ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐՈՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿԱՐ ՃԱՆԱՊԱՐՀ

VI

83Ն.581.09

V

ՍԵՐԳԵՅ ՍԱՐԻՆՅԱՆ

Ա108616

ՀԱՅՈՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԸ

Գիրք վեցերորդ

ԵՐԵՎԱՆ

ԳՐԱԿԱՆ ԷՏԱԼՈՆ
2016

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3 (5Հ)
Ս 265

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ
ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Հրատարակվել է ՀՀ մշակույթի նախարարության աջակցությամբ

Տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ Գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ:

Սարինյան Սերգեյ
Ս 265 Հայոց գրականության երկու դարը: Գ. 6. / Ս. Սարինյան. - Եր.:
Գրական էտալոն, 2016. - 488 էջ:

«Հայոց գրականության երկու դարը» հեղինակի ուսումնասիրությունների ու հոդվածների վեցերորդ գիրքն է: Նույն խորագրով նախորդ հատորները լույս են տեսել 1988-2009 թվականներին: Հատորը բաղկացած է չորս բաժնից՝ «Պատմություն և տեսություն», «Քննադատությունը ինչպես որ է», «Անդրադարձ», «Լուսանցանշում», որոնք նվիրված են գրականության պատմության ու տեսության արդի ուղղությունների քննական վերլուծությանը:

ՀՏԴ 821.19.0
ԳՄԴ 83.3 (5Հ)

ISBN 978-9939-848-22-8

© Սարինյան Սերգեյ, 2016 թ.
© Գրական էտալոն», 2016 թ.

I
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՅՈՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՆՈՐՈԳՈՒԹՅՈՒՆԸ 17-18 ԴԱՐԵՐՈՒՄ

1.

Հայոց գրականության դասական պատմագրության մեջ հարցի դրվածքը չի վիճարկվել այլազան կարծիքներով: Հայ մատենագրության առաջին պատմաբան Սուքիաս Սոմալյանը «Շրջան Հայաստանի գրականության» (1829) ձեռնարկում հայոց նոր գրականության սկիզբը վերագրում է 17-18-րդ դարերի սահմանագծին: Պարբերացման այս սկզբունքը ընդհանուր առմամբ պահպանում են գրականության պատմագրության հաջորդ հեղինակները Կառլ Ներման, Ստեփանոս Նազարյան, Հովսեփ Գաթրճյան, Ստեփանոս Պալասանյան, Գարեգին Զարբհանալյան, Եղիշե Դուրյան, Աբրահամ Ջամենյան, Լեո, Արփիար Արփիարյան, Հակոբ Օշական և ուրիշներ: Պարբերացման նախապրյալի հարցում առկա են տարբեր մոտեցումներ: Ոմանք հիմք են ընդունում պատմական գործոնը (Նազարյան, Գաթրճյան, Զարբհանալյան), ոմանք լեզվական գործոնը (Ե. Դուրյան), մյուսները ելնում են գրական-մշակութային ազդեցության գործոնից և այլն: Բայց էականը ընդհանուր դիտարկումն է նոր գրականության սկզբնավորումը վերագրել 17-18-րդ դարերի սահմանագծին: Իսկ ահա անցյալ դարի 20-ական թվականներին վավերացվեց և դպրոցական ու բուհական դասընթացներում գրանցվեց մի տեսակետ, ըստ որի նոր գրականությունն սկզբնավորվել է 19-րդ դարասկզբին, և հիմնադիրը Խաչատուր Աբովյանն է: Թե ինչպե՞ս, ո՞վ և ի՞նչ ձևով կատարեց այդ փոխակերպումը, դժվար է ասել, սակայն կատարվել էր վրիպումը, և արդեն 1934-ին Թադևոս Ավդալբեկյանը իր տարակուսանքն է արտահայտում այս «համատարած մոլար» կարծիքի հանդեպ[1]:

Անցյալ դարի 60-ական թվականներին հայոց նոր գրականության պատմության հինգհատորյակի ստեղծման առիթով պարբերացման խնդիրը դրվեց ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան Գրականության ինստիտուտի գիտական խորհրդի քննությանը, և արդյունքը եղավ այն, որ վավերացվեց մի որոշ տեղաշարժ՝ նոր չրջանի սկիզբը սահմանելով 18-րդ դարակեսը՝ 1750 թվականը: Սակայն առկախ մնացին գրական-պատ-

---

[1] Թ. Ավդալբեկյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան, Երևան, 1934, էջ 7-8:

մական իրողություններ, որոնք անհամաչափություն էին ստեղծում դարաչրջանի գրական-գեղարվեստական տեսությունը գնահատելու հարցում: Ստացվեց, որ Մխիթարյանների և հնդկահայերի մշակույթը ներկայացվում է նոր չրջանի գրականություն հասկացությամբ, իսկ նույն ժամանակին ստեղծագործող Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Ղափանցին և Սայաթ-Նովան վերագրվում են միջնադարի գրականությանը:

Կարծում եմ, ժամանակն է վերանայել հարցի դրվածքը և առաջադրել գիտականորեն հիմնավորված սահմանում, ավելի ստույգ վերականգնենք ճշմարտությունը ըստ գրականության դասական պատմագրության: Առաջադրելով դրույթը անհրաժեշտ է հանգամանորեն անդրադառնալ հարցի դրվածքին երկու ականավոր բանագետների Լեոյի՝ և Մանուկ Աբեղյանի աշխատություններում: Ընտրությունը ելնում է այն սկզբունքից, որ այդ երկու անվանի բանասերների հարցադրման մեջ գրեթե անդրադարձվում են գրականության մյուս պատմագիրների տեսակետները:

Լեոն երևույթը դիտում է պատմական տեղաչարժերի ոլորտում պարսկական իրականության ներքաղաքական կյանքի հանգամանքներում: Նա, օրինակ, ակնհայտ նչանակություն է վերագրում Ամիրգունա դործչի ազգային քաղաքականությանը, որը էական խթան հանդիսացավ «ազգային ուժերի» արթնացմանը 17-րդ դարի «քարուքանդ Հայաստանում» և «հայ ազգության վերականգնումի միտումներին»: «Եվ հիրավի,- գրում է Լեոն,- Շահ-Արասի գերևվարությունից հետո մենք կանգնեցինք «մեր պատմության ամենազարմանալի և հրահանգիչ երևույթներից մեկի առջև», որը «ազգային-կուլտուրական վերածնության մի դարագլխի սկիզբն է հայության համար» և «լուսավոր չարժում... մարդկային կյանքի ստեղծած մի հրաչք»[1]: Թե ինչպիսին էր ժամանակի պատկերը, Լեոն ներկայացնում է Առաքել Դավրիժեցու վկայությամբ. «Տգիտութեամբ խոպանացեալ և կորդացեալ էր ազգս հայոց և ո՛չ - միայն ընթեռնուին, այլ և զգիրս գիտէին, և ոչ զշօրութիւնս գրոց, վասն դի անպիտացեալ էր գիրքն յաչս մարդկան, և իբրև զկոճեղս փայտից անկեալ յանկեան ուրեք՝ լցեալ հողով և մոխրով... Եւ սոցին ամենեցուն առիթ՝ ոչ այլ ինչ, եթէ ոչ հեռացումն ի սրբոց գրոց և յերկիւղն Աստուծոյ...»[2]:

---

[1] *Լեո, Հայոց պատմություն , հ. 3, գիրք առաջին, եր. -, 1969, էջ 266:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 266:*

Պատմական խառնակ այս հանգամանքներում ահա արթնանում է «ցեղային բնազդը», և 17-րդ դարի սակավաթիվ լուսավորյալ մարդիկ մտորում են վերակենդանացնել հայոց կյանքը՝ Սարգիս եպիսկոպոսն ու Կիրակոս քահանան՝ Սյունիքի Տաթև վանքում, Ներսես Մոկացին Բաղեչի դպրոցում, էջմիածնի միաբանությունից Մովսես Խոտունացին, Փիլիպոս կաթողիկոսը, Հակոբ Ջուղայեցին, ապա հաղորդում են մտավոր արթնացումները Պոլսում, Ջուղայում և այլուր: Որոնումների այս չրջանի գրական չարժումը Լեոն ներկայացնում է այսպես. «17-րդ դարի հայոց գրականությունը հանդես է բերում մեծ զարգացման անտարակուսելի նչաններ: Մեր առջև բացվում են երկու խոչոր երևույթներ, որոնք և տրոհում են գրականությունը երկու մասի: Մեկը մեր հին իրականության չարունակությունն է, այսինքն այն, որ հայ գրողները, գլխավորապես մայր հայրենիքում, աչխատում են կենդանի պահել մեր ազգային գրականության վաղեմի և հարազատ ճյուղերը պատմագրություն, բանաստեղծություն, մասամբ և աստվածաբանություն: Իսկ մյուս երևույթն արդեն արդյունք է նոր զարգացող հասարակական ու քաղաքական պայմանների ու կատարյալ նորություն է ներկայացնում հայ կյանքի համար: Այս մասն ամենասերտ կերպով կապված է հայկական տպագրության հետ, որ մարմնացնում է հայոց կուլտուրական աչխատանքի ամենաուժեղ հոսանքը 17-րդ դարում»[1]:

Պատմաբանն այնուհետև անդրադառնում է երկու ուղղությունների գրական-մչակութային ստեղծումների վերլուծությանը: Հնի չարունակությունը ներկայանում է պատմագրությամբ, բանաստեղծությամբ, թատերագրությամբ և այլն: Պատմագրությունը՝ Դրիդոր Դարանաղցի, Առաքել Դավրիժեցի, Զաքարիա Քանաքեռցի, Երեմիա Չելեպի Քյոմուրճյան, Ներսես Մոկացի, Զաքարիա Ագուլեցի, Հակոբ Կարնեցի, Մինաս Համդեցի: Բանաստեղծությունը՝ Նաղաչ Հովնաթան, Հակոբ Կնապրնեցի, Դավիթ Սալաձորցի և անանուն երգիչներ, որոնց բանաստեղծական փորձերը հետագայում հրատարակվել են «Նոր ժողովածու», «Քնար հայկական», «Ռամկական երգք հայոց» ալմանախներում:

Էական է դիտել, որ անդրադառնալով պատմագիրներին, Լեոն նչում է ոչ միայն ընդհանրությունը դասական պատմիչների հետ, այլև այն նորը, որ ոճական երանգ է գծում ժանրի պատմության մեջ որոչ իմաստով նկատելով նաև անկման միտումները, հանգամանք, որ առավել

[1] *Նույն տեղում, էջ 349:*

որոշակի է դիտում Մանուկ Աբեղյանը:

Հետաքրքիր ու բովանդակալից է բանաստեղծության վերլուծությունը: Այստեղ հատկապես չեչտադրվում է աչխարհիկ մոտիվների ներխուժումը բանաստեղծության մեջ: Ուչագրավ է, որ Լեոն աչխարհիկ հասկացությունը վերագրում է ոչ թե լեզվին, այլ բովանդակությանը, նկատելով, որ գրաբարը նույնպես արտահայտության ձև կարող է լինել թե պատմա-հայրենասիրական, թե սիրո, բնության, կյանքի ու մահվան անձնական վերապրումների: Իրոք որ բանաստեղծության վերլուծությունը ժամանակի աչխարհայեցության իմաստով տպավորություն թողնում է, նկատելի են դառնում կենցաղի, բարքերի, անձնական զգացողությունների թափանցումները մարդկանց հիչողության, կենցաղի ու աչխարհընկալման ոլորտները: Հատկանչական է, որ պատմագրությունն ու բանաստեղծության այդ հոսանքը, այսինքն հնի չարունակությունը կրող մչակույթը Լեոն անվանում է բնաչխարհիկ, ի տարբերություն ժամանակի մչակույթի ամենաուժեղ հոսանքի, որ առնչվում է տպագրության հետ: «Այսպես ահա,- իր տեսությունն ավարտում է Լեոն,- հայկական արվեստը, հայ կյանքի ուրիչ արտահայտությունների հետ, վկայում է, թե 17-րդ դարի հայ միտքը, աչխարհայացքը նոր ժամանակների ուղղություններն են ընդգրկում և ձգտում են դեպի այն լուսավոր առաջնորդը, որ հանդիսանում էր հայության համար նոր գաղափարներով վերածնվող եվրոպականությունը»[1]:

Անհիմն չէ Լեոյի միտումը առանձնահատուկ տեղ հատկացնել տպագրությանը հայոց ազգային մչակույթի զարգացման գործում: Առաջին ցուցանիչը գիրքն է, որպես երևույթ, որպես քաղաքակրթություն, որ էապես կազմավորում, դաստիարակում է մարդու մտավոր կարողությունը, նպաստում նրա ինտելեկտուալ կենցաղավարության ձևավորմանը: Նաև այն, որ հիմնականում գործելով դրսում, տպագիր գիրքը հայոց մտավոր կյանքը հաղորդակցում է քաղաքակիրթ աչխարհի հայտնություններին, գիտական, գեղարվեստական նորօրյա որոնումներին: Հենց այստեղ է գաղտնիքն այն իրողության, որ հայոց գրականությունը, հասարակական միտքը, հայ աչխարհայացքը առաջ են անցնում ավելի, քան կարող էին թելադրել բուն հայրենիքի սոցիալ-քաղաքական հանգամանքները: Հատկապես այս երևույթը սկզբունքային նչանակություն ունի 17-18-րդ դարերի հայ գրականության ու մչակույ-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 427:

թի պատմությունը գնահատելու տեսակետից:

Գուտենբերգի գյուտը, ասում է Լեոն, հնարավոր չէր կիրառել Հայաստանի հողի վրա, քանի որ այդ հողը կտրված էր քաղաքակիրթ աշխարհից և ենթարկվում էր քարուքանդումի, ավերի ճակատագրին: Եվ այսպես, Հակոբ Ջուղայեցի կաթողիկոսի հոգածությամբ Հոլանդիայի տպարաններում չարվում են հայատառ գրքեր, մինչև գործի նախաձեռնողի դերում հանդես է գալիս Ոսկան Երևանցին նախ Ամստերդամում, ապա Ֆրանսիայում: Ապա այլևայլ գաղթօջախներում հիմնադրվում են տպարաններ, և հայ մտավոր կյանքի զարգացման գործում կարևոր դեր է ստանձնում գիրքը: Լեոն տպագրության և գրքի հետ էր կապում հատկապես հայագիտության զարգացումը՝ վկայակոչելով քնրականության, տրամաբանության վերաբերյալ հետազոտությունները, բառարանների ստեղծումը և այլն: Հայագիտության բնագավառի խոչորագույն երևույթը Լեոն համարում էր Կղեմես Գալանոսի «Միաբանություն հայոց սուրբ եկեղեցվույն» եռահատոր աշխատությունը, որին «հավասարվելու իրավունք ունեցող որևէ ուրիշ գործ չուներ ամբողջ հայոց գրականությունը»[1]:

Այսպիսին է հայոց մտավոր-գրական չարժման պատկերը 17-րդ դարում: 18-րդ դարը Լեոն բացում է ազգային-ազատագրական չարժումների արթնացմամբ, երբ «հայկական կյանքը սկսում է ընթանալ անցյալ դարի տանջանքներով պատրաստված հեղաշրջման ճանապարհով», այսինքն սկիզբ է առնում ազգային ազատագրական չարժումների դարաշրջանը: Այստեղ Արցախն է, Ղարաբաղի մելիքությունները, Իսրայել Օրին, հայ-ռուսական դիվանագիտական միջնորդությունը, Դավիթ-Բեկի իշխանությունը Սյունիքում, Հովսեփ Էմինը... Ինքնին հասկանալի է, որ ազատագրական չարժումների արթնացմանը ուղղություն էր տալիս ազգային ինքնագիտակցության գաղափարը, որպիսին մշակել էր ազգային միտքը: Քաղաքական այդ չարժումները իրական չէին լինի, ասում է Լեոն, եթե դրան զուգահեռ չընթանար մտավոր չարժումը, որի «գլխավոր արտահայտությունը գրականությունն էր»: Սա էլ իր հերթին ուներ համաշխարհային այնպիսի ազդակ, ինչպիսին քաղաքակիրթ Եվրոպան էր, և «եթե 18-րդ դարը մեզ բերում է մի աննախընթաց գրական հարստություն... նույն այդ դարը մեծագործ և հարուստ էր մտա-

[1] Նույն տեղում, էջ 451:

վոր չարժման տեսակետից նաև Եվրոպայում: Այստեղ այդ դարն ունի իր հատուկ անունը – Լուսավորության դար»[1]: Ուրվագծելով եվրոպական լուսավորական դարաշրջանի գիտական, փիլիսոփայական ու գրական ստեղծումները, Լեոն նկատում է, որ «Վոլտերի, Լոկկի, Մոնտեսքիոյի, Ռուսսոյի հանճարներով մշակված» այդ ստեղծագործությունները ներթափանցելով հայ իրականություն, սկիզբ են դնում հայ լուսավորական դարի մշակույթի ձևավորմանը: Այդ մշակույթը Լեոն բաժանում է չորս հոսանքի՝ հայ լուսավորչական վանականություն, հայ կաթոլիկ լուսավոր վանականություն, հայ վաճառականների գրականություն, հայ բանաստեղծություն և արվեստ[2]:

Եվ զարմանք պատճառող նվիրումով Լեոն անդրադառնում է այդ հոսանքների հանգամանալից վերլուծությանը, առանձնացնում Պոլսի, Բաղնչի. էջմիածնի, Գանձասարի դպրոցների, Մխիթարյանների, հնդկահայ համայնքի գործունեությունը, վկայակոչում դեպքեր, դեմքեր, իրադարձություններ, վերընթերցում բնագրեր, որոնք ընդլայնում են պատկերացումները 18-րդ դարի հայոց մտավոր որոնումների, գաղափարական ուղղությունների և համաշխարհային իրադարձությունների հայկական արձագանքների վերաբերյալ: Թե մինչև ուր է հասել հայ միտքը Լեոն վկայակոչում է «Որոգայթ փառացը» «իր բովանդակությամբ կատարյալ մի պարծանք հայ գրականության մեջ», որ «օրենք» և «հանրապետություն» իրավաքաղաքական եզրույթների գաղափարով արձագանքում է «լուսավորության դարի վեհ ազատական իդեալներին» տողերի արանքում վկայակոչելով Ջոն Լոքքի, Մոնտեսքիոյի, Վաշինգտոնի և դարաշրջանի հասարակական ու ազատական առաջընթացը նշանավորող քաղաքակրթական այլ երևույթներ:

Ինքնին ուշագրավ է, որ 18-րդ դարի մտավոր գրական չարժման համապատկերում պատմափիլոսոփայական տարրը ավելին է, քան բանաստեղծությունը: 18-րդ դարի բանաստեղծության մեջ, այսպես ասած, հոգևոր-կրոնական երգիչների անհիշատակ պուլտական փորձերից դաս, առանձնանում են երեք անուն՝ Պետրոս Ղափանցի, Պաղտասար Դպիր և Սայաթ-Նովա: Այստեղ քննության արժանի է Սայաթ-Նովայի խնդիրը, եր Լեոն ներկայացնում է թերևս վիճելի մեկնությամբ: Նա փորձում է ընդհանրություն գտնել միջնադարյան տաղերգության և,

---

[1] Լեո, Հայոց պատմություն, հ. 3, գիրք երկրորդ, 1973, էջ 430:

[2] Նույն տեղում, էջ 440-441:

Սայաթ-Նովայի միջև և այս ընդհանրության «բնագրում» միայն նչմարել որոչ տարրերիչ գծեր: «Հոգևոր դասից առաջացած մեր ժողովրդական երգիչները՝ Կոստանդին Երզնկացի, Հովհաննես Թլկուրանցի, Մկրտիչ Նաղաչ, Գրիգոր Աղթամարցի, Պետրոս Ղափանցի - աչուղ էին այնքանով միայն, որ երգում էին հասկանալի լեզվով, երգում էին աշխարհի բանները, այն էլ այն ձևով, ինչ մշակել էր իր համար ժողովրդական բանաստեղծությունը»,- գրում է Լևոն և տարրերակում միակ հատկանիշը, թե «աչուղը այդքանը չէ միայն, աչուղը ոչ միայն երգում է, այլև, նվագում է, իր պաչտոնը կատարում է ամեն տեղ, ուր ժողովուրդը տրամադրություն է ցույց տալիս լսելու»[1]:

Թևրևա միանգամայն անստույգ է տաղերգության նույնացումը աչուղության հետ, և հաղիվ թե Կոստանդին Երզնկացին կամ Գրիգոր Նարեկացին երգել են իրենց տաղերը: Տաղը բանաստեղծություն է, և Սայաթ-Նովան ընավ էլ տաղերգու չէ, այլ աչուղ, և որքան էլ այլաբանորեն նույնարժեք են հնչում տաղն ու երգը, այնուամենայնիվ իրենց պոետիկայով դրանք տարբեր երևույթներ են: Տաղը գրականություն է, աչուղի երգը բանահյուսություն, իր ընդարձակ նշանակությամբ տաղերգուն գրագետ է, իսկ աչուղը բանավոր ասացող:

Պատմության համաչխարհային ընթացքը ուղղություն էր տալիս մարդկային մտավոր գործունեությանը և նախանչում փոփոխությունների անցումը: Պատմական ժամանակի այս անցումն է բնորոչում Լևոն «Հայոց պատմության» երրորդ հատորի նախերգանքում: «15-րդ դարի երկրորդ կեսը,- գրում է Լևոն,- ընդհանուր պատմության մեջ սովորաբար ընդունվում է իբրև մի սահմանագիծ, ուր վերջանում են Միջին դարերը և սկսվում է նոր ժամանակը կամ նոր դարերը», որոնք բերում են «բոլորովին տարբեր հայացքներ ու զարդեր, տարբեր տնտեսական ձևեր, հասարակական ուժերի չերտավորումներ և տարբեր աչխարհայացքներ»[1]: Հեղաչրջման ոգին համրնդհանուր էր. քաղաքների աճ, առևտրատնտեսական նոր հարաբերություններ, աչխարհագրական նոր հայտնագործություններ, երկրագնդի ամբողջության պատկերացում, կրոնական դոգմանների վերանայում փորձնական գիտությունների զարգացմամբ, ազգերի ձևավորում և պետական կառավարման նոր ձևերի ստեղծում, լատիներենի փոխարեն ազգային աչխարհիկ լեզուների գրական արտահայտություն և այլն, և այլն: Այսպիսին էր նոր պատմության

---

[1] *Լևո, Հայոց պատմություն, հ. 3, գիրք առաջին, Ե., 1969, էջ 7:*

սկիզբը Եվրոպայում: Այլ էր Արևելքը, որտեղ պատմությունն ընթանում է բոլորովին այլ ուղղությամբ: Եվ սակայն ուրույն ճակատագիր էր վիճակվել հայությանը Արևելքի ու Արևմուտքի չփման կետում: «Չպետք է մոռանալ,- գրում է Լեոն,- որ հայերը, իբրև քրիստոնյա ժողովուրդ, լինելով իրենց ներքին կյանքում միանգամայն ինքնագլուխ, ենթարկված էին նույն աչխարհայացքներին, նույն գաղափարներին, որոնք տիրապետում էին միջին դարերում ընդհանուր քրիստոնեության մեջ և նույն այդ տրամաբանությամբ հետևում էին այն ներքին տեղաչարժերին, որոնք տեղի էին ունենում քրիստոնյա Եվրոպայում: Իսկ հաղորդակցող օղակները հայկական գաղութներն էին, և այստեղ գործող հայ աղգային բուրժուազիան, որ «գույն ու ընթացք է տալիս մեր ամբողջ նոր պատմության՝ խոր կերպարանափոխություններ մտցնելով մեր կյանքի մեջ»[1]: Սա մեր պատմության առանձնահատկությունն է, ասում է Լեոն, և լիովին հիմք է տալիս մեր պատմությունը «16-րդ դարից սկսած դնելու «Նոր պատմություն» վերնագրի տակ»[2]:

Եվ այսպես, եթե հարցի դրվածքում Լեոն առանձնապես ընդգծում է պատմահասարակական կողմը, պատմական ֆորմացիաների անցման իրողությունը, ապա Մանուկ Աբեղյանը երևույթը քննում է գրականության տեսաղաչտի վրա: «Ուրվագծեր 19-րդ դարի հայոց գրականության պատմությունից» տեսական ակնարկը նա սկսում է իր ոճին յուրահատուկ չեչտադիր հարցով, թե «որ ժամանակից պետք է դնել մեր նոր գրականության սկիզբը: Արդյո՞ք 18-րդ դարում Վենետիկի Մխիթարյաններից, ինչպես դնում են հաճախ»: Պատասխանը միանգամայն որոշակի է՝ Մխիթարն ու Մխիթարյանները սկիզբ չեն, այլ չարունակող: «Մեր հնի և նորի բաժանումը,- գրում է Աբեղյանը,- լինում է ոչ թե 18-րդ դարում, այլ 16-րդ դարի վերջերը և 17-րդի սկզբում, երբ համատարած իչխում էր ավերակ և թանձր տգիտություն»[3]: Համատարած այս անկումը Աբեղյանը վերագրում է Կիլիկիայի հայոց թագավորության կործանմանը և Կոստանդնուպոլսի թուրքական գրավումին, որով ոչնչանում է Բյուզանդական կայսրությունը: Սկիզբ է առնում «հայոց պատմության ամենաանկյալ չրջանը», և չուրջ երկու հարյուր տարի

---

[1] Նույն տեղում, էջ 13:

[2] Նույն տեղում, էջ 14:

[3] Մ. Աբեղյան, «Երկեր», հ. Դ, ե., 1970, էջ 545:

Հայաստանը ասպատակվում է թուրք-պարսկական պատերազմների արհավիրքներում: Գրեթե ոչնչանում է հայոց հին քաղաքակրթությունը, խզվում է կապը անցյալի հետ, փոշիանում է աչխարհիկ կյանքը, վերասերվում է եկեղեցին՝ հնչեցնելով ազգի ֆիզիկական ոչնչացման տագնապը: «Պետք էր Հայությանը փրկել վերջնական անկումից և վայրենացումից,- ասում է Աբեղյանը:- Եվ ահա 17-րդ դարում սակավաթիվ լավագույն մարդկանց բոլոր ձգտումը կենտրոնանում է այն բանի մեջ, որ կենդանացնեն մնռնող հայ կյանքը: Դրա համար երկու ճանապարհ է ներկայանում նրանց – վերածնել հին հայ կյանքը, գիրն ու գրականությունը և ապա օգտվել եվրոպական լուսավորությունից, որ մեր նոր գրականության համար նույն դերը պիտի խաղար, ինչ որ հին բյուզանդականը մեր հին գրականության համար»[1]:

Շարժումն սկիզբ է առնում էջմիածնի, Նոր Ջուղայի, Կ. Պոլսի միաբանություններում, ապա նոր լիցք է ստանում Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության և Հնդկահայ համայնքի գործունեությամբ: Այսպես, հայ վանականների մեծամեծ ջանքերով վերընթերցվում են հին մատենագրության անհասկանալի դարձած ու մոռացված էջերը եկեղեցական թե աչխարհիկ, գրվում են քերականության, տրամաբանության դասագրքեր, և ստեղծվում է նոր գրաբար գրականությունը, որ ինչպես Աբեղյանն է նչում, իր պատմությունն է ստեղծում Սիմեոն Ջուղայեցուց և Առաքել Դավրիժեցուց մինչև Արսեն Բագրատունի: Հետևաբար, ժամանակագրում է Աբեղյանը, այն, ինչ սկսել է 17-րդ դարը, 19-րդ դարը ստանում է իրրև ժառանգություն, ուրեմն 19-րդ դարի նոր գրաբար գրականության սկիզբը ոչ թե 18-րդ դարն է, այլ 17-րդը: Եվ որովհետև 19-րդ դարի գրաբար գրականությունը չի կարելի բաժանել աչխարհաբարից, այսինքն ձևարանվում էր հին և նոր լեզուներով, «ապա և մեր նոր գրականությունն սկսվում է 17-րդ դարում, և այս վերջին երեք դարերը չարունակություն են միմյանց: 17-րդ դարն է միայն, որ չարունակող չէ, այլ վերածնող»[2]:

«Ուրվագծերում» Աբեղյանը հանգամանորեն վերլուծում է 19-րդ դարասկզբի բանաստեղծությունը, գերազանցապես անդրադառնալով Մխիթարյանների կլասիկական չափաբերությանը, եզրափակում այն Վանանդեցու և Ալամդարյանի ստեղծագործության բնագրային հմուտ

---

[1] Նույն տեղում, էջ 545-546:

[2] Նույն տեղում, էջ 547:

ընթերցումով հիմնավորելու համար այն գաղափարը, որ գրաբար այս բանաստեղծությունը, ինչպես Վանանդեցու վիպերգերում, կրում է «19-րդ դարու մեր գեղեցիկ գրականության զրնթե բոլոր գլխավոր գաղափարներն ու զգացումները»[1]*: Ինչպես տեսնում ենք, Աբեղյանը գրական-պատմական ընդհանուր գաղափարի մեջ է առնում 17-19-րդ դարերի գրականությունը և այն բնութագրում «գրականության նորոգություն» հասկացությամբ: Նա հատուկ հոդված է նվիրում գրականության նորոգությանը և եթե «Ուրվագծերում» ներկայացնում է նոր գրաբար չափածո գրականությունը, ապա այստեղ անդրադառնում է պատմագրությանը, ինչպես նաև Սայաթ-Նովային՝ «Երգիչներ» ընդհանուր խորագրի տակ: Պատմիչներից առաջինը Առաքել Դավրիժեցին է, որին հաջորդում են Զաքարիա Սարկավագը և Աբրահամ Կրնտացին, և հատկանշական է, որ Աբեղյանը դիտարկում է ժանրի անկումը դասական հայ պատմագրության համեմատ թե ըստ ձևի, և թե՝ ըստ աղբյուրագիտական արժեքի: Նկատելի է դառնում անձնականացման տարրի ընգծումը պատմության ճշմարիտ ժամանակագրության համեմատ:*

Ինչ վերաբերում է բանաստեղծությանը, ապա Աբեղյանը որոշակի անկում է նկատում 16-17-րդ դարերում և Նաղաշ Հովնաթանի երևույթով, ըստ էության, սահմանագծում է միջնադարյան տաղերգության ավարտը: Արժե ամբողջությամբ ներկայացնել Նաղաշի վերաբերյալ Աբեղյանի բնութագրումը. «Նաղաշ Հովնաթանը, որ ապրել է պարսից համեմատաբար բարվոք կառավարության չրջանում... որով և հասկանալի է նրա երգերի ուրախ բովանդակությունը: Այդ ժամանակ և նոր պարսկական ազդեցությունը զորանում է հայ ժողովրդի վրա, և դրա հետևանքն է, որ Նաղաշի երգերը իրենց վրա կրում են արդեն պարսկական բանաստեղծության ազդեցությունը, ոչ միայն բառերի և պատկերների, այլև ոտանավորների վրա: Նրա գործածած չափն արդեն նրբեմն տարբերվում է մեր հին բանաստեղծական մաքուր չեչտական չափից, և երբեմն դարձել է դուտ վանկական, մոտիկ ֆրանսերենին: Նրանով իսկապես փակվում է մեր հին երգիչների չարքը և սկսվում է նոր աչուղների չրջանը: Նաղաշը միջին տեղն է բռնում հնի և նորի»[2]*:*

Այստեղ հատկապես ուշագրավ է «նոր աչուղներ» հասկացությունը, որ որոշակիորեն ակնարկում է տարբերությունը միջնադարյան տաղեր-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 600:

[2] Նույն տեղում, էջ 511:

գության հանդեպ: Եվ եթե Նաղաչ Հովնաթանը կրում է անցման չրջանի երկվությունը, ապա Սայաթ-Նովան ներկայացնում է բոլորովին նոր ուղղություն: «Սակայն Սայաթ-Նովան,- ասում է Արեղյանը,- ուրիշ կարգի երգիչների է պատկանում: Նա աչուղ է... Այսինքն ժողովրդական երգիչ»[1]:

Այսպիսով հարցի ակադեմիական դրվածքը ննթադրում է սահմանագծել աչուղական պոեզիան գրավոր գրականության՝ որպես գուգահեռ ընթացող գեղարվեստական ստեղծումներ: Տեղին է պիտել, որ այդ գուգահեռը Սայաթ-Նովայի, Շիրինի, Քեանհանի, Ջիվանու և այլ աչուղների ուղեգծով չարունակվում է մինչև այսօր՝ առանց ներհյուսվելու գրականության գիտական պատմության:

Հարցի այսպիսի դրվածքը թվում է սպառիչ ու գիտականորեն հիմնավոր և գաղափար է տալիս վերստուգելու գրականության պատմության պարբերացումն ընդհանրապես: Ժամանակին Մոսկվայի համաչխարհային գրականության ինստիտուտը հրատարակել է «Ֆրանսիական գրականության պատմություն» քառահատոր աշխատություն և «Գերմանական գրականության պատմությունը» նույնպես չորս հատորով: Պարբերացման սկզբունքը երկուստեք նույնն է, իհարկե, տեղական-ազգային առանձնահատկությունների հաչվառմամբ: Ես կներկայացնեմ ֆրանսիական գրականության պատմության կառուցվածքը, քանի որ, ինչպես նչում են հեղինակները, «Литературное развитие во Франции имеет на всех своих этапах классический характер», այսինքն՝ ֆրանսիական գրականության պատմությունը դասական է զարգացման իր օրինաչափություններով և այս իմաստով այն իր կնիքն է դրել համաչխարհային գրականության պատմության վրա: Առաջին հատորն ընդգրկում է հնագույն չրջանից, այսինքն վաղ միջնադարից մինչև 1789 թվի հեղափոխությունը («С древнейших времен до революции 1789 г.») և ունի հետևյալ կառուցվածքը՝ վաղ միջնադար, ֆեոդալական արտոյտիզմի դարաչրջան: Երկու այս մասերը տրոհվում են գրականության ներքին ուղղություններն ու հոսանքները ներկայացնող հատվածներով: Երկրորդ մասն ունի այսպիսի ընդգրկում՝ վերածնունդ, կլասիցիզմ, Լուսավորականություն: Նույն սկզբունքով պարբերացվում է հաջորդ չրջանի գրականությունը «Ֆրանսիական հեղափոխության գրականությունը. 1789-1794» («Литература французской революции.

---

[1] Նույն տեղում, էջ 535:

1789-1794 г.»). «Գրականությունը 18-րդ դարի վերջից մինչև 19-րդ դարի 30-ական թվականների սկիզբը» («Литература с конца XVIII в.»), «Ֆրանսիական գրականությունը 30-40-ական թվականներին» («Французская литература 30-40-х годов»), «Գրականությունը 1848-1871 թվականներին» («Литература периода 1848-1871 г.»): Ինչպես տեսնում ենք պարբերացումը միանգամայն պատմականացված է, այսինքն գրականության պատմությունը դիտարկված է երկրի պատմության ներազգային, ներսոցիալական, ներքաղաքական տեղաչարժերի առանձնահատկությամբ:

Նույն սկզբունքով է պարբերացված ռուս գրականությունը «История всемирной итературы» ակադեմիական բազմահատորյակում. «XVII век в России стоит на гране двух больших эпох – Средневековья и нового времени: («История всемирной итературы», Э. 4, 1987, р. 343): Այսպես 17-րդ դարում սկզբնավորվում է ռուս նոր գրականությունը և արդեն 18-րդ դարում ձևավորվում են կլասիցիզմը և լուսավորականությունը: Ապա հաջորդում է գրականությունը 19-րդ դարում, պարբերացման հիմք ընդունելով թե առանձին պատմաչրջաններ (ինչպես, օրինակ, Պետրոսյան էպոխան, գյուղացիական չարժումներ և այլն), ինչպես նաև գրական ուղղություններ ու հոսանքներ:

Այս տեսակետից արժե դիտել նաև 19-րդ դարի հայ գրականության պատմության պարբերացման փորձերը գրականության պատմագետների դրվածքով: Գրականության առաջին պատմագիր Լեոն, ըստ էության, 50-ամյա գրականությունը դիտում է միասնական ընթացքի մեջ: Վերլուծելով գրականությունն ըստ ժանրերի՝ բանաստեղծություն, դրամատուրգիա և վիպագրություն, նա միայն վիպագրությունն է ստորաբաժանում երկու չրջանի՝ 50-80-ական թվականներ և 90-ական թվականներ, այսինքն գրականության պատմությունը դիտում է ժանրերի զարգացման ներքին ուղնգծով, առանց կոնկրետ պատմական չրջանաբաժանման:

Արևմտահայ գրականության պատմաբան Արփիարյանը գրականության 50-ամյա պատմությունը ստորաբաժանում է երկու չրջանի՝ 1850-80-ական թվականներ և 1885-90-ական թվականներ: «Պոյսո այդ գրականությունը,- գրում է նա,- որ 1850-ին կթվագրենք, հանգրվանի մը կհասնի 1880-ին: Այդ թվականը Արևելքին մեջ կարևոր դնպքեր պատահած են և 1850-ին պատկանող գրագետներն ու հրապարակագիրները մեծ մասամբ աներևութացեր են» (Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո հայոց գրականության», 1944, էջ 25):

Հրաչյա Աճառյանը ազգային երկու գրականությունները ուրվագծում է զատորոշ ուղղություններով: Արևմտահայ գրականությունը բաժանում է չորս չրջանի, յուրաքանչյուրի ուրույն բնութագրումով. 1. 1860-70-ական թվականներ, գրաբարի և աչխարհաբարի պայքար, առաջատար ժանրեր են հրապարակախոսությունը, քնարերգությունը, պատմական ողբերգությունը, 2. 80-ական թվականներ. առաջատար ժանրը վեպն է, բարձր զարգացման է հասնում երգիծաբանությունը, գլխավոր ուղղություններն են նատուրալիզմը և ռոմանտիզմը, 3. 90-ական թվականներ (մինչև հայկական ջարդերը). առաջատար ժանրը նորավեպն է, տիրապետող ուղղությունը՝ ռեալիզմը, 4. 1896-ից հետո գրականությունը ապաստանում է գաղութներում, մտավոր չարժման ոգին ազգային հեղափոխությունն է:

Արևելահայ գրականության հատվածում Աճառյանը նչմարում է երկու չրջան. 1. 1860-1885 թվականներ, գլխավոր ուղղությունը հրապարակախոսությունն է, գրականության ձգտումը՝ օգտագործական, 2. 1885-ից 1900-ական թվականներ, տիրապետում է գեղեցիկի ըմբռնումը, «գրականությունը սկսում է ծառայել գեղարվեստին»:

«Ռուսահայոց գրականության պատմություն» ձեռնարկում Լևոն Մանվելյանը առաջադրում է 19-րդ դարի գրականության պատմության, կարելի է ասել, առաջին գիտական պարբերացումը ըստ հայոց հասարակական զարգացման անցումների: Շուրջ մեկ դարի գրականությունը նա բաժանում է չորս չրջանների՝ յուրաքանչյուրի առանձնահատկության բնորոչմամբ: Առաջին չրջանը, որ ընդգրկում է 50-ամյա ժամանակագրություն, կոչվում է «Նախապատրաստական չրջան»: Ապա հաջորդում են հետևյալ չրջանները 1. «Վերածնություն» (50-60-ական թվականներ), 2. «կուլտուրական նվաճումներ և ազգային ինքնաճանաչողություն» (70-ական թվականներ), 3. «Ամլության տարիներ» (80-ական թվականներ), 4. «Առաջադիմական չրջան և գրականության բարգավաճում» (90-ական թվականներից մինչև 1905 թվականը):

«Պատմություն հայոց գրականության» աչխատությունում Վրթանես Փափազյանը նոր գրականության պատմությունը 17-րդ դարից մինչև 20-րդ դարասկիզբը ստորաբաժանում է երկու չրջանի՝ նոր և նորագույն: Նոր չրջանն ընդգրկում է 17-րդ դարից մինչև 19-րդ դարի 20-ական թվականները, նորագույն չրջանը 19-րդ դարի 30-ականներից մինչև 20-րդ դարասկիզբը: Էական է դիտել, որ նորագույն չրջանի հայ

գրականությունը, արևելյան և արևմտյան հատվածներով, դիտարկում է զարգացման նույն օրինաչափությունների ընդհանրությամբ:

Պարբերացման միանգամայն ինքնատիպ սկզբունք է առաջադրում Լևոն Շանթը «Հայ բանահյուսություն» (1943) աշխատության մեջ: Պարբերացման այդ սկզբունքը պատմամշակութային մի համադրություն է, որ նա անվանում է «Հայ կյանքի, լեզվի բանահյուսության բնական հատուկներ»: Հայոց ամբողջ պատմությունը ստորաբաժանելով յոթ ժամանակագրության, նա նույն այդ համակարգում սահմանում է գրականության կամ, իր բնորոշմամբ ասած, բանահյուսության տիպարանությունն ըստ լեզվական գործոնի: Այդ գործոնները երեքն են՝ գրաբար գրավոր բանահյուսություն, բարբառագիր բանահյուսություն և աշխարհաբար գրավոր բանահյուսություն: Իր հերթին Շանթը այս բաժանումները տրոհում է առանձին հատվածների, գրաբար բանահյուսությունը երեք հատվածի՝ գրաբար հեթանոս բանահյուսություն, գրաբար քրիստոնյա բանահյուսություն և գրաբար աշխարհիկ գրականություն: Բարբառալեզու բանահյուսությունը ներկայանում է երկու հատվածով՝ ժողովրդական անգիր բանահյուսություն, անհատական բարբառագիր բանահյուսություն: Վերջապես աշխարհաբար հայերեն գրականությունը երկու հատվածով՝ արևելահայ և արևմտահայ: Պատկերացնելու համար պարբերացման հատվածների կառուցվածքը, ասենք, որ Շանթը միջնադարի տաղերգությունը, Արովյանը, Սայաթ-Նովան, Սունդուկյանը ներկայացնում է նույն գնդագիտական համակարգում:

Թերևս չարժե անդրադառնալ պարբերացման այլևայլ տարբերակների, բայց հետաքրքրության համար արժե դիտել մի նմուշ ևս: 1932 թվականին Խորհրդային Հայաստանի Մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի գրականության և արվեստի սեկցիան նախաձեռնում է ստեղծել հայոց գրականության պատմությունը յոթ հատորով: Առաջին հատորն ընդգրկում է հնագույն շրջանը՝ մինչև 19-րդ դարի 20-ական թվականները, հաջորդ երեք հատորներում ներկայացվելու է արևելահայ գրականությունը: Երկու հատոր հատկացվելու է արևմտահայ գրականությանը և վերջին՝ յոթերորդ հատորը, Խորհրդային Հայաստանի գրականությանը: Լույս է տեսել միայն երկրորդ հատորը, որն ընդգրկում է 19-րդ դարի 30-60-ական թվականների արևելահայ գրականությունը և ստորաբաժանված է երկու շրջանի՝ «Ռուսահայ առևտրական կապիտալի նախնական կուտակման շրջան. 30-40-ական թվականներ» և «Առևտրական կապիտալի տիրապետության շրջան. 50-60-ական թվա-

կաններ»: Ինքնին ուշագրավ է նաև գրողների դասակարգումն ըստ հոսանքների՝ կղերա-ֆեոդալական հոսանք (Ալամդարյան, Թաղիադյան), բուրժուա-դեմոկրատական հոսանք (Խ. Աբովյան), մանր-բուրժուական աչուղական հոսանք (Իվան, Թումինջ, Նիրանի, Շիրին), լիրիկալ-բուրժուական հոսանք՝ «Հյուսիսափայլ» և Նազարյան, մանր-բուրժուական հեղափոխական հոսանք (Մ. Նալբանդյան), մանր-բուրժուական գյուղացիական հոսանք (Ղ. Աղայան), մանր-բուրժուական գյուղացիական պահպանողական հոսանք (Պ. Պռոշյան), բուրժուական լիրիկալ հոսանք (Ս. Շահազիզ, Գ. Սունդուկյան), բուրժուական մարտական ազգայնական հոսանք (Ռ. Պատկանյան):

Ընդհանուր առմամբ այսպիսին է նոր չրջանի գրականության պատմության պարրերացման պատկերը: Ընդհանրացնելով գրականության պատմագրության վորձը՝ կարող ենք ասել, որ այժմ նոր չրջանի գրականության պատմությունը հիմնավորապես համակարգվել է գլխավորներն: Ես նկատի ունեմ Հակոբ Օշականի «Համառոտ պատկեր արևմտահայ գրականության» աշխատությունը և հայոց նոր գրականության պատմության հինգ հատորյակը: Արևմտահայ գրականությունն Օշականն ստորաբաժանում է հինգ սերնդի՝ Զարթոնքի սերունդ, Ռոմանտիկների սերունդ, Իրապաշտ սերունդ, Հեղափոխական սերունդ և Արվեստագետ սերունդ: Այս պարրերացումը ընդհանուր առմամբ համընկնում է արևելահայ (ռուսահայ) գրականության զարգացման օրինաչափություններին: Տարբերությամբ միայն, որ եթե Օշականը պարրերացման սկզբունքը սահմանում է ըստ գրական-գեղարվեստական առանձնահատկության, ապա հինգ հատորյակը հիմք է ընդունում պատմության ժամանակագրությունը՝ 30-40-ական թվականներ, 50-60-ական թվականներ, 70-80-ական թվականներ, գրականությունը 1885-1904 թվականներին, գրականությունը 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներին: Մի այլ առանձնահատկություն ևս հինգ հատորյակում, որ կարելի է համարել գրականագիտական մտքի նվաճումը: Խոսքը վերաբերում է արևելահայ և արևմտահայ գրականությունների ներթուլմանը միասնական ազգային գրականության համապատկերում:

Ռուս և եվրոպական գրականությունների պարրերացման վորձը ցույց է տալիս, որ հայոց գրականության նոր չրջանի պատմության պարրերացումը միանգամայն հիմնավոր է: Մենք, ճիշտ է, ունեցել ենք կլասիցիզմ, ռոմանտիզմ, ռեալիզմ, սիմվոլիզմ և դրանց տիպ ենք ազգային յուրահատկություն, բայց մենք դարաչրջաններ չենք ստեղծել, ինչ-

պես կլասիցիզմը, լուսավորականությունը, ռոմանտիզմը ֆրանսիական գրականության մեջ, և մեր գրական-գեղարվեստական ազգային ոճը ձևավորվել է եվրոպական գրականության համաբնագրում: Այս իմաստով մեր պատմության նորագույն շրջանը և դրան համապատասխան գրական-մշակութային զարգացումը քննելի է ավելի լոկալ ժամանակագրության սահմաններում:

Եվ այսպես, ավարտելով փորձառության այս շրջանը, կարող ենք գիտականորեն հիմնավորված համարել հայոց նոր շրջանի գրականության պարբերացման ստույգ տարրերակը: 16-րդ դարն ավարտում է հայոց միջնադարը, գրականությունը եղրափակելով Նաղաշ Հովնաթանի տաղերգությամբ: Նոր շրջանը սկզբնավորվում է 17-րդ դարով, նշանավորելով գրականության պատմության մի ամբողջական էտապ, կազմավորման ու ձևավորման իր առանձնահատուկ գծերով, որ կարելի է անվանել «գրականության նորոգությունը 17-18-րդ դարերում մինչև 19-րդ դարի 20-ական թվականները»:

2.

Երկու իրադարձություն առանձնապես ճակատագրական եղան ուշ միջնադարի հայոց պատմության համար՝ Կիլիկիայի հայկական թագավորության անկումը 14-րդ դարի 70-ական թվականներին և Բյուզանդական կայսրության կործանումը Կոստանդնուպոլսի թուրքական գրավումով (1453): Անատոլիայի սարահարթերում և մերձավոր տարածություններում կազմավորվում է Օսմանյան կայսրությունը: Հայաստան աշխարհը հայտնվում է ողբերգական իրադարձությունների աքցանում: Շուրջ երկու դար երկրամասը տրոհվում է թուրք-պարսկական և վայկատուն ցեղախմբերի ասպատակություններից, ոչնչանում են հին նախարարական տները, փոշիանում է հոգևոր և աշխարհիկ կյանքը՝ արդեն գուչակելով հայության ֆիզիկական ոչնչացման տագնապը: Եվ ահա էջմիածնի, Նոր Ջուղայի, Պոլսի և հոգևոր այլ միաբանությունների առաջադեմ մարդիկ ձգտում են կանխել վերահաս անկումը: «Դրա համար,- գրում է Մանուկ Աբեղյանը,- երկու ճանապարհ է ներկայանում նրանց՝ վերածնել հին հայ կյանքը, գիրն ու գրականությունը, և ապա օգտվել եվրոպական լուսավորությունից, որը մեր նոր գրականության համար նույն դերը պիտի խաղար, ինչ հին բյուզանդականը մեր հին գրականության համար»: Պատմության համաչխարհային չարժումը ուղղություն էր տալիս մարդկության մտավոր առաջընթացին: Տեղի էր

ունենում պատմական փորմացիաների անցումը, Եվրոպայում սահմանագծվում էր միջին դարերի ավարտը և նոր դարի սկիզբը: Հայ իրականությունը քրիստոնյա արևմուտքի հայկական գաղութների միջոցով հաղորդակցվում էր «նույն գաղափարներին, նույն աչխարհայացքներին... որոնք տեղի էին ունենում քրիստոնյա Եվրոպայում: Նոր ընթացք է ստանում «մեր ամբողջ պատմությունը, խոր կերպարանափոխություններ մտցնելով մեր կյանքի մեջ»[1], հանգամանք, որ հիմք է տալիս մեր պատմությունը 16-րդ դարից սկսած ներառելու նոր պատմության ժամանակագրության մեջ:

Սկիզբ է առնում մտավոր-գրական մի չարժում, որ բնորոշվում է «նորոգություն» ընդհանուր հասկացությամբ: Նորոգիչներն ամենից առաջ ձգտում են արթնացնել ազգի հիշողությունը, կապ ստեղծել անցյալի հետ: Հնագույն դարերի ձեռագիր մատյաններում նրանք հայտնաբերում են հայոց պատմության մեծագույն արժեքները պետության, թագավորության, եկեղեցու գաղափարի բանաստեղծական ու իմաստասիրական արծարծումներով: Հայ նորոգիչներն ամենից առաջ ձեռնամուխ են լինում դասական լեզվի համակարգմանը. կազմում են բառարաններ, գրում են քերականության ու տրամաբանության դասագրքեր ու դպրոցակրթական ձեռնարկներ: Այսպես, միջին հայերենից հետո հայ մատենագրությունը վերստին անցում է կատարում գրաբարին և չուրջ երկու դար գրաբարով չարադրում հայ մտքի բանաստեղծական, դիտական ու իմաստասիրական ստեղծումները: Գուտենբերգի գյուտը չուտով տպարանական գործի է կոչում հայ ազգասերներին՝ լույս ընծայելու ձեռագիր հուչարձանները Աստվածաչունչ, Ագաթանգեղոս, Կորյուն, Եղիչե, Փավստոս, Խորենացի, Նարեկացի, Շնորհալի և մատենագրության այլևայլ էջեր: Գիրքը դառնում է ազգի հոգևոր կազմավորման գաղափարական գործոն:

Մտավոր ու գրական չարժումը լայն ծավալ է ստանում 18-րդ դարի երկրորդ կեսին, հատկապես Վենետիկի Մխիթարյան միաբանության և հնդկահայ համայնքի լուսավորական գործունեության: 18-րդ դարի 10-ական թվականներին (1717) Մխիթար Սեբաստացին Վենետիկի Սուրբ Ղազար կղզում հիմնադրում է կրոնական-մչակութային մի ընկերակցություն, որը նրա անունով կոչվում է Մխիթարյան միաբանություն: Միաբանության մչակութային գործունեությունն ուղղ-

---

[1] Տե՛ս Լեո, Հայոց պատմություն, հ. 3, գիրք 1, ե., 1969, էջ 14:

ված էր հայոց ազգային ինքնագիտակցության արթնացման նպատակին: Այդ նկատառումով միաբանությունը ամենից առաջ գրավոր խոսքում վերականգնում է դասական գրաբարը, հրատարակում հին մատենագրության հուշարձանները, հիմք դնում հայագիտության մի չարք ճյուղերի ստեղծմանը: Այս տեսակետից հատկապես արժեքավոր են Մխիթար Սեբաստացու «Բառգիրք հայկազյան լեզվի» երկհատոր բառարանը (1749-69), 1784 թ. ձեռնարկված Գաբ. Ավետիքյանի, Խաչ. Այուրմելյանի և Մկրտիչ Ավգերյանի երկհատոր «Նոր հայկազյան բառարանը» (1836-37 թթ.), Մկրտիչ Ավգերյանի «Առձեռն բառարանը» (Վիեննտիկ, 1846 թ.), Գրիգոր վարժապետ Փեչտմալճյանի «Բառգիրք հայկազյան լեզվի» (Պոլիս, 1848 թ.) և Միքայել Ջամչյանի «Հայոց պատմությունը» երեք հատորով (1784-86), որն ընդգրկում է հայ ժողովրդի պատմությունը սկզբնավորման չրջանից մինչև 1784 թվականը և իր գիտական մակարդակով համապատասխանում է եվրոպական պատմագրության չափանիշներին: Մխիթարյան միաբանությունն իր գործունեությունը չարունակում է առ այսօր և իր գոյության ընթացքում անգնահատելի դեր է կատարել հայ գրքի, գրականության, մչակույթի, թարգմանական արվեստի և առհասարակ հայագիտության զարգացման գործում:

Ազգային զարթոնքի գաղափարը լայն արձագանք էր գտնում հնդկահայ գաղութում, հատկապես Մադրասի և Կալկաթայի հայկական գաղթօջախներում: Հայոց մտավոր չարժման համար ծրագրային փաստաթուղթ կարելի է համարել Մովսես Բաղրամյանի «Նոր տետրակ, որ կոչի Հորդորակ» (1772 թ.) և Շահամիր Շահամիրյանի «Որոգայթ փառաց» (1773 թ.) հրապարակախոսական երկերը: Նչանակալից երևույթ էր Հարություն Շմավոնյանի «Ազդարար» ամսագրի հայ առաջին պարբերականի հրատարակությունը (1794-96) Մադրասում:

«Նոր տետրակը» բաղկացած է երկու մասից՝ չափածո չորս մաղթանքներ և նույնքան պատմաքննական տեսություններ: Մաղթանքներում հեղինակը կոչ է անում հայությանը վերադառնալ Մայր Հայաստան և գիտության ու կրթության գործով նորոգել հայրենական օջախը: Պատմաքննական տեսությունները հայրենագիտական ձեռնարկներ են, ուր Բաղրամյանը գծագրում է Հայաստան աչխարհի սահմաններն ու գավառները և միաբանության կոչում հայությանը՝ տեր կանգնելու հայրենական ունեցվածքին, որի կործանման պատճառը նրան անմիաբանությունն ու անիչխանությունը:

«Որոգայթ փառացը» ապագա ժողովրդավար Հայաստանի օրենսդրությունն է՝ բաղկացած 520 հոդվածից, ուր համակարգված են պետական, վարչական, եկեղեցական, դատական, բարոյական ու կենցաղավարական կանոնակարգի սկզբունքները:

Հնդկահայ գործիչները լուսավորիչներ էին և ազգային վերաչինության իրենց ծրագրերի հիմքում դնում էին գիտության և լուսավորության յուրացումը: «Ազատությունը կյանքի բոլոր բարիքների աղբյուրն է»,- ասում է Հովսեփ Էմինը: «Եվրոպան ամենքիս գաղափարն է, այն, ինչ կորցրել ենք գիտությամբ, պարտավոր ենք նա ստանալ իմաստությամբ և արիությամբ»,- գրում է Մովսես Բաղրամյանը:

19-րդ դարի առաջին տասնամյակներին էական տեղաշարժեր են կատարվում հայ ժողովրդի ազգային-քաղաքական կյանքում:

Ցարական Ռուսաստանի հարավային արչավանքները նոր սահմաններ են գծում Անդրկովկասի քաղաքական քարտեզի վրա: 1801 թվականին Վրաստանն անցնում է Ռուսաստանի տիրապետության տակ, հաջորդ տարիներին ցարական զորքերը գրավում են Դերբենդի, Բաքվի, Շամախու խանությունները, ապա նաև Արևելյան Հայաստանի մի շարք գավառներ՝ Գանձակ, Արցախ (Ղարաբաղ), Զանգեզուր, Լոռի-Փամբակ: 1826-1827 թվականների ռուս-պարսկական պատերազմի հետևանքով Ռուսաստանի տիրապետության տակ են անցնում Երևանի և Նախիջևանի խանությունները:

Պատմական չրջադարձը խթանում է ազգային ոգու վերնչքը, բացում տնտեսական ու հոգևոր կյանքի բարեկարգման հնոանկար՝ նախապրյալներ ստեղծելով ազգային մշակույթի և գրականության զարգացման համար: Կազմավորվում են մշակույթի ու դպրոցակրթական նոր օջախներ Կ. Պոլսում, Մոսկվայում, Զմյուռնիայում, Աստրախանում, Նոր Նախիջևանում, Էջմիածնում, Թիֆլիսում և այլուր: Հիմնադրվում են մի շարք տպարաններ, որոնք ընդլայնում են տպագիր գրքի ու մամուլի հրատարակությունը:

Գրականության նորոգության էական առանձնահատկությունը մի կողմից դասական բանաստեղծության տաղաչափության, մյուս կողմից ժողովրդա-աչուղական պոեզիայի արևելյան չափի համադրությունն է: Նկատելի է դառնում երկու ոճերի ներթափանցումը, որ ուրույն նրանգ է տալիս լեզվամտածողությանը և աչխարհի ընկալման բանաստեղծական պատկերը ազատում սիմվոլիկ-այլաբանական բնույթից: Անցման չրջանի բանաստեղծը Նաղաչ Հովնաթանն է, որով «վախկում է մեր հին երգիչների չարքը և սկսվում է նոր աչուղների չրջանը... միջին տեղն է

րոնում հնի և նորի»: Նրա պոեզիան արդեն տարբերվում էր մեր հին բանաստեղծական մաքուր չեչտական չափից և երբեմն դառնում է զուտ վանկական, մոտիկ ֆրանսերենին»[1]:

Գրականության նորոգության գեղարվեստական խոչոր նվաճումը կարելի է համարել հայկական կլասիցիզմը, որն իրավամբ ազգային կլասիցիզմի բացառիկ նմուշներից է համաշխարհային գրականության մեջ: Եթե, ինչպես ասում է փիլիսոփան (Հեգել), ոգին մաքուր պատկերացման է ձգտում արվեստի, կրոնի և գիտության մեջ և «արվեստը կախում ունի այն բանից, թե որն է ոգու սուբստանցիոնալ գիտակցությունը», ապա կլասիցիզմը հայ ոգու գեղարվեստական արտահայտությունն է 18-րդ դարի հայ իրականության մեջ: Եվրոպական կլասիցիզմի հետ ընդհանրությամբ հանդերձ, հայկական կլասիցիզմը ազգային էր իր բովանդակությամբ: Եթե եվրոպական կլասիցիզմը իր նյութը գերադանցապես առնում էր Հունա-Հռոմեական ոսկեդարի կլասիկներից, ապա հայկական կլասիցիզմն ուներ իր ղինանոցը՝ ի դեմս ազգային հնության ու դիցաբանության: Կլասիցիզմը «գիտականացրեց» հայ գեղարվեստական մտածողությունը, ստեղծեց իր տեսությունը (Խաչատուր Էրզրումցի, Ստեփանոս Ագոնց, Էդուարդ Հյուրմյուզյան, Սարգիս Տիգրանյան), համակարգեց գեղարվեստական գրականությունը և սահմանեց պոետիկայի նորմատիվ օրենքներ: Համապարփակ բովանդակություն ունի կլասիցիզմի մշակույթը՝ հայագիտություն, պատմագիտություն, փիլիսոփայություն, տիեզերաբանություն, աստվածաբանություն և այլ գիտաճյուղեր, որոնք ընդհանրության մեջ նոր աստիճանի են բարձրացնում հայոց մտավոր զարգացումը: Կլասիցիզմը ստեղծեց թարգմանական մի հոյակապ դպրոց՝ հայ մշակույթը հարստացնելով համաշխարհային գրականության դասական երկերով (Հոմերոս, Վերգիլիոս, Պլուտարքոս, Սոֆոկլես, Պլատոն, Եզովպոս, Դանթե, Միլտոն, Վոլտեր, Ռասին, Ֆեննելոն, Դեֆո և ուրիշներ):

Գրականության նորոգությունը, որ գերազանցապես ուներ բանաստեղծության ժանրային ձևույթ, հատկանշվում էր մի կողմից միջնադարյան տաղերգության պոետիկայի և մյուս կողմից տաղաչափական նոր ձևերի միասնությամբ, արդեն նախանշում էր հայ քնարերգության զարգացման ուղին 19-րդ դարում: Այս տեսակետից հատկապես նշանակալից էին Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Ղափանցին և Հարություն Ալամդարյանը:

---

[1] *Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Դ, Ե., 1970, էջ 511:*

Պաղտասար Դպիր (1683–1768) – Ծնվել է Կեսարիայում, արհեստավոր-հյուսնի ընտանիքում: Շուտով ընտանիքի հետ տեղափոխվում է Պոլիս, կրթություն ստանում Աստվածատուր Ջուղայեցու դպրոցում: Վաղ պատանեկությունից մասնակից է լինում եկեղեցական արարողություններին և արժանանում լայն ճանաչման թե՛ որպես բանաստեղծ և թե՛ որպես տպագրական գործի նախաձեռնող: Դպիրի կրթական-լուսավորական գործունեությունն առավել արգասավոր էր Գում-Գափուի պատրիարքարանին կից Հակոբ Նալյանի հիմնադրած մայր դպրատան կառավարչությունում, ուր պաշտոնավարում էր որպես տնօրեն: Միաժամանակ դպրատանը դասավանդում էր պատմություն, փիլիսոփայություն և քերականություն[1]: Համակողմանի իմացություններով օժտված անհատականություն էր Պաղտասար Դպիրը: Ժամանակակիցները նրան կոչում էին «փիլիսոփա», «մեծ քերական», «երևելի պատմագետ», «հմուտ տաղասաց» և մեծարում այլ բնութագրումներով: Հարուստ ու բազմաժանր է Դպիրի գիտական ու գրական գործունեությունը: Նրա գրչին են պատկանում պատմագիտական, կրոնաաստվածաբանական, փիլիսոփայական, քերականական, բանասիրական և այլ բնույթի ուսումնասիրություններ, հեղինակել է «Տաղարան» ընդհանուր խորագրով բանաստեղծությունների ժողովածուներ, որոնք լայն տարածում ունեին ժամանակի գրագետ շրջաններում: Պաղտասար Դպիրի տաղաչափությունը կատարյալ ներդաշնակությամբ է միահյուսում դասական բանաստեղծությունը ժողովրդա-աշուղական երգի պոետիկային: Դա նրա տաղերին հաղորդում է ոչ միայն պարզ ու մատչելի լեզվամտածողություն, այլև աչխարհիկ կենսաղպացողություն: Կրկներգների, բառահյուսումների ներքին ռիթմը հուշում է, որ դրանք նղանակավորվել են երաժշտական մեկնարանությամբ: Դպիրի պոեզիայի ոգին սերն է, սիրո պանծացումը տիեզերական կեցության բացարձակ արժեքով: Սերը որոնում է, անվերջ սպասում, կարոտի տառապանք և երանության անուրջ.

Սրաթև թռչնակ լինեի, թըռչեի ուր կամեի,
կամ ի յայգին իմ սիրելւոյն, փըչող քամին լինեի,
Թևեթև ամպիկ պիտէի՝ հովուն առջևն իջնեի.
Դէպի երկիրն իմ սիրելւոյն
Առնէր, տանէր հովըն ղիս, հովըն ղիս...

---

[1] *Կենսագրական տվյալները Պաղտասար Դպիրի «Տաղիկներ» ժողովածուի (Երևան, 1958) առաջաբանից: Հեղինակ՝ Շուշանիկ Նազարյան:*

Թախանձանքի, աղերսի ձայն, մի անհաս երազ է սերը և սիրո որոնումը զգացմունքի բուռն ձգտումների անորոշ ու որոչյալ տեսիլներում. «Վարանելով, վարանելով մոլար դեգերիմ, ավա՜ղ // Ոչ ունենալով դադար երբեք - սիրովդ երերիմ», «Իմ սիրասուն գովելի մի մոռանար դիս // Իմ աչաց լույս, իմ հոգի, մի թողուր զգերիս», «Տրտում էի, ուրախացա, // Մնռնալ էի, կենդանացա, // Ինձ արնի, որ զքնզ տեսա // Դու բարի եկիր, բարի եկիր», «Իմ արևակն, իմ արուսյակն, իմ արեգակն, իմ լուսին»: Եվ սակայն սերը մնում է անհաս, որ ավա՜ղ անէանում է սիրուհու հավիտենական քնի ողբերգական վերջավորությամբ.

Ի նընջմանէդ արքայական,
Զարթիր, նազելի իմ, զարթիր,
Էհաս նչոյլ արեգական,
Զարթիր, նազելի իմ, զարթիր:

Պատկեր սիրուն, տիպ բոլորակ,
Լրացելոյ լուսնոյն քատակ,
Ոչ զըտանի քեզ օրինակ,
Զարթիր, նազելի իմ, զարթիր:

Կորուստն անվերադարձ է, վիշտն անամոք, ու կարծես չկա զարմի արահետ: Բայց անկասելի է կամքը տիեզերական, և որքան իրական է վերքը, նույնքան փիլիսոփայական է անվերջությունը, քանզի աչխարհն ունայն է, և ժամանակն անցավոր «Ունայնութեամբ զանցեալ օրերըս ցրեցի, ցրեցի».

Անձն իմ ընդե՞ր հառաչմամբ ի հոգ մտաց վարանիս,
Կամ զի ի խոր տրտմելով, ոգոց հանեալ տառապիս.
Մի լար, մի լար, մի հոգար,
Այս ամենայն անցանն:

Ու վերստին ոգի է առնում փիլիսոփայական խոհը, աչխարհազգացողության ներզգայական պատկերն ու զարնան զարթոնքի տաղերգության հաճույքը: Պաղտասար Դպիրի տաղերգությունը խորապես նպաստել է 19-րդ դարասկզբի հայ աչխարհիկ բանաստեղծության ձևավորմանը:

Պետրոս Ղափանցի (1700–1784) – Անձի և գործի վերաբերյալ կենսագրական տվյալները գրեթե բացակայում են: Հայտնի է միայն, որ գործել է էջմիածնի միաբանությունում, ապա Կ. Պոլսի և Ադրիանապոլսի եկեղեցական աստյաններում, հետագայում պաշտոնավարել է Նիկոմեդիայում որպես թեմի առաջնորդ: Ժամանակի վկայություններում հիշատակվում է որպես երևելի անուն, որ ճանաչում ուներ թե՛ որպես ազգային-եկեղեցական գործիչ և թե՛ որպես բանաստեղծ: Նրա տաղերի ամբողջական ժողովածուն լույս է տեսել 1772-ին Կոստանդնուպոլսում՝ «Դրքույկ կոչեցյալ նրգարան» վերնագրով:

Ղափանցու պոեզիայում ուշագրավ է 18-րդ դարի հայոց ազգային-քաղաքական արթնացումների արձագանքը: «Առ ազգն իւր սիրելի», «Առ ազգն իմ պատուելի», «Զվշտակրութենէ հայրենեաց մերոյ» բանքերում տաղերգուն ողբում է ազգի անկյալ վիճակը, երանությամբ հիշում հին փառքի կորուստը և իր նվիրումը դգայում անձնական վշտի անմնացորդ դեղումներով.

Ի սուգ և կոծ կրծկեալ նստիմ բացատ վայրի
Զաչս իմ հառեալ նայիմ յընթացսդ քո արի
Սկրս ի սիրոյդ վաղ զարթուսեալ ըստուկ գրի...

Ազգը և հայրենիքը Ղափանցին այլաբանում է վարդի կերպարով և ողբում «նաղելի» թռչնակի ճակատագիրը «տապալահառնեալ հողմի և խորչակի» հետապնդումից.

Յորժամ ի քեն ոչ գոյ ողջոյն կամ թուղթ յիչման,
Ես մեռելոցն եմ իմ կարգի, կերպ անկենդան,
Ինձ ոչ երբեք երևեն ինչ էքս ամենայն,
Զի առանց քեզ և ոչ բնրկրիմ տարին բոլոր:

Աշխարհի պոետական ընկալումը Ղափանցու տաղերում միանգամայն անձնականացված է: Իրերն ու երևույթները, աշխարհիկն ու հոգևորը նա ընկալում է զգացմունքի հոգևրանական բնկումով: Ավելի ստույգ նա վկայում է ոչ թե իրականության օբյեկտիվ պատկերը, որքան նրա զգայական վերապրումը: Այս իմաստով նրա պոեզիան ենթակա չէ մոտիվային տրոհումների: Հոգևրանական նույն պահի մեջ են թե՛ ազգային վիշտը, թե՛ Աստծո և էջմիածնի գովքը և թե՛ գարնան գար-

թոնքի ու բնության նորոգման բերկրանքը: Բնության գույների ու ղվարթության մի գեղեցիկ համանվագ է «Ջքաղցրիկ թռչնոց կաքավոց» բանաստեղծությունը, ուր բանաստեղծը հրավեր է հղում «ծիծաղագույն քաղցրիկ թռչունին», հայտնագործելու գեղատեսիլ մի աչխարհ և իր հոգին տոգորելու վայելքի ու թախծի վերապրումներով.

Փութա սա մեզ նախչուն կաքավ,
Սարերն ամեն կանաչացավ,
Ջարդ ըղգեցեալ պայծառացավ.
Յարդ լեռներն ի վայր փութաս,
Յավարս գարնան պատնալ ցնծաս,
Նախչուն ձագերով չուրջ կուգաս,
Արագ-արագ ոստոստելով,
Ծաղկանց վերա թավալելով,
Վասն ո՞ւր թռչիս,
Ընդե՞ր փախչիս,
Կամ զի՞ թագչիս,
Կողկողալով ձագն արձակես,
Գախգըղա, գախգըղա, գախգըղա,
Միչտ հառաչես ու կարկաչես:

Իր տաղերում Ղափանցին քննադատել է մարդկային վարքի արատավոր չեղումները և աստվածային աղոթքով փորձել բառնալ չարությունն ու կրքերի աննպատակ վատնումը («Սակավուկ ինչ խրատ առ անձն յուր ապիրատ», «Զխղճմտանաց», «Զպարկեչտութենն», «Զանխոհեմ ըղձից և զհոռեգոյն տենչանաց»):

Ինչպես Պաղտասար Դպիրը, Պետրոս Ղափանցին ևս գրական հիմնավոր նախադրյալներ ստեղծեց հայ կլասիցիզմի բանաստեղծության ձևավորման ու զարգացման համար:

Դպիրից ու Ղափանցուց մի փոքր ավելի ուշ է սկսել իր ստեղծագործական գործունեությունը Հարություն Ալամդարյանը:

***Հարություն Ալամդարյան** (1795-1834) - Ծնվել է Աստրախանում, արհեստավորի ընտանիքում: Կրթություն է ստացել տեղի Աղաբարյան վարժարանում: 1813 թվականին հրավիրվում է Մոսկվա, նախ կրթվե-*

լու, ապա ուսուցչություն ստանձնելու Լազարյան ճեմարանում: 1824 թ. տեղափոխվում է Թիֆլիս և ստանձնում Ներսիսյան դպրոցի տնօրենությունը: Թիֆլիսում մնում է մինչև 1830 թ.: 1831 թվականին նշանակվում է Նոր Նախիջևանի Սուրբ Խաչ վանքի վանահայր, ուր և 1834 թվականին ընդհատվում է նրա կյանքը ողբերգական դիպվածով: Մնծ չէ Ալամդարյանի թողած գրական ժառանգությունը: Երեք տասնյակի հասնող նրա բանաստեղծությունները մահից տասնամյակներ հետո լույս են տեսել Մոսկվայում 1884 թվականին՝ «Ջափարերականք» ընդհանուր խորագրով:

Սիրո հմայքն ու գեղեցկությունն Ալամդարյանը զգացել է վաղ պատանեկության հասակում: Սակայն ճակատագիրը դաժան է գտնվել նրա նկատմամբ: Մահանում է սիրած էակը՝ փչրելով բանաստեղծի ռոմանտիկ երազները: Երջանկությունը փոխվում է տառապանքի, ամեն ինչ սուզվում է անցած հուշերում, և այդ հուշերից հառնում է սիրած աղջկա տեսիլքը «Հրեչտա՞կ, թե կույս լուսագնդ».

Արդյոք գուցե յաչխարհի
Սիրոյ նման իր հզոր,
Սերն ի ձեռաց արարչին
Մեզ մահացուացս է գիր նոր:

Նանրախորհուրդ ազգ մարդկան,
Շատ մի սիրիր դու զաչխարհ,
Նա թչնամի է անգութ,
Զար քան զվարթ՝ մահաթոյն

Ցանցիւ սիրոյ զքնզ կամիթէ,
Մի հազր անել ըմբռնէ,
Ապա զսիրոյդ առարկայ,
Ի քէն արագ կողոպտէ:

Երբ չքանում է տեսիլքը, բանաստեղծը վերստին մնում է իր վշտի հետ: Ուրեմն երջանկությունը պատրանք է, իրականը տառապանքն է միայն: Այսպես, Ալամդարյանը դեգերում է տեսիլքի ու իրականության արանքում՝ քնարական խոհերը թաթախելով անվերապարձ կորստի թախիծով: Սիրո, թախծի ու վերհուշի այս մոտիվներով են գրված «Պա-

երգություն», «Սուգ», «Դավ երևակայության», «Ամենևին ես գեղեցիկ», «Ողջույն հրաժեշտի զավակաց իմոց», «Թշվառություն սոխակի» և այլ բանաստեղծություններ:

Վերջին շրջանի բանաստեղծություններում նկատելի են դառնում բարդ ապրումների ու հակասական հոգեկան անցումների, ներանձնական անհաչտ խռովքի ռոմանտիկական դեգերումներ: Ճնշում է կյանքի տաղտուկը, չկա հոգու և մտքի ազատ տարածություն, կա միայն հալածանք ու կապանք, և աներազ աչխարհի փակուղիներում բանաստեղծի երևակայությունը նչմարում է ազատության աներևույթ տեսիլքը՝ անհայտին ուղղելով ընդվզումի անեծքը.

Ձկատակերգուս զախտացելովս
Ձերծ մի՛ թողուր աչխարհ, յախտից.
Ձծաղրածուս զսիրահարաւս
Աչխարհ հաղորդ արա իմ կրից.

Որով ղլեզուս սանձել ուսցին
Ի հայկլո, զայր ցավալից,
Եւ կրիք մչտաց իսկ վչտակրաց
Գացին ւպատրաստ գոլ կարեկից:

Խորտակված սիրո էլեգիան, վչտի անձնական հեծեծանքները տարիների հեռավորության վրա ձգտում են իրականությունից դժգոհ անհատի տիեզերական թախիծի: Տեսիլքների ու անուրջների մտապատկերներում վերստին հառնում է վերհուչը, բայց երևակայության պատրանքը տեղի է տալիս գորչ իրականությանը, և մնում է ազատության բաղձանքը, որ հասու է թևրևս միայն սառը գերեզմանում «Ամ ես չիւր կնտ վերջին եհաս սեաւ կյանք իմ // Ամ, ես ե՞րբ մնռայց, ե՞րբ հանդուրժիցիմ»:

Եվ սակայն հեռացումն ու փախուստը չեն ակնկալում անհայտ հեռուներ: Ներքին դեգերումները ետադարձ են կատարում դեպի համընդհանուր սիրո ավետարանական ճչմարտությունը: Պետք է ապավինել արարչության խորհրդին, աղոթել աստծուն մեղանչումի ու ղղջանքի հորդորանքով և ավետարանի մնջ որոնել երջանկության խորհուրդը:

Ալամդարյանը ոչ միայն բանաստեղծ էր, այլև ազգային-հասարակական գործիչ և որպես մանկավարժ ու մտավորական՝ մեծապես նպաստեց գարթոնքի սերնդի ազգային լուսավորական գաղափարների կազմավորմանը:

ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱ

Գրավոր, թե բանավոր հայոց բանահյուսության մեջ ոք մի պրող կամ գործիչ չի ենթարկվել այնպիսի աղավաղումների, ինչպես Սայաթ-Նովան: Ստեղծվել է պարականոն սայաթնովագիտության մի ընդհանուր ասպարեզ, ուր իրենց հնարամտությունն են ցուցադրում գրական ու ոչ գրական դիլետանտները: Եվ վերագրումների ու ընթերցման խեղաթյուրումները թե՛ կենսագրական են, և թե՛ ստեղծագործական: Այս իմաստով սայաթնովագիտությունը կարիք ունի մեթոդաբանական վերստուգման: Ամենից առաջ պատմության ժամանակագրության հարցը: Անտեսելով հայոց պատմության գիտական պարբերացման ընդունված տեսությունը՝ ինչ-որ կամայական մոտեցմամբ 18-րդ դարը բնորոշվեց որպես ուշ միջնադար, և Սայաթ-Նովան դիտվեց հայոց հին և միջնադարյան գրականության, միջնադարյան տաղերգուների չարունակության վրա, հանգամանք, որ անստույգ է ոչ միայն կենսագրական ժամանակագրության տեսակետից, այլև գրական ժառանգորդության իմաստով: Ստացվում է, որ հայ մշակույթը Մխիթարյանների և հնդկահայ համայնքի մտավոր-գրական հայտնություններում ուղենշում է հայոց նոր գրականության սկզբնավորումը, իսկ նույն ժամանակաշրջանում ստեղծագործող Սայաթ-Նովան, Բաղդասար Դպիրը և Պետրոս Ղափանցին պատկանում են միջնադարին:

Ուշագրավ է, որ Պարույր Սևակը, իր հետազոտության մեջ, Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունները վերլուծելով միջնադարյան տաղերգուների հետ ունեցած առնչություններով, այնուամենայնիվ նրա ժամանակը վերագրում է նոր չրջանին: «Իսկ իր դեմքով,- գրում է Սևակը,- տրտմության մեջ էլ մշտապես պայծառ իր դեմքով, նա նայում է մեզ: Ուստի և նա ավելի նոր ժամանակինն է, քան հնինը: Նորինն է իր լեզվով, որ պիտի ծնունդ տար հայոց նոր գրական լեզվին: Նորինն է իր մտածողությամբ, որի մեջ ոչինչ չկա միջնադարյան»[1]:

Հայտնի է, որ աչուղական պոեզիայի նախասիրություններից է ծածկագրությունը, որ գրավել է աչուղին ոչ միայն հրապարակային մրցույթների պարագայում հնարամտություն ցուցաբերելու արվեստում, այլև ինչ-ինչ երևույթների փիլիսոփայական խորհրդավորության տպավորություն ստեղծելու իմաստով: Բայց դա բոլորովին առիթ չի տալիս որոշ «սայաթնովագետ-

---

[1] Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, Երևան, 1969, էջ 365:

ների» ծածկագրությունը հետազոտության միջոց դարձնել և երգի խոհական-ղգայական իմաստը սուզել բանաստեղծության «կողագրային» բանդագուչանքներում: Միանգամայն տեղին է Սայաթ-Նովայի առիթով Հ. Թումանյանի դիտարկումը, թե «այս կամ այն մեթոդով չի կարելի գտնել բանաստեղծին կամ բանաստեղծությունը նրա գրվածքի մեջ... Մեթոդներով ամեն բան էլ կգտնենք, բայց բանաստեղծությունը, բայց բանաստեղծին կարելի է գտնել ղգացումով, ըմբռնումով, հոտառությամբ: Ապա, երբ արդեն գտնված է բանաստեղծը, նոր միայն գործադրել մեթոդները նրան վերլուծելու»[1]:

Ծածկագրային վերծանումների այս «մեթոդով» հայտնաբերվել են Սայաթ-Նովայի կենսագրության տարատեսակ վարկածներ: Օրինակ, «Սայաթ-Նովու գերեզմանը Հինդ, Հարաչ, Արաբ մի անի» բանատողի տրամաբանությամբ վկայում են, որպես թե աչուղը «պատանի հասակում գերի է տարվել և... դեգերել Արևելքի երկրներում (Պարսկաստան, Հնդկաստան)»: Ո՞րն է նման վարկածի հիմքը, եթե ոչ բանատողի այլաբանության կամայական վերծանումը, այլաբանություն, որը պարզապես խոհական իմաստ ունի և ակնարկում է առհասարակ մոռացության, ունայնության խորհուրդը անցավոր աշխարհում: Դա կենսագրական այնպիսի վարկած է, որ հազիվ թե վրիպած լիներ Ավետիքյանի ուշադրությունից: Ի դեպ, Հ. Թումանյանը, որ ամենայն մանրազնննությամբ անդրադարձել է Սայաթ-Նովայի կենսագրության վարկածներին, որևէ ակնարկ չի անում գերեվարության մասին, որն ինքնին բացառվում է, եթե վարկածը հաստատող որևէ փաստ լիներ[2]:

Եթե առօրյա հասկացությամբ բնորոշելու լինենք Աչուղ գոյականը, ապա կարող ենք որպես հոմանիշ օգտագործել «սիրո երգիչ» բնորոշումը (Պ. Սևակի բնորոշմամբ «Սիրահար»): Եվ տվյալ պարագայում իմաստ չունի որոնել ինչ-որ օրյեկտ և աչուղի սիրո երգը վերագրել նրան: Ավետիքյանը, վկայակոչելով «մեծերուց լսած» խոսքերը Սայաթ-Նովայի մասին, ասում է, թե Սայաթ-Նովան «իրակլե թագավորի ու սրա արքունաց սիրեկան աչուղն ըլլում, մեկ անհոգ ասող ու քնքի սիրող, սիրուն աղջկերանց ուրախացնող ու որբևերի կանանց մխիթարիչ, և ըլլալով հիանալի քամանչա ածող, մանավանդ իր քաղցր ձայնի հետ էլել

---

[1] Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1951, էջ 441:

[2] Տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, 6-րդ լրացուցիչ հատոր, Երևան, 1959, էջ 138-146:

է միչտ թագավորի ու ազգի խրախճանքներու պատվական ու անհրաժեչտ զարդը»[1]: Հարց է ծագում, ի՞նչ հիմք կա վարկած հորինելու, թե Սայաթ-Նովան սիրահարվել է Թեյմուրազ արքայի դուստր, Իրայի քույր Աննային, և այդ անպարկեչտ վարքի համար վտարվել արքունիքից ու ենթարկվել հալածանքի: Այս վարկածն է, ահա, որ կասկածի է ենթարկում Հ. Թումանյանը. «Չգիտեմ ով է տեղեկություն տվել պ. Բրյուսովին, թե Սայաթ-Նովան սիրահարված է եղել վրաց թագավորի աղջկա վրա, որ էդ միևնույն բանը հայտնում է և գրքի հառաջաբանում»[2]:

Սայաթ-Նովայի կենսագրության մեջ բաց էջեր չատ կան, բայց դա բոլորովին չի պարտադրում այդ էջերը լրացնել անհիմն վարկածներով, առավել ևս սյուժեներ կառուցել նրա բանաստղերի ծածկագրերով:

Վերջապես, մեթոդաբանական մեկ հարց ևս. Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության հարաբերակցումը գրականության հետ ըստ տիպարանական հատկանիչի: Նման տարբերակումը միանգամայն անհրաժեչտ է հարցի գիտականացման իմաստով: Պետք է տեսականորեն գիտակցել, որ Սայաթ-Նովան գրականություն չէ բառիս ակադեմիական նչանակությամբ: Նա բանահյուսություն է և իր պոետիկայով կարող է դիտվել գրականության զուգահեռի վրա: Աչուղությունը իրրև արվեստ թուրքական ծագում ունի և մտածողության թուրքական ձևույթ: Իր բնույթով այն կիրառական նչանակությամբ է սահմանված և իր ծագմամբ պատկանում է 16–17-րդ դարերին: Այս իմաստով աչուղական այդ դպրոցը նոր ուղղություն է՝ անկախ միջնադարյան տաղերգությունից և աչուղական հին դպրոցից: Արեղյանը այն անվանում է «նոր աչուղների չրջան» և ըստ այդմ բնութագրում Սայաթ-Նովայի երևույթը, թե նա «ուրիչ կարգի երգիչների է պատկանում, նա աչուղ է... այսինքն ժողովրդական երգիչ»[3]:

Աչուղական պոեզիայի և Սայաթ-Նովայի համեմատական դրվածքով ընդհանրություն են նչմարում եվրոպական ժողովրդական արվեստի ուղղությունների հետ հունական ռապսոդներ, ֆրանսիական տրուբադուրներ, գերմանական մինեզինգերներ և այլն: Եվ սակայն գրականության գիտական պատմագրությունը դրանց դիտում է որպես մչակու-

---

[1] «Սայաթ-Նովա», լուս գցած ազխատասիրությենով Գևորգեայ Ախվերդյան, Մոսկվա, 1852, էջ ե:

[2] Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 388:

[3] Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Դ, Երևան, 1970, էջ 535:

թային ուրույն ուղղության գրականության զուգահեռի վրա: Նույն սկզբունքով պետք է դիտվի նաև աչուղական պոեզիան գրականության զուգահեռի վրա: Այստեղից ինքնին ծագում է ակադեմիական հարցադրումը՝ ո՞ր ուղղության են պատկանում աչուղական պոեզիան և Սայաթ-Նովան կլասիցիզմի՞, ռոմանտիզմի՞, սիմվոլիզմի՞, թե մի այլ իզմի: Ինքնին ուշագրավ է, որ այնպիսի մի հմուտ գրականագետ, ինչպիսին Վահրամ Թերզիբաչյանն է, Սայաթ-Նովայի գրական մեթոդը հատկացնում էր կլասիցիզմին, վկայակոչելով աչուղի բանաստողը «Գիր սիրե, ղալամ սիրե, դավթար սիրե», այսինքն բանականության պաչտամունքը: Եվ դա տրամաբանական է, քանզի 18-րդ դարի տիրապետող գրական ուղղությունը կլասիցիզմն էր: Սակայն այս սխալը ավելի գրավիչ ու «գիտական է», քան ավելի քան հարյուր տարով առաջ ընկնելու և եվրոպական ռոմանտիզմին կանխելու վարկածը: Պետք է մեկ անգամ ընդմիշտ ընդունել, որ աչուղական պոեզիայի պոետիկան ենթակա չէ մեթոդաբանական համակարգման: Նա ո՛չ կլասիցիզմ է, ո՛չ ռոմանտիզմ կամ որևէ ուղղություն, այլ նախապես կառուցված կանոնիկ, անփոփոխ տաղաչափություն:

1851-ին Մոսկվայում լույս է տեսնում «Սայաթ-Նովա, լուս գցած աչխատասիրութիւնով Գեորգայ Ախվերդեան» գիրքը, Սայաթ-Նովայի տաղերի առաջին ժողովածուն՝ լրացված կենսագրական որոշ տվյալներով: Այսպես, հանճարեղ աչուղ-բանաստեղծի հայտնության հետ, հիմք է դրվում սայաթնովագիտությանը՝ առաջադրելով կենսագրական և ստեղծագործական բնույթի այլևայլ անհայտներ, որոնց լուծմունքը չարունակվում է առ այսօր:

Սայաթ-Նովան, կնունքով անվանակոչված Արութինը, ծնվել է 1722 թվականին Թիֆլիսում, արհեստավորի ընտանիքում: Մանկության, պատանեկության, գրաճանաչության ու կրթության վերաբերյալ կենսագրական տվյալներ չկան: Ժամանակակիցների հիշողությամբ վկայված ավանդությունն ասում է, որ այս պատանի Արութինը եղել է բազմահմուտ անհատականություն, ընդգծված աչխարհիկ հակումներով, և արհեստագործական հմտությունների մեջ հանրաճանաչ լինելով ճանաչման է արժանացել նաև որպես աչուղական արվեստի հմուտ գործածող: Հատկապես այս ասպարեզում նա տիրապետել է արվեստի այնպիսի բարձր կատարելության, որ արժանացել է վրացական արքունիքի պալատական երգիչի տիտղոսին և մչտապես վայելել արքունիքի հովանավորությունը: Հետագայում, 1750-ականների վերջերին ձեռնադր-

վել է քահանա և ապաստանել Հաղպատի վանքում, իսկ 1760-ականների վերջերին, կնոջ մահից հետո, դարձել է կուսակրոն քահանա: Հ. Թումանյանը, հենվելով նկղեցական կոնդակների և Գյուտ քահանա Աղանյանի «Դիվան հայոց պատմության» դրքի տվյալների վրա, հանդամանորեն անդրադառնում է Սայաթ-Նովայի վանական կյանքի պատմությանը, ննթադրելով, թե Դավիթ անունով վարդապետը ոչ այլ ոք է, քան Սայաթ-Նովան, որ ձեռնադրվել է 1771 թվականին և վարել է կրոնավորին ոչ վայել կյանք՝ դեգերելով վանքի ու Թիֆլիսի միջև, տրվելով աչխարհիկ կյանքի վայելքներին: Ահա վարդապետի այս արկածալից կյանքը ավարտվում է 1795-ին, ճիչտ նույն թվականին, երբ սպանությամբ ընդհատվում է Սայաթ-Նովայի կենսագրությունը Աղա Մահմուդ խանի բարբարոսական արչավանքի ժամանակ:

Սայաթնովագիտությունը չուրջ հարյուրհիսունամյա պատմություն ունի: Մի ամբողջ գրադարան կարող են կազմել աչուղ-բանաստեղծի կյանքի ու ստեղծագործության վերաբերյալ ուսումնասիրությունները, հոդվածներն ու հրապարակումները: Սկսած Գևորգ Ախվերդյանից՝ սայաթնովագիտության մեջ իրենց ավանդն են ներդրել տասնյակից ավելի բանասերներ, գրականագետներ, արվեստարաններ: Այդ թվում՝ Մ. Էմին, Գր. Աստուր, Հ. Թումանյան, Գ. Լևոնյան, Ն. Ադոնց, Ա. Հարությունյան, Գ. Արով, Մ. Հասրաթյան, Մ. Արեղյան, Աս. Մնացականյան, Խ. Սարգսյան, Ա. Ղանալանյան, Մելիքսեթ-Բեկ, Հ. Բախչինյան և ուրիչներ:

Հարցերի համակողմանի ընդգրկմամբ և ստեղծագործության խորազնին վերլուծությամբ սայաթնովագիտության մեջ առանձնանում է Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը (1969): Ամենից առաջ գնահատելի է Սայաթ-Նովայի ծննդյան թվականի ճչգրտումը, որ փաստերի ու փաստարկումների համեմատական քննությամբ հաստատում է 1722 թվականը: Ուսումնասիրության մյուս էական արժանիքը Սևակի քննական հայացքն է սայաթնովագիտության նախորդ չուրջ հարյուրամյա հետազոտական փորձին և իր դրույթների սպառիչ հիմնավորումը փաստերի համադրության դիտական տրամաբանությամբ:

Աչխատության մեջ ծավալուն բաժին են կազմում ծանոթագրությունները, ուր բնագրի չարունակության վրա ճչգրտվում են սայաթնովագիտության առաջադրած դրեթե բոլոր վարկածները: Կարևոր է դիտել նաև, որ Սևակը Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը վերլուծում է ամբողջության մեջ՝ ներառնելով թե՛ վրացերեն, և թե՛ թուրքերեն տաղերը:

Պահպանվել է Սայաթ-Նովայի ինքնագիր «Տետրակը» («Դավթարը»), որն ընդգրկում է աչուղի հայերեն, վրացերեն և թուրքերեն խաղերը: Հայերեն խաղերը թվով 46-ն են: «Դավթարը» սկսվում է «Շատ սիրուն իս, չախաթայի ասողին խար չիս անի» և «Դարդ մի անի...» գաղնևներով:

Շատ սիրուն իս, չախաթայի ասողին խար չիս անի.
Անջախ գըցիս էչխի մեչըն, հիդ կեհաս քար չիս անի:

Էչխըն հեստի կըրակ ունի վունց կու էրվի, վունց կերթա.
Թեգուզ նընգնիմ ծովի մեչըն՝ հովնալու ճար չիս անի:

Բաս աչուղն վունց դիմանա էտ քու տրված կեծակուն.
Դուն ինքնանալ թաքավուր իս բեհուբազար չիս անի:

Թեվուր սարերուն հանդիբիս, կու հալիս մումի նըման.
Թեվուր քաղաք տիղ հանդիբիս, կու քանդիս՝ վար չիս անի:

Իսկի բեհուբազար չունի չախաթայի չասողըն.
Էնդու համա, Սայաթ-Նովա, չատ էյթիբար չիս անի:

Այս տաղը հիշարժան է ու պատմական, քանզի սա աչուղական առաջին հայերեն տաղն է և սրանով է Սայաթ-Նովան սկիզբ դնում հայկական աչուղական դպրոցին: Նոր է տաղաչափությունը, նորովի է հնչում սիրո աչուղական մեղեդին:

Սերը անչնջ կրակ ունի, որին աչուղը չի դիմանա «Թեգուզ ընգնի ծովի մեչըն», ոչ արեգակի ճաճանչը, ոչ լուսնի լույսը չեն կարող ավելի փայլ ունենալ, քան սիրուհու թաց երեսը, ուստի թե «Դուն գըլուխըտ մահի կուտաս, յիս էլ քիզիդ կու միռնիմ»: Ապա հաջորդում է «Անգամ արա բարիթավուր» դաստանը, ուր սիրո զգայական վերապրումը հիացմունք է և տառապանք, սիրուհին զեղեցկության տիպար, իմաստության աստված և գոյության խորհրդանիշ.

Ջան չունիմ յարի ձևռնեմեն,
Հիվանդ իմ էչխի կըռնեմեն

Դեղ ունիս ծոցիդ նըռնեմեն
Նըռից օսկով,
քաղցր խոսկով
Կրակ իս վիր ածում բերնեմեն[1]*:*

Եվ ապա վկայում է սիրած էակին արարչությամբ տրված ներքին ու արտաքին համայքի ու գեղեցկության վերաղիրները «Պռոչդ դանդ է», «Հագածդ ղար ու ղումաչ ա», «Թամաչա իս վարդի ռանգ իս», «Շուռ իս գալի բլբուլի պես», «Օրն ու օրին չատանում իս», «Գանձ իս սիրով ու սիրեկան», որոնք ուղեկցվում են կարոտի, վշտի, մերժումի ցավագին զգացողություններով:

Հարց է ծագում՝ անձնավորվա՞ծ է արդյոք սիրուհու կերպարը Սայաթ-Նովայի տաղերում, թե դա առհասարակ աչուղական ոճին յուրահատուկ խորհրդանիշ է: Հարցադրումն ինքնին նպատակային է, քանզի էական ընդգծում ունի սայաթնովագիտության մեջ, մանավանդ այն վարկածով, թե Սայաթ-Նովայի սիրո օբյեկտը եղել է Հերակլ Երկրորդի քույր արքայադուստր Աննան: Առավել ևս, որ վարկածը բնագրային այլաբնույթ մեկնաբանությունների տեղիք է տալիս: Այս տեսակետից հատկապես ցայտուն է «Դուն էն գլխեն...» տաղի մեկնությունը: Որոշ հետազոտողներ «կարծում են,- գրում է Նիկոլ Աղբալյանը,- որ այդ տաղով երգիչը դիմում է Հերակլ Թագավորին և խնդրում, որ ողորմած լինի իր հանդեպ և չարտաքսի իր պալատից»: Իրականում, գրականագետի կարծիքով, երգիչը դիմում է սիրած կնոջը, որի հանդեպ «մի անախորժ վարմունք է ունեցել»: Եվ այս վարկածը հիմնավորելու համար Աղբալյանը յուրովի իմաստ է վերագրում երգում օգտագործված վերաղիրներին՝ հատկանշական համարելով դրանք կնոջ կերպարին: Բնագրի նման ընթերցումը որոշակիորեն ի հայտ է բերում վերլուծական մեթոդի անլիարժեքությունը, մի անգամ ևս հավաստելով Սայաթ-Նովային պարզապես որպես բանաստեղծություն կարդալու մեթոդի գիտական ճշմարտացիությունը:

Սայաթ-Նովայի դարաշրջանը լեցուն էր համաչխարհային պատմական իրադարձություններով: Լուսավորիչները բանական հասարակության իդեալով գաղափարապես նախապատրաստում էին ֆրանսիա-

---

[1] *Բնագրային բոլոր հղումները կատարված են Հենրիկ Բախչինյանի կազմած ժողովածուից (Սայաթ-Նովա, «Խաղեր», Երևան, 1987):*

կան բուրժուական հեղափոխությունը՝ ավատատիրության վերջին մնացուկների փոչիացմամբ ազդարարելով անհատի ու ազգերի ազատության հռչակագիրը: Ուղղակի թե անուղղակի թելերով այդ գաղափարները արձագանք էին գտնում քաղաքակրթությամբ արթնացող ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայոց ազգային գիտակցության մեջ նպաստելով մտավոր-գրական նորոգության առաջընթացին: Ազգային-ազատագրական չարժումը Այունիքում, Իսրայել Օրիի և Հովսեփ Էմինի դիվանագիտական չրջայցերը եվրոպական մայրաքաղաքներում, ռուսական ցարիզմի հարավային քաղաքականության մեջ հայոց ազգային ազատագրության գաղափարի լծորդումը Արցախի պատմական առաքելությամբ, վերջապես Մխիթարյան միարանության գործունեությունը Վենետիկում, հնդկահայ համայնքի ազգային հրապարակախոսությունը, տպագիր գիրքը ուղղակի, թե անուղղակի ներթափանցում էին Անդրկովկասի մտավոր կենտրոն Թիֆլիս, բովանդակություն տալիս սոցիալապես կազմավորվող արհեստավորության քաղաքային կենցաղավարությանը: Ու քանի որ հասարակական կազմակերպությունը տակավին չուներ մշակութային հաստատություններ, ուստի ասպարեզը տրվում էր կիրառական արվեստին, որի կատարյալ ձևը աչուղությունն էր: Այստեղ է Սայաթ-Նովայի հայտնությունը: Վալերի Բրյուսովի բնութագրմամբ, վերուստ տրված հանճարի բացառիկ ունակությամբ, «Սայաթ-Նովան իր կյանքով լիացրեց ամրողջ 18-րդ դարը»: Աչխարհի սահմաններն ընդլայնվել են, երկիր մոլորակի աչխարհամասերում ազգերն ու մարդկությունը խորհրդավոր հեռավորությունից հնքիաթեներ են պատմում, Աստծուց անջատված, բայց Աստծու արարչությանն ունկնդիր անհատի հոգեկան դեգերումները տանելով դեպի միակը, անփոխարինելին սերը, սիրած էակը, տիեզերական գոյության ապաստանը: Սերը ոչ միայն նպատակ է, այլև միջոց հաղորդակցվելու աչխարհի հետ, բացահայտելու մարդու ներաչխարհի անպարունակ խոհերն ու զգացմունքները, վկայելու, թե ինչ արժեն կարոտը, վայելքը, նվիրումի վեհությունը, թախծի ու վչտի տառապանքը այս ունայն աչխարհում: Հոգու բոնկումների այս արժեքներից է հյուսված Սայաթ-Նովայի տաղարանը: Եվ յուրաքանչյուր տող զգացմունքի մի զեղում է, պահի վերապրում, գեղեցիկ վերհուչ և սիրո անմեկնելի թովչանք:

Ջարբաբ ու զար իա, ծովից հանած անգին քար, տեսնողին ապչահար ես անում, նմանը չտեսա ոչ հնդու կողմերում, ոչ Փռանգի պատկերներում: Գովքդ դավթար եմ արել, քանզի ուրիչ է տիպարդ, ես քեզանից

չեմ հեռանա մինչև «չհասնի մահիս վաղևն», թող քեզ ուրախությունը լինի, իսկ Սայաթ-Նովային տառապանքը («Դիբա ու ենգիլունիա, դարբար ու դար իս, դովելի»):

Աչխարհում դու իմ միակն ես, անմատչելի ես, ամուր, ինչպես ադամանդի քարը, դու Լեյլի ես, տեսնողիդ Մեջնուն ես դարձնում, չուրթերդ նաբաթի են, ինքդ դանդ ու չաքարի նման, անգութ մի լինիր, խղճա ինձ, քանզի նոքար Սայաթ-Նովան անկարող է «դիմանալ էսչափ չարին» («Յիս քու դիմքըն չիմ դիդի»):

Բլբուլը վարդին է փնտրում, աչուղն իր յարին, բլբուլին վարդն է այրում, աչուղին իր յարը, ոչ վարդն է հայտնվում բլբուլին, ոչ աչուղին յարի պատկերը, երկուսին վիճակված է նույն տառապանքը, թող աչուղը լա երկուսի վիշտը.

Ղարիբ բլբուլ ձայնտ մալում,
Յիս ու դուն էրվինք մէ հալում
Սայաթ-Նովեն ասաց՝ դալում,
Դու մի լաց լի, յիս իմ լալու:
(«Ուստի գուքաս, ղարիբ բլբուլ»)

Այս կարգի իմիտացիաները կարող են միայն գաղափար տալ սայաթ-նովյան երգի «այուժենների» մասին ու նաև արտահայտել բնագրի գեղարվեստական համայքն ու խոհափիլիսոփայական արձագանքը: Եվ սակայն կարելի է տարբերակել տաղերի հաղորդակցական ատաղձը արարողական ոճի և ներխոհական ասույթի միջև: Տարբերակումն ակնհայտ է ոչ միայն ըստ ձևի, այլև ըստ բովանդակության: Առաջին պարագայում ակնհայտ է պարզ, անցողիկ տրամադրության երկրային հայացքը, երկրորդ պարագայում խոհերի ողբերգական չեչտը: «Խոսկիրըդ մալում իմ արի...» երգը ըստ ձևի խաղ է, թևթև տողանցումներով և արարողական հղումներով, ուր սիրած էակի գովեստ-դաստանային հղումները ընդմիջվում են սերը հավաստող խրատական անցումներով.

Աջար միզիզ ի՞նչ իս կամում, ի՞նչ է ասում էտ քու վալըտ,
Իսկ, չիս գալի, չիս ասում «Աջար ինչ է բանդա հալըտ»
Աստված վըկա սիրտս էրից ջկրանի նման ման գալըտ,
Յիս քիզանից չիմ հեռանա, թեգուզ դուս գա խաթուխալըտ
Թեգուզ սիրիս, թեգուզ ատես, թեգուզն համբուրիս, ախպեր,

Համբուրեմ սիրով համբուր,
Վոնցոր խեչին է դաստուր,
Ով քիզ խայան մըտիկ տա,
Դառնա էրկու աչկով կուր:

Նմանատիպ խաղ է «Ինչ կոնիմ հեքիմն...» տաղը, ուր ժողովրդական խաղիկների ոճով Երկխոսության սիրահարները հաճոյանում են սիրո գրավչությամբ և վեհանում երանավետ «մերժումի» քմայքով. Ասի Թե՝

«Ինչ կոնիմ հեքիմըն, ինչ կոնիմ ջարեն,
Քու տըվածըն ուրիչ դիղ է, ուրիչ դիղ,
Էրում է մըհլամն չէ լավնում յարեն,
Քու տըվածըն ուրիչ դիղ է, ուրիչ դիղ...

Ասաց Թե. «Հիռացի գըլխեմես, գընա,
Քու ասածըն ուրիչ տիղ է, ուրիչ տիղ.
Էդ քու արարմունքսըն քիզի չի մնա
Քո ասածըն ուրիչ տիղ է, ուրիչ տիղ–,
ուրիչ տիղ, աման, ուրիչ տիղ»:

Որքան անաղարտ ու նվիրական է իր սերը, նույնքան մաքուր, աստվածային ու անհամեմատելի է սիրուհին.

Ղումաչ ասիմ՝ չուրեղնն է, կու մաչվի,
Սալրի ասիմ՝ ախըր մին օր կու տաչվի,
Ջեյրան ասիմ՝ չատ մարթ քիզիդ կու յաչվի,
Բաս վո՞ւնց Թարիփ անիմ մարա իս, գոզալ:

Թե մանիչակ ասիմ՝ սարեմեն կոսին,
Թե ջավահիր ասիմ՝ քարեմեն կոսին,
Թեվուր լուսին ասիմ՝ տարեմեն կոսին.
Արևգակի նըման փարա իս, գոզալ:

Նմանատիպ սիրախաղեր են «Մեջլումի պես կորավ յարս», «Բլբուլի հիդ լաց իս էլի», «Ջիս ասում Թե լաց իս էլի», «Ձիս կանչում իմ լալանին» տաղերը, որոնց ժանրային ձևր Սայաթ-Նովան անվանում է ռուբայի-բայաթի-Թասլիբի:

Սայաթ-Նովայի տաղարանում տիրապետող մի ամբողջ չարք են կազմում դաստանները: Դրանք ձևի կատարելությամբ կառուցված քնարական բանաստեղծություններ են, գերազանցապես ուղղված սիրած էակին, որի կերպարը ուրվագծվում է ծիածանի բոլոր գույնզրով, ընաշխարհի գունագեղ ներկերով, գրավիչ ձայներով, քաղցրություն հարուցող հաճելի համեմատություններով և հոգեկան վերապրումների նրբերանգներով («Դաստամազտ սիմ ու չարբար», «Վունցոր զարիր բլբուլն...», «Մէ խոսկ ունիմ իլթիմազով...», «Թամամ աշխար պտուտ էկա...», «Էշխեմետ անդանակ էլա...», «Էնգուր աչկս չէ ցամաքում...», «Պատկիրքտ զալամով քաչած...», «Քանի վուր ջան իմ...», «Ալջար քու սիրտն ո՞վ չինից...»):

Դաստամազդ ոնհան է, ունքներդ զալամով քաչած, տեսքիդ կարոտ մնացի երկու տարի, կարոտից հիվանդացել եմ, Մեջնունի պես սարերն եմ ընկել Լեյլիից լուր չունեմ, սիրուդ սիրտս վառվում է, հովանալու ճար չունեմ, Աստված վկա քեզնից բացի ուրիշ յար չունեմ, թող ես մոռնեմ, միայն թե դու ողջ լինես, միայն թե նազ մի անի, նազդ ինձ սպանում է («Դաստամազտ սիմ ու չարբար...»):

Բլբուլը բաղին է կարոտ, սիրածդ քո ձեռքի արադին, ծոցիդ չամամները անուշահոտ են, տեսքդ աննման է, ունքներդ անզուգամ քաչած ոսկու փայլ ունին, կեցվածքդ համակ կարոտ է, ես ուրիշ յար չունեմ աշխարհումը իմը դուն իս: Թևկուդ թագավոր կանչի, թևկուդ Լոզման բժիշկը, ոչ ոք իմ վիշտը չի հասկանա, քանզի խոցս խարանին կարոտ է, ուրեմն լսիր տառապյալի խոհամիտ աղերսը, անցավոր աշխարհի մասին.

Գիչեր-ցերեկ ման իմ գալի, էշխըտ յանա-յանա, գոզալ,
Անգամ արա մատաղ իմ քեզ՝ մէ քիչ կամաց գնա գոզալ,
Աշխարըս ումն է մընացի, վուր ինձ ու քիզ մընա գոզալ,
Մակամ միտա՞վ Սայաթ-Նովին, անգամըտ խաղին կարոտ է:

Սայաթ-Նովայի հուզաշխարհում սերը ավելին է, քան զգացմունքի վերապրում: Դա աշխարհայացք է, տիեզերական կեցություն և փիլիսոփայական ինքնագիտակցում: Նրա սիրերգության մեջ մշտապես ներկա են երկու կերպարներ, սիրուհին անխոս ու անարձագանք, և երգիչը հարցահույզ ու վեհապանծ: Սիրուհու անձնուական նկարագրի հանդեպ, բացահայտվում է նաև երգչի կերպարը նվիրումի, կարոտի, հավատարմության բարձր կեցվածքով: Սերը տառապանք է, այդպիսին է նրա

տիեզերական բնությունը, և թախիծն անկախ է սիրուհու նվիրումից, մերժումից կամ երազանքից: Իրականը ձգտումն է և հավատարմության անեղծ երդումը.

Թեզուղ հազար դարդ ունենամ, յիս սըրտումըս ահ չիմ ասի,
Իմ հուքմի-հեքիմըն դուն իս, յիս էլ ուրիչ չահ չիմ ասի,
Սայաթ-Նովեն ասաց՝ զալում, յիս էն մահին մահ չիմ ասի.
Հենչանք ըլի՝ դուն վըրես լաս, մազըտ չազ տալով, աչկի լուս:
(«Մե խոսկ ունիմ իլթիմազով»)

Նույն մոտիվն է արձագանքում «Արի ինձ անգամ կալ...» խոհախրատական խոսքը սիրուհուն, ունայն է վայելքը, եթե անգամ «աչխարհքը քոնն ըլլի»: Քանղի կան Աստված, հոգի, և հոգու ու մարմնի կարգում կա մի խորհուրդ, որ արժանի է գիտության. «Գիր սիրն, զալամ սիրն, դավթար սիրե»: Աստված բոլորին հավասար է ստեղծել աղքատ, հարուստ, հյուր, թե տանտեր, և որպեսզի դատաստանը չտեսնես «վանք սիրն, անապատ սիրե, քար սիրե»:

Հետազոտողները սովորաբար Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը վերլուծում են երգային միավորի սկզբունքով: Եվ դրանում որոշ իմաստ կա: Նախ դիտարկում են կենսագրական հղումը, ասես նկատում, որ տաղերը առնրևտյթ թեև նման են, այնուամենայնիվ ներհյուսված են նրբին երանգներով, որոնք կարծես չարունակում են մեկը մյուսին և ընդհանրության մեջ կապակցում զգացմունքի ու սիրո մի հոյակապ պատմություն, մի պոեմ, անսկիզբ ու անվերջ մի մոխամմազ: Այս իմաստով արհեստական բաժանում է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության տրոհումը ըստ մոտիվների՝ սիրային, սոցիալական, խոհափիլիսոփայական: Աչխարհն ամբողջապես սուզված է սիրո և սիրո տառապանքի մեջ, արևը ծագում է սիրով, բնությունը թարմանում է սիրով, ամեն ինչի մեջ սիրո արձագանքն է: Դաստանը առաջին տողով հուչում է զգացմունքի խոստովանությունը «Աչխարումս ախ չիմ քաչի, քանի վուր ջան իս ինձ ամա», հաջորդ դաստանում երգիչն է հավաստում իր սերը «Ինձ սիրեցիր էշխն ննգար, խաղի դավթար իմ քնզ ամա»: Եվ ամենուրեք ցավի մորմոքը, նվիրումի աղերսը.

Ի՞նչ կուլի մեզ հիդըս խոսես, թեվուր Սայաթ-Նովու յար իս.
Շուղկրտ աչխարըս բոնիլ է՝ արեգակի դեմն փար իս.

Հուտով հիլ, միխակ, դարչին, վարթ, մանուշակ, սուսանբար իս,
Կարմրրագուն՝ դաչտի ծաղիկ, հովտաց չուչան իս ինձ համ:

Իմացական տեսակետից արժե թեկուզ մեկ տաղում ներկայացնել բոլոր այն վերագիրները ու արժեքները, որոնցով աչուղը գծագրում է սիրուհու կերպարը. «Անգին ակն վրեդ չարած, անբան օսկու ռախտ իս, գոզալ» և այսպես «բլբուլին լեզու չինեցիր», «վարդի դրախտ իս», պատկիրդ՝ զար, զարբար, դոչդ խալով խալիչա, տախտակներդ արծաթե, միխերդ՝ օսկի, Խոսրով արքայից ժառանգած Թովուզ Թախտ, Սկանդարի Թողած ջավահիր, անգին լալ, Թեկուզ Սողոմոնի ճարտար միտքը լինի, Թեկուզ մարգարիտով լեցուն սաղափ լինի, Թեկուզ արեգակ, լուսին, հուրիզաղա, քո չնորհքով բոլորին կհաղթես: Նազդ քեզ մոտ նայողին կվառի, Թեկուզ ձյուն գա վրադ՝ փունջ մանուշակ նուր ես, Թող մեռնի Սայաթ-Նովան, «միայն Թե դու ողջ մնաս»: Եվ գովքը փոխանցվում է հաջորդ տողերին «Թամամ աչխար պտուտ էկա... Ջտեսա քու դիդարի պես՝ դու դիփունեն բաչ, նազանի...», «Ջկա քիզի նման... քիզ նման... դուն իս աննման...»: Այսպես կարելի է մի ամբողջ բառարան կազմել վերադիր-բնորոչումների այն բառապաչարից, որով Սայաթ-Նովան գծագրել է իր սիրուհու կերպարը, որ աչխարհի առաջ մի անամոթ երազ Թողած անցել է ու անցել է առհավետ.

Ով տեսնում է էս է ասում. «Վայ քու դարին, Սայաթ-Նովա,
Համաչա քիզ պիտի տեսնինք՝ աչկըտ արին Սայաթ-Նովա,
Ինչով չելավ չըռաստ էկար մե լավ յարին Սայաթ-Նովա»,
Ումրըս էրազի պես գնաց՝ ծառըս չխերած, գիդենաք:

Որքան գեղեցիկ, գրավիչ ու անզուգական է սիրուհու արտաքին նկարագիրը, նույնքան կանացիորեն անկչռելի է նրա հմայքը, բնութեյամբ չնորհված ներքին հոգեկան նազանքն ու դյութականորեն քմահաճ պահվածքը: Եվ զարմանալին ու գրավիչն այն է, որ սիրահար-բանաստեղծի զգացմունքները կատարելապես գերծ են կրքերի ու մարմնական հաճույքի բնութագրից, այլ վկայում են միայն բարձր, ասպետական սիրո նվիրում և անհաս կարոտի մչտավառ ներչնչանք: Եվ ամեն անգամ եղանակային նոր ռիթմ, երաժչտական նոր մեղեդի: Այս տեսակետից մի իսկական օրատորիա է հյուսում «Փահրատըն միռած, Շիրինն ասաց՝ դուրեն էրված իմ» տաղը, ուր մտքի ու զգացմունքի արժեքնե-

րով լեփ-լեռուն քառատողերը ներդաչնակվում են կրկներգի արտահայտիչ երանգով.

Փահրատըն միռած, Շիրինն ասաց Դարեն էրված իմ.
Քաչվիլ է վարթիրն, մոդ չի թողնում, չարեն էրված իմ.
Բլբուլըն ասաց՝ վուրթիս խաթրի խարեն էրված իմ.
Տասնումեկ ամիս մունջ իմ կացի՝ տարեն էրված իմ.
Աստված կու սիրիս, զար մի հաքնի, զարեն էրված իմ
Մենջլումի նըման ման իմ գալի, յարեն էրված իմ:

Հայացք նետելով 17–18-րդ դարերի մտավոր-իմաստասիրական և աչխարհաքաղաքական հեղաբեկումների անսովոր զարգացումներին և ժամանակն անվաննելով «անհատի և անհատականության դարեր» Պարույր Սևակը մի աներևույթ անհրաժեչտությամբ Սայաթ-Նովայի անհատականության մեջ բեկում էր զարաչրջանի ամբողջ հոգևոր փորձը, նրա հանճարի ձևավորումը առնչում Արևելքի և Արևմուտքի հոգևոր փորձի ներքին աղղակներին: Հենց այն հանգամանքը, որ Սայաթ-Նովան տիրապետում էր մի չարք լեզուների և անթերի ստեղծագործում էր երեք լեզուներով (Հայերեն, վրացերեն, թուրքերեն) և որ նա թողել է գրչագրական ձեռագրեր, այդ թվում և Նարեկացու «Մատյան ողբերգության»-ը, և իր տաղերում հիչատակել անտիկ ու ժամանակակից հեղինակություննների, ապացույց է այն բանի, որ նա եղել է ժամանակից վեր բարձրացած և ըստ ամենայնի զարգացած անհատականություն: Այստեղ է Սայաթ-Նովան աչուղական սիրերգությունը բարձրացնում պոետական անզուգական արվեստի աստիճանի, հյուսելով բանաստեղծության գլուխգործոցներ, որոնց մեջ խոսքի մտավոր ու հուզական լարումները հանգում են երրորդության բարձր իմաստին:

«Դուն էն գլխեն իմաստուն իս...». ում էլ ուղղած լինի հղումը, միևնույն է տողերի արանքում իրականության տափակ ինքնագոհությունից վեր կանգնած անհատն է գծելու այն սահմանը, որ առկա է իդեալի ու առօրեականի միջև: Իսկ իր արժեքները բարձր են ու անհամեմատելի: Երազում ձեր տեսածի հետ ինձ հավասար չհամարնք, ես չատ եմ վաուվել, նորից մի խորովեք ինձ: Թե մեղք ունեմ, պատմիր ինձ, բայց հայացք գցիր Ստեղծողին և անտեղի մեղք մի բարդիր ինձ վրա, սիրտդ մաքուր պահիր և մի լսիր օտարին: Ամեն մարդ չի կարող լսել իմ ջուրն ուրիչ է, ուրիչ է նաև իմ գիրը չատ-չատերին անմատչելի, հիմքս ավազ

չէ, ամուր է, քարուկիր ու հաստատուն, ինչպես իմ սերը, ուրեմն մի ավերիր իմ չինվածքը, և ունկնդիր եղիր իմաստուն խոսքին.

Քանի գուզե քամին տանե, ծովեմեն ավազ չի պակսի,
Թեգուզ ըլիմ թեգուզ չըլիմ, մեջլիսներուն սազ չի պակսի,
Թե կու պակսիմ, քիզ կու պակսիմ, աչխարհիս մե մազ չի պակսի,
Սայաթ-Նովու գերեզմանն Հինդ, Հաբաչ, Արաբ մի անի:

Տաղի վերլուծականում մեջբերելով այս քառյակը՝ Ն. Աղբալյանը այն անվանում է «մի անգին քար մեր գրականության մեջ... հավերժության չունչն է փչում այս քառյակի մեջ և հավերժության բարձունքից ու խորքից է նայում երգիչն աչխարհին ու կյանքին: Մահվան հոդմը դարձնում է ծովափի ավազը ցան ու ցիր, բայց անհատնում է ծովի ավազը և տարածն ու ցրածը աննչան: Հազարներ մեռնում են, բայց կյանքը տևում է անդադրում»1:

«Աչխարհս մե փանջարա է...». Պարույր Սևակն այս բանաստեղծությունն անվանել է Սայաթ-Նովայի խոհերգության «գլուխ-գործոցը, որի յուրաքանչյուր տողը գլուխ-գործոց է իր կարգին»2: Հիրավի գլուխ-գործոց, քանզի յուրաքանչյուր տողում անդարձության տիեզերական թախիծն է.

Աչխարըս մե փանջարա է, թաղերումեն բեզարիլ իմ.
Մըտիկ տըվողն կու խոցվի, դաղերումեն բեզարիլ իմ.
Էրեգ լավ էր, կանց կուր էսօր, վաղերումեն բեզարիլ իմ,
Մարթ համաչա մեկ չի ըլի, խաղերումեն բեզարիլ իմ:

Հարստությունն անցավոր է անցավոր աչխարհում, և ուսանելի է իմաստունների խոսքը, թե լավ է ապրել մաքուր խղճով: Ով կարող է ասել, թե կապրի առավոտից մինչև երեկո, Աստված է տնօրինում մարդկանց ճակատագիրը: Ճչմարտությունս ճանապարհ չի գտնում, քանզի չատացել է խալխի սուտը: Բարեկամներս թշնամի են դարձել, չեմ դիմանում մարդկանց ծաղրին, համբերությունս հատել է և հոդնել եմ տերերից, պարտեղներից, խաղերից, չարակամներից: Կորսվել են երևկվա արժեքները, մնացել է միայն մի անամոթ ճակատագիր.

Սայաթ-Նովեն ասաց՝ դարդըս կանց մե ճարըն չատացիլ է,
Ջունիմ վաղվան քաղցըր փառքըս, հիմի դարըն չատացիլ է,

Բլբուլի պես էնդուր կույամ, վարթիս խարըն չատացիլ է
Ջին թողնում վախտին բացվելու, բառերումեն բեզարիլ իմ:

«Ամեն սազի մեջն գովածծ». *Աչուղից անբաժան է քամանչան, բոլոր սազերից ամենագովականը: Ոչ ոք չի կարող նրան խլել աչուղից, քանզի քամանչան աչուղի մուսան է, նրա խաղընկերը: Գովերգելով քամանչայի հմայքները՝ Սայաթ-Նովան բացահայտում է իր արվեստի հասարակական արժեքն ու գեղարվեստական գրավչությունը: Ամեն մարդ չի կարող զգալ քամանչայի հմայքը, բայց դու ձգտիր ավելի լավ օրերի: Ականջդ արծաթե է, գլուխդ ջավահիր, լարդ ոսկե լինի, երկաթդ նախչազարդ, ճիպոտդ ոսկեզօծ ու հազարերանգ.*

Շատ տըխուր սիրտ կու խընդացնիս, կու կըտրիս հիվանդի դողըն,
Յիփ քաղցըր ձայնըտ վիր կոնիս, բաց կուլի հիդըտ խաղողըն,
Խալխին էս իլթիմազն արա, ասին «Ալրի քու ածողն»
Քան սաղ է Սայաթ-Նովնն, չատ բան կու տեսնիս, քամանչա:

«Արի համով ղուլլուղ արա...» *խաղով Սայաթ-Նովան վերստին հավաստում է իր արվեստի բարձր կոչումը իմաստնությամբ ծառայել ժողովրդին, բարությամբ հատուցել անգամ նրանց, ովքեր լեղի են պարգևում: Մեծով չի խրատվի խևը, թեկուզ և ուսումի տաս, ծուռ փայտը չի ուղղի ռանդան, սևը սպիտակ չի դառնա, որքան էլ լվաս օճառով: Թե աստղերի հաչիվն իմանաս, «Հարանց վարքին» ու ավետարանի խոսքին ունկնդիր եղիր և խոստովանիր մեղքդ, եթե գործել ես: Ով այս կյանքում հրաժարվում է փառքից, լուսավոր պարգև է ստանում այն կյանքում: Երգչին է մնում երգն ու բարիքը ամենակա.*

Վուրտիղ հարանիք, վուրտիղըն սուք, վուրտիղ սոյբաթ, խաղ է ըլում
Վուրտիղ ժամ, վուրտիղ սլատարաք, վուրտիղ սիրով տաղ է ըլում.
Թեվուր հոքուտ կամքն իս անում, մարմինտ բեղամաղ է ըլում,
Վո՞ւր մե դարդին կու դիմանաս, դուն ջըրատար Սայաթ-Նովա:

Աչուղական արվեստի պանծացումով Սայաթ-Նովան հավերժության հեռուներին է հղում իր անունը՝ խորապես գիտակցելով իր ստեղծագործության համամարդկային արժեքը՝ հղված ապագա սերունդներին: Սայաթ-Նովան հիմնադիր եղավ հայ աչուղական դպրոցի ստեղծմանը և նպաստեց 19-րդ դարի հայ ռոմանտիկական պոեզիայի ձևավորմանը:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿԻ «ՍԱՅԱԹ-ՆՈՎԱՆ»

Սայաթնովագիտությունը չուրջ 160-ամյա պատմություն ունի: Հայտնությունը 1852 թվականին էր, երբ Մոսկվայում լույս տեսավ «Սայաթ Նովա» լույս գցած աշխատասիրությենով Գէորգեայ Ախվերդեան» գիրքը: Այսպես սկիզբ է առնում նորահայտ հանճարի կյանքի ու ստեղծագործության հետազոտության մի հարատև շրջան, կազմավորելով մի ամբողջ գիտություն հայոց գրականության ու արվեստի պատմության մեջ: Գիտության այդ համակարգում բացառիկ արժեք է ներկայացնում Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը, որը լույս է տեսել 1969 թվականին: Աշխատությունը բաղկացած է երեք մասից՝ «Ե՞րբ է ծնվել Սայաթ-Նովան», «Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը», «Մանոթագրություններ», որոնք թե ըստ ծավալի և խնդրառության կարող են դիտվել որպես ամբողջական ուսումնասիրություններ:

«Երկու խոսք» նախաբանում անդրադառնալով աշխատության կառուցվածքի և մեթոդաբանության խնդրին Սևակը նշում է, որ սայաթ-նովագիտությունը չուրջ հարյուրամյա պատմության ընթացքում «արձանագրել է ոչ սակավ նվաճումներ», և սակայն առկա են բազմաթիվ անհայտներ ու վարկածներ, որոնք պահանջում են հիմնավոր վերանայումներ ու լուծումներ: Վարկածները և՛ կենսագրական են, և ստեղծագործական, և ամենից առաջ ծննդյան թվականի հարցը, որը խճճված է բազմաթիվ ենթադրական թվերի ցանցում: «Այս պատճառով էլ,- գրում է Սևակը,- սույն աշխատության առաջին գլուխը նվիրված է հենց այդ հարցի լուսաբանությանը»: Եվ վերծանելով սայաթնովյան տաղերի ծածկագրություններն ու այլաբանությունները, և համադրելով ժամանակագրության ու կենսագրական փաստարկների տրամաբանական միավորները՝ Սևակը ճշգրտում է Սայաթ-Նովայի ծննդյան տոմարը 1722 թվականով: Գիտականորեն հիմնավորված այս տեսակետը խոչոր ներդրում է սայաթնովագիտության մեջ և ապարդյուն եմ համարում նորօրյա ինքնակոչ «սայաթնովագետների» փորձերը վերստին խճճելու երգիչ-բանաստեղծի ծննդյան թվականի վարկածները:

Եվ սակայն առաջին մասի ընդգրկումն ավելի լայն է, քան ծննդյան թվականի թվաբանական հաշվարկը: Խնդիրն անհրաժեշտաբար առնչվել է կենսագրության ու ստեղծագործական այլևայլ «մութ անկյուններ» լուսաբանության հետ, որոնք ինքնաբերաբար ընդլայնում են հարցադրման իմացական նշանակությունը:

Գնահատելով սայաթնովագիտության անցած ուղու հետազոտական փորձերը՝ Սևակը նչում է, որ դրանք «կրել են առավել բանասիրական, քան գրականագիտական բնույթ»: Այս իմաստով սայաթնովագիտությունը հասել է զարգացման մի աստիճան, երբ չարունակելով հանդերձ բանասիրական-աղբյուրագիտական ուղղությունը, պետք է «առաջնությունը զիջի գրականագիտական թևին»: Այստեղ է Սևակի ուսումնասիրության մեթոդաբանական դրվածքը: «Այս գիտակցությամբ է գրված սույն աչխատության հիմնական մասը,- գրում է Սևակը,- որ գրականագիտական մի վերլուծություն է Սայաթ-Նովայի ոչ միայն հայերեն, այլև վրացերեն և թուրքերեն խաղերի, ըստ որում դրանք դիտված են ոչ թե առանձին-առանձին, այլ միասնաբար՝ մեկ ընդհանուր հիմքի վրա և մեկ ընդհանուր հյուսվածքի մեջ»: Աչխատության գրականագիտական բնույթի մեկ այլ հատկանիչն այն է, որ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը դիտված է «ընդհանուր արևելյան և հայ միջնադարյան բանաստեղծության տեսադաշտի վրա», համեմատության մեջ եվրոպական պոեզիայի հետ, «որով ավելի է ընդգծվում հայ հանճարեղ բանաստեղծի տեղն ու դիրքը բանաստեղծության համընդհանուր մակարդակի վրա»:

Առանձնակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Սայաթ-Նովա» մենագրության «Ծանոթագրություններ» բաժինը: Սևակի բնութագրմամբ, դա «ըստ էության սոսկական ծանոթագրությունների գումար չէ, այլ ուսումնասիրվող հարցի պատմության չարադրանքն է և արժևքավորումը»: Աչխատության հեղինակը քննական հայացքի տակ է առնում սայաթնովագիտության ամբողջ պատմությունը, վերանայում ու վերստուգում բոլոր այն դրույթներն ու վարկածները, որոնք առկայել են հանճարեղ բանաստեղծի կենսագրության ու տաղերի մեկնության փորձերում: Բանավիճական հղումները առիթ են դառնում նորանոր բացահայտումների, որոնք լրացնում են մենագրության գիտական արժեքը:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության վերլուծությունը Սևակն սկսում է պատմափիլիսոփայական մի հարցադրմամբ, որը որքան գրավիչ է սայաթնովյան ֆենոմենի համարժեքը բացահայտելու տեսակետից, նույնքան ևնթակա է գրապատմական որոչ անստույգ տեսակետների ճչգրտմանը: Հարցադրման առիթը Կիպլինգի առածանման ասույթն է Արևելքի և Արևմուտքի միջև անանցանելի սահմանի վերաբերյալ: «Համենայն դեպս,- գրում է Սևակը,- Արևմուտքի բազմալեզու և բազմահարուստ գրականությունը դժվար թե կարևնա մատնանչել, օրինակի համար, մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին Սայաթ-Նովան է»: Սա-

կայն պարադոքսն ինքնին բացառում է հավանականությունը Արևելքի ու Արևմուտքի հասարակական կացույթի անհամատեղելիությամբ: Մինչդեռ բանականության դարի Եվրոպան մեծ հեղաշրջումների գադափարներով էին զբաղեցնում Վոլտերն ու Ռուսսոն, Դիդրոն ու Դալամբերը, Յումը և Պոպը, Լեսինգն ու Հերդերը, մինչդեռ «բովանդակ Եվրոպան գրաղված էր «Հասարակական դաշինքի» և «Օրենքների ոգու» ընթերցմամբ ու վերընթերցմամբ», Արևելքում չարունակում էր տիրել բարբարոսական կամայականությունների ոչնչացնող ոգին, լոլոր կարգի բարոյական սկզբունքների փոչիացնող բռնությունը: Այսուհանդերձ ակնհայտ կդառնա Կիպլինգի սխալը, երբ «Սայաթ-Նովայի ստեղծագործությունը դիտվի ոչ միայն Արևելքի, այլև նույն դարի Արևմուտքի տեսադաշտի վրա»: Ապացույցը Սայաթ-Նովայի բացառությունն է, իսկ բացառությունները հաճախ խախտում են «ոչ միայն պատմության ժամանակագրությունը, այլև տրամաբանությունը»:

Դիտելով, որ եվրոպական մշակույթում համընդհանուր համակրանք էին վայելում ժողովրդական երգիչները՝ հունական ռապսոդները, ֆրանսիական տրուբադուրները, գերմանական մայստերզինգերները, կելտական բարդերը, Սևակը նույնի տարբերակը նչմարում է Արևելքում, ի դեմս աչուղի: Այս զուգահեռի վրա իրոք Սայաթ-Նովայի երևույթը դիտելի է «Արևմուտքի տեսադաշտի վրա»: Հարցի զրվածքում էական է նկատել, որ գրականագիտությունը եվրոպական ժողովրդական երգիչներին դիտում է ոչ թե գրականության կոնտեքստում, այլ նրա զուգահեռի վրա: Այլ է Պարույր Սևակի հարցադրումը: Նա որոշակիորեն սահմանում է Սայաթ-Նովայի արվեստի աչուղային սկիզբը. «Հակառակ դևպքում նա կկոչվեր քերթող, քնարական, ճարտասան, բարոն, վարդապետ, տաղերգու... բայց ոչ աչուղ», և այնուամենայնիվ նրան ներառնում է գրականության պատմության մեջ: Այստեղ է վիճելին ու անստույգը եվրոպական գրականության գնահատության հարցում: Ըստ էության հակադրելով եվրոպական մտքի ազատականությանը բանաստեղծության դեղարվեստական կանոնակարգությունը, Սևակը գրում է. «Այդ դարում, դարի մանավանդ առաջին կեսում (որ համապատասխանում է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործական կյանքին), բանաստեղծության հատկանիշներից գործում էր միայն մեկը՝ հանգավոր չափածոն: Իսկ պոեզիայի տեսակարար չարժառիթը, որ ներշնչանք է կոչվում, ոչ միայն մոռացվել, այլև խափան վճռվել էր ֆրանսիացի Բուալոյի և անգլիացի Պոպի օրերից... Գործում էր ուղեղը, մինչդեռ հոգու մասնակցու-

թյունն էր հարկավոր: Ոգեշնչման տեղը գրավել էին դատողությունն ու սրամտությունը, պատկերավորության տեղը բռնել էր պճնաղարդ արհեստականությունը, տաղանդի տեղը՝ ստացական գիտելիքը»: Տարօրինակ է կլասիցիզմի բանաստեղծության «վսեմական արվեստի» վերաբերյալ այս բնութագրումը: Տիրապետող ոգին պարտադրող էր, և նույնիսկ Գյոթեն ու Շիլլերը «չկարողացան հաղթահարել դարի ընդհանուր հրամայականը»: Սևակի հարցադրումը միանգամայն որոշակի է, թե Սայաթ-Նովան մեկ դար առաջ կանխել էր Եվրոպային, որին անհայտ էր մնալու «անհատական պոեզիան... քանի դեռ չէին եկել Շելլին ու Հայնեն»: «Ի՞նչ պատճառաբանությամբ», իր տևսությունն ավարտում է Պարույր Սևակը: Հնարավոր է, որ հանճարեղ բացառությունները «հաճախ խախտում են ոչ միայն պատմության ժամանակագրությունը, այլ տրամաբանությունը», սակայն տվյալ պարագայում, ըստ Սևակի, իրողությունն ավելի արժի, քան «բացատրությունը», իսկ «իրողության անունը Սայաթ-Նովա է»: Բոլոր պարագաներում Սևակի մեկնությունները միտված են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության համարժեքի բացահայտմանը: Այս իմաստով ինքնին ուշագրավ է վերլուծության եղանակի ընտրությունը: Ընտրությունը միանգամայն նոր է ու թերևս անկրկնելի, միայն Սևակին յուրահատուկ մտածելակերպով: Առաջին հատկանիշը պատկերավորությունն է, ինչը բնորոշ է Սևակի ոճին: Խոսքի տրամաբանական կառուցվածքը նա սովորաբար այլաբանում է ասոցիատիվ պատկերով: Այսպես օրինակ. «Սայաթ-Նովան այն երջանիկներից է, որոնց նայում են աչքով և ոչ թե ականջով: Սայաթ-Նովան անուխտավոր տաճար չէ, այլ մշտաբնակ կացարան, եթե կուզեք մի մեծ հանրօթևան, որովհետև այնտեղ չի բնակվում միայն մեկ ընտանիք, այլ առնվազն երեք ժողովուրդ՝ իր մեծ ու փոքրով...»:

Սևակի վերլուծական մեթոդը կարելի է անվանել սեմանտիկական: Նա ելակետ է ընդունում բառ-հասկացությունը և դրանով իմաստավորում, համակարգում տաղերգության այս կամ այն մոտիվը: Ուշագրավ է հետևյալ դիտարկումը. «Սայաթ-Նովայի սիրո բառարանը հանրագիտարանային չէ: Նրա սիրո բառարանը առավել հոմանիշային է, ուստի և նրա սերը կարող է արտահայտվել հոմանիշներով մեկ բայի (չսիրվել), միայն մեկ ածականի («անհույս»), միայն մեկ և այն էլ վերացական գոյականի («կարոտ»)» և այլն:

Մի էական դիտարկում ևս. հայտնի է, որ աշուղական պոեզիայի գլխավոր մոտիվը սերն է և այս իմաստով Սևակը աշուղին բնորոշում է

«սիրահար» հասկացությամբ: Հայտնի է նաև, որ աչուղի բառապաշարում սովորաբար հասկացությունները կրում են մետաֆիզիկական բնույթ, որպես աշխարհընկալման խոհափիլիսոփայական ընկալում: Այսինքն սեր, տառապանք, թախիծ, կարոտ հասկացությունները ոչ թե կոնկրետ առարկայական են, այլ ընդհանուր-վերացական: Այս երևույթը խորապես գիտակցում է Պարույր Սևակը: Սակայն նա որոշակի սահման է գծում մետաֆիզիկական և առարկայական հասկացությունների միջև, որտեղ տարբերակվում են աչուղը և բանաստեղծը: Եթե հասկացությունը չի անհատականացվում, այսինքն երգվում է ընդհանրապես սերը կամ ընդհանրապես գեղեցկությունը, ապա երգիչը տակավին արհեստավոր է և ոչ թե արվեստավոր, այսինքն աչուղ է և ոչ բանաստեղծ: «Ահա այստեղ է, որ վերջանում է Սայաթ-Նովա աչուղը՝ սկիզբ տալով Սայաթ-Նովա բանաստեղծին», քանզի նա անհատականացնում է զգացմունքը, այսինքն «ոչ թե ընդհանրապես սեր, կարոտ ու տանջանք, այլ իր սերը, իր կարոտն ու տանջանքը»:

Եվ այսպես, քննական հայացքի տակ է Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության գերագույն լարը՝ Սերը: Այս հարցում Պարույրի հետազոտական մղումը հասնում է չգերազանցված խորության: Նա քիմիկոսի համառությամբ տարրալուծում է սիրո բաղադրությունը, յուրաքանչյուր բաղը, տողը, հնչյունը: Ու ամենից առաջ սայաթնովյան սիրո բարոյական մաքրությունը, որը ցուցանիշ է երգչի բարձր առաքինության, քանզի ինքը ոչ թե սիրո երգիչ է, այլ մարմնացած սեր, որը նրա համար «հոմանիշ է կյանքին, Ապրելուն, նաև Արվեստին... որովհետև այդ էր իր գոյակերպը, իր ներքին ապրելաձևը»: Եվ սայաթնովյան սիրո հատկանիշը ցուցադրելու համար Սևակը այն դիտում է միջնադարյան տաղերգուների՝ Նարեկացի, Քուչակ, Նաղաշ Հովնաթան, արևելյան սիրերգակ բանաստեղծների, Շնքսպիրի սոնետների, եվրոպական ժողովրդական երգիչների սիրերգության հետ համեմատության մեջ: «Այս իմաստով,- գրում է Սևակը,- Սայաթ-Նովան սիրահարված չէ, այլ սիրող: Քուչակը պահի տերն է, մինչդեռ Սայաթ-Նովան ընթացքի: Քուչակի սերը մեծ մասամբ պարագայական-առիթային է, այնինչ Սայաթ-Նովայինը՝ վճռական-ճակատագրական: Ու եթե տանջվում է Քուչակը, ապա պատճառից, իսկ Սայաթ-Նովան՝ հետևանքից»:

Հատկանշական է, որ այդ համեմատության մեջ Սայաթ-Նովայի սերը վեհանում է իր անկեղծությամբ ու ասպետականությամբ և այս իմաստով Սայաթ-Նովան «իր սիրո էությամբ, իր հոգևնյությով» ավելի

համահունչ էր գերմանական մայստերզինգերներին: «Սիրո բոլոր կարելի հնարավորություններից,- գրում է Սևակը,- նրանը ոչ թե վայելքն է (էլ չասած մարմնականը), այլ նախավայելքը, նույնքան հեռու էպիկուրականությունից, որքան և պաղ պլատոնականությունից»:

Սայաթ-Նովայի տաղերգության հոգևրանական մթնոլորտը էապես թանձրանում ու բարդանում է, երբ աչուղը հանդես է գալիս որպես «իսկական քարոզիչ, հասարակության մի անձնուրաց դաստիարակ», «խալխի նոքար» արտահայտությունը զատվում է մետաֆիզիկական ձևույթից և վերաճում «սոցիալական պատվերի»: Այստեղ է, որ Սայաթ-Նովային տրվում է անհույս սիրո ու մերժվածության ճակատագրական անեծքին: Այնուհետև սերն ու տառապանքը պիտի հանդես գան ներձուլված, «մշտապես պիտի հնչեն «դարն» ու «դարդը», ցավն ու վիշտը, կսկիծն ու մորմոքը, տաժանքն ու տանջանքը», անկասելի մի ողբերգություն, որ Սայաթ-Նովան ճակատագրի իր վիճակը պիտի դարձներ փիլիսոփայություն, որի բարձրագույն արտահայտությունը, ըստ Սևակի, «Դուն էն գլխեն իմաստուն իս» Հերակլին հասցեագրած բանաստեղծությունն է: Սկիզբ առնող տառապանքի ղողանջները ստվեր պիտի ձգեն այլևայլ տաղերի հոգեկան վերապրումներին: Նկատենք, որ այդ բանաստեղծությունը գրականագիտության մեջ արժանացել է նաև այլ մեկնաբանության: Աղբալյանի կարծիքով այն հասցեագրված է ոչ թե Հերակլին, այլ սիրած կնոջը, որի հանդեպ թույլ է տվել ինչ-որ մեղանչում: Դա, իհարկե, չի կարող ինչ-որ կասկածելի չհամարեր Սայաթ-Նովայի տաղերը հասցեագրելու վերլուծական մեթոդը: Բայց դա այլ հարց է: Սայաթ-Նովայի տաղեգրությունն ու աշխարհայացքը սոցիալականացնելու միտումը ժամանակի գրականագիտության մեթոդաբանական պարտադրանքն էր, որից չէր կարող խուսափել Պարույր Սևակը: Ըստ որում նման միտումը դիտվում էր որպես Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության գաղափարական արժեքայնության հատկանիշ: Անստույգն իմ կարծիքով այն է, որ սոցիալականը նույնացվում է սոցիոլոգիականին, իսկ դրանք աշխարհայացքային տարբեր աստիճաններ են և աստիճանական այդ անցումը վեր է աչուղական աշխարհընկալումից: Այնինչ, Սևակի բնորոշմամբ, «արուն-արտասուքի», բացված վերքի, «դար ու դարդի» հառաչանքը «ամեն անգամ նոր ձևով, նոր հոմանիշով, նոր հնչերանգով» նորոգվում է Սայաթ-Նովայի երգերում, «որից նրա պոեզիան դառնում է ինքնաչրջումի մի չարան և անդրադարձումների մի կրակե չղթա»:

Ամեն մի ճշմարիտ բանաստեղծ «մի աշխարհամասս է, մի մայրցամաք իր ֆլորայով ու ֆաունայով», ասում է Սևակը, խոսքի պատկերավորությունն իմաստավորելով մի ամբողջ գիտությամբ կենդանի և անկենդան բնության պոետական ընկալման մասին: Սա միանգամայն նոր դրույթ է սայաթնովագիտության ասպարեզում: Դիտելով, որ Սայաթ-Նովայի խաղերում գրեթե բացակայում է կենդանի բնությունը, Սևակը նրևույթը դիտում է համաշխարհային պոեզիայի համատեքստում, վերագրելով այն թե անհատական, թե գեղագիտական և թե աղգային մենթալիտետի գոյաբանական նախդիրներին: Այսպես, ամենուրեք Սայաթ-Նովայի տաղերում բնությունը կրկնում է «բաղ ու բաղչա», «վարդ ու բլբուլ», բայց ոչ երբեք անտառ կամ թավուտ, որտ ու կայծակ, անձրև ու քամի: Սակայն սա ոչ թե Սայաթ-Նովայի անհատական ճաշակի հանույքն է, այլ աչուղական ու ընդհանրապես արևևյան բանաստեղծության քարացած ձևի պոետական ընկալում, որ դիտարկել էր Բաֆֆին. «Բնությունը զգալի չէ պարսիկներին ոչ միայն բանաստեղծության մեջ, այլև նկարչության գեղարվեստի մեջ»: Բայց կենդանի բնության դիմաց Սայաթ-Նովան չռայլ գույներով է ներկայացնում անկենդան բնությունը, քաղաքային կենցաղավարության եռուզեռը, «լսել է տալիս ժամանակի ղարկերակի (իր լեզվով ասած՝ չահ-դամարի) տրոփը, ինչպես նաև այնպիսի մանրուքներ, առանց որոնց դարի դիմանկարը պիտի թվար միագույն և անլուսաստվեր»:

Այլաբանությունը Պարույր Սևակի ոճի էական առանձնահատկությունն է: Դա իրերի ճանաչման յուրատեսակ մեթոդ է, որը հեղինակի մեկնությամբ, վերլուծությանը տալիս է զարմանալի խորություն ու անկռահելի փոխաբերություն: Մի ամբողջ բառարան կարելի է կազմել մենագրության չարադրանքին համեմված այլաբանություններից ու չրջադասություններից, որոնք բանահյուսական ասացվածքի արժեք ունեն. «Եվ գործում էին, ավելի գործում, քան ստեղծագործում», «Սայաթ-Նովան այն երջանիկներից, որոնց նայում են աչքով և ոչ թե ակնոցով», «նա տեսնում էր իր սիրածի մարմնի այն մասերը, որոնք ոչ թե տեսակարարն են սեռի, այլ հայտարարն են գեղեցկության», «նրա մեծ Սերը ու Տառապանքը ոչ միայն ժամադրված են, այլ համադրված», «նա կարծես ամենից առաջ զգում է մաշկով, հետո միայն տեսնում աչքով», «Սայաթ-Նովան իր վիճակը հասցրել է ճակատագրի, իր դրությունը դարձրել փիլիսոփայություն», «Սայաթ-Նովայի ոչ թե լիրիկան է փիլիսոփայական, այլ փիլիսոփայությունն է լիրիկական». «Սայաթ-Նովան

Քայլող աղնվություն էր և Շրջող անկեղծություն». «Զլինել ժամանակներից դուրս, բայց լինել ժամանակից վեր». «Բանաստեղծը տիեզերական տարածություններից ընկած երկնաքար չէ, այլ երկրի ընդերքից ելած հանքափար» և այլն:

Միայն Սևակը կարող էր ասել, որ Սայաթ-Նովայի համար բառեր չկան, որ նրա բառերը «տառաչեն կացարաններ են, որոնք պարփակում են ապրումներ, գաղափարներ, ոգի»: Ենթիմաստը նույնպես փոխաբերական է, բայց խոհամիտ ու փիլիսոփայական: Սայաթ-Նովայի և եվրոպական ժամանակակից բանաստեղծների համեմատության պարագայում. ասում է Սևակը, կարելի է նկատել, որ «եվրոպացիների ձևն է իրենցը, իսկ բովանդակությունը ժամանակինն է (բանականությունը - Ս. Ս.), մինչդեռ Սայաթ-Նովայի ասելիքն է իրենը, իսկ ձևը ժամանակինն է», ձև, որ կանոնակարգվել է դարերի ընթացքում և դարձել յուրատեսակ կաղապար: Սակայն աշուղի տաղաչափության կաղապարը Սայաթ-Նովան լցնում է խոհերի տիեզերական մեծությամբ, ուր «խալխի նոքսորը» իրեն «ղարիբ բլբուլ է» կոչում դասային անհավասարության, դարի հակադրությունների, հակամարդկայնության ողբերգական մթնոլորտում: Այստեղ հետազոտողը հռետորական հարց է առաջադրում, թե մի՞թե Սայաթ-Նովան գնթ «փորձ չի անում ծառս լինելու և կապանքներ կտրատելու» և պատասխանը դրական չնչտ է ստանում այնտեղ, ուր «խալխի զինվորագրյալ» նոքարը խոհախորատական քնարով բացահայտում է իրականության սուտն ու կեղծիքը: Սևակի այլաբանությամբ «ոչ թե Սայաթ-Նովայի լիրիկան է փիլիսոփայական, այլ նրա փիլիսոփայությունն է լիրիկական»: Կարելի է նաև չրջադասել հասկացությունները և ղրանից «գումարը չի փոխվի»: Եվ փիլիսոփայական այդ գումարի մեջ միահյուսվում են Սերն ու Տառապանքը, ձև տալով ճշմարիտ արվեստագետի այն բնորոշիչին, «որի մականունն է անհատականություն»: Այդ մեծ անհատականության մեջ բեկված դարաշրջանը բանաստեղծի հոգու դրաման փոխաձևում է ողբերգության: «Տրտում ու հուսահատական են Սայաթ-Նովայի այն խաղերը, որոնցով փակվում է նրա Դավթարը... Եվ դժվար չէ երևակայել քահանայական սևեր հագած երեկվա բանաստեղծին իր աքսորական միայնության մեջ» և իր առջև խաղի Դավթարի փոխարեն մի նոր մատյան, վերջնականի կարգախոսով. «Ունայնություն ունայնությանց և ամենայն ինչ ընդունայն է»: Եվ սակայն բոլոր կարգախոսներից վեր է Սայաթ-Նովայի ոգու ձգտումը, որ կյանք է կոչվում իր խճճված հակասություններով հանդերձ: Նրա

համար Գեղեցիկն ու Գեղեցկությունն իրական են միայն Կյանքի պարագայությամբ: Իմացաբանորեն գրավիչ է Սևակի դիտումը, որ Սայաթ-Նովան համամիտ չէ Ֆրանսիացի Բողլերին, «Թե գեղեցկությունն է սիրում ճշմարտությունից ավելի» և իրավացի է Շեքսպիրը, թե «գեղեցիկը գեղեցիկ է հարյուր անգամ առավել, եթե կյանքում պսակված է ճշմարտությամբ»:

Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության վերլուծությունը Սևակը ավարտում է մի քանի տեսական դրույթներով, որոնք հատկանշում են սայաթնովյան տաղերգության արդիական արժեքն ու գեղագիտական անկրկնելիությունը: «Դիմանալ ժամանակների եղանակային ու կլիմայական փոփոխություններին,- գրում է Սևակը,- ըմբռնողության և ճաշակի քմայքներին - ահա արվեստի գործերի քննության նախապայմանը»: Այս իմաստով Սայաթ-Նովան անգերազանցելի է, քանի որ «անկարելի է գերազանցել կատարյալը»:

Միայն երգի տպավորությունը կարող է ստեղծել սայաթնովյան տաղի պարզության պատրանքը: Իրականում, Սևակի գնահատմամբ, այն անհամեմատ բարդ է, քան եվրոպական սոնետը կամ ռոնդոն, չխոսելով արդեն ավալախրի, գինջիրլամայի, թեջնխի, բարիթավուր-բահրիթավիլի և այլ տեսակների մասին, որոնց բարդ, ճյուղավորված ու ոլորուն ձևույթը պարզապես անհասկանալի է եվրոպացուն: «Ձլինել ժամանակից դուրս, բայց լինել ժամանակից վեր, ահա Սայաթ-Նովայի մնայնության ու թարմության մեկ այլ գաղտնիքը, պարտադիր մի դաս, որ ուսանելի է նաև այսօր:

Խորհրդանշային սեմատիկ բառը, որ իմաստային բարձր նշանակությամբ հնչում է Սայաթ-Նովայի տաղերում՝ «հոգին» է: Հեգնելով այն գրականագետներին, որոնք Սայաթ-Նովային մոդեռնացնելու միտումով գրեթե չեզոքացնում են հասկացության գերիմաստությունը, այն ընկալում են «միայն կրոնական առումով, Սևակը լուսաբանում է, որ «հոգու հարցը բնավ էլ պատահական ու անցողիկ այցելություն չէ Սայաթ-Նովայի Դավթարին», որ այն լուսանցքային նշում չէ, այլ «բնագիր է և միաժամանակ մեկնություն», և որ այն «կենսահայեցողություն է... հոգու կամ ոգու մարմնավորում և մնայունի կամ հավերժի, մշտականի կամ անմահության»: Դրա փայլուն օրինակը «Արի ինձ ականջ կալ» տաղն է, և միանգամայն տպավորիչ է «Հարանց վարքի» և «գիր սիրե, ղալամ սիրե, դավթար սիրե» կարգախոսության որակումը որպես «բանաստեղծի մովսիսական պատվիրաններից մեկը»:

Ինձ թվում է, որ մի էական չափով դրան առնչվում է նաև Սայաթ-Նովայի ազգային պատկանելության հարցը, որ, ինչպես երևում է, վիճարկվում է երգչի եռալեզու տաղերգության հանգամանքով: Ժողովուրդների բարեկամության երգիչ և ծնունդ երբեմնի ընորոշումները առ ոչինչ են Սայաթ-Նովայի ազգային բնույթի ճանաչման հարցում: Նա հայկական-ազգային է իր ծագմամբ, դավանանքով, հոգեկան կերտվածքով, ստեղծագործական ակունքներով, Սևակի բնութագրմամբ «Սայաթ-Նովան ազգային է Գողթան երգիչների չափ»:

Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովա» աշխատության գիտական անփոխարինելի արժեքներից է սայաթնովագիտության պատմության քննական տեսությունը: Այս իմաստով «Մանրագրությունները» լրացնում ու հարստացնում են աչուղ-բանաստեղծի ստեղծագործության վիճակագրությունը:

Այստեղ հանդես ունեն գրեթե բոլոր սայաթնովագետները՝ սկսած Գ. Ախվերդյանից՝ Գ. Լևոնյան, Գ. Լեոնիձե, Գ. Ասատուր, Հ. Թումանյան, Վ. Բրյուսով, Խ. Սարգսյան, Ն. Աղբալյան, Մ. Աբեղյան, Ա. Ղանալանյան, Մ. Մկրյան, Պ. Մուրադյան, Մ. Հասրաթյան, Ա. Մկրտչյան, Աս. Մնացականյան, Լ. Մելիքսեթ-Բեկ, Գ. Աբով և ուրիշներ:

Գերազանցապես բանավիճական, Սևակը առանձնացնում է սայաթնովագիտության տակավին չլուծված վարկածներ ու անստույգ մեկնություններ և փայլուն տրամաբանությամբ հիմնավորում տեսակետներ, որոնք նախադրյալներ են տալիս Սայաթ-Նովայի մասին գիտության կազմավորմանը:

Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովա» մենագրության հրատարակությունից անցել է ավելի քան չորս տասնամյակ: Եվ սակայն այդ ընթացքում սայաթնովագիտությունը չի նշանավորվել որևէ էական առաջընթացով: Թերևս կարելի է հիշատակել Հենրիկ Բախչինյանի բնագրագիտական ու գրականագիտական նախապատրաստն այդ ուղղությամբ, որոնք միտված էին պահպանելու սայաթնովագիտության նորմատիվ գիտական ուղղությունը: Պարույրի աշխատությունը առայսօր մնում է չգերազանցված: Ի դեպ, նրա ուսումնասիրությանը իմացական արժեք է տալիս ոչ միայն Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության անհայտների լուսաբանությունը, այլև մտածող ու գեղագետի լայնարձակ մտահորիզոնը՝ կյանքի, մարդու, աշխարհի, անցավորի ու անանցի վերաբերյալ փիլիսոփայական դեղումներով:

Այս մակարդակի վրա արդի սայաթնովագիտությունը աղետալի վի-

ճակ է ցուցադրում: Զգիտես ինչ դրդումով ասպարեզ են նկել կրթությամբ թերուս դիլետանտներ, որոնք «առողջ դատողության» (здравый смысл) թվաբանական գումարներով ծածկագրություններ են վերծանում, վերստուգում ճշմարտություններ, առանց կասկածելու, որ «առողջ դատողությունը» թչնամի է ամեն մի գիտության:

Այժմ, երբ փոխվել է բովանդակ աշխարհը, երբ մարդու կենսահոգեբանական առնչություններում գործում են կլոնավորումն ու գենոմիկան, և գոյաբանությունը ընկալում է աշխարհի իռացիոնալ պատկերացումը, ինքնաբերաբար ստուգաբանվում են նաև հումանիտար գիտությունների, այդ թվում նաև գրականգիտության մեթոդաբանական սկզբունքները: Նմանատիպ մի անհրաժեշտություն զգացվում է նաև սայաթնովագիտության ասպարեզում: Ամենից առաջ ժամանակագրության հարցը, թե որ չրջանին է պատկանում Սայաթ-Նովան՝ հին թե նոր: Տարօրինակ է, որ անտեսելով հայոց պատմության ժամանակագրության վերաբերյալ պատմագիտության մեջ հաստատված տեսակետը, ինչպես նաև հայոց նոր գրականության սկզբնավորման վերաբերյալ գրականության պատմագրության պարբերացման հիմնավոր սկզբունքը, մինչև այսօր էլ Սայաթ-Նովան ներկայացվում է հայոց հին և միջնադարի գրականության չրջանակում: Ստացվում է, որ տեսականորեն հայոց նոր չրջանի գրականության սկզբնավորումը վերագրվում է 17-րդ դարասկզբին և ըստ այդմ Մխիթարյան միաբանության և հնդկահայ համայնքի մչակույթը ներկայացվում է որպես նոր գրականության երևույթներ, իսկ նույն չրջանում ստեղծագործող Սայաթ-Նովան, Բաղդասար Դպիրը և Պետրոս Ղափանցին հատկացվում են հայոց միջնադարի գրականությանը: Մի անգամ ևս հավաստենք, թե որքան ստույգ էր գործում Պարույր Սևակի ինտուիցիան գրական-պատմական երևույթների զնահատության հարցում. «Իսկ իր դեմքով,- գրում է Սևակը,- տրտմության մեջ էլ մչտապես պայծառ իր դեմքով, նա նայում է մեզ: Ուստի և նա (Սայաթ-Նովան) ավելի նոր ժամանակինն է, քան հնինը: Նորինն է իր լեզվով, որ պիտի ծնունդ տար հայոց նոր գրական լեզվին: Նորինն է իր մտածողությամբ, որի մեջ ոչինչ չկա միջնադարյան»:

Հայտնի է, որ աչուղական պոեզիայի գեղարվեստական կառուցվածքի էական տարրերից է ծածկագրությունը, որ գրավիչ է ոչ միայն կենսագրական ինչ-ինչ անհայտների ակնարկությամբ, և ոչ միայն հրապարակային մրցույթներում հնարամտություն ցուցադրելու արժանապատվության զգացումով, այլ իրերն ու երևույթները փիլիսոփայական

խորհրդավորությամբ գունազարդելու «փառասիրական» միտումով: Բայց դա բոլորովին չի նշանակում, թե կարելի է ծածկագրության վերծանումը հետազոտության մեթոդ դարձնել և երգի խոհափիլիսոփայական իմաստը սուզել կողագրային բանդագուշանքների մեջ: Միանգամայն տեղին էր Սայաթ-Նովայի առիթով Հ. Թումանյանի դիտարկումը, թե «այս կամ այն մեթոդով չի կարելի գտնել բանաստեղծին կամ բանաստեղծությունը նրա գրվածքի մեջ: Մեթոդներով ամեն բան էլ կգտնենք, բայց բանաստեղծությունը, բայց բանաստեղծին կարելի է գտնել ղգայությամբ, ըմբռնումով, հոտառությամբ: Ապա երբ արդեն գտնված է բանաստեղծը, նոր միայն գործադրել մեթոդները նրան վերլուծելու» (Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1951, էջ 441):

Ծածկագրային վերծանումների նույն մեթոդով հայտնարերվել են նաև Սայաթ-Նովայի կենսագրության այլևայլ վարկածներ: «Սայաթ-Նովու գերեզմանը Հինդ Հարաչ, Արար մի անի» բանաստողի տրամաբանությամբ վկայում են, որպես թե աչուղը «պատանի հասակում գերի է տարվել և... դնգերել Արևելքի երկրներում (Պարսկաստան, Հնդկաստան)»: Ո՞րն է նման վարկածի հիմքը, եթե ոչ բանաստողի այլաբանության կամայական վերծանումը, որը պարզապես խոհական իմաստ ունի և ակնարկում է առհասարակ մոռացության ունայն հիշատակը այս անցավոր աշխարհում: Դա կենսագրական այնպիսի վարկած է, որ հաղիվ թե վրիպած լիներ Ավետիքյանի ուշադրությունից: Ի դեպ, Հ. Թումանյանը, որ ամենայն մանրազնննությամբ անդրադարձել է Սայաթ-Նովայի կենսագրության վարկածներին, որևէ ակնարկ չի անում գերեվարության մասին, որն ինքնին բացառվում է, եթե վարկածը հաստատող որևէ փաստ լիներ (տե՛ս Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, 6-րդ լրացուցիչ հատոր, Երևան, 1959, էջ 138-146):

Եթե առօրյա հասկացությամբ բնորոշելու լինենք «Աչուղ» գոյականը, ապա կարող ենք որպես հոմանիշ օգտագործել «սիրո երգիչ» բնորոշումը (Պ. Սևակի բնորոշմամբ՝ «Սիրո լար»): Եվ տվյալ պարագայում իմաստ չունի որոնել ինչ-որ օբյեկտ և աչուղի սիրո երգը վերագրել նրան: Ավետիքյանը, վկայակոչելով «մնծներուց լսած» խոսքերը Սայաթ-Նովայի մասին, ասում է, թե Սայաթ-Նովան «Իրակլի Թագավորի ու սյա արքունաց սիրելական աչուղն ըլլում է մեկ անհոգ ասող ու քնֆ սիրող, սիրուն աղջկերանց ուրախացնող ու որբևևրի կանանց մխիթարիչ, և ըլյալով հիանալի քամանչա ածող, մանավանդ իր քաղցր ձայնի հետ՝ կյնկ է միշտ Թագավորի ու աղգի խրախճանքներու պատվական ու անհ-

րաժնչտ զարդըն»: Հարց է ծագում՝ ի՞նչ հիմք կա վարկած հորինելու, թե Սայաթ-Նովան սիրահարվել է Թեյմուրազ արքայի դուստր, Իրակլիի քույր Աննային, և այդ անպարկեշտ վարքի համար վտարվել արքունիքից ու ննթարկվել հալածանքի: Այս վարկածն է, ահա, որ կասկածի է ննթարկում Հ. Թումանյանը. «Չգիտեմ ով է տեղեկություն տվել պ. Բրյուսովին, թե Սայաթ-Նովան սիրահարված է եղել վրաց թագավորի աղջկա վրա, որ էդ միևնույն բանը հայտնում է և գրքի հառաջաբանում» (Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 388):

Սայաթ-Նովայի կննսագրության մնջ բաց էջնր չատ կան, բայց դա բոլորովին չի պարտադրում այդ էջնրը լրացնել անհիմն վարկածներով, առավել ևս պյուժեներ կառուցել նրա բանաստողների ծածկագրերով:

Վերջապես մնթոդաբանական մեկ հարց ևս՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության հարաբերակցումը դրականության հետ՝ ըստ տիպարանական հատկանիշի: Նման տարրերակումը միանգամայն անհրաժեշտ է հարցի գիտականացման իմաստով: Պետք է տեսականորեն դիտակցել, որ Սայաթ-Նովան գրականություն չէ՝ բառիս ակադեմիական նշանակությամբ: Նա բանահյուսություն է և իր պոետիկայով կարող է դիտվել գրականության զուգահեռ վրա: Աչուղությունը իրրև արվեստ՝ թուրքական ծագում ունի և մտածողության թուրքական ձևույթ: Իր բնույթով այն կիրառական նշանակությամբ է սահմանված և իր ծագմամբ պատկանում է 16-17-րդ դարերին: Այս իմաստով աչուղական այդ դպրոցը նոր ուղղություն է, անկախ միջնադարյան տաղերգությունից և աչուղական հին դպրոցից: Արեղյանը այն անվանում է «նոր աչուղների չրջան» և ըստ այդմ բնութագրում Սայաթ-Նովայի երևույթը, թե նա «ուրիչ կարգի երգիչների է պատկանում, նա աչուղ է... այսինքն ժողովրդական երգիչ» (Մ. Արեղյան, Երկեր, հ. Դ, էջ 535):

Այստեղ է Սայաթ-Նովայի հայտնությունը: Նա ազգայնացրեց աչուղական արվեստը, ստեղծեց աչուղության ազգային դպրոց: «Բայց Սայաթ-Նովան իր և վրաց պատմական աղբյուրների միահամուռ վկայությամբ՝ միաժամանակ առաջինն էր, որ սկսեց երգել ու նվագել արդեն վրացերեն ու հայերեն, դրանով իսկ հայ և վրաց աչուղական բանաստեղծությունը ազատագրելով արաբապարսկական գերությունից, առաջացնելով մի նոր հոսանք, որ գնալով պիտի ահագնանար ինչպես վրաց, այնպես էլ հայ բանաստեղծության ու գրականության մեջ»:

* * *

Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովա» աչխատության հրատարակությունից անցել է ավելի քան չորս տասնամյակ և սակայն վստահորեն կարելի է ասել, որ այն մնում է սայաթնովագիտության չգերազանցված մակարդակը: Հետագա տարիները որևէ էական նորույթ չգրանցեցին հանճարեղ աչուղի անձի ու ստեղծագործության գիտական մեկնության ուղղությամբ: Ավելին, ասպարեզ եկան թերուս և ինքնակոչ «գիտակներ», որոնք աղավաղեցին սայաթնովագիտությունը կամայական ու ինքնահնար վարկածներով: Այս երևույթը ժամանակին նկատել է նաև Պարույր Սևակը: «Որովհետև վերջին տարիներս,- գրել է նա,- Սայաթ-Նովայի մեծին տողերի և մանավանդ ծածկագրերի բացման հույժ անհրաժեչտ հարցը դարձել է մի տեսակ հիվանդություն, կոխկրտում են տարրական տրամաբանությունը՝ ընթերցողին ներքաչելով բանդագուչանքների հասնող կամայականությունների մեջ...»: Այս հանգամանքը մի անգամ ևս հաստատում է սույն մենագրության հրատարակությունը: Բնագիրը ներկայացվում է տառացիորեն անփոփոխ, սրբագրվում են միայն, այսպես կոչված, «ադրբեջանական» չեչտը, միանգամայն համոզված լինելով, որ հեղինակը ինքը նույնպես կկատարեր նույն սրբագրումները, եթե ի երջանկություն մեզ կենդանի լիներ և առիթ ուներ վերահրատարակելու գիրքը: Անկախ որևէ կանխակալ միտումից, խոսքը վերաբերում է հասկացության գիտականացմանը: Սայաթ-Նովայի ժամանակ ոչ Ադրբեջան է եղել, ոչ «ադրբեջանցի» և ոչ էլ ադրբեջանական գրականություն: Եղել են թուրք-թաթարներ, հետևաբար Սայաթ-Նովան տաղերգել է նրանց լեզվով, այսինքն թուրքերեն:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ. ԱՆՑՅԱԼԸ ԵՎ ՆԵՐԿԱՆ

Գրականագիտությունը նոր գիտություն է, որոշ իմաստով՝ 20-րդ դարի գիտություն: Առարկայի ընդհանուր սահմանմամբ՝ գրականագիտությունը գիտություն է գեղարվեստական գրականության համակողմանի ուսումնասիրության մասին, նրա էության, ծագման և հասարակական կապերի մասին, ամբողջական գիտելիքներ՝ գրական-գեղարվեստական մտածողության առանձնահատկության, գրական երկի գոյության, կառուցվածքի, գրական-պատմական ընթացքի մասնավոր և ընդհանուր օրինաչափությունների մասին, մասնագիտական ավելի ստույգ սահմանմամբ՝ գիտություն գեղարվեստական գրականության և ստեղծագործական պրոցեսի հետազոտության մեթոդների ու սկզբունքների մասին: Այս իմաստով գրականագիտությունը հարակցվում է այնպիսի հասարակական գիտությունների հետ, ինչպես փիլիսոփայությունը, սոցիոլոգիան, պատմությունը, հոգեբանությունը և այլն:

«Գրականագիտություն» հասկացության ամենաընդհանուր չրջանակների մեջ, ներառելով առհասարակ գրականության և ստեղծագործական պրոցեսի մասին պատկերացումը, հիմք է դրվել մի տեսության, ըստ որի գրականագիտությունը սկիզբ է առնում Հոմերոսի «Իլիականից», ուր որպես թե առկա են գրականության մասին դատարկարնկեր: Եվ այսպես, ընդլայնելով գրականության մասին պատկերացումները հին հունական ու հռոմեական, ապա հելլենիզմի փիլիսոփայական մտքի և մտավոր մշակույթի հետ ունեցած առնչություններում, գրականագիտությունն աստիճանաբար կազմավորում է հետազոտական իր մեթոդի տեսական ու վերլուծական սկզբունքները՝ ձև տալով քերականական դպրոցի ուղղությանն ամբողջ միջնադարում, սկզբունք ընդունելով Արիստոտելի, Հորացիոսի և Դիոնիսիոս Թրակացու տեսական դրույթները: Գրականագիտությունը գերազանցապես բանասիրական-մեկնաբանական ուղղություն ուներ: Նկատված է, որ ողջ քրիստոնեական միջնադարում էկզեգետիկայի ընագավառում տիրապետող էին հետազոտության երկու ուղղություններ՝ ըստ Անտիոքի ու Ալեքսանդրիայի դպրոցների: Եթե Անտիոքի դպրոցը առաջնությունը տալիս էր ընագրային ընկալմանը, ապա Ալեքսանդրիայի դպրոցը հետամուտ էր ընագրի այլաբանական իմաստի բացահայտմանը: Ըստ էության սա նախանշում էր գրականագիտության հետազոտական երկու ամենահիմնարար ուղղությունների՝ ընագրագիտության ու տեսության մեթոդարանական գրվածքը:

Եվ այսպես գրականագիտությունը, հարստանալով Վերածննդի, Լուսավորականության, Կլասիցիզմի գաղափարական, տեսական ու պատմական հայեցություններրի մեթոդաբանական որոնումներով, թևակոխում է 19-րդ դարի ռոմանտիզմի աշխարհայեցության ոլորտները, ձևավորելով հետազոտության միֆոլոգիական, կենսագրական ու պատմական մեթոդները, առավել ընդգծում տալով կուլտուր-պատմական ու համեմատական գրականագիտության հետազոտական փորձերին, որոնց համար ուղեցույց էին Շառլ Սենտ-Բյովի, Հիպոլիտ Տենի, Գեորգի Բրանդեսի, Գեորգ Լանսոնի աշխատությունները:

19-րդ դարը դրապաշտական էր, և հասարակության զարգացումը բացատրելի էր պոզիտիվ սոցիոլոգիական հայացքով, որի տեսադաշտում գրականությունը միանգամայն պատճառակցական կապի մեջ էր հասարակական կյանքի հետ: Պատմականության սկզբունքը գործում էր մտավոր մշակույթի զարգացման օրինաչափությունների իմացության մեջ և այս իմաստով գրականագիտության ուղղություններում իշխում էր պատմական մեթոդը, գրականությունն ընկալվում էր որպես պատմություն և ըստ այդմ բնորոշում էր տվյալ ժողովրդի գրականության ազգային բնույթը՝ «ինչպես ազգի պատմությունն է, նույնպիսին է նաև գրականությունը»: Եվ սակայն գեղարվեստական գրականությունը ննթարնագրային, կառուցվածքային անհայտներ ուներ, որի հետազոտությունը ննթադրում էր վերլուծության նոր նղանակներ, գիտությունների զարգացմամբ պայմանավորված մեթոդարանական նոր սկզբունքներ: Ահա այս սահմանագծում է, որ 20-րդ դարի 20-30-ական թվականներին ֆորմալիզմի, «նոր քննադատության» կամ ստրուկտուրալիզմի տեսաբանները դրույթ առաջարկեցին, թե «գրականագիտությունը պետք է գիտականանա», դրույթ, որը ննթադրում էր բնական գիտությունների կամ մաթեմատիկական մեթոդների կիրառումը գրականագիտության ասպարեզում:

Գեղարվեստական գրականության մասին ընդհանուր պատկերացումները հայոց մտավոր մշակույթի պատմության մեջ սկիզբ են առնում 5-րդ դարից: Գտնվելով քաղաքակրթության քրիստոնեական գոտում՝ մեր մտավոր աշխարհայացքը կողմնորոշվում էր դեպի անտիկ Հունաս-Հռոմեական, ապա Հելլենիզմի մշակույթը: Այստեղից էլ կազմավորվել են գեղագիտական մեր պատկերացումները՝ ուղղակի առնչություն ունենալով Պլատոնի, Արիստոտելի, Հորացիոսի և Դիոնիսիոս Թրակացու աշխատություններին, որոնք հայտնի էին 5-րդ դարի հայ մտածողությանը: Գրականության մասին պատկերացումները, որ ձևա-

վորվում էին չարականների, առաասպելական դրույցների ու հունական անտիկ դրամատուրգիայի նմուշների վրա, ուրույն մեկնաբանությամբ տեղ էին գտնում Խորենացու, Փավստոսի, Դավիթ Անհաղթի, Եղնիկ Կողբացու աշխատություններում: Գեղագիտական ուղղություն է ստանում, այսպես կոչված, քնրականական դպրոցը, որը չարունակվում է ամբողջ միջնադարում մինչև 17-րդ դարը, ունենալով այնպիսի անվանի ներկայացուցիչներ, ինչպես Դավիթ Անհաղթը, Դավիթ Քնրականը, Մովսես Քերթողը, Անանուն Մեկնիչը, Ստեփանոս Սյունեցին, Գրիգոր Մագիստրոսը, Եսայի Նչեցին, Առաքել Սյունեցին, Հովհաննես Երզնկացին և ուրիշներ: Քնրականներն ավելի լեզվաբաններ էին, քան արվեստի տեսաբաններ, և արվեստի տեսությունը համարում էին քնրականության բաղկացուցիչ մասը: Քնրականությունը նրանք բարձր էին դասում նույնիսկ փիլիսոփայությունից և որակում այն որպես գիտությունների գիտություն: Քնրականության բաղկացուցիչ մաս էր դիտվում քնրթողական արվեստի քննությունը, որ նրանք անվանում էին «դատումն քնրթողաց» և որն ուղղակիորեն համընկնում էր հունական «կրիտիկա» հասկացությանը:

Քնրականական դպրոցին հաջորդում է կլասիցիզմը, որը մեթոդաբանորեն տեսականացված գրականագիտական առաջին ուղղությունն է: Խաչատուր Էրզրումցին, Մխիթար Սեբաստացին, Ստեփանոս Ազոնցը, Էգվարդ Հյուրմյուզյանը, Սարգիս Տիգրանյանը և կլասիցիզմի այլ տեսաբանները, հիմք ընդունելով Նիկոլո Բուալոյի «Քնրթողական արվեստ» աշխատությունը, համակարգի տակ են դնում անցյալի մշակույթը, առաջադրում ժանրերի տեսության վերաբերյալ գեղագիտական մտքի դրույթները և, որ առավել նշանակալից է, վերլուծության նյութ են դարձնում հայ գրականության երևույթները:

19-րդ դարի 20-30-ական թվականներին վազ ռոմանտիզմի մտայնության արթնացումը պատկերացումներ է առաջադրում ժամանակի գրական հայացքներին: Գրականության մերձեցումը կյանքին տալիս է հասարակական դերի ըմբռնում, գեղագիտական միտքը գրականությունը համատեղում է պատմության հետ, գրականագիտությունը ձևավորվում է որպես պատմական գիտություն: Սուքիաս Սոմալյանի «Շրջան Հայաստանի գրականության պատմության» (1829), Ստեփանոս Նազարյանի «Թռուցիկ հայացք հայկական գրականության վրա մինչև 18-րդ դարի վերջը» (1844) և «Տնտեսություն նորագույն չրջանի հայկական գրականության» (1846) աշխատությունները հիմք են դնում հայ գրականության պատմագրության: Ապա հաջորդում են Հովսեփ Դամբրճ-

յանի «Պատմություն մատենագիտության հայոց» (1851), Ստեփանոս Պալասանյանի «Պատմություն հայոց գրականության» (1865), Գարեգին Զարրհանալյանի «Հայկական հին դպրության պատմություն» (1865) աշխատությունները, որոնք գիտական համակարգի են ենթարկում հայոց հին և միջնադարյան մատենագրությունը, առաջադրում պարբերացման սկզբունքներ, հայոց գրականությունը դիտում այլ ժողովուրդների գրականության հետ համեմատական քննության մեջ:

Փորձնական գիտությունների զարգացումը ընդլայնում է աշխարհի ճանաչման սահմանները, հասարակական միտքը դինելով քննական հայացքի անհրաժեշտությամբ, մտածողության նշանաբան է հռչակվում «այժմ կրիտիկայի դար է» սկզբունքը և նույն տրամաբանությամբ ձևավորվում է գրական քննադատությունը որպես հասարակական մտքի էական ուղղություն: «Այն ազգը,- ասում է Նալբանդյանը,- որ չունի կրիտիկա, չունի և մատենագրություն. պատճառ, մատենագրությունն առանց կրիտիկայի նույնն է, ինչ մարմինն առանց հոգու»[1]:

Գրականագիտությունը տասնամյակներ չարունակ մամուլի էջերում էր՝ գրախոսության կամ գրական ակնարկի ձևով, Մխիթարյան միաբանությունը ընթացք էր տալիս հին մատենագրության բանասիրական, բնագրագիտական հետազոտություններին: 19-րդ դարավերջին գրականագիտությունը հետազոտական բնույթ է ստանում մենագրական աշխատություններում, որոնք գերազանցապես ունեին կենսագրական մեթոդի ժանրային բնույթ. Հ. Մկրյանի «Կենսագրություն Մ. Դ. Թաղիադյանց երևանցվո», Կ. Կոստանյանի «Գրիգոր Աղթամարցի և յուր տաղերը», Հ. Շահնազարյանի «Խաչատուր Աբովյանի հասարակական և գրականական գործունեությունը», Ե. Շահազիզի «Միքայել Ղազարյան Նալբանդյան», Ա. Զոպանյանի «Պետրոս Դուրյան», Ն. Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Աբովյան» և այլն:

1890-ական թվականներին ասպարեզ են գալիս համալսարանական կրթություն ստացած բանասեր-գրականագետներ, որոնք յուրացրած եվրոպական գրականագիտության փորձը, գիտական նոր մակարդակ են նշանավորում հայ գրականագիտության մեջ: Հատկապես ուսանելի են Հ. Տենի, Գ. Բրանդեսի ուսումնասիրությունները գեղարվեստի փիլիսոփայության և եվրոպական գրականությունների պատմության վերաբերյալ: Այս իմաստով հիշատակելի են Մանուկ Արեղյանի, Մինաս Բերբերյանի, Հրանտ Ասատուրի, Վահան Նալբանդյանի, Արսեն Տերտերյա-

---

[1] Ն. Նալբանդյան, ԵԼԺ, հատ. 2, եր., 1980, էջ 66:

նի անունները:

Հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ բացառիկ նրևույթ էր Մ. Արեղյանի «Գրական դպրոցներ» (1896–1897) աշխատությունը: Այն բաղկացած է «Վերածնունդ, հումանիզմ և վերանորոգություն», «Սխոլաստիկա», «Ֆրանսիական կլասիցիզմ» և «Ռոմանտիզմ» թեմաներից: Առաջաբանում հեղինակը նչում է, որ նպատակ ունի գրասեր ընթերցողներին ծանոթացնել մի քանի գրական դպրոցների և ուղղությունների հետ, որոնք եվրոպական գրականության զարգացման ընթացքում նշանավոր տեղ են բռնել, և որ ինքը իր տեսության չարագրանքի ընթացքում հենվում է եվրոպական գրականագիտության ականավոր դեմքերի աշխատությունների վրա: Այստեղ են Ֆ. Բրյունետիերի «Ժանրերի էվոլյուցիան գրականության պատմության մեջ», Է. Ֆագեի «Գրական էտյուդներ», Գուստավ Լանսոնի «Ֆրանսիական գրականության պատմություն», Հ. Թենի «Գեղարվեստի փիլիսոփայություն» և «Անգլիական գրականության պատմություն» և այլ աշխատություններ: Ծավալուն մի ուսումնասիրություն է ռոմանտիզմին վերաբերող հատվածը, ուր հանգամանորեն ներկայացվում է գրական ուղղության ծագումը, պատմական նախադրյալն ու գաղափարական հիմունքները, նրա պոետիկայի առանձնահատկությունները: Ընդհանուր առմամբ Արեղյանի «Գրական դպրոցները» հայ գրականագիտական միտքը հաղորդակցում է եվրոպական գրականագիտության տեսական ու գրապատմական հայտնություններին, հայ գրականագիտական բառապաշարը հարստացնում գեղագիտական հասկացություններով, նոր մակարդակի բարձրացնում հայ գրականագիտությունը: Ինքնին ուշագրավ է Արեղյանի ակնարկը՝ հայ գրողների ու գրականության աշխարհայացքն ու իմացականությունը բարձր գիտակիքներով հարստացնելու անհրաժեշտության վերաբերյալ: «Բայց մեր բանաստեղծներն ինչ են ուսումնասիրում ընդհանրապես,– գրում է Արեղյանը:– Կարո՞ղ է լինել Եվրոպայում մի բանաստեղծ, մի վիպասան, որ իր նախորդները կարդացած չլինի, և այս ու այն գրական դպրոցը ուսումնասիրած չլինի և իրեն համար մի որոշ հայեցակետ, մի որոշ էսթետիկա կազմած չլինի...»[1]:

20-րդ դարասկզբի հայ գրականագիտության էական առաջադրություններից էր հայոց նոր չրջանի գրականության պատմության ստեղծումը: Լույս են տեսնում Լեոյի «Ռուսահայոց գրականությունը», Ա. Արփիար-

[1] Մ. Արեղյան, Երկեր, հատ. է, էջ 266:

յանի «Պատմություն ԺԹ դարու Թուրքիո Հայոց գրականության», Լ. Մանվելյանի «Ռուսահայ գրականության պատմություն», Վ. Փափազյանի «Պատմություն Հայոց գրականության», Հ. Աճառյանի «Պատմություն Հայոց նոր գրականության» աշխատությունները, որոնց մեջ փորձ է արվում գիտականորեն համակարգել նորագույն շրջանի գրականության գլխավոր օրինաչափություններն ու ազգային առանձնահատկությունները: Ընդհանուր ուրվագծերով ժամանակի գրականությունը քննաբանվում է նաև Միհրան Հովհաննիսյանի «Քննական պատմություն ԺԹ դարու հայ գրականության», Բարսեղ Սարգսյանի «Երկու հարյուրամյա գրական գործունեություն և նշանավոր գործիչներ Վենետիկա Մխիթարյան միաբանության», Մ. Արեղյանի «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմության», Սիմոն Երեմյանի «Ազգային դեմքեր, գրագետ հայեր», Հովհաննես Գնունու «Ակնարկներ հայ գրականության» (ռուսերեն) և այլ աշխատություններում:

Գրականագիտական-քննադատական մտքի մեթոդաբանական որոնումներին ուղղություն էր տալիս արժեքների վերարժևորման տեսությունը, որ Նիցշեի փիլիսոփայության արձագանքներով արդեն մուտք էր գործել հայ իրականության մեջ: Դասական գրականության վերագնահատությունը արդիապաշտ ուղղությունների տեսակետից, առաջադրում էր գեղագիտական նոր չափանիշների, ազգային ոճի, համաշխարհային գրականության առաջընթացին ունկնդրելու, ազգային ուտիլիտարիզմը (օգտապաշտություն) համամարդկային աշխարհայեցությամբ նորոգելու անհրաժեշտություն: Ազգային գրականությունը նորոգելուն էին միտված Վ. Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությունն ու «Մեհյան», «Նավասարդ», «Գեղարվեստ» հանդեսների գեղագիտական հանգանակները:

Ժամանակն առաջադրում էր «մեթոդների հեղափոխություն» գրականագիտության և քննադատության ասպարեզում, որոնք գրականության և գեղարվեստական երկի ուսումնասիրությունը պայմանավորում են վերլուծական ամենատարբեր եղանակներով՝ ֆորմալիստական, լեզվաբանական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, մարքսիստական, իմպրեսիոնիստական, ընդհուպ «նոր քննադատությունն» ու ստրուկտուրալիզմը:

Ռուսական ֆորմալիստական դպրոցը մեծապես նպաստեց «նոր քննադատության» ձևավորմանը արտասահմանյան գրականագիտության մեջ անցյալ դարի 30-40-ական թվականներին, որի մեթոդաբանական նկատառումը էր մաթեմատիկական մեթոդների կիրառումը գրականագի-

տության մեջ: Փորձառական իմաստ էր ստանում այն պատկերացումը, թե հումանիտար գիտություններն անզոր են պատմության ու հասարակության գիտական ուսումնասիրությանը և միայն բնական գիտությունների մեթոդների կիրառմամբ հնարավոր է բացահայտել ճշմարտությունը հումանիտար գիտությունների վերաբերյալ: Տեսական այս դրույթը անընդունելի եղավ խորհրդային չրջանի գրականագիտության համար մինչև 20-րդ դարի 70-ական թվականները:

Արդեն իսկ դարի 20-ական թվականներից կուսակցականացված Խորհրդային Միությունում հասարակական գիտություններին պարտադրվեց մարքսիստական մեթոդաբանությունը, որը գրականագիտության ու քննադատության մեջ արտահայտություն տվեց գոնհիկ սոցիոլոգիզմին: Եղեռնից հետո արևմտահայ գրականության ընթացքը կասեցվել էր և միայն 20-30-ական թվականներին նոր ձևակերպում ստացավ սփյուռքահայ գրականությունը: Առաջին արձնացումը սեղի ունեցավ Բեյրութի հայկական համայնքում՝ համազգային կրթական և մշակութային միությունում ու «Նչան Փալանճյան» ճեմարանում՝ Լևոն Շանթի և Նիկոլ Աղբալյանի նախաձեռնությամբ:

Գիտական դպրոցները կազմավորվում են համալսարանական և ակադեմիական ամբիոններում: Այդպես էլ հայ գրականագիտական դպրոցները 20-րդ դարի 20-ական թվականներին ուրույն ուղղություն ստացան Երևանի պետական համալսարանի ամբիոններում և Էջմիածնի հայաստանյան գիտական ինստիտուտում: Համալսարանի բանասիրական ամբիոններում դրանց հիմնադիրը եղան Մանուկ Աբեղյանն ու Արևն Տերտերյանը, Էջմիածնի գիտական կենտրոնում՝ Խորեն Սարգսյանը: Մ. Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության դասընթաց» (1923) և Ա. Տերտերյանի «Հայ նոր գրականության համառոտ դասընթաց» (1924) պրակները գրականության ուսուցման ծրագրեր էին՝ գրականագիտության մեթոդաբանության ուղեգծումներով: Ընդհանուր մեթոդաբանական դրվածքում կուլտուր-պատմականն էր, բայց եթե Աբեղյանը ընթացք տվեց հետազոտության պատմաբանասիրական ուղղությանը, ապա Տերտերյանը կուլտուր-պատմական դպրոցին տվեց սոցիոլոգիական թեքում՝ հետևելով մարքսիստական գրականության նորահայտ տեսաբաններին՝ Ֆրիչե, Պերեվերզև և այլք:

Աբեղյանական դպրոցի առարկայացման ընդհանրացումը եղավ «Հայոց հին գրականության պատմություն» (1944) աշխատությունը՝ հայ գրականագիտական մտքի ակադեմիական ուղղության հիմնարար ուսումնասիրություններից մեկը: Համատեղելով պատմություն, բանա-

սիրությունն ու տեսական-փիլիսոփայական մեկնությունը, Աբեղյանը որպես մեթոդաբանական նորույթ առաջադրեց առարկայի գիտական պարբերացումը, հին և միջնադարյան գրականությունը ստորաբաժանեց երեք պատմաշրջանի՝ 1. Առասպելապատմական բանահյուսության շրջան՝ հնագույն դարերից մինչև նոր ժամանակագրության 3-րդ դարը, 2. Եկեղեցաքաղաքական մաքառման գրականություն՝ 4-ից 11-րդ դարեր, 3. Վերածնության գրականություն՝ 11-ից 17-րդ դարեր: Իր ընդհանրության մեջ Աբեղյանը ձև տվեց հետազոտական մի եղանակի, որի մեթոդաբանական սկզբունքները ուղենիշ հանդիսացան գրականագիտության հետագա փորձառության համար: Աբեղյանն իր ժամանակի ծնունդն է, նրա աչխարհայացքը կազմավորվել է փիլիսոփայության ու գիտության մի որոշակի փորձի յուրացմամբ: Շարունակության մեջ այն անխուսափելիորեն ենթակա է գիտական ու փիլիսոփայական նորահայտ տեսությունների վերստուգմանը, ինչը առհասարակ բնական է գիտությունների զարգացման ներքին օրինաչափությանը: Այս իմաստով հին և միջնադարյան գրականության ուսումնասիրության արդի դրվածքը պարտադրում է մեթոդաբանական որոշ վերանայումներ:

Ամենից առաջ աչխարհիկ զգացողության և կրոնական ոգու հարաբերակցության հարցը: Ընդհանուր պատկերացումը դրանց հակադրումն է, ըստ այդմ՝ քրիստոնեության ուսմունքից բացառելով աչխարհիկ կենսազգացողությունը: Դա խորապես սխալ հայացք է, որի հիմքի վրա միջնադարի գրականության ու արվեստի աչխարհիկ բովանդակությունը ներկայացվում է որպես հակադրություն քրիստոնեական կրոնափիլիսոփայությանը կամ համենայն դեպս անբացատրելի համարում նրա արտահայտությունը:

Աբեղյանը «կրոնավորական ոգու» արտահայտությունը արվեստի միջոցով վերագրում է տաղերգու երգիչների ստեղծագործությանը, որոնք մեծամասամբ չեն պահպանվել: «Մնում են միայն այդ դարաչրջանի եկեղեցական ճարտարապետության ու քանդակագործության մնացորդները», որոնք որպես արվեստի նմուչներ հիացմունք են պատճառում, և ապա նկատում, որ «ապագայի ուսումնասիրությամբ պիտի ցույց տրվի այն սերտ կապը, որ եղել է ժամանակի կրոնական ոգու և իր այդ քարեղեն արտահայտության մեջ»[1]:

Որքան ինձ հայտնի է, մեր բանասիրությունը դեռ չի տվել այդ կապի գիտական բացատրությունը: Միջնադարի հայոց գրականության աչ-

---

[1] Մ. Աբեղյան, Երկեր, հատ. է, էջ 574:

խարհայեցության վերաբերյալ պատկերացումների մի որոշ վերստուգում առկա է Պողոս Խաչատրյանի, Արշալույս Ղազինյանի, Ջավեն Ավետիսյանի, Հրաչյա Թամրազյանի աշխատություններում, և սակայն արվեստի և կրոնի փոխհարաբերության հարցում ինչ-որ անցում տակավին մնում է չհաղթահարված: Հարցի այս դրվածքի տեսակետից ուշագրավ լուծում է առաջադրում Լյուդվիգ Ֆոյերբախը: Կաթոլիցիզմը (քրիստոնեությունը) համարելով «հակատիեզերական և բացասական կրոն», նա արվեստի և կրոնի հարաբերությունը լուծում է ուրույն դրվածքով: Նա այդ հոգևմտածական կատեգորիաները դիտում է որպես տարբեր և իրարից անկախ սուբստանցիաներ: «Արվեստի իսկական ստեղծագործությունը,- գրում է նա,- չի պատկանում որևէ եկեղեցու կամ կրոնի, ոչ թե արվեստն է ենթարկվում կրոնին, այլ կրոնը արվեստին, կրոնականը ենթակայական է, էականը գեղեցիկն է ու ճշմարիտը, որ գիտակցելի է միայն արվեստի միջոցով»[1]:

Այսպես պետք է կարդալ միջնադարի հայ տաղերգությունը. Նարեկացուն, այսինքն, կարդալ իբրև արվեստ և բանաստեղծություն: Ընդհանուր աշխարհայացքային դրվածքով պետք է բացել լուսավորիչների կախած վարագույրը պատմական ֆորմացիաների (կացութաձևերի) միջև և որոնել ժամանակները միացնող կապը, ուր անկախ ֆորմացիաներից նույնն է մնացել մարդն իբրև կենսահոգեբանական էակ, նույնն է մնացել նաև Աստված, ուստի և անտրոհելի է նրանց միացնող կապը, ինչի վկայությունն են արդի աշխարհակառույց իրադարձություններում կրոնի և Աստծո վերածնունդը, կրոնական հեղափոխությունները, թեոկրատական պետությունների ստեղծումը, կրոնի քաղաքականացման ու պետականացման միտումները և այն, որ միայն 21-րդ դարում Հայաստանում ավելի շատ եկեղեցիներ են կառուցվել, քան ամբողջ 10-րդ դարում:

Նման մոտեցումը հիմնավորվում է նաև գոյարանության նորոգությամբ՝ փիլիսոփայության մեջ: Օնտոլոգիայի նորոգությունը արդի փիլիսոփայության մեջ, գրում է Էմանուել Լևինասը, այլևս ոչ մի ընդհանուր բան չունի ռեալիզմի հետ: Չկա նյութական կեցություն, այլ միայն անդեմ կեցություն, ըստ որի «մարդկային հոգևոր էությունը որոշվում է ոչ թե աշխարհը կազմող իրերի հետ ունեցած կապով», այլ էության (сущность), ես-ի (субъект) ու գոյութենականի (существующее)

---

[1] *Л. Фейербах, История философии, т. 3, 1967, стр. 2.*

վերացարկված անձնավորմամբ, ուր գրեթե անկանում է Ես-ի հիպոստասը (тотальность и бесконечность):

Մատերիան, ասում է Ռասելը, խիստ ցնորական է հոգին դիտարկելու համար: Դրանք լոկ հերալդիկ հասկացություններ են: Աշխարհը կազմված է ոչ թե իրերից, այլ իրադարձություններից և մարմինն ու հոգին սոսկ միջոցներ են իրադարձություններ կազմավորելու համար («Ի՞նչ է հոգին»): Ինքնին ենթադրվում է, որ ինչքան գոյաբանությունը ձգտում է իրականից դեպի անդեմ կեցության իռացիոնալիզմը, նույնքան հավանական է դառնում բացարձակ ոգու, այն է՝ Աստծո գոյությունը:

«Շարժում դեպի հավասարակչռություն» (2004) գրքում Հենրիկ Էդոյանը մի ընդարձակ ուսումնասիրություն է նվիրել Աստված-մարդ հարաբերակցության գրական-գեղարվեստական նպատակայնությանը, մշակութային զարգացման չրջանակների մեջ առնելով վաղ միջնադարից մինչև 20-րդ դար: Գրական-գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային ընթացքի գերնպատակը, ըստ հետազոտողի, Աստված-մարդ հավասարակչռությունն է, որի Քրիստոս-Աստված և Քրիստոս-մարդ փոխհարաբերությամբ ուղղություն է տվել համաշխարհային մշակույթին՝ եղեմ-աշխարհ անտիկոմիայից մինչև մարդու քայքայումը՝ Դոստոևսկի, Կաֆկա, Բեկետ աստիճանակարգով:

Հարցադրումը և՛ գեղագիտական է, և՛ փիլիսոփայական և դիտարկված է համաշխարհային գրականության ու մշակույթի տեսադաշտում, և ինքնին հետաքրքրական կլիներ խնդիրը դիտել հայ մշակույթի զարգացման տեսանկյունից, բնութագրել նրևույթի տրանսֆորմացիան հայ մտավոր գեղարվեստական տեսադաշտում: Բայց փաստն ինքնին ուշագրավ է մտքի ազատ գործողության տեսակետից՝ հաղթահարելով միջնադարի վերաբերյալ կաղապարները և սահմանափակ տեղայնամտությունը:

Ժամանակի գրականագիտությանը առաջատար ուղղություն էր տալիս Արսեն Տերտերյանի գրականագիտական դպրոցը: Հոգևբանական-փիլիսոփայական մեթոդի հիմնադիրը, որ 20-րդ դարի տասնական թվականներին հանդես եկավ մենագրությունների մի ամբողջ մատենաշարով («Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաչտության երգիչը», «Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի քնարերգուն», «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենցիայի վիպասանը», «Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը», «Լևոն Շանթ. սևոի և դա-

սալքութեան երգիչը», «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» և այլն), 20-ականներին «Հայ նոր գրականութեան համառոտ դասընթացում» առաջին փորձն է կատարում գրականութեան պատմութեան համակարգութեան՝ ըստ գեղագիտական գլխոցների, իսկ 30-ականների սկզբին հրատարակած «Առաջադրութիւններում» հետևում է գեհհիկ սոցիոլոգիզմին, գրականութեան ուսումնասիրութեան հիմունք ընդունում Վ. Պերևերզևի և Վ. Ֆրիչեի «սոցիալական դոմինանտի» և «դասակարգային էկվիվալենտի» գեղագիտական չափանիշը: Խորհրդային գրողների առաջին համագումարում Մ. Գորկու զեկուցումը դասական գրականութեան վերարժևորման վերարերյալ, մեթոդաբանական նոր ուղղութեան նշանավորեց խորհրդային գրականագիտութեան մեջ՝ նկատելիորեն ազատագրելով գեհհիկ սոցիոլոգիզմի ծայրահեղութիւններից: Տերտերյանը վերաձևում է հետազոտական իր մեթոդը կուլտուր-պատմական դպրոցի գեղագիտական չափանիշներով («Երևանը Օտյանի ստեղծագործութիւնը», «Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործութիւնը», «Պերճ Պռոշյան», «Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը», «Վ. Գ. Բելինսկի» և այլն):

20-ական թվականների հայ գրականագիտութեան մեջ մի ուրույն նրանգ է գծում էսթետիկական-փիլիսոփայական ուղղութիւնը Խորեն Սարգսյանի «Վահան Տերյան» և «Լևոն Շանթ» աշխատութիւններում: Համադրելով փիլիսոփայի աշխարհայեցութիւնը բանաստեղծի աշխարհայեցութեան հետ, գրականագետը հաստատում է, որ բանաստեղծը ևս ունի գոյի իր ընկալումները, որ բանաստեղծին ու փիլիսոփային միավորում է ճակատագիրը որպես կեցութեան ինքնագիտակցում և այս իմաստով բանաստեղծի ներաշխարհում գործում է երկու հակադիր կեցութիւն՝ զգայական և գերզգայական, իմաննինտ և տրանսցենդենտ, ֆենոմենալ և նոումենալ: Այս մեթոդը, սակայն, զարգացում չունեցավ և մարեց գաղափարայնացված մարքսիստական մեթոդի պաշտոնական տիրապետութեան ոլորտում:

Հասարակական մտքի մասնակի ազատականացումը 50-ական թվականների երկրորդ կեսին մեթոդաբանական նորոգութեան ակիզբ հանդիսացավ հասարակական գիտութիւնների, այդ թվում նաև գրականագիտութեան համար: 60-ականների գրականագետ սերնդի մեթոդաբանական որոնումները միտված էին գրականութեան պատմութեան, դասական գրողների ստեղծագործութեան վերագնահատմանը, վերլուծութեան ամենատարբեր եղանակների, տեսութեան ու պոետիկայի հաս-

կացություններն ազատագրելուն սոցիոլոգիական սխեմատիզմի կաղապարներից: Գրականագիտական մտքի վերելքը աննախադեպ արգասավորությամբ ձեռնամուխ եղավ հայ գրականության պատմության հարցերի համակողմանի լուսաբանությանը: Գրականության պատմությունը համակարգվեց գեղարվեստական մեթոդների և ուղղություններ ի զարգացման օրինաչափությամբ, գրեթե բոլոր հայ գրողներն ու գրական գործիչները, մամուլի օրգաններն ու հասարակական հոսանքները արժանացան գիտական համակողմանի լուսաբանության: Ձևավորվեցին և ուրույն ուղղություններ նշանավորեցին գրականագիտության համալսարանական ու ակադեմիական դպրոցները:

Գրականագիտության համալսարանական դպրոցը ձևավորվեց Տերտերյանի ավանդույթների չարունակության վրա: Առաջատար դեմքը Հրանտ Թամրազյանն էր, որն իր ղեկավարած ամբիոնը համալրեց նոր կադրերով և ուղղություն տվեց նրանց գիտական որոնումներին: Պայմանականորեն գրականագիտության համալսարանական դպրոցի հետազոտական մեթոդը կարելի է անվանել «գիտական ռեալիզմ», իսկ ըստ հաղորդակցական նշանակության նրան յուրահատուկ է ուսուցողականությունը (դիդակտիկան): «Գիտական ռեալիզմը» ներկայանում է որպես գրական երկի ճանաչողական արժեք և գեղարվեստականության չափանիշ: Որոշ իմաստով երկրորդական պլան է մղվում դրույթի կամ գրական երկի գեղագիտության տեսական արգումենտը և իրականությունն ու գեղարվեստական իրականությունը հանդես են գալիս որպես համընկնող կատեգորիաներ:

Հայաստանի գիտությունների ակադեմիայի համակարգում Գրականության ինստիտուտի կազմավորումը (1943) նոր հեռանկարներ բացեց գրականագիտական մտքի առաջընթացին: Ինստիտուտի առաջին տնօրեն Խորեն Սարգսյանը կրթված և գիտական կուլտուրայով օժտված անհատականություն էր և կատարյալ լուծում տվեց ինստիտուտի մասնագիտական կառուցվածքին՝ ըստ բաժինների՝ Հին և միջնադարյան գրականություն, Նոր գրականություն, Սովետական գրականություն, Բանահյուսություն, Բնագրագիտություն: Ըստ այդ բաժինների կարելի է համակարգել ակադեմիական դպրոցի գրականագիտության գլխավոր ուղղությունները:

Բնագրագիտությունը ակադեմիական դպրոցի խոչոր նվաճումներից է, գրականագիտության գիտականացման հիմնական նախադրյալներից մեկը: Առաջին փորձը Խաչատուր Աբովյանի երկերի տասնհատորյա լի-

ակատար ժողովածուի ստեղծումն էր, որով համակարգվեցին հանճարեղ գրողի տակավին անտիպ ձեռագրերը՝ հիմք հանդիսանալով գրողի ստեղծագործական աշխարհի բացահայտմանը: Ապա հաջորդեցին Հովհաննես Թումանյանի, Գաբրիել Սունդուկյանի, Միքայել Նալբանդյանի, Ռափայել Պատկանյանի, Պետրոս Դուրյանի, Հակոբ Պարոնյանի, Րաֆֆու, Եղիշե Չարենցի, Դերենիկ Դեմիրճյանի, Ակսել Բակունցի, Մանուկ Աբեղյանի, միջնադարյան տաղերգուների և Գրիգոր Նարեկացու «Մատյան ողբերգության» գիտական հրատարակությունները: Նորահայտ ձեռագրերը, աղբյուրագիտական հզումները, բնագրային մեկնությունները ընդլայնում են գրողի ու գրականության միջավայրն ու մշակութաբանական առնչությունները, տեսադաշտ ստեղծում գրականագիտական ընդհանրացումների համար:

Գրականագիտության «ժանրային» կազմում ձևավորվեց գիտական կենսագրության հետազոտությունը: Հերմենևտիկայի այս մասնաճյուղը ներկայացնում է գրողին իբրև սուբյեկտ՝ ծնունդը, տոհմագրությունը, ընտանիքը, միջավայրը, անհատական խառնվածքը, բնավորությունը, աշխարհայացքի կազմավորումը, ստեղծագործական լաբորատորիան: Այս մատենաշարով լույս են տեսել Արամ Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան», Պիոն Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյան», Ավիկ Իսահակյանի «Ավետիք Իսահակյան», Ալմաստ Զաքարյանի «Եղիշե Չարենց» ուսումնասիրությունները, որոնք ուղեցույց կարող են լինել նմանատիպ աշխատությունների ստեղծմանը:

Գրականության ինստիտուտի կազմում տեսության բաժնի ստեղծումը հետազոտական նոր ուղղություն նշանավորեց գրականագիտության ասպարեզում: Այստեղ արդեն գրականագիտական մտքի կիզակետում պոետիկայի հարցերն են. գեղարվեստական խոսքի ձևաբովանդակային կառուցվածքի, գրականության աշխարհայացքի փիլիսոփայական ավելի ընդհանուր օրենքների քննարանությունը: Բաժնի հրատարակություններով լույս են տեսել «Գրական ժանրեր», «Ավանդույթները և գեղարվեստական զարգացումը», «Սովետահայ գրականության պոետիկան», «Գրական ստեղծագործության վերլուծության ուղիներն ու սկզբունքները», «Հայ գրականության ազգային առանձնահատկությունը», որոնց մեջ տեսականացվում է հայոց գրականության գեղարվեստական փորձը:

Պետք է նկատել, որ պոետիկայի վերարերյալ ուսումնասիրություններում առավելապես հասկացությունը դիտվում է ֆորմալիստական,

քան պատմական հայեցակետից: Այսպես, օրինակ, գեղարվեստական բնագրի ամբողջականությունը Տերյանի պոեզիայում Արամ Գրիգորյանը խորհրդանշում է «Հեռանալ... մոռանալ...» պատկերով, որ ընավ էլ չի արտահայտում բանաստեղծի պոետական չարքերի ներքին միասնությունը: Եվ ավելի ճիշտ կլիներ բնագրային ամբողջականությունը դիտել րստ չարքերի: Այս պարագայում կարելի էր նկատել, որ «Մթնշաղի անուրջների» բնագրային ամբողջության խորհրդանիշը «Անջատումն» է, իսկ «Գիշեր և հուշեր»-ում՝ «Անդարձությունը», որոնք խորապես իմաստավորված են պատմական հոգևորանության, պատմական կացութաձևերի հեղաբեկման հոգեբանությամբ: Այլապես խզում է տեղի ունենում տեսականի ու պատմականի միջև, ինչը նկատելի է նաև Լևոն Ղազարյանի «Ազգային գաղափար և ազգային գրականություն» ուսումնասիրության մեջ: Նախ՝ վերացական, զրեթե ժամանակից ու տարածությունից դուրս է «ազգային գաղափար» հասկացությունը: Եթե, րստ հեղինակի, «ազգային գաղափար» է հայի նախապատմական գիտակցությունը, թե ինքը հայ է, ասյա դա անստույգ է պատմականության տեսակետից, քանզի էթնիկ կամ պետական ընդհանրությունը այն ժամանակ հանդես էր գալիս որպես բնության ընտրություն, բայց ոչ երբեք գաղափար, ինչպես, օրինակ, մեղուների կամ մրջյունների «համայնքային» ընդհանրությունը: Ազգայնությունը պատմական կատեգորիա է և ձևավորվել է հասարակական զարգացման դրամատիրական կացութաձևի ձևավորման հետ: «Ազգայնության գաղափարը մեր օրերի գաղափարն է»,- ասում էր Բաֆֆին: Այս իմաստով անհիմն է ինչ-որ րացառիկություն վերագրել հայ գրականությանը՝ ազգային գաղափարի նախակերտ գիտակցությամբ:

Ակադեմիական դպրոցի գրականագիտության գլխավոր ուղղություններից մեկը գրականության պատմագրությունն է: 1944-1946 թվականներին լույս տեսավ Մանուկ Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության պատմություն» աշխատությունը երկու հատորով (Հեղինակը նախապես ծրագրել էր ստեղծել «Հայ գրականության պատմություն» վեց հատորով), որը իսկական հայտնություն էր հայ գրականության պատմագրության ասպարեզում: Ապա հաջորդեցին Արտաշես Կարինյանի «Հայ մամուլի պատմությունը» երկու հատորով, Վահրամ Թերզիբաշյանի «Հայ դրամատուրգիայի պատմությունը» երեք հատորով, «Հայ նոր գրականության պատմությունը» հինգ հատորով, «Հայ քննադատության պատմությունը» երկու հատորով, «Հայ վեպի պատմությունը»,

Սուրեն Աղայաբյանի «Արդի հայ գրականության պատմությունը» երկու հատորով, Սևակ Արզումանյանի «Սովետահայ վեպի պատմությունը» հինգ հատորով և այլն: Պատմագրության փորձեր եղան նաև Սիլյուռքում՝ Լևոն Շանթի «Հայ բանահյուսություն», Մինաս Թոլոյոլյանի «Հայ գրականության պատմություն» և այլն: Գրականագիտական մտքի խոչոր նվաճումը կարելի է համարել Հակոբ Օշականի «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» բազմահատոր աշխատությունը, որը մեթոդաբանական է դրվածքով և գրականության գեղարվեստական համարժեքների մեկնությամբ համազոր է եվրոպական գրականագիտական մտքի չափանիշներին:

Ընդհանուր առմամբ գիտական նորույթը, որ ազգային գրականության իմացականության տեսակետից առաջադրեցին «Հայ նոր գրականության պատմություն» հինգհատորյա և «Հայ քննադատության պատմություն» երկհատորյա աշխատությունները, այն է, որ մեթոդաբանական լուծում տրվեց միասնական ազգային գրականության գեղագիտական համակարգին, հաղթահարելով գրականության պատմաբության տրոհումը արևելահայ և արևմտահայ հատվածների, նախապաշարմունքը, որ առայսօր մնում է կանխադրույթ սիյուռքահայ գրական հայացքներում:

Գրականագիտական միտքը 20-րդ դարի 20-ական թվականներից փորձարկել է մեթոդաբանական ամենատարբեր ուղղություններ՝ սոցիոլոգիական, կուլտուր-պատմական, կառուցվածքային և այլն, ինչպես նաև վերլուծական ամենատարբեր եղանակներ:

Ընդհանրացնելով 19-20-րդ դարերի գրականագիտության անցած ուղին՝ գրականագետ և արվեստաբան Ա. Անիկստը գրում է. «19-րդ դարում գրականագիտությունը քիչ թե շատ ձևավորվում է որպես ինքնուրույն գիտություն, մտավոր գործունեության ուրույն բնագավառ: Նրա առավել տիրական մեթոդներն էին պատմականը, ռեալիստականը և իմպրեսիոնիստականը: 20-րդ դարում որոշակիորեն առանձնանում են միջազգային երեք մեթոդներ՝ մարքսիզմ, հոգեվերլուծություն և «միֆոլոգիական քննադատություն»: Տակավին վերջավորված ու որոշարկված պրոցեսում, սակայն, արդեն դարակեսին առավել արգասավոր էին փիլիսոփայական և հատկապես «ձևային» մեթոդները, ուշադրության կենտրոնում առնելով ոճի և կառուցվածքի խնդիրը: Փիլիսոփայական մեկնությունն առավելապես առնչվում է էկզիստենցիալիզմի հետ: Ընդհանուր առմամբ «ձևաբանական» ուղղություններին բնորոշ է հակապ-

րությունը 19-րդ դարի պոզիտիվիզմին, ուշադրության կենտրոնում առնել արվեստի ինքնությունը, հակադրելով այն հասարակական գիտակցության մյուս ձևերին, բնագրային վերլուծության ձևերի մշակում»[1]*: Ավել կամ պակաս չափով մեթոդաբանական այս հոսանքները արտահայտություն են գտել նաև խորհրդային գրականագիտության մեջ, սակայն որոշակիորեն տրանսֆորմացված մարքսիստական մեթոդարանությամբ:*

Այսպես եղավ մինչև խորհրդային կայսրության փլուզումը և համաշխարհային երկու հակադիր համակարգերի խաչաձևումը: Անցումը կապիտալիզմից սոցիալիզմին հասարակության օրինաչափ զարգացման վերաբերյալ պատմափիլիսոփայական հասկանալի ճշմարտություն էր թվում, բայց անցումը սոցիալիզմից (կոմունիզմից) կապիտալիզմին, վերպատմական մի անախրոնիզմ էր, որի սոցիոլոգիան ճգնաժամի առաջ դրեց սոցիալ-փիլիսոփայական միտքը: Կոմունիստական կայսրության ռուսական տարբերակը անկատար ստացվեց կապիտալիզմի սոցիալ-տնտեսական դեմոկրատիայի հանդեպ, որն արդեն հետիմպերիալիզմի նեոկապիտալիստական բաց հասարակությամբ ընթացք տվեց հասարակության զարգացմանը: Մարքսիզմի ճգնաժամը կատարյալ էր: Եվ կատարյալ էր Խորհրդային Միությունում հումանիտար գիտությունների համար, որոնց համար մարքսիզմը կուսակցականացված դիկտատուրայի պաշտոնական-պարտադիր մեթոդարանությունն էր: Սկիզբ առավ ոչ միայն մարքսիզմի մակերեսային քննադատությունը, խորապես անգիտանալով գիտական մի ուսմունքի իմացաբանական արժեքը՝ պատմական մատերիալիզմն ու դիալեկտիկան, որը զարգացման նոր աստիճան բարձրացրեց տնտեսագիտության, փիլիսոփայության և սոցիոլոգիայի իմացաբանությունը: Մարքսիզմն ինքը հայտնվեց ինքնաստուգման, դոգմատիզմից ու գռեհկացումից ազատագրվելու քննության առաջ, պահպանելով իր տեղը փիլիսոփայության, հասարակագիտության և տնտեսագիտության ուսմունքների չարքում:

Վերանայումներն առաջին չերտով նկատելի եղան գրականագիտության մեջ: Գրեթե չեզոքացան «սոցիալական դոմինանտի» ու «դասակարգային էկվիվալենտի» չերտերը դասական գրողների ստեղծագործության գնահատականներում, գործածությունից դուրս մնացին հասկացություններ ու բանաձևեր, որոնք արտահայտվում էին գրականու-

---

[1] *Краткая литературная энциклопедия, т. 4, Москва, 1967, стр. 331.*

թյան երկի կամ դրողի աչխարհայացքի ու մեթոդի բնութագրականներում: Եվ այնուամենայնիվ, գրականագիտական միտքը դեպերում էր միացնող գաղափարի, ուղղության, հանգույցների տրամաբանական լուծման որոնումներում, ինչ-որ տարերային անորոշության մեջ և մտածական համակարգից դուրս: Ճգնաժամի բնույթը խորապես ճչդրիտ է մեկնաբանում Հրանտ Մաթեւոսյանը. «Երեկվա պետականության պայմաններում առաջացած պրոֆեսիոնալ գրաքննադատության իչխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «չկոլա» ենք կորցնում՝ գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ: Մչակույթ ասվածը նույնպես ռեժիմի պտուղ է՝ պատմվածքը, վիպակը, պիեսը, թատրոնը, կտավը, երգը... նույնպես ռեժիմ են ուզում, ռեժիմի մեջ կայանալ, ինչպես պողպատը առաջանում է ռեժիմի մեջ»[1]:

Ճգնաժամը ընդհանուր էր, և նույն այդ հանգամանքներում գրականագիտությունն ու քննադատությունը հայտնվեցին նաև 20-21-րդ դարերի սահմանագծում: Կարծես իրողությունը բացառում է գրականագիտության համակարգումն ըստ դպրոցների, քանզի բացառվում է տարբերակված գիտական դպրոցների առկայությունը հայ գրականության մեջ: Այնուամենայնիվ, անհատական նախասիրությունները հիմք են տալիս մեթոդաբանական որոչ համակարգման: Փաստ է, որ գրականագիտության ընդհանուր տիրույթում փորձարկվել են վերլուծության գրեթե բոլոր մեթոդները՝ կուլտուր-պատմական, սոցիոլոգիական, հերմենևտիկ, հոգեվերլուծական, կառուցվածքային, լեզվաբանական և այլն: Ցավալին այն է, որ վերլուծական այս նախասիրությունները տարերային բնույթ ունեն, առանց մեթոդի տեսական-փիլիսոփայական հիմունքների իմացության:

Էականը ավելի ընդհանուր օրինաչափությունների ու աչխարհաքաղաքական համաչխարհային տեղաչարժերի ոլորտում հայոց ազգային գաղափարաբանության գրականագիտական փոխաձևությունն է՝ հումանիտար գիտությունների համակարգում գրականագիտական մտքի ինքնորոչումը: Խնդիրն ավելի սկզբունքային է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից, և էապես առնչվում է գրականության մասին գիտության հասարակական արժեքայնությանը: Այն, ինչ անվանում ենք հետխորհրդային չրջանի գրականագիտություն և քննադատություն, չուրջ երկու տասնամյա ժամանակաշրջան է ընդգրկում՝ հաղարամյակ-

---

[1] *Հ. Մաթեոսյան, Ես ես եմ, Ե., «Ոսկան Երևանցի» Հրատ., 2005, էջ 308:*

ները սահմանագծող տասնամյակները: Եվ հենց համեմատության առաջին տպավորությամբ և ժամանակների անցման փիլիսոփայությամբ՝ երկու դարերի հոգեբանական սահմանագծումն է: 20-րդ դարը հակասությունների դար էր, պատերազմների ու հեղափոխությունների դար, գաղափարայնացված հասարակական համակարգերի, համաչխարհային հակասությունների դար: Հուսադրող եղավ «21-րդ դար» հասկացությունը, որ ազատագրվելով նախորդ դարի հակասությունների բեռից, նշանավորում է նոր սկիզբ, նոր հայացք, նոր սերունդ և նոր ապրելակերպ: Թե որքանով է դա հնարավոր ու իրական, թողնում ենք ապագայագետներին, բայց որ երկու դարերի սահմանագծում էականորեն տեղաչարժվել է գրականության հասարակական դերի արգումենտը, ակնհայտ իրողություն է՝ համաչխարհային նշանակությամբ:

Հարցադրումն առավել ընորոշ է, այսպես կոչված՝ սոցիալիստական համակարգի երկրների գրականությունների համար, որոնք ենթարկված էին որոշակի գաղափարական ուղղության: Այս սահմաններում է քննելի արդի հայ գրականագիտության մեթոդաբանության խնդիրը: Հումանիտար գիտությունների համակարգում գրականագիտության համարժեքի անտեսումը առնչվում է կառուցվածքային քննադատության (ստրուկտուրալիզմ) հետ: Հենց այս քննադատության գլխավոր դրույթներից մեկը գրականագիտությունը մյուս բոլոր գիտություններից դտնլն է, որպես թե գեղարվեստական երկի գաղափարում սոցիալական, բարոյական, պատմական, ընտանեկան, հոգեբանական այլ չերտերը դուրս են գեղագիտական քննության անհրաժեշտությունից և գրականագիտությանը վերապահված է միայն գրականության կառուցվածքի նշանային համակարգի վերլուծությունը: Այսինքն՝ ոչ թե գրական երկի բովանդակությունը, այլ կառուցվածքը, որ քննելի է մաթեմատիկական մեթոդների կիրառմամբ: Իհարկե, կառուցվածքայնացումն ու սեզմենտացումը էականորեն բացահայտում են գրական երկի վիճակագրական համակարգր՝ նշանների, խորհրդանիշների համեմատական տեսադաշտում և կարող է գրականագիտության հետաղոտության առանձին բնագավառ հանդիսանալ: Սակայն գրականագիտությունը զրկել համաղրական քննության ոլորտից և տեղայնացնել միայն կառուցվածքային մեկնության չրջանակներում, այն ինքնին անջատում է հումանիտար գիտությունների ընդհանուր համակարգից: Արդի հայ գրականության բնագավառում այդ երևույթը արտահայտություն գտավ գրականության պատմագրության ակնհայտ տեղատվությամբ, այսպես ասած՝

պոետիկայի հանդեպ նախասիրության գրավիչ ընտրության համար: Կար ժամանակ, որ տեսությունը ակադեմիական կոչվածություն ուներ և պատչաճում էր մտավորականների էլիտային: Ստրուկտուրալիզմը նկատելիորեն դյուրացրեց տեսության ընտրությունը, գեղարվեստական երկից օտարելով այժմեի ու ֆաբուլայի բնագրային ընթերցումը, և ինչ-որ բառանչանների մեջ հայտնաբերելով ենթաերևութային անհայտը: Առանձնահատուկ ոգևորությամբ հայ գրականագետները ընկալեցին Ռոլան Բարթի «Գրականությունը և ճշմարտությունը» և Ումբերտո Էկո Գասետի «Մշակույթի փիլիսոփայություն» էսսեների «Հայտնությունը»: Անկասկած է համաչխարհային գրականագիտական մտքի նվաճումների յուրացման անհրաժեշտությունը՝ ազգային գրականագիտության ու քննադատության առաջընթացի տեսակետից: Սակայն անվերապահ հիացումը և անքննադատ յուրացումը ազգային մտածողությունը դնում է կախյալ վիճակի մեջ և կանխակալ չափանիշների ենթարկում ազգային գրականության ինքնատիպ ոճը: Այս տեսակետից անուսույց են Ռոլան Բարթի պատկերացումները գրականագիտության և քննադատության վերաբերյալ: «Հարկավոր է, ուրեմն, հրաժեշտ տալ այն գաղափարին,- գրում է նա,- թե գրականագիտությունը կարող է մեզ դասավանդել այն իմաստը, որ վստահորեն անհրաժեշտ է տալ ստեղծագործությանը, այն չի տա, ոչ էլ նորից կգտնի որևէ իմաստ...»[1]: Բարթը ըստ էության ժխտում է գրականագիտության գիտական հիմունքը, նրա կարծիքով գրողը լեզու ունի, իսկ քննադատությունը չունի սեփական լեզու, որ «գրականագիտության մեջ քննադատը մնում է ընդմիշտ զրկված ամեն բանից, քանի որ նա չի կարող լեզուն ունենալ որպես հարստություն»: Քննադատություն առարկայի տեսությունը Բարթը կառուցում է բացասման օրենքով՝ «նոր քննադատություն» կամ «հավանական քննադատություն» հակադրությամբ՝ բացասելով հումանիտար մեթոդների արգասավորությունը գրականության հետազոտության ասպարեզում: Նա չի բացառում Արվեստ, Գեղեցկություն, Զգացմունք, Մարդկություն կատեգորիաների գիտակցումը «նոր քննադատության» հայացքներում, սակայն այդ «հարստության» արժևորումը վերապահում է մարդաբանական այլ գիտությունների:

Ուսանելի շատ բան կա իսպանացի մտածող և փիլիսոփա Ումբերտո Էկո Գասետի «Մշակույթի փիլիսոփայություն» էսսեներում: Արժև

---

[1] *Ռոլան Բարթ, Գրականությունը և ճշմարտությունը, Եր., «Ապոլոն», 1999. էջ 60-61:*

հատկապես նշել գրականության և իրականության հարաբերակցության վերաբերյալ նրա դիտարկումը, որ ուղղակիորեն առնչվում է մեր գրականագիտության մեջ տակավին առկայող պատկերացումներին: «Ի՞նչ ենք զգում հանճարեղ վեպի ավարտին,- գրում է Օրտեգա-ի-Գասետը,- կարծես արթնանալով մեկ այլ կյանքից՝ մենք լքում ենք աչխարհը, որը ոչ մի կերպ չի կապվում մեր, իրական աչխարհի հետ: Մի տիեզերքից ընկնում ենք մեկ ուրիշը, առանց որևէ միջանցքի, հենց այն պատճառով, որ ոչ մի առնչություն չկա նրանց միջև»[1]: Իսկ եզրակացությունն անհավանականության աստիճանի ճչմարտություն է, տակավին ռեալիզմի վերաբերյալ հավանական ընկալվող պատկերացումների հանդեպ. «Միայն ծայրաստիճան տգետը կարող է գալ այն հրեչավոր եզրակացության, թե իբր վեպի հոգերանությունը նույնական է առօրեական հոգերանության հետ», մի «աղքատիկ ըմբռնում, որ սովորաբար ռեալիզմ են կոչում»[2]: Սա մոտավորապես արձագանքում է Ֆրոյդի տեսակետին, թե ստեղծագործող հեղինակը վերանալով իրականությունից, դեգերում է ֆանտաստիկ աչխարհում՝ ազատություն տալով իր էրոտիկ ու փառասիրական» ձգտումներին: Բայց Ֆրոյդն, այնուամենայնիվ, գտնում է ֆանտաստիկ աչխարհից իրական աչխարհ վերադարձի արահետը, իսկ Օրտեգա-ի-Գասետի հերմետիկան բացարձակապես անջատում է վիպական իրականությունը առօրյա իրականությունից: Ինչ էլ լինի, արվեստի փիլիսոփայության վերաբերյալ վերջինիս հայացքները որքան էլ ներհայաց են, այնուամենայնիվ չեն կարող չկրել նրա ռացիովիտալիստական ուսմունքի ազդակները: Այդ միանգամայն նկատելի է «Մտքեր վեպի մասին» էսսեում, որին անքննադատ հավատով հաճախ են դիմում մեր գրականագետները: Օրտեգա-ի-Գասետի ըմբռնմամբ՝ վեպը պարտադիր թեմաների որոչակի քանակ ունի, որն արդեն սպառվել է: Այստեղից հետևում է ոչ միայն նրա անստույգ պատկերացումը վեպի համաչխարհային ճգնաժամի մասին, այլև ժանրի գեղարվեստական արժեքայնության վերաբերյալ: Վեպը զտելով սոցիումից, այսինքն՝ «արվեստի խորթ տարրերից», նա «ապագա վեպի գլխավոր զսպանակ» է դիտում «հոգևոր ֆաունան», ժանրի ապագան ոչ թե գործողություններ հորինելու, այլ հետաքրքիր կերպար ստեղծելու մեջ է:

---

[1] *Խոսե Օրտեգա-ի-Գասետ, Մշակույթի փիլիսոփայություն, եր., «Ապոլոն», 1999, էջ 114-115:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 125:*

Արժե թեկուզ համեմատության համար վեպի վերաբերյալ Օրտեգա-ի-Գասետի դատողությունները զուգահեռի վրա դնել Բախտինի տեսությանը, համոզվելու համար, թե ինչ արժեն գիտական ակադեմիզմը տպավորապաշտական փորձագրության (էսսե) հետ:

Այստեղից անցում պիտի կատարեմ «ազգային չափանիշի» հարցին, որն այլ ընկալում ունի, թե՛ ազգային և թե՛ եվրոպական որոշ հայագետ մտավորականների շրջանում: Անառարկելիությունը կարգ ունի ընդունված մի տեսակետ, թե իբր միայն միջնադարի հայ մշակույթին ու գրականությունն են քննելի համաեվրոպական արժեքայնության տեսանկյունից: Ինչ վերաբերում է նոր և նորագույն շրջանի գրականությանը, ապա այստեղ մենք ընդամենը հետևորդ ենք, ընդօրինակող և զուտ ազգային երևույթ: Ես մերժում եմ այս տեսակետը միանգամայն որոշակի գիտակցությամբ, որ հայոց նոր և նորագույն գրականությունը ստեղծել է արժեքներ, որոնք համազոր են «համաչխարհային» չափանիշներին՝ Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Րաֆֆու «Խաչագողի հիշատակարանը», «Սամվելը», «Կայծերը», Մերենցի «Երկունք Թ դարու», Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունին», Շիրվանզադեի «Բառոտ», Հակոբ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը», Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Զարենցի «Երկիր Նաիրին», Մահարու «Այրվող այգեստանները», Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և այլն, ապա Թումանյան, Իսահակյան, Վարուժան, Տերյան, Զարենց...

Սակայն հարցի դրվածքը «համաչխարհային» և «ազգային» չափանիշների սահմանազծում է, որ հանգում է առհասարակ «համաչխարհային չափանիշ» կոչված հասկացության բացատրմանը որպես վերացական կատեգորիայի: Ի՞նչ բան է այդ համաչխարհային չափանիշը, ասում է Հրանտ Մաթևոսյանը և ավելացնում՝ «չեմ հասկանում, թե զուտ ազգայինն ինչու չի համաչխարհային ու համամարդկային»[1]: Ճշմարիտը ազգային չափանիշն է և յուրաքանչյուր ազգային գրականություն ունի արժեքայնության իր չափանիշը: «Ազգային չափանիշը» տեղական-ներազգային հասկացություն չէ, այլ գնդապիտական ու պատմական կատեգորիա, սուբստանցիոնալ էատարր և ինքնին համաչխարհային չափանիշի ձևույթ: Տեսության արդարացուցիչ հիմունք են դիտում ուշացածությունը, որն ինքնին նույնպես արտուրդ է: Բուլղար գրականագետ Գեորգի Գաչևը անցյալ դարի 60-ական թվականներին

---

[1] *Հ. Մաթևոսյան, նշվ. աշխ., էջ 175:*

Հանդես եկավ այսպես կոչված «գրականության արագացված զարգացման» տեսությամբ, որպես թե ուշացած ազգերը կարող են եվրոպական մակարդակի հասնել «արագացված զարգացմամբ», տեսություն, որը ժամանակին հայտնություն էր թվում, իսկ իրականում ավելի քան պարզունակ ու անիմաստ մի մտավարժանք: Ըստ էության սա նախապաշարմունք է եվրոցենտրիզմի հանդեպ, որ հայ գրական հայացքներում սկիզբ առավ Վահան Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» փայլուն տրակտատի «արժեքների վերագնահատության» փակագծերում և արտահայտություն գտավ հետագա հայ որոշ գրողների հայացքներում, ընդհուպ մինչև Պարույր Սևակ և Աղասի Այվազյան: Ոչ մի ազգ չի ուշանում և չի ուշանում ոչնչից. յուրաքանչյուր ազգ ունի տիեզերական նախաստեղծ օրենքով սահմանված պատմության իր ժամանակը, որը սահմանում է նրա ֆիզիկական ու հոգևոր ինքնաստեղծումը: Այս իմաստով անստույգ է Պարույր Սևակի բնութագրումը Թումանյանի ժամանակի վերաբերյալ: «Մեկ որ հիշել ենք Արովյանին,- գրում է բանաստեղծը,- չենք կարող զուգորդաբար չմտածել, որ աստծո սիրելի Թումանյանն ուներ և մի պատժվածություն, որ իրենը չէր, այլ իր ազգինը: Այն, ինչ արեց Թումանյանը, պիտի արվեր գոնե հարյուր տարի առաջ... Այս դեպքում բոլորովին այլ ընթացք ու չարունակություն կունենար մեր նոր գրականությունը, մանավանդ բանաստեղծությունը: Բայց Թումանյանը չէր, որ չչտապեց, ազգն էր, որ չէր կարող չուշանալ...»[1]:

Թյուրըմբռնումը հարցի մեթոդաբանական դրվածքի մեջ է: Մի ժամանակ հայոց բոլոր աստվածները ածանցվում էին Հնդկա-Հունա-Հռոմեա-ասորա-իրանա-եգիպտական միֆերից: Համեմատական դիցաբանության նորօրյա հետազոտողները վերանայում են նման վարկանիշը և հայոց աստվածներին վերադարձնում իրենց պանթեոնը: Պետք է անջատվել հոգեբանական ենթակայությունից և կոմպարատիվ գրականագիտությունն ուղղորդել տիպաբանական ընդհանրության մեջ ազգային ինքնությունը հայտնաբերելու գաղափարով: Մինչդնո կոմպարատիվիզմը մեր գրականագիտության մեջ կառուցված է խորհրդային բազմազգ միության բնորդի վրա ձևած «գրական կապեր» հասկացությամբ, որ հետազոտության առարկան ոչ թե պատմական պոետիկան

---

[1] *Պարույր Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հատ. 5, եր., «Հայաստան», 1974, էջ 351-352:*

է, այլ բառի քերականութիւնը, որը հնարաւոր է դարձնում համեմատական քննութեան ենթարկել Լ. Տոլստոյի «Հարութիւն» և Շիրվանզադեի «Քաոս» վեպերը, որոնք առնչութեան նշդեր չունեն թե՛ աշխարհայացքային, թե՛ կերպարային, թե՛ սոցիալական, թե՛ հոգեբանական և թե՛ առհասարակ ձևաբովանդակային տեսակետից:

Անիկատը 19-րդ դարի գրականագիտական գլխաւոր ուղղութիւններից մեկը համարում էր ռեալիտականը: Կարծում եմ, որ այդ մեթոդը արտահայտութիւն ուներ նաև 20-րդ դարի գրականագիտութեան, այդ թվում նաև հայ գրականագիտութեան մեջ և մի ուրուն ընդհանրութիւն էր կազմում այլևայլ վերլուծական եղանակների հետ: Տեղաչարժերը որակական նոր ընդգծում չունեն: Խնդիրը նոր մեթոդի հայտնութիւնը չէ, այլ առկա մեթոդների վերլուծական փորձերի առաւել արդյունաւէտ գործարկումը: Ամենից առաջ դա նշանակում է անցյալի գրական երևույթների, գրողների վերաբերյալ հայացքների, հետազոտական միջոցների նորոգութիւն, նշանակում է հաղթահարել այն պատկերացումները, որոնք հասարակական գիտակցութեան մեջ արմատաւորվել են խորհրդային գրականագիտական մտքի բանաձևերով: Զէ՞ որ այժմ էլ գրական ընդհանուր հայացքներում Նարեկացուն, Ֆրիկին, Հուշակին, Արուէյանին, Պռոշյանին, Րաֆֆուն, Մուրացանին, Վարուժանին և այլ գրողների ընկալում են հին մոդելով:

Կա մի ոլորտ, ուր համադրվում են գրողի և գրականութեան արժեքայնութեան չափանիշները: Դա փիլիսոփայութիւնն է, այսպես ասած՝ գիտութիւնների գիտութիւնը, դեպի ուր ձգտում են բոլոր գիտութիւնները և որի մեջ տվյալ գիտութիւնը գտնում է իր բարձրագոյն սինթեզը: Այսպես են առարկայանում բնութեան փիլիսոփայութիւն, պատմութեան փիլիսոփայութիւն, արվեստի փիլիսոփայութիւն, իրավունքի փիլիսոփայութիւն հասկացութիւնները: Նոյնը վերաբերում է նաև գրականութեան փիլիսոփայութեանը: «Ի՞նչ է գրականութեան փիլիսոփայութիւնը» հոդվածում[1] ես առաջադրել եմ հարցի մեթոդարանական դրվածքի մի որոշ ուրվագիծ, թե ինչ ձևույթ ունի գրականութեան փիլիսոփայութիւնը զեղարվեստական երկում և ինչպես է այն հարաբերվում գրողի աշխարհայացքի և գրական երկի զեղարվեստական հյուսվածքի միասնութեանը: Գրականութեան փիլիսոփայութիւնը բացում է հետազոտական լայն ասպարեզ գրականագիտութեան համար և հայ դասա-

---

[1] Տե՛ս Հայոց գրականութեան երկու դարը, հ. 1, էջ 4:

կան գրականությունը լիապես ընձեռում է դրա հնարավորությունը: Փիլիսոփայական գրականագիտությունը ընդլայնում է ազգային գրականության աշխարհայացքը, ազգայինի մեջ հայտնաբերում համամարդկայինը:

Գրականագիտությունը փիլիսոփայական գիտություն է, և այստեղ է նրա գիտականացման ուղին, և այս մակարդակում է բացահայտվում գրականագիտության տեղը հումանիտար գիտությունների չարքում:

ԷԿԶԵԳԵՏԻԿԱՑԻՅ ՄԻՆՉԵՎ ՖԵՆՈՄԵՆՈԼՈԳԻԱ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՈՒՐՎԱԳԾԵՐՈՒՄ

Գրականագիտությունը որքան հին, նույնքան և նոր գիտություն է, եթե ընդունենք ոչ միայն առարկայի մեթոդաբանական ընդհանրությունը հնագույն էկզեգետիկայի և նորահայտ հերմեներտիկայի միջև, այլև չարունակաբար նորոգվող մեթոդաբանական եղանակների պարագայնությունը:

Հանրագիտարանային բնորոշումը, թե գրականագիտությունը գիտություն է գրականության տեսության ու պատմության, գրական երկի ձևաբանական ու բովանդակային վերլուծության համապարփակ սկզբունքների վերաբերյալ, այնուամենայնիվ, անկարող է միասնական հասկացությամբ ընդգրկել առարկայի ամբողջ բովանդակությունը: Անհրաժեշտ է տրոհումը, առարկայի մաս կազմող բաղադրիչների դիֆերենցիացիան, որոնցից յուրաքանչյուրը ինքնուրույն հետազոտական բնագավառ է կազմավորում և ունի իր մեթոդն ու մեթոդաբանությունը:

Այս իմաստով «գրականագիտություն» ընդհանուր հասկացության մաս են կազմում բնագրագիտությունը, հնէարանությունը, վիճակագրությունը, մատենագիտությունը, ժամանակագրությունը, էվրիստիկան և այլն, և միանգամայն անհնար է այս ամենը համատեղել գրականագիտության միասնական մեթոդաբանության չրջանակներում: Բայց առարկայի բարդությունը միայն սա չէ: Առկա է այլ գիտությունների հետ գրականագիտության առնչությունների պարագան՝ գեղագիտության, փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, պատմության, հոգեբանության, լեզվաբանության և այլն: Այս առնչություններից յուրաքանչյուրը գեղարվեստական երկի վերլուծության իր մեթոդն ունի, որոնցից դուրս գրականագիտությունը կարծես հետազոտական այլ ոլորտ չունի:

Ուշագրավ է, որ Ֆ. Շելլինգը գեղագիտությունն անջատում է գեղարվեստի փիլիսոփայությունից, առավել ևս՝ գրականագիտությունը: Այս պարագայում գրականագիտության զարգացման ընթացքը կարելի է ուրվագծել, այսպես ասած, կոմպլեքս (համադրական) վերլուծության մեթոդաբանության որոնումներով, մեթոդ, որը այուժևի և կառուցվածքի հիմքի վրա բացահայտում է գրական երկի գեղարվեստական արժեքայնությունը, բովանդակային և ձևաբանական հատկանիշների համադրությամբ: Այս հատվածով մեթոդաբանական միասնական սկզ-

բունքի ընտրությամբ կարելի է համատեղել գրականության տեսությունը, պատմությունը և քննադատությունը:

Ամբողջ միջնադարում էկզեգետիկայի վերլուծական մեթոդը եղել է մեկնությունը: Ինչ վերաբերում է քերականական դպրոցին, ապա այստեղ իշխել է գեղագիտական, քան գրականագիտական հայացքը: Այս իմաստով գրականագիտական մտքի ձևավորման գործում էական է կլասիցիզմի դերը: Կլասիցիզմը համակարգեց և որոշակի օրենքներ սահմանեց գրականության համար, առաջադրեց ժանրերի պոետիկական առանձնահատկությունը և պատմական հայացքի մեջ առավ գրականությունը՝ կոնկրետ ազգային գրականության պատմության առանձնահատկությամբ: Ժամանակի հայտնությունը պատմականությունն էր: «19-րդ դարը պատմության դար էր՝ համընդհանուր (քաղաքացիական) պատմություն, գրականության և արվեստի պատմություն, լեզվի և միֆոլոգիայի պատմություն, գիտությունների փիլիսոփայություն և կրոնի պատմություն, տնտեսության պատմություն, պետական և իրավական ուսմունքների պատմություն»[1]:

Անցումը լուսավորական կլասիցիզմից ռոմանտիզմին ուղեկցվում է գրական հայացքների վերաիոխմամբ, որի չրջանակներում համեմատաբար ինքնորոշման է ձգտում գրականագիտությունը: Գրականությունն առավելապես լուսաբանվում է այլ գիտությունների, հասարակական աչխարհայեցողությունների ընդհանուր կոնտեքստում: Հատկապես բարձր նչանակության է հանգում գրականության ու արվեստի գեղագիտական-փիլիսոփայական հիմունքների բացահայտումը Կանտի, Հեգելի, Շելլինգի, Շոպենհաուերի և այլոց աչխատություններում: Գրականագիտությունը տակավին չի ինքնորոշվել որպես գիտություն, հետազոտության ինքնուրույն բնագավառ, հանգամանք, որ ինքնին ենթադրում է մեթոդի գիտակցում:

Այս իմաստով, ընդունված տեսակետով գրականագիտության առաջին մեթոդ է համարվում կենսագրական մեթոդը, որի հիմնադիրը Շառլ Օգյուստեն դե Սենտ-Բյովն է իր նչանավոր գրական «Դիմանկարներ»-ով, իսկ նրա հետևորդները եղան Հիպոլիտ Թենը, Գեորգ Բրանդեսը և ուրիչներ, րստ որում՝ կենսագրական մեթոդը գոյատևեց մինչև 19-րդ դարի վերջն ու 20-րդ դարասկիզբը և իր որոշ առանձնահատկություններով բաղադրում էր գրականագիտական ամենատարբեր մեթոդների

---

[1] *История новоевропейской философии, М., 2000, с. 385.*

հետազոտական փորձը:

Գրականագիտության ձևավորման գործում բացառիկ էր Հիպոլիտ Թենի կուլտուր-պատմական մեթոդը, որի տեսական-փիլիսոփայական հիմնավորումը եղավ «Գեղարվեստի փիլիսոփայությունն» (1865) աշխատությունը: Հ. Թենը գրականության մասին դիտությունը որոշ իմաստով անջատում էր փիլիսոփայությունից, կամ ավելի ճիշտ՝ այլ իմաստ էր վերագրում գրականության փիլիսոփայությանը, առաջադրելով սուբստանց կատեգորիաների երրորդության տեսությունը՝ Ռասա, Միջավայր, Հանգամանք, որոնք նյութականացնում են գրականության հիմունքը, բնորոշում ոչ միայն յուրաքանչյուր ազգի, այլև յուրաքանչյուր անհատի ստեղծագործության իմանենտը: Այդ սուբստանց կատեգորիաները պայմանավորում են աշխարհագրական և կլիմայական, մտավոր և բարոյական, տնտեսական ու սոցիալական միջավայրի, բարքերի ու ավանդույթների, պատմության ու մշակույթի, հոգեբանության ու ազգային կերտվածքի հավաքականությունը՝ իմաստավորված պոզիտիվիստական էվոլյուցիոնիզմի մեթոդաբանությամբ: Այս նախադրյալների վրա սահմանելով «գեղարվեստական երկի բնույթը»՝ Հ. Թենը նրա էական հատկանիշն էր համարում գաղափարը: «Այդ հատկանիշն այն է,- գրում է Թենը,- ինչ որ փիլիսոփաններն անվանում են իրերի բնություն, ուստի նրանք ասում են, թե արվեստի նպատակն է հայտնաբերել առարկայի գլխավոր հատկանիշը, մի որևէ ակնառու և կարևոր որակ, մի հիմնական տեսակետ, մի գլխավոր գոյավիճակ»[1]:

Արվեստի և գրականության հետազոտության համար անհրաժեշտ համարելով բնական գիտությունների փորձը՝ Հ. Թենը տարերակում է «արվեստագետի քնքուշ զգացողությունը, երևոնն համադրությունը, իրերի ներքին և ակամա վերարտադրությունը, նրանց տիրապետող հատկանիշի և չրջապատող բոլոր ներդաշնակությունների հանկարծակի և ինքնատիպ ըմբռնողությունը», այսինքն՝ ի տարբերություն գիտնականի և փիլիսոփայի, մարդու բարոյական արարքների և նպատակների ձգտումը դեպի «մանրամասնության ճշգրիտ դիտողության և հիշողության էականը՝ մյացած ընդհանուր օրինքների մեթոդաբանական ստուգմանն ու վերահսկողությանը»[2]:

---

[1] Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, եր., 1936, էջ 31:

[2] Նույն տեղում, էջ 66:

Ընդհանուր հետևությունն այն է, որ գեղարվեստի փիլիսոփայությունը, տողանցելով գրականությանը յուրահատուկ համարժեք դրույթներ, այնուամենայնիվ չրջանցում է հենց միայն գրականությանը ներհատուկ օրինաքները, որոնք պատկանում են գրականագիտական հետազոտությանը՝ ձևաբանական ու բովանդակային հատկանիշների քննարանությամբ: Այստեղ արդեն որոշարկվում է գրականագիտությունը հումանիտար գիտությունների համակարգում, նրա ճանաչումը որպես հետազոտության ինքնուրույն բնագավառ: Արժե դիտել, որ Հ. Թենի, Գ. Բրանդեսի, Ֆ. Բրյունետիերի և Է. Ֆագեի աշխատությունների ընդհանուր տեսությամբ Մ. Արեղյանը գրել է «Գրական դպրոցներ» (1897-1899) ծավալուն աշխատությունը, ուր առաջին անգամ փորձ էր արվում եվրոպական և հատկապես ֆրանսիական գրականության պատմության համայնագրում ուրվագծել հայոց գրականության պատմությունն ըստ դպրոցների՝ Վերածնություն (հումանիզմ), Սխոլաստիկա, Կլասիցիզմ, Ռոմանտիզմ:

Հ. Թենի կուլտուր-պատմական տեսությունն ուղղակիորեն առնչվում է ստեղծագործական անհատականության և պատմականության ռոմանտիկական աչխարհայեցողությանը, իսկ ավելի համապարփակ իմաստով՝ ռոմանտիզմից դրապաչտությանն անցնելու պատմափիլիսոփայությանը՝ կապված փորձառական գիտությունների և հասարակությունների մասին նորահայտ գիտությունների զարգացման հետ: Լյուդվիգ Ֆոյերբախի մատերիալիզմը, Օգյուստ Կոնտի պոզիտիվ սոցիոլոգիան, սոցիալ-դարվինիզմի էվոլյուցիոն տեսությունը, Հերբերտ Սպենսերի հոգևրանական էվոլյուցիոնիզմը, Հ. Բոքլի, Ֆ. Գիզոյի, Օ. Թիերրիի պատմափիլիսոփայությունը հեղաչրջում էին հայացքները՝ սոցիալ-ռոմանտիկական ուտոպիաներից դեպի աչխարհի դրապաչտական ճանաչումը: Գրականագիտության համար առանձնապես նչանակալից էր մարդաբանական գիտությունների, հատկապես հոգևրանական ուսմունքների զարգացումը: Առանձնապես նչանակալից էին «ֆիզիոլոգիական հոգեբանության» և «փորձնական հոգեբանության» ուղղությամբ կատարվող հետազոտությունները, Հ. Հելմհոլցի դգայության օրգանների հոգևրանության ֆիզիոլոգիան, Գ. Ֆեխների հոգեբանության ֆիզիկան, Վ. Վունդտի «ժողովուրդների հոգեբանության» կուլտուր-պատմական տեսությունը, Ի. Սեչենովի ռեֆլեքսիվ հոգևրանությունը, Զ. Լոմբրոզոյի հանցագործության կենսաբանական դետերմինիզմը և այլն, որոնք ուղղակի թե անուղղակի տրանսֆորմացիայով թափանցում

էին մարդու գեղարվեստական հետազոտության ոլորտները[1]:

Բնական և հասարակական գիտություններին համընթաց՝ 19-րդ դարի 40-50-ական թվականներին կազմավորվում է մարքսիզմի գաղափարական հոսանքը՝ դիալեկտիկական ու պատմական մատերիալիզմի փիլիսոփայությամբ: Ուսմունքի առանցքային դրույթներից մեկը բազիսի և վերնաշենքի հարաբերակցությունն է պետության և հասարակության կառուցվածքում: Հարցադրումների չրջանակում որոշակի ընդգծում ունեն ուսմունքի հիմնադիրների՝ Կ. Մարքսի և Ֆ. Էնգելսի ասույթները գրականության և արվեստի ամենատարբեր երևույթների մասին, ասույթներ, որոնք ձևավորեցին հետագա գրականագիտության ամենակիրառելի մեթոդներից մեկը: Ուստի սկզբնավորվում է մարքսիստական գրականագիտությունը՝ Ի. Դիցգենի, Ֆ. Մերինգի, Գ. Պլեխանովի, Պ. Լաֆարգի և այլոց աչխատություններով:

Հայ գրական միտքը 19-րդ դարի 2-րդ կեսին հաղորդակից էր դրա-պաչտական գեղագիտությանը: Մերժվում էր «արվեստը արվեստի համար» տեսությունը՝ նախապատվությունը տալով հասարակական օգտակարության գեղագիտական սկզբունքին: Ժամանակի նչանաբանն էր՝ «Գրականություն և կյանք»: Հիմնադիրը Միքայել Նալբանդյանն էր՝ գրաքննադատական իր տեսությամբ: Եվ արդեն 1890-ական թթ. ձևավորվում է գրականագիտության կենսագրական մեթոդը. Հ. Մկրյանի «Կենսագրություն Մ. Դ. Թաղիադյանց Երևանցվո», Կ. Կոստանյանի «Գրիգորիս Աղթամարցի և յուր տաղերը», Ն. Տեր-Կարապետյանի «Խաչատուր Արովյան», Ե. Շահազիզի «Միքայել Ղազարյան Նալբանդյան», Ա. Ջոպանյանի «Պետրոս Դուրյան» և այլն:

Մի իրողություն անհրաժեչտ է գիտակցել գրականագիտական մեթոդների ազգային գործառույթներում: Տեսությունը մնում է տեսություն՝ որպես վերազգային երևույթ, և ակնհայտ է, որ ազգային գրականությունների գեղագիտությունը ամենուրեք ձգտում է դնալի, այսպես ասած, եվրոպական ավանդույթը: Այնուամենայնիվ «եվրոպական ընդհանուր գեղարվեստական մտածողությունը կերպափոխվում է յուրաքանչյուր երկրում», երբեմն չեչտելով «մի ազգային ավանդույթի տարբերությունը մյուսից»[2]: Այս երևույթը յուրովի անդրադարձվում է գրականագիտության մեթոդի ազգային տարբերակում, հատկապես

---

[1] Տե՛ս М. Ярошевский, История психологии, М., 1966, с. 311-350.

[2] Ռ. Ուելլեք, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Երևան, 2008, էջ 72:

գրականության պատմության ոլորտում:

Նկատված է, որ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում գրականագիտության ասպարեզում տեղի է ունենում «մեթոդների հեղափոխություն»: Ձևավորվում են տասնյակ հետազոտական մեթոդներ, որոնք գրողի և գրական երկի, գրական-պատմական երևույթների հետազոտական ուրույն եղանակներ են հիմնավորում: Տակավին ընթացքի մեջ էին կուլտուր-պատմական և համեմատական գրականության մեթոդները, տեսականորեն ինքնորոշվում էին սոցիոլոգիական, հոգեբանական, ֆորմալիստական, լեզվաբանական և բազմաթիվ այլ մեթոդներ: Հատկապես լայն չրջանակներ են ընդգրկում իռացիոնալ մեթոդները՝ հոգեբանական և հոգեվերլուծական ուղղություններով: Պոզիտիվիստական գեղագիտության սկզբունքները գրեթե ետին պլան են մղվում, գրողի և գրական երկի ստեղծագործության դետերմինիստական (պատճառական) հայացքը պարզունակ նախապաշարմունք է դիտվում: Առաջին պլան են մղվում գրողի (բանաստեղծի) ստեղծագործական մղումների անձնական-ֆիզիհոգեբանական նախադրյալները, որոնք ինքնին անճանաչելի են:

Ըստ Հ. Էլիոտի՝ բանաստեղծի ստեղծագործական մղումը որևէ այլ օբյեկտիվ առարկայական ազդակ չունի, քան ոսսայի կամ մանկական պատկերացումների նախատրամաբանական մտածողությունը: Ֆրեյդը գրողի ստեղծագործական հակումները վերագրում է «էրոտիկ փառասիրությանը»՝ նախակրտ ունենալով սեռական բնազդը: Ընդհանուր առմամբ ոգու աչխարհը դիտվում է որպես անգիտակցելի ոլորտ, որը կարելի է ըգալ միայն ինտուիցիայով, ներըգայական ընկալումով: Նման հայացքը բնորոչ է Վ. Դիլթեյի, Ա. Բերգսոնի, Բ. Կրոչեի, Ֆ. Նիցչեի և այլոց գեղագիտական հայեցությանը:

Աչխարհի իռացիոնալ պատկերացումը յուրովի արտացոլում է ֆիզիկայի ճգնաժամը՝ նյութի ու տիեզերքի բաղադրության էմպիրիոկրիտիկական ըմբռնումով: Մատերիան չքանում է, նյութը փոխարկվում է էներգիայի՝ կորցնելով ֆիզիկական հատկությունը: Ամբողջ տիեզերքը փոխակերպվում է ոգու խորհրդանիչի, Օսվալդ Շպենգլերի բնութագրմամբ՝ մետաֆիզիկական բոլոր հասկացությունները՝ ոգին և աչխարհը, կյանքը և իրականությունը, պատմությունը և բնությունը, օրենքը, դգացմունքը, ճակատագիրը, Աստված, անցյալը և ապագան, առօրեականը և հավերժականը ստանձնում են սիմվոլի նչանակություն[1]:

---

[1] *Տե՛ս Освальд Шпенглер, Закат Европы, т. 1, М., 2003, с. 206.*

Կարլ Յունգը երևույթը բացատրում էր հոգեբանական նախաստեղծ արքետիպերի ներգործությամբ: Մարդկային հոգեբանությունը ձևավորվում է որոշակի միջավայրում՝ այդ միջավայրի կոլեկտիվ գիտակցության կամ անգիտակցության պայմաններում: Եվ քանի որ այդ արքետիպերը նախաստեղծ են, ուստի առավել ցայտուն են դրսևորվում միֆական կերպարանքով: Այսպես կ. Յունգը որոշակիորեն տարբերակում է արևելյան և արևմտյան մտածողությունների առանձնահատկությունը: «Արևելքում,- գրում է նա,- բանականությունը (mind) կոսմիկական գործոն է, կյանքի իսկական բուն էությունը, այն դեպքում, երբ արևմուտքում մենք հազիվ սկսել ենք հասկանալ, որ նա իմացության էական պայման է, ուստի և աշխարհի գիտակցական գոյություն: Այս իմաստով արևմտյան հոգեբանությունը բանականությունն ընկալում է որպես ոգու բանական գործողություն, որը անհատի մարի կազմությունն է և համաշխարհային անդեմ բանականության մետաֆիզիկական պատկերացումներում հանդես է գալիս որպես հոգու նախնական վերապրուկ»[1]:

Հայացքների այս համակարգում փոխակերպվում էին գրականագիտության հետազոտական ընթացն ու մեթոդաբանությունը: Արտաքին աշխարհի պատկերացումի պոզիտիվիստական դեղատիությունը տեղի էր տալիս ներքին աշխարհի իռացիոնալ պատկերացումի դեղատիությանը՝ գրականագիտության հետազոտական չրջանակների մեջ առնելով արքետիպի և միֆոլոգիզմի տեսությունը: Անցումը որոշ իմաստով ճակատագրական եղավ գրականագիտության մեթոդաբանության հետագա որոնումներում: Ստացվեց այնպես, որ գրականագիտության գիտականացման համար անարժեք հանդիսացան գրականության բուն գեղարվեստական վերլուծության մեթոդները՝ սոցիոլոգիական, պատմական, հոգեբանական, կենսագրական, կուլտուր-պատմական և այլն: Հումանիտար գիտությունները հայտնվեցին փակուղու առաջ, մի ընդհանուր ճգնաժամ, ուր գիտությունների այդ բնագավառը կարծես անմասն էր աշխարհի իմացականությունից: Հիստորիզմի (պատմականության) տեսակետից, ասում է կ. Պոպերը, հասարակական գիտությունները գրեթե ոչինչ են: Եվ ահա, ճգնաժամը վարատելու համար փիլիսոփաները առաջադրում են հասարակական գիտությունները բնագիտության փորձառական մեթոդաբանությամբ նորոգելու սկզբունքը: Հատկապես

---

[1] *Տե՛ս . Г. Юнг, Сознание и бессознательное, М., 1997, с. 506.*

ուշագրավ էր «Վիեննական խմբի» մեթոդաբանական ունֆորմացիայի մանիֆեստը, ըստ որի «նախորդ ամբողջ փիլիսոփայությունը գնահատվում է որպես համակարգերի քառսային խճճում, և որպես բոլոր կարգերի վերջնական լուծում՝ առաջադրվում է գիտական աչխարհայեցողությամբ հիմնավորված միասնական պլատֆորմ»[1]:

Մեթոդաբանական ելակետը պատմության և հասարակության զարգացման օրենքների հարմարեցումն է բնության օրենքներին, այսինքն՝ հասարակության կառուցվածքի խնդիրները լուծելու համար հարկ է դիմել բնագիտության կամ բանականության կիրառությանը:

Եվ այսպես, հասարակական գիտությունների չարքում մեթոդաբանական նորոգություն էր պարտադրվում նաև գրականագիտությանը: «Գրականագիտությունը պետք է գիտականանա»,- հարցն ուղղակի այսպես էին առաջադրում «նոր քննադատության» տեսաբանները: Աչխատարհն ընկալելով լեզվի պրիզմայով՝ նորահայտ տեսաբաններն, ըստ էության, գրա վրա կառուցում էին գրականագիտության գիտականացման իրենց հայեցողությունը: Անհրաժեչտ է գրականությունից անջատել բովանդակային բոլոր չերտերը՝ սոցիալական, բարոյական, հոգեբանական, կենցաղային և այլն, դրանց մնկնությունը թողնել համապատասխան գիտություններին և գրական երկը դիտել նչանագրերի սեմանտիկ ընկալմամբ:

Էականը ոչ թե բովանդակությունն է, այլ ձևը, և ձևն ինքնին բովանդակություն է, բովանդակային ձևի մի ուրույն հասկացությամբ, ուր թաքնված է հեղինակի անհատականության նիչը, ինչպես նաև ննթարնագրի կռահման բանալին: Նոր քննադատությունը կամ կառուցվածքային գրականագիտությունը (ստրուկտուրալիզմը) որպես տեսական հիմք ուներ ռուսական ֆորմալիզմը, որի ականավոր դեմքերն էին Վ. Շկլովսկին, Վ. Ժիրմունսկին, Յու. Տինյանովը, Վ. Վինոգրադովը:

Ժամանակին արդեն նկատվել է, որ ճչգրիտ գիտությունների մեթոդների, այսինքն՝ ստրուկտուրալիզմի կիրառությունը գրականագիտության բնագավառում, որոչ դրական կողմերով հանդերձ, անկատար է և անհնռանկար: «Պետք է ճչմարտության չափազանց նեղ հասկացողություն ուննալ,- գրում են «Գրականության տեսության» հեղինակները,- հումանիտար նվաճումները իմացության բնագավառից դուրս հանելու համար», և գրականագիտությունն ունի սեփական արդյունավետ

---

[1] *История современной философии, С.-Петербург, 1997, с. 235.*

մեթոդներ, որոնք նույնպես մտահայեցողական մեթոդներ են[1]:

20-րդ դարասկզբի հայ գրականագիտությունը հիմնականում առաջնորդվում էր պոզիտիվ գեղագիտության մեթոդներով: Սոցիոլոգիական գրականագիտությունը դրսևորվեց Հովակիմ Սոլովյանի «Ժամանակակից հայ քնարերգության փիլիսոփայությունը» (1911), Բախչի Իշխանյանի «Աչխատանքի և աչխատավորի գաղափարը Ադա Նեգրիի, Հակոբ Հակոբյանի և Շուչանիկ Կուրղինյանի բանաստեղծությունների մեջ» (1909), «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծությունների մեջ» (1910) աչխատություններում: Դրանցում «եվրոպական պրոգրեսիվ հեղափոխական լիբերալիզմի սկզբունքով» ներկայացվում էր «դասային ու դասակարգային փոխհարաբերությունների նորակերպ դասավորությունը» հայ իրականության մեջ: Ուստի՝ իրենց տեսությունը այս հեղինակներն անվանում էին «դասակարգային թեորիայի գննետիկ մեթոդ»:

Գրողի ստեղծագործությունն ըստ գեղագիտական համարժեքի քննարանել է հոգեբանական մեթոդը, որի ականավոր դեմքը Արսեն Տերտերյանն է՝ 1910-ական թվականների մենագրական ուսումնասիրություններով՝ «Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաչտության երգիչը», «Հովհաննես Թումանյան. հայրենի եզերքի քնարերգուն», «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ», «Լևոն Շանթ. սեռի և դասալքության երգիչը»:

Առավել արգասավոր էր պատմամչակութաբանական մեթոդը հայոց գրականության պատմագրության ասպարեզում (Մ. Արեղյան, Ա. Ջամինյան, Լեո, Ա. Արփիարյան, Վ. Փափազյան) և հայ գրողների կյանքի ու ստեղծագործության համակողմանի բնութագրումները Լևոյի, Ն. Աղբալյանի, Դավիթ Անանունի, Արչակ Ջոպանյանի մենագրական ուսումնասիրություններում: Գրականագիտության ասպարեզում որոչակի ուղղություն էր դառնում մարքսիստական մեթոդը Ստ. Շահումյանի, Թ. Ավդալբեկյանի, Ա. Կարինյանի, Պ. Մակինցյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Յ. Խանզադյանի քննադատական-գրականագիտական հոդվածներում և ուսումնասիրություններում:

Նախապես մարքսիստական գրականագիտությունն առնչվում էր պոզիտիվ սոցիոլոգիական մեթոդին և մեծապես կրում էր նրա գեղագիտության պատմա-հասարակական դետերմինիզմի կնիքը: 20-րդ դա-

---

[1] Տե՛ս «Գրականության տեսություն», եր., 2010, էջ 13-14:

բասկղրին մարքսիստական գրականագիտությունը որոշ իմաստով ինքնորոշվում է և նչմարում այն սահմանը, ուր մարքսիզմի հիմնադիրների գեղագիտական դրույթները դռնհկացվում էին սոցիոլոգիական մեթոդի վերլուծականններում: Այս երևույթը հատկապես նկատելի եղավ ռուս գրականագիտության մեջ՝ Վ. Լենինի, Գ. Պլեխանովի, Ա. Լունաչարսկու, Վ. Վորովսկու և այլոց գեղագիտական հայացքներում: Սակայն հետագա զարգացման ընթացքում սոցիոլոգիական մեթոդը գրեթե չեզոքանում է՝ նևրձուլվելով մարքսիստական մեթոդին, ձև տալով ուրույն մարքսիստական սոցիոլոգիային կամ սոցիոլոգիական մարքսիզմին, որը լայն տրամագիծ ունեցավ բոլոր հասարակական գիտությունների ասպարեզում: Իսկ Խորհրդային Միությունում այն դարձավ միակ հետազոտական մեթոդը, որն արդեն 1920-ական թվականներին կնրպավորվեց գռնհիկ սոցիոլոգիզմով: Տնսական ելակետը «սոցիալական դոմինանտի» և «դասակարգային կռվիվալնտի» դրույթն էր, որն ուղղություն է տալիս ամբողջ գեղարվեստական գործունեությանը: Մեթոդի տնսաբաններն էին Վ. Պերեվերզևը, Մ. Պոկրովսկին, Վ. Ֆրիչեն և ուրիշներ: 1950-ական թթ. երկրորդ կեսից բնկում է նչանավորվում գրականագիտության մարքսիստական մեթոդի մեջ: Ընդլայնվում է նրա հետազոտական ոլորտը, նևլարկվում է մչակութային-պատմական և գեղագիտական մեթոդների հետազոտական փորձով, գեղարվեստական գործունեության համակարգում ընդգծվում են գրողի անհատականությունն ու գրական երկի պոետիկան:

Նույն իրողությունը, բնականաբար, տեղի ունեցավ հայ գրականագիտության մեջ: Դրա ցայտուն արտահայտությունը եղավ Ա. Տներտերյանի չրջադարձը 1920-ական թվականներին: Հոգևերանական մեթոդի հիմնադիրը վերանայում է գիտական իր մոտեցումը մարքսիստական սոցիոլոգիայի տեսությամբ: Իր «Առաջադրույթներում» (1930-1931), որն ընդգրկում է ամբողջ 19-րդ դարի գրականությունը, Տներտերյանը գրականության պատմությունը մեկնում է դասերի ու դասակարգերի սոցիալ-աչխարհայեցողությամբ: Նոր մեթոդի տնսական հիմնավորման իմաստով ուշագրավ են Ա. Տներտերյանի «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Ֆրիչեն իբրև քննադատ» հոդվածները ու հղումները Վ. Պերեվերզևի «սոցիալ-հոգեբանական տեսությանը»: Տնտնսական մատերիալիզմի տնսանկյունից է գրական երևույթները քննարանում Թադևոս Ավդալբեկյանը: Վուլգար սոցիոլոգիզմի հայեցությամբ են ներհյուսված Գ. Վանանդեցու («Բաֆֆիի վեպերը») և Հ. Սուրխաթյանի («Ետհոկտեմ-

բերյան հայ գրականությունը») գրականագիտական ուսումնասիրությունները:

Կիրեևնետիկայի մուտքը հասարակական գիտությունների որոշ խթան հանդիսացավ գրականագիտության մեջ «նոր քննադատության» և ստրուկտուրալիզմի գործառույթի համար: Իմացաբանական հիմունքներով առնչվում է սեմիոտիկային, որը գեղարվեստական ընագրի ընթերցումը պայմանավորում է բառի նշանագրային ընկալմամբ և պատկերի ներզգայական կռահման՝ միֆի, արքետիպի, նախնական, համախ անգիտելի ենթիմաստով: Գրականագիտության մեջ սեմիոտիկան առավելապես արտահայտվում է սեմանտիկայի ձևով, որն իր ընդարձակ նշանակությամբ նպաստում է գեղարվեստական երկի պոետիկայի ուսումնասիրությանը: Ստրուկտուրալիզմը այժմ էլ չարունակում է մնալ գրականագիտության առաջատար մեթոդներից մեկը: Այդ ուղղության դասական հեղինակներն են Յուրի Լոտմանը և Ռոլան Բարթը: Յու. Լոտմանի տեսության իմացաբանական ելակետը ժամանակակից գոյաբանությունն է, ըստ որի չկա նյութական կեցություն, կա միայն անդեմ կեցություն, որը ճանաչում է ոչ թե իրերի ներքին կապը, այլ դրանց հարաբերությունը: Այդպես էլ պոետիկայի նրա ուսումնասիրություններում գեղարվեստական ընագիրը ոչ թե նյութական տարրն է, այլ տարրերի հարաբերակցությունը: Աչխարհը կազմված է ոչ թե իրերից, այլ, Բ. Ռասելի արտահայտությամբ՝ «իրադարձություններից», և հոգին ու մարմինը սոսկ միջոցներ են իրադարձություններ կազմավորելու համար:

Մարքսիզմից ստրուկտուրալիզմին անցումը Ռոլան Բարթի հայացքներում կատարվեց այնպիսի սուր հակադրականությամբ, որ նույնիսկ դժվար է երևակայել: Բանը հասավ նույնիսկ գրականագիտության ու քննադատության՝ որպես գիտության ու հետազոտական մեթոդի ժխտմանը: Ռոլան Բարթի կարծիքով՝ քննադատությունը (փրանսիական, հետևաբար և համաչխարհային) առկայել է փիլիսոփայական չորս մեծ ուղղություններում՝ էկզիստենցիալիզմ, մարքսիզմ, հոգեվերլուծություն, կառուցվածքարանություն: Մարքսիզմը հնացած է, մյուս ուղղությունները ինչ-որ մասնակի չրջանակներ են ակնկալում, միակ բացարձակը կառուցվածքարանությունն է (ստրուկտուրալիզմը): Եվ վերջինի տեսանկյունից նա մերժում է քննադատության ու գրականագիտության ավանդական (հավանական քննադատություն) մեթոդները: Գիտություն-քննադատություն-ընթերցում՝ այս երեք հասկացություններն են

հյուսում ստեղծագործության մեկնության լեզվապատկերը: Այս իմաստով չկա գրականագիտություն, այլ միայն գրականության պատմություն, քանզի անցյալի համակարգը տեսանելի է, իսկ գրականագիտությունը չունի առարկա, ավելի ստույգ՝ զրկված է առարկայի ընույթից: «Քննադատությունը գիտություն չէ,- ասում է Ռ. Բարթը,- այն անկարող է գտնել ստեղծագործության էությունը, որովհետև չունի իր լեզուն, նրա լեզուն գրողի լեզուն է» («Քննադատությունը խոսք է խոսքի մասին, այն երկրորդական լեզու է»): Բարթի ստրուկտուրալիզմը ուղղակիորեն կլնում է դեհումանիզացիայի տեսությունից, պատմության և սոցիումի օտարումից: Ինչ վերաբերում է Արվեստ, Գեղեցկություն, Զգացմունք, Մարդկայնություն արժեքներին, ասում է Բարթը, ապա դրանք պետք է վերապահել մարդաբանական այլ գիտություններին:

Մեթոդաբանական տեսակետից ուշագրավ են իսպանացի նշանավոր փիլիսոփա Օրտեգա-ի-Գասետի հայացքները մշակույթի փիլիսոփայության վերաբերյալ: Զափազանց բարդ համադրություն է ցուցադրում Գասետի աշխարհայացքի կազմավորման ընթացքը՝ նոր կանտականությունից, Ֆ. Նիցշեի կյանքի փիլիսոփայությունից, «զանգվածային մշակույթի» Վ. Դիլթեյի տեսությունից մինչև Է. Հուսեռլի ֆենոմենոլոգիան և Մ. Հայդեգերի էկզիստենցիալիզմը[1]: Գասետի աշխարհայացքին բնորոշ է ծայրահեղ ռեյյատիվիզմը: Ոչ մի հասկացություն հաստատուն մեծություն չէ նրա հայացքների համակարգում, ամեն բան իռացիոնալ կախման մեջ է վերջնական կատարյալի հանդեպ: Ամեն ինչ հասկանալի է առօրեականի սահմաններում: Այս իմաստով նա զրնեե ժխտում է պատմության ռնալականությունը: Կապը անցյալի հետ, ասում է Գասետը, չափազանց թափանցիկ հարաբերություն ունի, ուստի այնտեղ «ոչ մի բան իրական չէ՝ ոչ սերը, ոչ ատելությունը, ոչ հաճույքը, ոչ վիշտը»[2]: Այդպես է և արվեստը: Անցյալի արվեստը չի կարող ծառայել այսօրվա գեղարվեստական հաճույքին, հետևաբար այն «այլևս արվեստ «չէ», այն արվեստ «եղել է»: Արվեստի «հասարակական էֆեկտը» զարմանալիորեն պահպանում է արվեստի բոլոր տեսակների նույնությունը՝ պատմական որոշակի ժամանակում: Սա նշանակում է մեթոդաբանական որոշակի սկզբունքի անտեսում, որն ինքնին բացառում է առարկայի պատմության ուսումնասիրությունը: Նման բացառման արտահայ-

---

[1] *Տե՛ս Философская энциклопедия, т. 4, М., 1967, с. 168.*

[2] *«Մշակույթի փիլիսոփայություն», Ե., 1999, էջ 47:*

տուժյուններից է նաև արվեստի դեհումանիզացիան, որը, Խ. Օրտեգա-ի-Գասետի պատկերմամբ, դուշակում է «դանգվածային մշակույթի» վտանգը համաստարած դեմոկրատական մշակույթի կույտիվացիայով: Թերևս «Նոր արվեստի» հերմետիկությունը ընդունակ կլինի «զորչ ամբոխի միջից» տարբերակել ընտրյալներին, այսինքն՝ «լինել վտքրամասնություն և մարտնչել մնծամասնության դեմ»: Այս պարագայում միայն «կրուժվեն ու կվերանան Եվրոպայի բոլոր ախտերը»[1]:

20-րդ դարի երկրորդ կեսին գրականագիտության մեթոդարանության գլխավոր ուղղություններից էր էկզիստենցիալիզմը: «Ի՞նչ է գրականությունը» հոդվածում, ապա նաև նամակներում, ժան-Պոլ Սարտրը որոչ իմաստով գրականությանը վերադարձնում է երևույթի ուսուցդական նչանակություն, վերսեղծելով կյանքը ինչպես այն կա, արվեն ազատված սոցիալական կախումից և հակված դեպի մարդու անհատականության ազատ գործակցությունը: Նկատենք, որ Սարտրը մարքսիատական աշխարհայացքը վերաձևել է էկզիստենցիալ փիլիսոփայության սկզբունքով:

Էկզիստենցիալիզմի գրականագիտական մեթոդը գերմանացի փիլիսոփա Մ. Հայդեգերի դրվածքով՝ գրողի ու գրական երկի մենկնության միանգամայն նոր տեսություն է առաջադրում: Ընդհանուր առմամբ, Մ. Հայդեգերի գեղագիտությունը այսպես թե այնպես տեղակայվում է սարուկտուրալիզմի չրջանակներում: Ըստ նրա՝ գրական երկը հնդինակից արդեն օտարված ինքնակա երևույթ է և քննելի է իր ներքին օրենքներով: Երկի բնագիրը դեստրուկտիվ իմաստներ է չերտավորում, ուր բովանդակային տարրերակից զատ (ինչի վերլուծությունը յուրահատուկ էր գրականագիտական հին մեթոդներին) թափքցնում է մետաֆիզիկական ըմբռնելի ինտուիտիվ, ներակա խորհրդանիչ: Էկզիստենցիալ գրականագիտությունը հետագրության ոլորտից դուրս է դիտում գեղարվեստական երկի ծագումնարանությունը, նյութական այն գործոնները, որոնք բացահայտում են նրա ստեղծման օբյեկտիվ պարագայությունը: Ինչպես Մ. Հայդեգերը, նույնպես և էկզիստենցիալ մեթոդի մյուս գրականագետները էական նչանակություն են տալիս ժամանակի ու տարածության կատեգորիաներին գեղարվեստական երկի պոետիկայում: Այստեղ ավելի որոչակի է գիտակցվում կեցության վերացարկված էությունը:

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 128-133:*

Ընդունված է ասել, որ 20-րդ դարի գրականագիտության մեջ հատկապես ընդհանուր ճանաչում ունեն երեք մեթոդ՝ հոգեվերլուծական, միֆոլոգիական և մարքսիստական: Արդեն դարի երկրորդ կեսին տիրապետող են դառնում մեթոդաբանական երկու ուղղություններ՝ փիլիսոփայական ու ֆորմալիստական (ստրուկտուրալիզմ): Փիլիսոփայական գրականագիտության առավել նշանակալից ուղղություններն են էկզիստենցիալիզմը և ֆենոմենոլոգիան: Ֆենոմենոլոգիական գրականագիտության փիլիսոփայական հիմքը է. Հուսերլի տեսությունն է ներզգայական, անպատճառ կեցության վերաբերյալ: Գրականությունը ներկայանում է որպես այդ անդեմ կեցության հերմետիկ, ամբողջական, վերջավորված արտահայտություն: Գրականագիտական ֆենոմենոլոգիան առանձին հետազոտողների ու տեսաբանների հայացքներում հաճախ հանդես է գալիս այլևայլ երանգներով. իսկ ընդհանուր առմամբ՝ ներքին միասնությամբ ելնում է կեցության իռացիոնալ պատկերացումից՝ պոետիկայի կառուցվածքային համակարգի մեջ ներառելով սեմանտիկայի և նշանաձևերի սկզբնական նախապատկերը: Այս տեսակետից գրական երկը որպես ֆենոմեն բացառում է երևույթի և էության միջնորդվածությունը, գրողի փորձառական իմացությունը, գրողը և ստեղծագործությունը ներկայանում են որպես հետևորդեն առարկայություններ: Ռ. Ինգարդենի ընութագրմամբ՝ գրական երկի գոյաբանությունը և ստեղծագործական ընթացի հոգեբանությունը չփոթել և՛ անհնարին է, և՛ պարսավելի[1]:

Փիլիսոփայական գրականագիտության հիմնարար դրույթներից է կարլ Յասպերսի էկզիստենցիալ գոյապաշտությունը: Էական նշանակություն հատկացնելով ճակատագրի փորձառությանը անհատական կյանքում, ուր գոյության գնահատականը աղերսվում է Ոչնչությանը, Յասպերսը կառուցում է ողջ համաչխարհային պատմության ընդհանուր հավատի տեսությունը, որը նա բնորոշում է իբրև փիլիսոփայական հավատի տեսություն, ուր «պատմականորեն հասունացող գիտակցության ռացիոնալիզացիան կամ նրա «ապամիֆականացումը» չի տանում դեպի մարդկային գոյության իմաստի քայքայում: Բավական է միայն տրանսցենդենտալ փորձի թողությունը, և այն ժամանակ սկեպտիցիզմը կստանա դրական փունկցիոնալ նշանակություն[2]:

---

[1] Տե՛ս խ. M. Вайда, Феноменология и литературоведение, M., 1975, с. 44.

[2] Տե՛ս История современной философии, С.-Петербург, 1997, с. 79-80.

Փիլիսոփայական և կառուցվածքային գրականագիտության հետազոտական ուղղություններում առանձնապես լայն ծավալ են ստանում պոետիկայի հարցերը: Կառուցվածքային և պատմական պոետիկայի չրջանակներում քննարանվում են պոեզիայի, արձակի և դրամատուրգիայի ժանրային տիպաբանության էատարրերը, մետաֆորի, խորհրդանիշի, խրոնոտոպի, խոսքային պոլիֆոնիզմի, նչանագրային սեմանտիկայի և բազմակի այլ կապակցություններ (Է. Աուերբախ, Ռ. Ինգարդեն, Յու. Լոտման, Դ. Լիխաչով, Մ. Բախտին, Ա. Անիկստ, Վ. Շկլովսկի, Ս. Ավերինցև, Ա. Լոսև):

20-րդ դարի երկրորդ կեսի գրականագիտական մտքի խոչոր նվաճումներից են ամերիկյան գրականագետներ Ռենե Ուելլեքի և Օստին Ուորրենի «Գրականության տեսություն» (1948) և Մոսկվայի Համաչխարհային գրականության ինստիտուտի հրատարակած «Գրականության տեսություն» եռահատոր (1961-1965) աչխատությունները: Այստեղ համակարգված են գրականության պատմության և տեսության, պոետիկայի և տիպաբանության, գրականության փունկցիոնալ նչանակության և գոյաբանության մեթոդաբանական դրույթները:

Առհասարակ անիմաստ է խոսել գրականագիտության միասնական և համընդհանուր մեթոդաբանության մասին: Եթե անգամ ընդունենք փիլիսոփայական և կառուցվածքային մեթոդների առաջնությունը, 20-րդ դարի երկրորդ կեսի գրականագիտության մեջ, այնուամենայնիվ, առկա է ոչ միայն ազգային ու անհատական առանձնահատկությունների հանգամանքը, այլև ավանդական մեթոդների կիրարկումների հետազոտական գործառույթը, ինչպես, օրինակ, հերմենևտիկան՝ գրողի ստեղծագործական փենոմենի ներքին ազդակների տարրալուծմամբ:

20-րդ դարի գրականագիտական մեթոդներից ամենահամաչխարհայինը մարքսիզմն է: Միացնող գաղափարը պատմափիլիսոփայական դիալեկտիկայի իմացաբանությունն է, որը համատեղում է գրականության համարժեքի բովանդակային և մորֆոլոգիական հատկանիչների ամբողջությունը և սահմանում գեղարվեստական գործունեության գենեզիսի փենոմենոլոգիան: Սակայն Ստալինի մահից հետո անէանում է ռուսական կոմունիզմի միքը՝ առաջ բերելով համաչխարհային կոմունիստական չարժման ճգնաժամը: Այս երևույթը որոչակիորեն անդրադառնում է գրականագիտության մարքսիստական մեթոդի գործառության վրա: Հումանիտար գիտությունների «միակ մեթոդը» ազատագրվում է որոչ դոգմատիկ կանխադրույթներից և հետազոտական իր

փորձն ընդլայնում՝ պատմության համաչխարհային զարգացումների վերաբերյալ նորագույն տեսությունների յուրացմամբ: Իսկ ահա արտասահմանյան մարքսիստ մտավորականության էլիտար մի ամբողջ խավ դիմադարձ է լինում ուսմունքի մեթոդարանական կաղապարներից և նախընտրում արևմտյան լիբերալիզմի աչխարհայեցողությունը (Ժ.-Պ. Սարտր, Ռոժե Գարոդի, Ռոլան Բարթ, Ռոման Ինգարդեն, Ռ. Ֆիչեր, Իվ Ֆարժ և ուրիչներ):

Հարցի դրվածքը ոչ միայն գրականագիտական էր, այլև գաղափարական, որը յուրովի արտացոլում էր «երկու ճամբարների» (սոցիալիստական և բուրժուական) միջև ստեղծված «սառը պատերազմը»: Գաղափարական պայքարի մեջ ակամա հայտնվեց նաև գրականագիտությունը, ուստի Մոսկվայի Համաչխարհային գրականության ինստիտուտը նախաձեռնում է «Идеологическая борьба в современном мире» («Գաղափարական պայքարը ժամանակակից աչխարհում») մատենաչարի հրատարակությունը (1973-1976)՝ «Теории, школы, концепции» («Տեսություններ, դպրոցներ, համաղրույթներ») ընդհանուր վերնագրի տակ: Մատենաչարի առաջին գիրքը հայ փիլիսոփա Խաչիկ Մոմճյանի աչխատությունն էր՝ «Մարքսիզմը և ռևնեգատ Գարոդին»:

Ինքնին ուչագրավ էին մատենաչարի թեմատիկ անվանումները՝ «Գեղարվեստական պրոցեսը և գաղափարական պայքարը», «Գեղարվեստական կերպարը և կառուցվածքը», «Գեղարվեստական ստեղծագործությունը և անհատը»: Ըստ այդ հարցաղրումների քննարկելով էկզիստենցիալիզմի, ֆենոմենոլոգիայի, «Նոր քննադատության» գեղագիտական և փիլիսոփայական իմացաբանության սկզբունքները՝ մատենաչարի հեղինակները ակնարկում են նաև այդ ուղղությունների դրական հատկանիչները և միաժամանակ ընդգծում մարքսիստական մեթոդաբանության առնչությունները գեղագիտական նորահայտ մեթոդների հետ: Հարցաղրումների գլխավոր միտումը ուղղված է ֆենոմենոլոգիայի և էկզիստենցիալիզմի գոյաբանության, նեոպոզիտիվիզմի գեղագիտական կոնցեպցիաների քննադատությանը:

Արդեն 20-րդ դարավերջին նկատելի է դառնում էկզիստենցիալիզմի և ֆենոմենոլոգիայի փիլիսոփայական ամբողջության տրոհումը՝ նեոպոզիտիվիզմի և պոստմոդեռնիզմի գեղագիտական հապավումներով: Ակադեմիզմը տեղի է տալիս «զանգվածային մչակույթի» գոյապաչտական ալտրուիզմին, գրականության մասին գիտությունը համադրելով գրական երկի իմաննետ և ուլտրաբնագրային հատկանիչների վերլու-

ծության մեթոդաբանական եղանակներով:

Արդի Եվրոպայի գրական հայացքներում առաջնակարգ տեղ է գրավում իտալացի գրող և մշակութաբան Ումբերտո Էկոն: Որպես մտածող և գեղագետ՝ նրա ուշադրության կենտրոնում են միջնադարագիտությունը, մշակույթի պատմությունը և կաթոլիցիզմով ընկալված աստվածաբանությունը: Այս իմաստով նրա էթիկան ու գեղագիտությունը մի էական չափով ներհայեցված են «զանգվածային մշակույթի» առօրյա կեցության էկզիստենցիալ (կյանք և մահ) հղումներով: Էկոյի մեթոդի իմացաբանական հիմքը սեմիոտիկան է: Նրա համոզմամբ՝ էթիկայի պրոբլեմները իր համար հասկանալի դարձան սեմանտիկայի տեսանկյունից, և գոյություն ունեն «սեմանտիկական ունիվերսալիաներ», որոնք բնորոշ են «բոլոր մշակույթներին և որ դրանք վերաբերում են տարածության մեջ մեր մարմնի վիճակներին»[1]:

Վերջում պիտի նշրաակացնենք, որ թեև մենք չունենք գրականագիտության մեր ազգային դպրոցը, այնուամենայնիվ մեր գրականագիտությունն ու քննադատությունը մշտապես ունկնդիր են եղել գրականագիտական եվրոպական մեթոդների հետազոտական փորձին: Մեզանում առկա են մեթոդաբանական այլևայլ ուղղություններ, իսկ առավելապես տիրապետող է կառուցվածքային մեթոդը՝ պոետիկայի փորձագրությամբ: Նկատելիորեն թույլ է գրականության պատմագրության ակադեմիական ուղղությունը: Մանուկ Աբեղյանի «Հայոց հին գրականության պատմություն», Հակոբ Օշականի «Համապատկեր արևմտահայ գրականության», Սուրեն Աղաբաբյանի «Արդի հայ գրականության պատմություն», ապա նաև «Հայ նոր գրականության պատմություն» (հինգ հատոր), «Հայ քննադատության պատմություն» (երկու հատոր), «Հայ վեպի պատմություն» աշխատություններից հետո ակադեմիզմը փոխարինվել է պարզ ակնարկագրությամբ:

Գնահատության է արժանի հակումը դեպի փիլիսոփայական գրականագիտությունը, որի տեսական-մեթոդաբանական եզրույթի ընդհանուր սկզբունքներն առաջադրվել են մեր «Ինչ է գրականության փիլիսոփայությունը» (2003) հոդվածում:

Եվ սակայն արդի քննադատության բաց էջը կարելի է համարել համադրական վերլուծության պակասը, որը նկատելիորեն անդրադառ-

---

[1] Умберто Эко, Пять эссе на темы этики, С.-Петербург, "Симпозиум", 2007, с. 11-12.

նում է գեղարվեստական գործունեության բովանդակային համարժեքների բացահայտման վրա: Նույնիսկ բացառվում է այուժեի ըմբռնումը՝ թողնելով այն ընթերցողի հայեցողությանը, հանգամանք, որը հաճախ երկի վերլուծությունը զրկում է «ժամանակ» հասկացությունից: Այդ թերությունն է ի հայտ բերում գրականության փիլիսոփայական վերլուծությունը, քանզի մի բառի վրա տեսություն են հորինաբանում և աղերսները տանում մինչև «Գիլգամեշ», «Ջրադաշտ», նիցչեականություն և այլն՝ առանց գիտակցելու առնչությունների աչխարհայացքային կապն ու հոգեբանական անդրադարձը:

ԳԻՐՔ ԱՊԱՇԽԱՐԱՆՔԻ ԵՎ ԹՈՂՈՒԹՅԱՆ

Արդեն մի էական չափով ընթացել է պատմության չարագրանքը, երբ ակամա ծագում է ժանրի որոշման հարցականը՝ վե՞պ է, հուշագրություն, օրագի՞ր, մեկնություն, թե մի այլ բան: Տևական բանաձևերի որոնումից առավել ուսանելի էին ուս նշանավոր գրող Վալենտին Կատաևի բնութագրումները, թե՝ «ժանրերն ինձ համար պայմանական հասկացություններ են: Ամեն ինչ պայմանական է և նույնիսկ գրանց զատող սահմանները... Նույնիսկ արձակի ու չափածոյի սահմաններն են պայմանական... Ես միշտ էլ, երբ դա անհրաժեշտ է, հորինում եմ իմ ժանրը»՝ «քնարա-փիլիսոփայական վիպակ-հուշագրություն» և այլն, նայած գործի բնույթին: Այս իմաստով Կատաևը միանգամայն բնական է համարում մամուլում Զորի Բալայանի հրապարակումները «Էջեր օրագրերից», «Գրողի հուշատետրերից», «Գրողի գրառումներ» խորագրերով, որոնք յուրօրինակ գրական ժանրեր են, «նթե պարունակում են միտք, ընդհանրացումներ, փիլիսոփայություն»: Եվ սակայն, կա իմացության մի սահման, ուր թերապիան բացահայտում է ավելին, քան պրոպեդևտիկան, ինչպես բարձրագույն մաթեմատիկական թվաբանությունից: Այլ կերպ ասած, փաստի էմպիրիկ պատումը մարգարեական գուշակության դիագնոստիկ իմացությունից, որ երևի պարտադրում էր «Էջեր օրագրից» անվանումը փոխարկել «Մեկնաբանություն թեմայի չուրջ» հասկացության: Հենց այսպես էլ տարիներ հետո Զորի Բալայանը իր «Ահեղ դատաստան» աշխատության համար ժանրային ձև է սահմանում «Մեկնաբանություն թեմայի չուրջ» ենթավերնագիրը:

«Ես բազմաթիվ անգամներ եմ մահացել իմ կյանքում, ընդհուպ մինչև կլինիկական մահը»,- գրքի առաջաբանն այսպես է սկսում Զորի Բալայանը: Նրանք, ովքեր գտնվել են կլինիկական մահվան ճիրաններում, «պատմում են ամեն տեսակի հորինվածքներ, թե ինչ են այնտեղ տեսել ու զգացել»: Ինքը ոչինչ չի տեսել և չի զգացել, և կարևորն իր համար «այն աշխարհից» վերադարձի հիշողություններում «սարսափն է», թե կարող էր մահանալ՝ չգրելով գիրքը մոր մասին, որ անցել է ԳՈՒԼԱԳ-ի յոթ պարունակներով, հոր մասին, որին սպանեցին նույն ԳՈՒԼԱԳ-ում, այլև այն ժամանակի և այն տարիների մասին, որոնք ջրի երկու կաթիլի պես նման էին 1937-ին, ապա թերևս նաև առաջին հերթին իր վերապրածի մասին:

Թող որ «վերապրումի» գաղափարը հուշեր Սոլժենիցինի «պատմ-

վածքը վերապրածի մասին» «Արշիպելագ ԳՈՒԼԱԳ»-ում, կամ Սարոյանի մեկնությունը, թե գրողի ստեղծագործությունն ինքնին վերապրում է և «գրողը միշտ գրում է այն, ինչ անձամբ է վերապրել», որևէ չափով գրքային երանգ չի հաղորդում զգացողությունների այն վերապրումներին, որ անձնապես կրել է Ջորի Բալայանը ճակատագրի վիճակած տառապանքների համար: Իսկ վերապրումներն այրող էին ինքնասիրության վիրավորված զգացումների հետապնդող հալածանքներով: Պատկերացնել կարելի է միայն՝ երկու տարեկան էր, երբ տարան Հորը՝ մանկան հիշողության մեջ թողնելով սպասումի և կարոտի անդարձության պատրանքը, մորը վիճակվեց սիրիրյան աքսորավայրերի տառապանքները, տակավին երիտասարդ կնոջը զրկելով ոչ միայն սիրուց, այլև ճակատագրի քմայքին հանձնված երեք երեխաների որբության սարսափները, ամբողջ կյանքում նախատինքի պես կրկնով «ժողովրդի թշնամու» նվաստացուցիչ պիտակը: Ինչո՞ւ, ինչի՞ համար, ո՞վ է մեղավոր և ո՞ւր է ճշմարտությունը: Ճշմարտություն որոնել «միլիոնավոր կործանված հոգիների վերհուչներում» նշանակում է «մարդասպանին կոչել մարդասպան», մաքրել մի ամբողջ դարաշրջանի միֆը սրբագործված անուններից, որոնք կոչված էին առաջնորդ լինելու, բայց եղան ոճրագործներ: «Երկար տարիներ աշխատելով գրքի վրա,- գրում է Բալայանը,- ես հավաքել եմ հսկայական քանակությամբ արխիվային փաստաթղթեր... Հորս, մորս և իմ մասին... և դրանցից մի քանիսը՝ իմ մեկնաբանություններով տեղադրել գրքի վերջաբանում: Մի բան ես հաստատ գիտեմ, կատարելով մորս տված գաղտնի երդումս, ես երբեք չեմ լռելու: Եվ չեմ լռի արդեն այն պատճառով, որ չեմ կարողանալու լռել մինչև մահս: Իսկ երբ մեռնեմ, թող իմ փոխարեն խոսի իմ գիրքը»:

Որքան ուղղորդված ու հասկանալի է գաղափարը, նույնքան խճճված է բնագրի «սյուժեն», ոճական ամենատարբեր ձևույթներով՝ անդրադարձ հուշերով, վիպական պատկերներով, իմաստասիրական մեկնություններով, քնարական զեղումներով և զեպքեր, դեմքեր, անուններ: Ես պիտի չրջանցեմ այն էջերը, որոնք վիպային են և սյուժեներ են հյուսում կենսագրության ժամանակի կենցաղավարության, առավելապես հետամուտ լինելով իմաստասիրական չերտերի բացահայտմանը, այն, ինչ թելադրում է պատմության մորֆոլոգիայի փիլիսոփայական մեկնությունը: Ջեմ բացառում նաև քննական տողանցումները հեղինակի աշխարհայացքի բարդ ու հակասական անցումների վերաբերյալ:

Որքան էլ պայմանական լինի, այնուամենայնիվ ըստ ժանրի գիրքն

անվանելու եմ կենսագրական, նույնիսկ ինքնակենսագրական վեպ: Եվ եթե գլխավոր հերոսները մայրը և հայրն են, ապա ամրողջության մեջ դեպքերը, զեմքերը, իրադարձությունները մեկնաբանվում, եղելության իմաստ են ստանում իր հուշերում, իր հոգևկան, զգացական ու մտավոր ընկալումներում, ի վերջո նաև փիլիսոփայական իր մեկնություններում:

«Այուժեն» սկսվում է կենսագրական կազմավորման հուշիկներով՝ պատանեկության որոնումների ոչ ռոմանտիկ նվիրումներ, նախատորմի զինվոր, բժշկականի ուսանող և կամչատկայի հեռավոր տունդրաներում բժիշկ, լրագրող, ճանապարհորդի արկածախնդրական փորձություններ և հոգևբանական չրջադարձը մայրական հորդորով, թե կա անձնական կյանքի կարգավորման ժամանակ, ու թևրևս ավելի խոհամիտ հայացք կենսագրության անցյալի ու ներկայի հանդույցներում: Մայրն այրևն Անդիժանում էր, և հանդիպումները կամա թե ակամա անդրադարձ են հուչում անցյալի գաղտնիքների պատճառի ու հետևանքի վերարերյալ: «Եվ ահա,- խոսք է բացում մայրը,- նրբ թևրթևրում ու ամսագրերում կարդացի քո գործերը և դեռ փոխանցկացի հարևաններին ու բարեկամներին, մչտապես լսելով նաև նրանց կարծիքը, վերջապես հանգստացա: Ես հավատում եմ, որ կյանքի դաժան պայմանները սարսափելի չեն, նրբ մարդ ազատ է: Մի խոսքով՝ սարսափելին միայն անազատությունն է»: «Ես նրբնք չեմ մոռանա մորս զեմքը,- հիշում է Ջորին,- նրբ նա արտասանեց այդ բառը՝ «անազատություն», ժամանակ հետո միայն զգալով, որ «անազատությունն իրոք ահավոր բան է», որն էապես ոչ միայն «քո գտնվելու վայրի սահմանազատվածությունն է, ոչ միայն վերահսկայուի լկտիությունն ու անտաչությունը, որը կոպտում է քեզ», այլև անպատիժ վիրավորումը մարդկային արժանապատվության և ստորացուցիչ պարտադրանքը ենթարկվելու կենցաղավարության սահմանված կանոններին:

Եվ սակայն կա ավելի սարսափելին, քան «հնարավորությունը», որ ինչ-որ տեղ կամային է ինքնին և հնարավոր է համակերպվել հոգևբանորևն: Բայց ահա «անազատության դավակը» ուրույն սոցիալական կատեգորիա է, որ դատապարտում է հավիտենական կնցության: Սա յուրովի ազատություն է տալիս կյանքը դասավորել բնակավայրում ինչ-որ «չգրված օրենքով», որ ավելի ճչգրիտ իմաստով կոչվում է «բախտի օրենք»: «Անազատության դավակների» մասին մոր պատմածն իրոք անակնկալ էր ու պետականորևն նպատակային, ինչը միայն կարող էր կռահել Ստալինի ճիզվիտային մտածելակերպը. «Այդ անգամ խոսքն

այն մասին էր, թե ցուցում է եկել բոլոր ճամբարներ, որ պատժաժամկետը լրանալուց հետո մարդիկ մչտական բնակության մնան նույն տարածաշրջանում... Կրեմլում չատ են վախենում նրանցից, ովքեր զանգվածային կարգով, մանավանդ տասը տարի նստելուց հետո կվերադառնան երկրի կենտրոն, ասենք՝ Մոսկվա, Լենինգրադ և այլ խոչոր քաղաքներ»: Եվ կատարվեց մի բան, որ անբացատրելի է նույնիսկ իրավունքի բարբարոսական կոդեքսի պարագայում՝ տասը տարվա պատժամիջոցը կրած և օրենքով ազատված բանտարկյալների զանգվածային վերադարձը աքսորավայր: (Նույն այդ ճակատագիրը վիճակվեց Գուրգեն Մահարուն, Ալազանին, Վաղարշակ Նորենցին, Մկրտիչ Արմենին և այլոց, որոնք 1947-ին վերադարձից հետո նորից դատապարտվեցին սիբիրյան աքսորի, մինչև խրուշչովյան ռեֆորմացիան, որը խորտակեց սովետական դեմոկրատիայի միֆը, այն, ինչ տակավին չպարված էր մնում կուսակցական քարոզչությամբ մթագնված գիտակցության ենթաչերտերում):

Հարցի առնչությամբ Ջորի Բալայանը վկայակոչում է չատ անունների, սակայն ես անհրաժեշտ եմ համարում առանձնացնել բանաստեղծուհի Վիկտորյա Գոլդովսկայային, որը **ԳՈՒԼԱԳ**-ում ապրել է մի ամբողջ հավերժություն և որի հաղորդումն, իրոք, ցնցող էր իր «անհավանականությամբ»: Հարցադրման գաղափարը տալիս է Մագադան դրծուղված հրեհռային զորքերի մի բարձրաստիճան սպա, որին հետաքրքրում է իր աքսորված եղբոր ճակատագիրը, բայց միջնորդված ձևով պատմությունն ուղղակիորեն առնչվում է ոմն Նազարևթյանի հետ, որը ժամանակին աչխատել է Ստալինի ենթակայության Ազգությունների կոմիսարիատում: «Որքան մեծ էր Նազարևթյանի զարմանքն ու ապչանքը, երբ 37 թվականին իրեն էլ բանտարկեցին», մինչդեռ հաճախ էր հանդիպում առաջնորդին և խաղում կամակատարի իր դերը: Եվ ահա ազատվելով **ԳՈՒԼԱԳ**-յան աքսորից, նա նամակ է հղում Ստալինին, հավաստելով իր հավատարմությունն ու նվիրումը առաջնորդին: «Պարզվում է՝ Միկոյանն իրոք Ստալինին է հանձնել Նազարևթյանի նամակը: Առաջնորդը ծրարը լուռ դրել էր գրպանը», ապա հրավիրել քաղբյուրոյի նիստ և ասել հետևյալը. «Մինչև ե՞րբ մենք պետք է զբաղվենք 37 թվականով» և թելադրել քաղբյուրոյի որոչումը, համաձայն որի՝ «բոլոր նրանք, ովքեր տուն են վերադարձել աքսորից, պետք է իսկույն վերադառնային իրենց գտնվելու նախկին վայրը» (78):

(Փակագծում ասեմ, որ դա նույն Նազարևթյանն է, որը 1921 թվա-

կանին քվեարկել է Ղարաբաղը Ադրբեջանին հանձնելու Ստալինի առաջարկի օգտին, իրապես վճռելով վիճահարույց խնդրի լուծումը):

37 թվականը մոռացության հանձնելու Ստալինի մտահղացումը ավելին է, քան աքսորյալներին վերադարձնելու գործարքը: Այն խորապես քաղաքական ենթիմաստ ունի և ի վերջո նաև միջազգային ռեզոնանս: Այնտեղ ուշագրավ է համաչխարհային հասարակական կարծիքի հանդեպ սիբիրյան աքսորավայրերի և ֆաշիզմի համակենտրոնացման ճամբարների համեմատական զուգահեռը: Համեմատությունն ինքնին զգալիորեն էր տալիս խորհրդային կարգերի ֆաշիստական բռնապետության մասին, որի ապացույցը միլիոնավոր մարդկանց աղետագրկումն է սիբիրյան տաժանակրությամբ: Ուրեմն պետք է հերքել բռնության խորհրդանիշ՝ 37, և գտնել իրավական արդարացում Սիբիր կոչված երկրամասի վերաբերյալ: Ավելի քան հիմնավոր էր հնչում տարբերակումը: Եթե ֆաշիստական համակենտրոնացման ճամբարները սոսկ սպանդանոցներ են և նրանում են մարդկային ցեղի կատարելագործման նացիզմի փիլիսոփայությունից, ապա Խորհրդային Միությունում երևույթը նրանում է սիբիրյան երկրամասի բնակեցման տնտեսական նախաձեռնությունից, երկրամասի բնական հարստությունը յուրացնելու, կենսական տարածքներ նվաճելու քաղաքականությունից, որը և մարդասիրական է, և օրինական: Իսկ միլիոնավոր մարդկանց գնդակահարությունը, հասարակության ներդաշնակ կառուցվածքն ու մարդկային հարաբերությունները լրտեսությամբ ու մատնությամբ տրոհելու, «ժողովրդի թշնամի» պիտակով ահաբեկելու ու թշնամանք սերմանելու բարոյազրկության մասին կասկածները «երկաթե վարագույրով» քողարկելու քարոզչությունը ներկայացնել որպես նոր հասարակության գաղափարախոսություն: Ահա թե ինչու դժվար է խորտակել Ստալինի միֆը, հավասարակշռել չարը և բարին, «իբր եղել է և լավ Ստալին, և վատ», և անգամ խեղկատակ Հիտլերի հանդեպ ցուցադրել խոհամիտ, իմաստուն կեցվածքով Ստալինին:

Այս ամենը հասկանալի են և թերևս վերստուգման կարիք չունեն, բայց Ջորիի նպատակը բոլորովին այլ է և դա որոշակի ուղղություն է տալիս մոր այուժևին՝ որոնումների կիզակետում ունենալով հոր առնչվածը: «Տարեցտարի ավելի ու ավելի չատ էի մտածում հորս մասին,- ասում է գրողը,- որը հավերժորեն մնաց քրիստոսյան տարիքում: Տեղեկությունները նրա մասին՝ որպես պետական գործչի, մի մարդու, որը համարյա համատարած անգրագիտության պայմաններում ավարտել էր

և դպրոցը, և բարձրագույն ուսումնական հաստատությունը, և համալսարանի կարգավիճակ ունեցող դպրոցը՝ Մոսկվայում» (91): Հիրավի, բացառիկ մի անձնավորություն, որը պետք է որ հետք ունենար ժամանակի հիշատակարաններում: Եվ ահա Մարտակերտի չրջանի Մևճչեն գյուղում պահպանված Դավիթ Անանունի արխիվային պատառիկներում հիշատակվում է Հայկ Բալայանի անունը և նրա նամակում նաև Հոլբախի անունը, անհասկանալի մի առեղծվածով, թե ինչ առիթով է հիշատակվում ֆրանսիացի հայտնի էնցիկլոպեդիստ փիլիսոփայի անունը:

Առավել առեղծվածայինն այն է, որ երբ 1956-ին կոմկուսակցության 20-րդ համագումարում Խրուչչովի պատմական զեկուցումից հետո, որի հիմնական գաղափարը Ստալինի անձի պաշտամունքի պսակազերծումն է, մորը կանչել էին Բաքու՝ նրան հանձնելու ամուսնու արդարացման վկայագիրը, քննիչը ասել է, թե Հայկ Բալայանը դատապարտվել է Աղրբիջանի կենտկոմի առաջին քարտուղար Միր Ջաբար Բաղիրովի անձնական ցուցումով և հիմնական մեղադրանքը եղել է Հոլբախի մասին սխալ պնահատականը: Փաստն այնքան հարցահույզ է, որ ուղղակի հետազոտական փորձի է մղում Ջորի Բալայանին՝ ո՞րն է Հոլբախի մասին լուսավորության ժողկոմի սխալը, ի՞նչ է ակնարկում Դավիթ Անանունն իր նամակում, թե «ինչ վերաբերում է Հոլբախին, ապա բոլորովին չեմ կիսում քո տեսակետը, քանզի իմ խորին համոզմամբ, նա բոլորովին էլ չի խորամանկում: Նա պարզապես սխալվում է: Եվ ի դեպ սխալն էլ սկզբունքային է: Նա ի սկզբանե Աստծո հետ չփոթում է կուռքին»: Այստեղ չատ բան է ասված ճշմարտությունը բացահայտելու համար, հանգամանք, որ միանգամայն հասկանալի է դարձնում ժամանակի իշխող պաղափսրարանության համատեքստը: Հայտնի է, որ ժամանակին կուսակցական գաղափարախոսության գլխավոր չնչտը եկեղեցու և հոգևորականության հալածանքն էր, այլև «զանգվածների գիտակցության մեջ բարբարոսության հասնող աթեիզմի» քարոզը, և այս իմաստով պաշտոնական պրոպագանդան արևմտյան հայտնի փիլիսոփաների ասույթներով փորձում էր գիտական հիմնավորում տալ հակակրոնական քարոզչությանը: Այստեղ է, ահա, լուսավորության ժողկոմի «սխալը», որ լինելով հոգևորականի թոռ, մերժել է Հոլբախի ծայրահեղ աթեիզմը: Եվ սակայն, հարցի ընդհանուր դրվածքում էական է նաև Հոլբախի երևույթը ստալինիզմի քարոզչության տեսակետից, նրա «Սրբերի պատկերասրահ» գրքի հայտնությունը 1934-ին և նրա ուղղակի կապը 37-ի գաղափարախոսության նախապատրաստության հետ: Իր

միտքը հաստատելու համար Զորի Բալայանը ընդարձակ մեջբերում է կատարում Հոլբախի գրքից՝ պարզ հայտարարի բերելով փիլիսոփայի աթեիզմի էթիկայի ենթաբնագրում կուռքերի աստվածացումը: Արժեր, իհարկե, այստեղ ևս մեջբերել ամբողջ հատվածը, սակայն բավարարվենք մտքի տրամաբանության ընթացքի ուրվագծումով: Աչխարհի բոլոր ժողովուրդները մեծ հարգանք են տածել այն մարդկանց հանդեպ, որոնք սովորական մահկանացուների համեմատ կատարել են բարձր կարգի որևէ օգտակար հայտնագործություն: Նրանք նախախնամության սիրեցյալներն են, որոնց հանճարի մեջ կա ինչ-որ աստվածային բանի խորհուրդ, որ ամբոխը վերագրում է աստվածներին և նրանց անվանում աստվածներ: Նրանց տրված է ուժը, արիությունը, ճարպկությունը, վարպետությունը, խորաթափանցությունը, հանճարեղությունը, զարմանալի հատկանիշներ, որ ժողովուրդը վերագրել է աչխարհը կառավարող անհայտ ուժերի: Եվ տեսնում ենք, որ դյուրահավատ ժողովրդի վրա իչխում են ռադմիկները, հերոսները, արվեստագետները, քրմերը, օրենսդիրները, կրոնի հիմնադիրները, գուչակները, համայողները, որոնք ձեռք են բերում գերբնական էակների փառք և մահից հետո հայտնվում աստվածների չարքում՝ դառնալով պաչտամունքի և երկրպագության առարկա:

Զորին տարակուսանք է արտահայտում, թե Հոլբախի այս դատողությունների ընդհանրության հետ ինչ առնչություն ունեն ռադմիկները, գուչակները, արվեստ հայտնագործողները, կամ ինչ իմաստ ունի Օսիրիսի, Հերմեսի, Աբրահամի, Բաքոսի, Հոմուլոսի և Բրիատոսի անունները հիչատակումը: Բայց որևէ հակասություն չկա, քանզի և թվարկած անունները, և գուչակողներն ու համայողները նույնպես «անսովոր մարդիկ» էին՝ օժտված հազվագյուտ հատկանիշներով:

Անշուշտ, երկվություն առկա է Հոլբախի հայացքներում, մասնավորապես տուրքը միապետության հանդեպ ցուցադրական պրավչության, թե իբր միապետական է և թագավորական իչխանության կողմնակից: «Դա մի հնարք է,- նկատում է հետազոտողը,- որին սովորաբար դիմում էին լուսավորիչներն իրենց այն ստեղծագործություններում, որոնք պետք է գրաքննություն անցնեին»: Հետևաբար Հայկ Բալայանը հիմք ուներ, իր բնորոչմամբ, «հանճարեղ» փիլիսոփայի հայացքներում նչմարելու ինչ-որ «խորամանկություն»: Եվ այնուամենայնիվ առկծված է մնում Հոլբախի հայտնության հանելուկը 1934 թվականին, հանելուկ, որի լուծմանը հետամուտ պիտի լիներ Զորիի խուզարկու միտքը: «Այս

գիրքը գրելու ընթացքում,– ասում է Բալայանը,– ես երկար ուսումնասիրել եմ 1934 թվականի թերթերը: Իմացել եմ, որ հենց այդ ժամանակ են հայտնվել բազմաթիվ կոչեր ու կարգախոսներ, որոնք Ստալինին դասել էին սրբերի չարքը՝ «սիրող հայր», «ժողովրդի բարերար» և այլն, բնութագրումներ, որոնք ուղղակի առնված են Աստծո մասին Հոլբախի խրատաբանություններից: Որ Հոլբախը և փիլիսոփայական մտքի այլ հեղինակներ իրենց քարոզչությամբ հայտնվել են Ստալինի անձնական ցուցումով, հայտնի ճշմարտություն է, բայց որ Ստալինը պաշտամունքային քարոզչության անձնական միտումը թաքցնելու համար գործի դրեց իրեն հատուկ ճիզվիտական հաչվեհարդարը, դուրս է ամեն մի երևակայությունից: «Ովքեր իրագործել են այդ գաղափարը,– գրում է Բալայանը,– ոչնչացվեցին, որպեսզի ոչ ոք չկարողանար գաղտնիքը մատնել»: Այդ ամենից հետո Հոլբախը կարծես մոռացվեց. և վերստին հայտնվեց միայն բռնակալի մահից հետո և այն էլ աթեիստական մեկնությամբ, բուռ «բարոյականության կոմունիստական կոդեքսի» և ի հակադրություն «քրիստոնեական բարոյականության նախապաշարմունքի»: Ջևր հիանալի է գտնված՝ ընթացք տալու «կոմունիստական կոդեքսով» հասարակությունը անցյալի հիշողությունից մաքրելու ստալինյան քաղաքականությանը: Երևույթը զարմանալի խորատեսությամբ մեկնաբանում է Ջորի Բալայանը, դիտելով, որ բռնակալը ոչնչացնում էր ոչ սովորական մահկանացուների, որոնց նա համարում էր սովորական տաչեղներ, այլ այնպիսի անհատների, որոնք «անհավատ լինելով՝ գահընկեց էին անում աստվածներին ու առաքյալներին, «երևելի դասին», միաժամանակ միապետներին հեռու պահելով ներքնից եկող քննադատությունից», այլ կերպ ասած՝ ոչնչացնում էր բանականությունը, որ հիշողություն ունի և իրերի բնույթը ճանաչելու աչխարհայացք:

Ես միանգամայն բանական եմ համարում Հոլբախի վերաբերյալ գրքի հեղինակի դատողությունները ստալինիզմի գաղափարական ռեակցիան նախապատրաստելու գործում և սակայն չեմ կարող անտեսել ֆրանսիացի նչանավոր փիլիսոփայի վերաբերյալ նրա գնահատականների սուբյեկտիվ երանգը: «Եթե մինչև վերջ անկեղծ լինեմ,– գրում է Բալայանը,– ապա այն բանից հետո, երբ ավելի ու ավելի խորը թափանցեցի ստալինիզմի էության մեջ, հոլբախներին ու ամեն տեսակի մարտնչող աթեիստներին սկսեցի վերաբերվել, մեղմ ասած, բացասարար» (94): Այս իմաստով գրքի հեղինակը պատչաճ է համարում փիլիսոփայի մասին ասել «մարդկության կոմից գործնականում մոռացության

մատնված Հոլբախ», այլև նրա փիլիսոփայությունն ընկալել միայն աթեիզմի տեսանկյունից: Իրականում Հոլբախը լուսավորության դարաշրջանի խոշորագույն մտածողներից է, «էնցիկլոպեդիստների» առաջատար դեմքերից մեկը, որն իր գաղափարներով նախապատրաստեց ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունը, որը համաչխարհային աղատագրական մտքի պատմությունը լուսավորեց «ազատություն, հավասարություն, եղբայրություն» գաղափարներով: Բացառիկ է Հոլբախի դերը փիլիսոփայական մատերիալիզմի տեսության ասպարեզում, հատկապես նրա՝ «Բնության համակարգը» հիմնարար աշխատությունը, որն անվանվել է «մատերիալիզմի բիբլիա»:

Բայց սա քննելի է այլ մակարդակներում: Առեղծվածայինը անվան հայտնությունն է Հայկ Բալայանի մեղադրականում, որի մասին գիտեր կինը, չհասկանալով փիլիսոփայի ինքնությունը և կապը ամուսնու ճակատագրի հետ: Գաղտնիքը բացահայտում է որդին՝ խորապես վերապրելով խորտակված սիրո անդարձության տառապանքը. «Տասնհինգ տարեկանում, երբեմնի հայտնի տոհմից սերող չիկահեր գեղեցկուհին հանդիպեց ամեն գյուղում և ամեն տանը հայտնի մի տղամարդու... Բոլորը միայն նրա մասին էին խոսում: Նետվում էին լսելու նրա բոլոր դասախոսությունները, որտեղ էլ որ կարդալիս լիներ: Մինիստր է... Կաչվե վերարկու ունի, ծառայողական ավտոմեքենա, ծառայողական ձի: Մայրս սիրեց: Ամուսնացավ: Երկու զավակ ծնեց: Եվ 19 տարեկանում կորցրեց ամեն ինչ: Միայն հուշը մնաց ամուսնուց: Նրան ամեն ինչ հայտնի էր սիրելի մարդու մասին, որին հավատարիմ մնաց մինչև վերջին չունչը: Եվ հանկարծ մի օր ինչ-որ նոր բան է լսում»: Որդին՝ Զորի Բալայանը պետք է հետամուտ լիներ գաղտնիքի բացահայտմանը, բավականություն տալու մոր հետաքրքրությանը և խաղաղելու նրա տառապած հոգին սիրելի ամուսնու ճակատագրի հետ կապված անհայտնության իմացությամբ: Եվ ահա Հայկ Բալայանի անվան հիշատակումը Դավիթ Անանունի նամակներում և այստեղ նաև Հոլբախի առեղծվածը:

Ես արդեն անդրադարձել եմ առեղծվածի բացահայտմանը գրքի հեղինակի որոնումներում, բայց ինքնին արդեն ուշագրավ է երկրորդ անձը՝ Դավիթ Անանունը, որի հետ նամակագրություն ուներ Հայր Բալայանը: Եվ պատմության հիշողությունից հառնում է անվանի հրապարակախոսի, պատմաբան-փիլիսոփայի կերպարը, որ նույնպես ենթարկվել է ստալինյան բռնություններին հալածանքին: Զորին նշում է, որ Անանունի կերպարին անդրադարձել է դեռևս 80-ական թվականներին, նկատի

առնելով «Զգրված օրենք» ժողովածուն, որտեղ զետեղված է նաև «Ահեղ դատաստան» վեպը: Գուցե վրիպում է, բայց «Ահեղ դատաստանը» վեպ չէ, այլ փոքրիկ մի պատմվածք, ուր բնավ ակնարկություն չկա Դավիթ Անանունի մասին, այլ միայն հոգևրանական մի դրվագ ինչ-որ մարդասպանի վերաբերյալ՝ հանցագործի անվրդով հայացքով: Թերևս պատմվածքի գաղափարն է հուշում կապը ստալինյան բռնության դեհերին, որոնք պետք է հատուցվեն «ահեղ դատաստանի» վերահաս պատժով: «Ես նայում էի մարդասպանի աչքերին,- պատմվածքը վերջացնում է գրողը,- և ակամա զգում էի, որ խղճում եմ նրան: Նա ինքը դող է: Նա վաղուց է դատապարտված առավելագույն պատժին: Վաղուց են նրա մեջ սպանել մարդուն: Եվ, ինչպես երևում է, մինչև վերջ չեն սպանել, ինչ-որ բան մնացել է: Բայց ուշ է արդեն: Ու ես մտածեցի իսկական մարդասպանի մասին: Այս դժրախտ պատանու հոր մասին: Այն մարդու մասին, որին հավատում եմ, հիրավի ահեղ դատաստան է սպասում» («Զգրված օրենք», 434-435):

Ինչ վերաբերում է Դավիթ Անանունի և Հայկ Բալայանի նամակագրությանը, ապա այն գրանցված է նույն ժողովածուի «Մահվան օրը հայտնի է» վեպում, որն անչուշտ կենսագրական ատաղձ ունի և ներկայացնում է հարցի ընդհանուր դրվածքում հեղինակի որոնումները: Վեպի հերոսը երիտասարդ բժիշկ Սամվելն է, որ պետք է մեկներ Մեծչին, նշանավոր մի գյուղ, որտեղ ծնվել է հայտնի հրապարակախոս Դավիթ Անանունը: Հետո արդեն հետաքրքրության մղումով կարդում է Գորկու կազմած «Հայ գրողներ» անթոլոգիայի համար գրած նրա առաջաբանը, այլև հաղորդակից լինում գյուղացիների հիշողության մեջ պահված նրա գաղափարներին, մասնավորապես այն, որ նա դիտեր, «թե ինչ է լինելու վաղը, վաղը չէ մյուս օրը», և ցավազնորեն գուշակում էր, թե «գյուղը կդատարկվի», մինչդեռ «առանց ամուր գյուղի ժողովուրդը չի կարող դիմանալ ոչ ժանտախտի, ոչ պատերազմի և ոչ էլ մեկ այլ դժրախտության»: Ահա այստեղ է, որ վեպի մի այլ հերոս Անանունի արխիվային պատահիկների մեջ հայտնաբերում է նաև Հայկ Բալայանի ու Դավիթ Անանունի նամակագրությունը, որից հաճախ մեջբերումներ էր կատարում իր հոդվածներում, հատկապես ընդգծելով երկու անվանի մտավորականների մտահոգությունը քայքայվող գյուղերի վերաբերյալ, բնակչության հոսքի մասին դեպի քաղաք («Գյուղից քաղաք են մեկնում մարդիկ, որովհետև մտածում են՝ հավերը քաղաքում ջայլամի ձու են ածում»): Եվ մտքերի այլ փոխանակումներ, հաճախ բանավի-

ճական երանգով, որ փոխադարձ ժխտում չէ, այլ ընդհանրության մեջ նույն դրույթի հաստատում: Վեպի հերոսների այս նախափորձերն է, որ չարունակում է Ջորի Բալայանը «Հաղթելով մահին» վեպում, այս անգամ արդեն բացելով անհայտ փակագծեր, այդ թվում նաև Հոլբախի առեղծվածը:

Ճշմարտության բացահայտման իմաստով բացառիկ նշանակություն է ստանում Դավիթ Անանունի երևույթը, քանզի հարաբերության մեջ ուրվագծվում է նաև հոր՝ Հայկ Բալայանի կերպարը: Նախ նշանավոր հրապարակախոսի հետ ունեցած մտերմության, ապա նաև մտավոր հաղորդակցության տեսանկյունից, որն ինքնին ապացույց է ժամանակի փիլիսոփայական գիտակցության մակարդակի բացառիկ անհատականության մասին: Եվ ապա այլևայլ անունների հիշատակումը, որն ընդլայնում է Հայկ Բալայանի կերպարի ինչ-ինչ հատկանիշներ բացահայտելու իմաստով: «Ես չգիտեի,- գրում է Ջորին,- որ այսպես միջնորդավորված, այսպես անուղղակիորեն կարող էի ճանաչել հորս, կարող էի հասկանալ նրան: Սկզբում դա այն ժամանակ էր, երբ հորս աչքերով կարդացի Պոլ Հոլբախին: Իսկ հիմա՝ Դոլգոռուկովին: Բացի այդ, Անանունն ինքն էլ գրում էր վերջինիս մասին: Չէ՞ որ ես ոչ մի տվյալ չունեմ, թե հայրս կոնկրետ ինչ է կարդացել, որ Անանունը քաջալերել է նրա հիացմունքը ռուս իշխանով: Մնում էր միայն այդ ամենը գուշակել»: Դուշակությունը բխում է վիաստի տրամաբանությունից, և կամա թե ակամա որոնումների ընթացքում կհայտնվի վիրաբուժության հայտնի պրոֆեսոր Պավել Անանիկյանը, որի հայրը նույնքան անվանի բժիշկ ու աղնվազարմ մտավորական, նույնպես ղոհ է դարձել ստալինյան բռնությանը, կրացահայտի Դոլգոռուկովի ինքնությունը՝ Պյոտր Վլադիմիրովիչ Դոլգոռուկովը, որի համար «ճշմարտացին» կեղծանուն չէ, այլ իր հրատարակած «Պրավդիվի» թերթի անվանումը, ականավոր մի մտավորական, որը տակավին 19-րդ դարի վերջերին գուշակել է պալիք տասնամյակի հեղաբեկումների ու հասարակական խեղաթյուրումների ողբերգական հետևանքները՝ կոահելով այն մոնղոլական լծի և այլևայլ աղետությունների հետևանքով այլասերված և «նախնիների բարքերից» օտարված ռուս մարդու բնազդներում. «Տառապանքներին երկար դիմանալը,- մեջբերում է Ջորին Դոլգոռուկովի խոսքերը,- որ հնում ստոիցիզմ էին կոչում, բնորոշ է ռուս մարդուն: Եվ գուցե թե չատ ավելի մեծ չափով, քան անհրաժեշտ է ազգային արժանապատվության ղգացումը պահպանելու համար: Ռուսը ունակ է անասելի չատ բաներ

տանել, տառապել երկար առանց բողոքի ու տրտունջի, բայց երբ վրա հասնի բնական ու օրինական արձագանքման պահը, նա ատամներով կկտրի սանձը և այնժամ նրան հնազանդեցնելը համարյա անհնար է»: Մեջբերումն ինքնանպատակ չէ, քանզի կապն ուղղակի է ռուս մտավորականի հանդնպ Հայկ Բալայանի հետաքրքրասիրության փաստով. «...Շնորհակալ եմ Դոլգոռուկովի համար,- Դավիթ Անանունին ուղղած նամակում գրում է Հայկ Բալայանը,- կարդում եմ հափշտակված: Համարյա ամեն պարբերության հետ քեզ եմ հիշում: Նույնիսկ տես, թե ինչ անցավ մտքովս: «Ճչմարտացին» վախճանվել է քո ծնվելուց մի քանի տարի առաջ: Կարծում եմ դրա մեջ ոչ թե միստիկական, այլ ինչ-որ խորհրդավոր բան կա: Այնպիսի տպավորություն է, թե դու չարունակում ես նրա կյանքը: Դատելով ամենից, չուտով տեսնվելու ենք: Կչարունակենք խոսակցությունը «Ճչմարտացու» մասին և ոչ միայն նրա...»: Ենթաբնագրում չատ բան կարելի է ենթադրել իրականության հանդնպ երկու մտավորականների դատողություններում, ինչպես նաև Հայկ Բալայանի ակնածանքը հրապարակախոսի՝ որպես ուսուցչի հանդեպ: Ջորին կարծես փորձում է անհայտությունից վերակոչել և գալիք սերունդներին հղել հրապարակախոս, պատմաբան, հասարակական գործիչ Դավիթ Անանունին, նրա աշխատությունները հայ ժողովրդի նորագույն պատմության վերաբերյալ, հատկապես «Ռուսահայերի հասարակական զարգացումը» երկհատոր աշխատությունը, որն ազգային գաղափարաբանության անկրկնելի ձեռնարկ է և ուսանելի է իր արդիական նշանակությամբ: Պետք է նկատել, իհարկե, Ջորին փոքր-ինչ չափազանցնում է Անանունի «անհայտության» հանգամանքը, քանզի գիտական շրջանակներում ըստ ամենայնի գնահատվում է նրա երևույթը, բայց թերևս իրավացի է ակնարկելով մի որոշ վերապահություն նրա հասարակական ճանաչման վերաբերյալ: Իսկ Անանունի դասերն, իրոք, խորապես ազգային են ու փիլիսոփայական: Նա, որ ի ցույց աշխարհի փորձում էր հավաստել Հայոց Հանճարի բացառիկությունը, այսպես կոչված «սովետական ժողովուրդների միասնական ընտանիքում» և քննադատում էր Լենինի և Շահումյանի դրույթները ազգային հարցում և հարելով հայոց ազգայնական կուսակցություններին, ապա դառնալով սոցիալ-դեմոկրատական կազմակերպության գաղափարախոս և ձև տալով կազմակերպության «սպեցիֆիկյան» թևին, հակում ուներ այդ գաղափարախոսության մեջ տարբերակել հայոց ազգային գոյության առանձնահատկությունները: Այս ամենի չարունակության մեջ Անանու-

նի երազանքը հայրենի գյուղում կառուցելու «անավարտ մնացած բուխարին» և ահավոր ափսոսանքը՝ «երբ քեզ թույլ չեն տալիս օջախ կառուցել հարազատ օջախում»: Հաղիվ թե Զորին վրիպեր այս տողերը Անանունի նամակում: Եվ ահա տարիներ-տարիներ հետո իր ամառային այցը Մեծչեն, և ապրելով Անանունի տանը, նրան բնականաբար պետք է հետաքրքրեր կիսատ մնացած բուխարին, որ այդպես էլ մնացել էր «քանդած օջախ»: Իսկ այն փիլիսոփայությունը, որ Զորին պիտի կառուցեր «քանդած օջախի» և իր հոգեղղացական բռնկումների միջև, իրոք իմաստավոր է և գեղարվեստորեն համայիչ: Եվ իրոք, ի՞նչ կապ կարող է լինել տնական վառարանի և նավակներով ճամփորդելու միջև»: Բայց, ինչպես երևում է, կապը միանգամայն հոգեբանական է: «Մի անգամ հարցրին,- ասում է Զորին,- թե ինձ համար ո՞րն է ավելի հոգեհարազատ՝ ծովով ճամփորդելը, թե՞ գետով»: Եվ հետևում է պատասխանը, թե ծովում իր համար գլխավորը արևածագի սպասումն է, երբ չոչափելի իրականության և վերացական անվերջության հորիզոնում դանդաղ վեր է բարձրանում հրաշեկ սկավառակի ոսկեգույն եզրը, և մտածում ես կյանքի մասին ու նախանձում ես ինքդ քեզ: Իսկ գետում նավարկելիս իր համար ամենագլխավորը մայրամուտի սպասումն է, երբ արևելքում երկինքը ձուլվել է մչուշին, իսկ արևմուտքում հորիզոնը հրդեհված է ամպերի բոցերով, «և այնժամ ափ հանելով նավակները, նստում ես խարույկի մոտ... ու դարձյալ մտածում ես կյանքի նույն իրողությունների ու անհունության վերացականության մասին»: Պահի հոգեբանական պատկերը հիրավի գրավիչ է, իսկ առավել գրավիչը փիլիսոփայական ընդհանրացումն է, թե ծովը նույնքան հոգեհարազատ է, որքան և գետը, «քանզի վառելով երկնային ու երկրային խարույկներ, նրանք թույլ չեն տալիս ոչ միայն հոգով ու սրտով, այլև յուրաքանչյուր բջիջով խորհելու գոյի իրական ու վերացական կողմերի մասին»: Գոյի իմաստը տնային օջախն է, որ գրողի երևակայությունը ձգում է դեպի սկիզբը, դեպի քարե դարը, մեկ կամ երկու միլիոն տարի առաջ, երբ առաստաղներին անցք ունեցող քարանձավներում պատերի տակ վառվում էին քարերով սահմանազատված օջախներ, որոնք հետագայում կազմավորեցին ներտնային օջախների ճարտարապետական ձևեր, որոնց տիրապետող վարպետները նույնքան տոհմիկ էին, որքան ջութակի վարպետները: Իսկ դաղափարը Դավիթ Անանունի ու սոցիալական փիլիսոփաների դրվածքով հանդում է գյուղի պահպանությանը, հողի պաշտամունքին, որպես ազգի հարատևության և ազգային պահ-

պանութեան խորհրդանիշ: Այս տեսակետից միանգամայն տագնապալից է հնչում Զորիի մտահոգութիւնը արդի հասարակական ու պետական կառոյցների սոցիալական ու ազգային քաղաքականութեան հանդեպ: Բուրժուականացող հասարակութեան օլիգարխիան հայ բնակչութեան երկու երրորդը կենտրոնացրել է քաղաքներում, դատարկվում են գյուղերը, իսկ գործարարները առանձնատներ են կառուցում ցանկացած վայրում, կոռուպցիայի, կաչառակերութեան ու չինովնիկական կամայականութիւնների ցանցի մեջ առնելով կյանքն ու կենցաղավարութիւնը, ստիպելով մարդկանց «հերթ կանգնելու արտասահմանյան դեսպանատների առաջ»՝ թողնելու հայրենիքը և ապաստան որոնելու օտար հորիզոններում: Այս ամենը կանխատեսում էր Դավիթ Անանունը, և այն սկեպտիցիզմը, որ առկա էր նրա և Հայկ Բալայանի նամակ-խոհերում, հիմք էր տալիս ենթադրելու, որ Շուչիի բանտում, թե սիբիրյան աքսորի ճանապարհներին Հայկ Բալայանը «կանխատեսում էր ԽՍՀՄ-ի ապագան», կամ «մահից անմիջապես առաջ լիովին գիտակցում էր, որ վաղ թե ուշ համակարգը փլուզվելու է»:

Նորից հիշեցնեմ, որ վեպը մոր մասին է, որդու խոստովանութիւնը մոր կերպարի առաջ. «սյուժեի» զարգացումը, դեպքերն ու դեմքերը անցնում են մոր ստուգող հայացքի միջով և նրա տպավորութիւնների ու վերապրումների ուղեկցութեամբ: Այս իմաստով ես չեմ կարող չրջանցել հոգեբանական այն բացատները, որտեղ գրողը զգացմունքի զեղումներ է ներարկում մոր կերպարին՝ հաճախ այն հասցնելով բանաստեղծական ներչնչանքի: Այդպես, ահա, պահի մեջ ներկայացավ մայրը՝ աղջկական հասակի ռոմանտիկական երազանքով. «Մնվել էր դրախտում: Ոտաբոբիկ վազվզել արցախ-ալպիական մարգագետիններում, ցողով ծածկված խոտերի վրայով և ծիածանագույն ծաղկագորգով պատված հարթալանջ սարի գագաթին չոչափելիորեն զգացել իր գլխին կախված կապույտ երկնքի մերձութիւնը: Լեռների զավակը, բնութեան դուստրը հրճվել էր մեղմաչունչ քամուց, երփներանգ ծաղիկներից նեկտար քամող մեղուների բզզոցից, հովվի սրնգի կախարդական հնչյուններից (և նրան) փոքրիկ Գոհարիկ Յուզբաչյանին թվացել էր, թե այդ դրախտը հավերժ էր լինելու»: Իսկ երբ տասնամյակներ անց լսելով «ինչի՞ համար ես պատժում ինձ, դրախտը վերածելով դժոխքի» բանատողը, կհարցնի որդուն՝ «Ո՞ւմ է այդպես դիմում Հովնաթանը, որդու պատասխանին, թե գուցե «երկնքին, այնտեղ տեսնելով և Աստծուն, և ճակատագիրը, գուցե նաև սատանային», կհետևի պատասխանը՝ «Իսկ ես ո՞ւմ պիտի դիմեմ

այդ հարցով»: Գուցե և մեկ բառով՝ Ստալինին, բայց «բանն այնքան էլ ինքը չէ, որքան պետական այն համակարգը, որ բոնակալներ է ծնում», Լենինին, Տրոցկուն և ուրիշների: Ստալինն իրոք հանճարեղ չարագործ էր, որ «հորինեց բռնաճնշումների տեխնոլոգիան, գործի դնելով ոչ միայն գնդակը, դաշույնը, կախաղանը, թույնը, այլև վիկիսուիայությունը», ստեղծեց «չարագործական մի ամբողջ գիտություն»:

Ներկա իրադարձությունները ինչ-որ չափով անդրադարձնում են անցյալի հուշերը և գտնում իրերի տրամաբանությունը պատմության հետագծի վրա: Մեծչեն կատարած այցի տպավորությամբ Ջորին անհրաժեշտ համարեց հանդիպել Հայաստանի ՊԱԿ-ի նախագահ Մարիուս Յուզբաչյանի հետ, հայտնելու համար տագնապը գյուղի ողբերգական վիճակի վրաբերյալ. «Գյուտ արած չեմ լինի, եթե ասեմ, որ հինգ, տասը տարի անց մենք կկորցնենք ոչ միայն Մեծչենը, այլև ողջ Ղարաբաղը»: Ուստի անհրաժեշտ է նախարարի այցը հայրենի գյուղ, սեփական աչքով տեսնելու իրականությունը և թեկուզ ինչ-որ ոգի ներշնչելու միտումով նորոգելու հայրական օջախը, այց կատարելու հարազատների գերեզմաններին, արթնացնելու գյուղի ու հայրենի հողի հավերժության խորհուրդը: «Հարցը լուրջ է,- զարմանում է Մարիուս Յուզբաչյանը հայրենի գյուղ այցելելուց հետո,- սեփական աչքերով ականատես տեսա իսկական հոգեվարքի: Ես չէի կարող պատկերացնել, որ նման բան հնարավոր է մեր օրերում»: Եվ նա իր կյանքի նչանարանը դարձրեց՝ Ղարաբաղի հաղթանակի համար և սակայն «գաղանարար սպանվեց» Ղարաբաղյան չարժման նորելուկների արկածախնդիր դավադրությամբ: Նույն համարժեքում նաև Իգոր Մուրադյանը՝ տնտեսագետ-գիտնականը, Ղարաբաղյան չարժման սյուներից մեկը, Երևանի Ազատության հրապարակում լեգենդար միտինգների նախաձեռնողը, որին «Շարժման ալիքով իշխանության ձգտող հակառակորդները ցած գլորեցին Թատերական հրապարակի ամբիոնից», անհեթեթ վարկած տարածելով, թե իբր նա համագործակցում է ՊԱԿ-ի հետ, մինչդեռ նրա գործակցությունը Մարիուս Յուզբաչյանի հետ միտված էր Ղարաբաղյան չարժման ընթացքը ճչգրիտ ուղղությամբ տանելու մտահոգությամբ: Վերջապես նաև համաչխարհային մեծության գիտնական-ֆիզիկոս Անդրեյ Սախարովը, որի ջանքերն ուղղված էին Խորհրդային Միության Սահմանադրության մեջ ազգային հարցին վերաբերող հոդվածների փոփոխությանը, որոնց առկայության պարագայում տեսանելի էր Ղարաբաղի հարցի արդարացի լուծումը:

Կենսագրության ժամանակի անդրադարձներում կարելի է նկատել երևույթներ, որոնք արծարծվել ու քննաբանվել են Զորի Բալայանի հրապարակախոսության ու գրական ակնարկների էջերում, երևույթներ, որոնք իմաստ և ուղղություն են տվել նրա գործնեությանը: Լինի դա Գորլի պլանը, պանթուրքիզմը, հայ դատը, ցեղասպանությունը, գորբաչովյան պերեստրոյկայի և նորաստեղծ Գևորգյան խորհրդի օրենսդրական փոխաձևումների բարդույթը, Սումգայիթը, վերջապես Ղարաբաղյան չարժման ընթացքի լույսերն ու ստվերները և այլն: Սակայն այդ ամենի անդրադարձը գրքի հյուսվածքում ուրույն երանգ է տալիս գրողի մտածումներին և կապակցում դրանք գլխավոր առաջադրույթի-գաղափարի լուսաբանմանը: Այստեղ արդեն ոչ այնքան իրադարձությունը, որքան նրա գենետիկան ու փիլիսոփայությունը:

«Սյուժեի» ընթացքի հետ ավելի ու ավելի է բացահայտվում մոր կերպարը. ետադարձ հայացքով երևույթները դառնում են հասկանալի և որդու հետ երկխոսությունները չատ ճշմարտություններ են բացահայտում ոչ միայն անցյալի մշուշապատ իրադարձությունների, այլև ներկայի վերաբերյալ: Հայտնվում են նոր մարդիկ, նոր անուններ, որոնք օգնում են լուսաբանելու նոր անհայտներ: Մի ամբողջ սյուժե է ձևավորում ռուս հայտնի զորավար և պետական գործիչ Ալեքսանդր Լեբեդը, ոչ միայն իր մարդկային կերպարով ու պետական մտածողությամբ, այլև Բաքվի իրադարձությունները կանխելու հերոսական արարքով, ինչպես նաև Ղարաբաղի հարցի արդարացի լուծման մտահոգություններով: Ապա ՆՍՀՄ ժողովրդական պատգամավորների առաջին համագումարը Կրեմլում, որը բացահայտեց սովետական իրավական համակարգի բացահայտ անկատարությունը և Գորբաչովի կերպարի բացահայտումը որպես քաղաքական խամաճիկի, որը գիտակցաբար թե անգիտակցաբար «պերեստրոյկա» կոչված «հեղափոխությունը» հանգնցրեց կուսակցական ֆունկցիոների դիլետանտական չաղակրատանքի, ընդհուպ մինչև Ղարաբաղյան չարժման թշնամանք հրահրող, ադրբեջանական վայրագությունների պաչտպան և պատժիչ դինվորական բռնությամբ Ղարաբաղը ստրկության դատապարտելու բացահայտ լկտիության: Եվ այսպես, «հաչվի առնելով, որ այս գիրքը... ոչ միայն մորս մասին է, այլև իմ ու նրա ապրած ժամանակի», ուստի ֆաբուլային չեղումներն ինքնին անհրաժեշտ են ժամանակի ինչ-ինչ երևույթներ լուսաբանելու տեսակետից: Առեղծվածային Քերոլայն Քոքսը, որ իր «թիմներով ավելի քան վաթսուն անգամ այցելել է Արցախ», ծրագրային այ-

ցելություններ, որով նա «չրջելով աշխարհով ու հայկական սփյուռքով», հիշեցնում է, «որ Ղարաբաղում վճռվում է ոչ միայն Ղարաբաղի ու ղարաբաղցիների, ոչ միայն Հայաստանի Հանրապետության ու հայերի, ոչ միայն Սփյուռքի ու ողջ հայության, այլև համաշխարհային քաղաքակրթության ապագան»:

Իսկ մինչ այդ մի հետաքրքիր թեմա կհուշի «Հայոց աշխարհի» խմբագիր Գագիկ Մկրտչյանը, առիթ տալով Զորի Բալայանին առաջարկը մեկնաբանելու գաղափարի և արքիմեդյան էվրիկայի ընդհանրությունն ու տարբերությունը: Եթե էվրիկան ոչ այլ ինչ է, քան բառացի ասված՝ «ես գտա», որն ինքնին ենթադրում է որոնում, ապա «գաղափարը օբյեկտիվ իրականության երևույթների մտովի արտացոլման ձևն է», որն «ընդհանրացնում է գիտելիքների նախորդ զարգացման փորձը»: Երկուստեք հասկանալի է դառնում խմբագրի առաջադրույթի իմաստը, խոսք բացել առավել այժմեական ու կենսական խնդիրների չուրջ, թեմանների միանգամայն ազատ ընտրությամբ, որն ինքնին համահնչում է գրքի բովանդակությանը՝ մասնավոր-անձնական սյուժեից դատ, նաև «ժամանակի մի ամրողջ դարաշրջանի» մասին, որը երևի պիտի կոչվի «Ապաշխարանք և Թողություն»: (Փակագծում ասեմ, որ չատ ավելի նախընտրելի կլիներ գրքի այս անվանումը, քան «Հաղթելով մահին» ոչ միայն կրկնված ու առավել կենսաբանական, քան փիլիսոփայական անվանումը): Իսկ ոչ մի այլ թեմա տվյալ պահին այնքան արդիական հնչողություն չուներ Զորիի համար, քան «գյուղը: Դա խնդիրների խնդիրն է: Եթե հայկական գյուղը սկսի օր օրի թուլանալ, ապա օր օրի կթուլանա ինքը՝ հայությունը: Միայն ախտաբանորեն տհասներն ու մարտնչող տգետները, որ զուրկ են կանխատեսելու կարողությունից, կարող էին ուռնահարել մեծ Թամանյանի գաղափարը, Երևանի չափերն ընդլայնել գյուղի հաչվին: Երկիրը վերածել խղճուկ չներփուկի», այլև չրջկենտրոնների անվան տակ «փոքր մայրաքաղաքներ» ստեղծել, որոնք ընակեցվում են հազարամյա գյուղերի բնակչության հաչվին»:

«Ամեն ինչ սկսվեց անսպասելիորեն: Ահավոր ախտորոչում», այս կետից մոր կերպարը առանձնահատուկ գույներ է ստանում «վիպական» սյուժեում: Իրոք վիպական, քանզի չարադրանքի հիմնական ձև է ստանում երկխոսությունը: Թեև մի որոչ սենտիմենտալ երանգ է ստանում որդու մայրական զգացողությունը դատապարտվածության ափսոսանքի վերապրումներով կամ ինչ-որ չավարտված և կիսակատար նրազանքներ մոր հոգու գաղտնիքներում, վերջապես նաև որոչ վերապ-

րումներ իրադարձությունների վերաբերյալ մոր վերլուծականներում, սակայն նման «չեղումներ» հասկանալի են պատումի «վիպական» եղանակներում, իսկ հոգեբանորեն՝ միանգամայն արդարացի: Իսկ մոր երազներից առավել ողբերգականը՝ այնքան սիրած ամուսնու ճակատագրի վերաբերյալ՝ ինչպե՞ս, ինչո՞ւ եղավ և ո՞ւր է հանգչում նրա չիրիմը: Ու երբ ավարտվում է մոր այուժին, նոր սկիզբ է առնում երկխոսությունը հոր երևակայական կերպարի հետ և նրա անհայտ չիրիմի որոնումների ու հայտնաբերման վարկածները Կոմի աքսորավայրում:

«Հայրիկ,- երկխոսությունն սկսում է Ջորին,- ուզում էի սկզբում լինել այն բոլոր վայրերում, որտեղ դու ես եղել ամբողջ տասը ամիս և որտեղ զոհվել ես, ու նոր միայն խոսել քեզ հետ»: Բայց խնդիրը խճճված է և գաղտնիքներով, և առավել չափով եղելության վերաբերյալ ստույգ վավերագրերով: Իսկ հոգևկան զգացողությունը ուղղված էր այն հարցին, թե ե՞րբ մահացավ կինը և «ի՞նչ եղավ մահից առաջ»: «Մահից առաջ նա չատ էր խոսում քո մասին: Երազում էր քեզ հետ հանդիպման մասին: Միայն ափսոսում էր, որ չգիտի որտեղ գտնել քեզ: Ճիշտ է, նա ասում էր, որ ձեր հոգիները կհանդիպչեն երկնքում, բայց տառապում էր, որ չգիտի, թե որտեղ են հողին հանձնել քեզ: Դա ինձ համար մի յուրօրինակ կտակ էր, իրագործման ենթակա ցանկություն»: Եվ որովհետև աննպատակ որոնումները հասկանալի են միայն փիլիսոփայորեն և անհրաժեշտությունից ավելի տիրական է պատահականությունը, ուստի և նույն տրամաբանության հայտնությունը եղավ միանգամայն անակնկալ: Հիրավի, անկռահելի է պատահականության խորհուրդը, իսկ Ջորին կարո՞ղ էր երևակայել, որ ավտովարորդ Ջեյմսի միջնորդությամբ Կոմի հանրապետության կառավարության վարչակազմի ղեկավար Վլադիմիր Օսիպովը պիտի հաղորդեր կալանավոր Հայկ Բալայանի մահվան ու գերեզմանի ստույգ տեղագրությունը: «Աներևակայելի բան կատարվեց ինձ հետ,- դիչերային պահին Ջեյմսի հաղորդած լուրի առիթով պատմում է Ջորին,- մանրամասները չեմ հիշում: Ես մենակ էի Կայրիիամառանոցի ընդարձակ սենյակում... Եվ անզուսպ լացի նոպան, որ իջավ վրաս, ասես Աստծո օրհնությունն էր ու օգնությունը, որպեսզի հանկարծ չցնորվեմ վչտաթաթախ բարի լուրից: Ինքնատիրապետումս ամբողջովին կորցրած, չափչփում էի սենյակը, արցունքի միջից բարձր խոսելով հորս հետ»:

Շարունակությունն ինքնին հասկանալի է. մենկնումը Կոմիի երկրամաս. Ուխտա քաղաք, կալանավոր Հայկ Բալայանի «Ազատազրկվածի

գործը» (հասկացությունը ակնարկում է 37-ին 20-ամյա բանտարկության և 57-ին ազատագրում, եթե կենդանի մնար) հետևյալ դատավճռով. «Մեղադրվում է այն բանում, որ հակահեղափոխական նպատակներով պրոպագանդա է կատարել՝ կոչ անելով խարխլել պետական արդյունաբերությունը: Ազատազրկել քսան տարով... Դատավճիռը ենթակա չէ փոփոխման»: Ապա տնղի են ունենում արարողությունները՝ ըստ պատչաճի վերաթաղում, պատարագ, և չիրմահողի մի բաժին հայրենի Քյաթուկ գյուղի գերեզմանատանը հուղարկավորելու համար՝ մոր գերեզմանում: Ասեմ, որ միայն նա՝ Զորին կարող էր հաղթահարել արարողությունների անխուսափելի դժվարությունները, ֆիզիկական ու հոգևնական դիմակայությունները: Զորիի համար ամբողջ այդ արարողությունն ավելի խորհրդավոր իմաստ ունի, քան պարտքի զգացումը հարազատ ծնողների հանդեպ: «Ես պարզորոշ զգում էի,- գրում է նա,- որ, իրոք, մորս ճակատագրում, ինչպես հայկու մեջ, արտացոլվել էր ողջ Արցախի, ողջ Հայաստանի, ողջ նախկին Խորհրդային Միության ճակատագիրը: Նրա բոլոր խորհուրդները, այսպես թե այնպես, հանգում էին այն բանին, որ տիրեր խաղաղություն, համերաշխություն, համաձայնություն, օջախի ջերմություն, նույնիսկ ժպիտ: Եվ կարծում եմ, որ դա վերաբերում է բոլոր մայրերին, որոնց ճակատագրերում արտացոլված է մոլորակի ճակատագիրը»:

(Փակագծում ասեմ, որ ես ներկա էի Քյաթուկի գերեզմանատանը հոր չիրիմից բերված հողակտորի հուղարկավորմանը և նկատում էի, թե Զորիի պահվածքում ինչպես էին համատեղվում անսփոփ վիշտն ու փիլիսոփայական հաշտությունը, որ կատարեց մոր վերջին կտակը և հոր հողեղեն մասունքի ամփոփումը հայրենի Արցախում):

Եվ այնուամենայնիվ Զորի Բալայանի ոճը իր յուրահատկությունն ունի՝ կոնկրետ երևույթի մեջ որոնել փիլիսոփայականը: Ահա թե ինչու կոմիի հանրապետություն գնալուց առաջ պետք է ուսումնասիրեր երկրամասի պատմությունը, ինչի համար տեղեկատվական հիանալի ձեռնարկ հանդիսացավ նոր լույս տեսած «Կոմիի երկրամաս» գիրքը՝ Ի. Ժերեբցովի և Ա. Սմետանինի հեղինակությամբ: Երբեմնի հնձանոս ժողովուրդը թեև դժվարությամբ ընդունեց քրիստոնեությունը և ընտելացավ ծեսերի ու արարողությունների քաղաքակիրթ եղանակներին և կառուցեց հազարամյա իր կյանքը «խստաչունչ դեղեցկությամբ, այլև բովանդակությամբ ու ներքինով դրախտային մի տարածաշրջանում», «հարազատ օրրանին սիրահարված մի ժողովուրդ, չկասկածելով, թե պատ-

կում, նստում, քայլում է համատարած գանձի վրայով»՝ հողի ընդերքում կրելով «Մենդելեևի ողջ աղյուսակը»: Եվ սակայն երկրամասի պատմության մեջ նշանակալից եղավ 1601 թվականը, երբ այստեղ հայտնվեց առաջին աքսորականը: Դա Վասիլի Ռոմանովն է, որի զարմիկ Միխայիլ Ռոմանովը տասնամյակ հետո դառնալու է գահակալ Ռոմանովների դինաստիայի: Թեև Բորիս Գոդունով ցարը խստիվ պատվիրել էր իր պրիստավին հետևել բանտարկյալի կյանքի ու կենցաղավարության ապահովությանը, այնուամենայնիվ չղթայակապ աքսորյալը տանջահար հիվանդանում է ու մահանում: Ինչո՞ւ է այդպես: Որովհետև պահապան ուղեկիցները նրա պատճառով էին նույնպես հայտնվել աքսորում, ուստի նրա ոչնչացման հետ է կապվում իրենց ազատությունը՝ «չկա մարդը, չկա խնդիրը», Ստալինից չատ առաջ դահիճները գտել էին ճշգրիտ բանաձևը: Այստեղ է պատմության հեգնանքը. թեև Ռոմանովների ցարական տոհմից առաջինը բացեց աքսորի ճանապարհը, հենց դա էլ գաղափար տվեց գահակալ Ռոմանովներին իրենց հակառակորդներին ու ընդդիմադիրներին դատապարտել սիբիրյան աքսորի: Ուշագրավ է, որ մինչև 1905 թվականը Սիբիրում (Արխանգելսկի գավառում) կար ընդամենը 200 աքսորյալ, ապա Խորհրդային Միությունում աստիճանաբար մշակվեց «Վարչական արտաքսման մասին» դեկրետը, որը իրավական այլևայլ ձևակերպումներից հետո գրանցվեց քրեական օրենսգրքում և Ստալինի անմիջական խմբագրումներով «օրենսդրական բազա ստեղծեց ապագա զանգվածային բռնաճնշումների համար»: Ողբերգականն այն է, որ աքսորյալների համար երևույթները մնում էին անճանաչելի, և անգիտակից հաչտությամբ մարդիկ համակերպվում էին կացությանը, ինչ-որ անհասկանալի սկիզբ որոնելով սխալի մեջ: «Հայրս,- գրում է Ջորին,- իհարկե այդ ամենը չգիտեր: Նա չէր էլ իմանալու, որ այդ խստաչունչ երկրամասում չուտով բանտարկյալների թիվը հասնելու է քառորդ միլիոն մարդու... Հայրս չգիտեր, թե այդ ամենն ինչպես էր կատարվում: Նա համոզված էր, որ Ստալինն էլ այդ մասին չգիտի: Եվ չարունակում էր նամակներ գրել «Թանկագին և սիրելի առաջնորդին»:

Այստեղ է հոր ուրվապատկերի հետ որդու երկխոսության տրամագիծը. «երկար փնտրեցի հորս և գտա նրան: Եվ կարելի է ասել ողբերգականորեն երջանիկ եմ: Բայց գիտակցում եմ, որ վիշտը, դրաման, ցավը, ողբերգությունը, այդ ամենը համաժողովրդական էին, համազգային», հանգամանք, որ պարտադրում էր գրողին ընդլայնել իր ուսումնասիրությունների շրջանը, հոր պատմության մեջ արտացոլել ժամանակի

ողբերգության պատճառն ու հետևանքը: Իսկ դա էթիկական ավելի բարձր ընտրություն է ակնկալում, փիլիսոփայորեն հանգելով պարտքի, պարտականության և պատասխանատվության զգացումին: Պարտք՝ «ինքդ քո առջև, ընտանիքի, պետության, օտար մարդկանց, անցյալի, ապագայի առջև», որ իբրև պատվիրաններ իմաստավորված են աստվածաչնչյան դասերով: Այստեղ արդեն խնդիրը դուրս է գալիս մասնավոր-անձնական հետաքրքրություններից և առնչվում ժամանակի, հասարակության կեցության հարցերին: Եվ ահա,- գրում է Բալայանը,- ուսումնասիրելով հարյուրավոր, եթե ոչ հազարավոր դաղտնաղերծված փաստաթղթեր, եկա այն եզրակացության, որ իմ դիրքը մեկ ժանր ունի՝ նորագույն պատմություն», և դա նաև անձնական նախասիրության մղում է, չէ՞ որ բազմաթիվ անգամներ է խոստովանել, որ ինքն, այնուամենայնիվ, ծնվել է «պատմաբան լինելու համար»: Բայց իմաստ ունի պատմության խորհուրդը մեկնել նաև ըստ Ալբեր Կամյուի. «Ես գտնվում էի աղքատության և արևի միջև: Աղքատությունը խանգարում էր հավատալ, թե պատմության մեջ և արևի տակ ամեն ինչ բարևհաջող է: Փակ արևը սովորեցրեց ինձ, որ պատմությունը դեռ ամեն ինչ չէ»: Դա այն կամյուն է, որ «բացահայտել է Եվրոպայի բոլոր ողբերգություններիի գաղտնիքը», այն Եվրոպայի, որ ստեղծել է չարության հանճարներ՝ Հեգելը, Մարքսը, Նիցշեն, պատմության ժամանակը սահմանագծելով կենսաբանական մի ճչմարտությամբ, թե՝ «Մարդն աղատ չի դառնա մինչև չհաղթահարի մահվան սարսափը»:

Անձամբ ես անհնարին եմ համարում «մահվան սարսափի հաղթահարումը» և համամիտ եմ մեկ այլ փիլիսոփայի դրույթին, թե՝ «Ազատություն գոյություն չունի, ամեն ինչ կատարվում է բնության օրենքով»: Իսկ Ջորին հավատում է դրա հնարավորությանը՝ «հաղթահարելով ինքդ քեզ», այսինքն չհանձնվել և «հաղթել մահին», այստեղից էլ գրքի վերնագիրը՝ «Հաղթելով մահին», կամքի ազատության մի գիտակցում, որպիսին նա նչմարում է իր մոր, ապա և հոր աչխարհայացքում: Բայց սա ինչ-որ հռետորական կոչ չէ, կենցաղավարության հոգևրանական հաչտեցում կամ գործի անմահության այտրուիստական բարոյախոսություն, այլ գիտություն մահվան փիլիսոփայության մասին: «Հորացիոսից սկսվեց իմ աչխատությունը մահվան մասին»,- գրում է Ջորին և անսպասելիորեն գաղափարը հանգեցնում հանճարեղ գեղանկարիչ և նույնքան հանճարեղ գիտնական ու կազմարար Լեոնարդո դա Վինչիի ասույթին, թե՝ «Մեռածները փրկում են ողջերին»: Հինավուրց

հայացք է, թե մահը օրենք է և ոչ թե պատիժ, որ դա բնության գաղտնիքն է, եթե չասենք սրբագործություն, այլերի կարծիքով՝ մարդկային կյանքը վատնում է մահվան որոնումների մեջ: Վերջապես մի պատկերացում ևս, թե միայն մեկ բացարձակ ազատությունը մահվան հետ հարաբերության գիտակցումն է: Զորին գաղափարը հանգեցնում է էթիկական ընտրության. «Ես անգամ կարծում եմ,- գրում է նա,- որ մեծ բախտավորություն է մեռնելիս իմանալ, որ քո հայրենիքը ազատ է և գտնվում է հուսալի ձեռքերում: Էլի մի բան, թերևս երջանիկ կլինեի գիտակցելով, թե մեռնելիս զայրույթ և ատելություն չունեմ հոգուս մեջ»: Եվ սակայն էականը, որ էթիկականից ձգվում է դեպի փիլիսոփայականը, մեռնելու իրավունք վաստակելն է, Ջավահարլալ Ներուի բնորոշմամբ, թե «մահվան իրավունքը բնածին իրավունք է»: Մահվան իրավունքի այս ընտրությունն այլ է, քան էվթանազիան, և նույնանում է կենտրոնից հետախույզին հղված ծածկագրին՝ «Հրամայված է ապրել», որ նշանակում է «հրամայված է չմահանալ», այսինքն մեռնելու իրավունք չունենալ, քանզի միայն նրան է վերապահված հանդիսատեղի «կենսագրությունն ու աչխարհագրությունը»: (Վերստին պիտի չարադրանքն ընդմիջեմ իմ խոսքով՝ ասելու համար, որ ես միանգամայն համակիր եմ էվթանազիային և ճանաչում եմ նրա խորապես հումանիստական թեքումը):

Ավելի քան փիլիսոփայական է ասույթը, թե՝ «Մեռածները փրկում են ողջերին»:

Հոր ուրվականն իրոք Զորիին փրկում է կասկածներից և մղում անհայտության մչուչով ծածկված գաղտնիքների բացահայտմանը: Իսկ հոր առեղծվածային կերպարը չափազանց հետաքրքրական է պատմության վարագույրը բացելու տեսակետից՝ ինչո՞ւ, հանուն ինչի՞ և ինչպե՞ս: «Ջեմ ուզում բաժանվել քեզնից, հայրիկ, բայց ղզում եմ, որ ժամանակը մոտենում է». բաժանումն իրոք անհնարին է, բայց ժամանակը չատ հարցականների է ընդառաջում, որոնց պատասխանները պետք է որոնել հոր կենսագրության էջերում: Հայրը կասի, թե ինչ եղան իր հարազատները, իր սիրած կինը, իր որբացած երեխաների ճակատագիրը և պատճառների անհայտությունը, թե հանուն ինչի և ինչ մեղքի համար է ինքը դատապարտվել տաժանակիր աքսորի, իսկ որդին պետք է երևույթների խորքում տեսներ մի ամբողջ համակարգի արատավորությունը նրա հիմնադիրների գաղափարական ու բարոյական հայացքներում և ցրելու հոր պատրանքները հեղափոխության առաջնորդների ու

կոմունիստական իդեալի հանդեպ: Իսկ երևույթի ամբողջ արատավորությունը արտացոլվում է թեկուզ սովորական փաստի մեջ: «Կփորձե՞ր արդյոք ինչ-որ մեկը դատարանում հարց տալ, թե ինչ ասել է մարդուն վերագրել «հակահեղափոխական քարոզչություն» իրագործելու հանցանք: Կստանար ապշեցուցիչ պատասխան: Ահա ինչ օրինակ եմ պահել Ուխտայում գաղտնաղերծված արխիվների փաստաթղթերից. նեմն հինգ երեխա խնամող մորից խլում են միակ կովը և դու այդ առիթով պարմանք ես արտահայտում՝ ձեռքերդ տարածելով, ուրեմն հակահեղափոխական քարոզչություն ես վարում»: Միայն երևակայել կարելի է, թե անձնական ու պետական «հանցանքի» ինչ մեղադրական ատաստություն են ընձեռում օրենսգրքի «պետական հանցագործություններ» և «հակահեղափոխական հանցագործություններ» հոդվածները: Բանը հասավ այնպիսի անհեթեթության, որ «նույնիսկ ԽՍՀՄ Գերագույն դատարանի սովորաբար անդգա պլենումը 1938 թվականի դեկտեմբերի 31-ին ստիպված եղավ որոշում ընդունել սահմանափակելու պատժիչ մարմինների գործողությունները» և իբր իրավախախտներին՝ Ն. Եժովին և մյուսներին մեղադրել «հակահեղափոխական» արարքի մեջ: Զորիին հետաքրքրում էր հոր՝ սիրիրյան կյանքի մտածումներն ու կենցաղավարությունն ընդհանրապես՝ ընկերական միջավայր, զրադմունք և առհասարակ պահվածքի իրավական սահմանը, որից այն կողմ արդեն հայտնվում է կրկնակի հանցավորը, այլև այն, թե հանգամանքներն ինչպես են անդրադառնում մարդկային բնավորության արգելքների: «Ես քեզ պատմել եմ Դմիտրի Լիխաչովի մասին, որ երիտասարդ հասակում նույնպես ԳՈՒԼԱԳ-ի ճանկն ընկավ և քեզնից այնքան էլ հետու չէր կրում պատիժը»: Ահա թե ինչ է պատմում ակադեմիկոս գիտնականը սիրիրյան աքսորի րարքների մասին. «Մենք,– ասում էր նա,– առաջին իսկ ժամից տեսնում էինք, թե ինչ էր կատարվում նրանց հետ, որոնք հակաոակվում էին, ընդամենը դժգոհություն հայտնում, միշտ գտնվում էր պատճառ նման մարդուն սպանելու կամ գաղանաբար ծեծելու համար: Եվ այն ժամանակ մարդը ձեռք է բերում նոր ոճիրներ, նոր սովորություններ ու բնազդներ: Այդպես է արվում կրկնսում գաղաններ վարժեցնելիս»: Բայց այստեղ հարգվում է գաղանի արժանապատվությունը, խնամքը, նրա արարքի «արտիստական» հաճույքը, մինչդեռ կալանավորի մշտական քաղցը մարդուն հասցնում է խղճալի նվաստացման, դրանից բխող բոլոր հետևանքներով: Այստեղ արտացոլվում է կալանավայրում Հայկ Բալայանի ընկերոջ՝ Յակով Կոսմանի՝ աղնիվ ու կրթված

Յաչայի ճակատագիրը, որի համար հարցում է անում որդուն՝ «Ինչպե՞ս ավարտվեց ընկերոջս ճակատագիրը», գուցե ժամկետը լրանալուց հետո «ուղարկեցի՞ն ռազմաճակատ»: Եվ դա այն բանից հետո, երբ այդ աղնիվ հոգին դիմում էր ներկայացրել վերադասին՝ հավաստելով իր հավատարմությունը կուսակցության գաղափարախոսությանն ու անանձնական նվիրումը «կոմունիզմի և դեմոկրատիայի ճամբարին» և պատրաստ է մեկնել ռազմաճակատ և մասնակից լինել ֆաչիզմի դեմ պայքարին: Ասեմ, որ Կոսմանի մասին այս դրվագը գրքի ամենահուզիչ էջերից է, առավել ևս երբ Զորին հիշատակում է նրա մասին հրապարակախոս Վ. Պլեչչիկովի ակնարկը՝ «Պոետի ճակատագիրը, ընդհատված գնդակով» և ներկայացնում գնդակահարությունից առաջ նրա գրած բանաստեղծությունը, որ ամբողջությամբ գրանցում եմ սույն հոդվածում՝ ոչ միայն որպես բացառիկ նմուշ, այլև որպես ոոմանտիկ ողբերգության բարձր ներշնչանք.

Քարե մատյանում մեր դառն օրերի,
Որ հրո ճարակ դարձրին երգս,
Ես գրի կառնեմ տենչանքը հոգուս,
Ամենավերջին չամոքվող վերքս:

Ջեմ ուզում ձեղնից կոթող, համազարկ,
Մի այլ երգում է սիրտս փոթորկում,
Այնքան խելահեղ, ինչպես որ հիմա,
Արյանս եռքն է քունքերս թակում:

Թեկուզ գիչերով հանձնեն ինձ հողին,
Ծածուկ, որ տեղս ոչ ոք չիմանա,
Մեն մի սգավոր թռչուն հառաչի,
Սև ամպ կուտակվի իմ գլխի վրա:

Միևնույն է, պարձյալ անսասան ուժով
Միակ երաղն եմ իմ փայփայելու,
Որ մի օր անտես չիրմիս վրայով
Ապստամբներն են առաջ քայլելու:

*Փորձենք այնուամենայնիվ ուղղակի թե անուղղակի կապ հայտնաբերել բանաստեղծի, բանաստեղծության և Ուխտայի գևղատևիլ Հորիդոնում վեր խոյացող երկաթբետոնե հուշարձանի միջև, որի «գաղափարն ու իմաստը» «ԽԱՉ» բառն է և որի թուջե խորանարդի վրա դրոշմված է անցորդներին ուղղված մակագրությունը՝ «Քաղաքական բռնաճնշումների տարիների անմեղ նահատակներին: Անցորդ, խոնարհվիր նրանց, ում չիրիմները հանգչում են այս հողում»: Ճարտարապետական կոթողը Զորին կոչեց «Հոգու հուշարձան» և նրա «օդևդևն խաչի ներսում տեսավ և զգաց» հոր հոգին: Որոշ փիլիսոփանների կարծիքով, մարմինը հոգու բանտ է, որ կաչկանդում է նրան: Բայց հոգին անչարժ չէ, ըստ Հիպոկրատի՝ «հոգին զարգանում է» և զարգանում է մինչև մարդու մահը: Եվ սակայն, ի հեճուկս կենսաբանների, հոգու ճչգրիտ տեղը որոշեցին միայն պևտևները. «Այնտեղ եմ, ուր ցավն է»: Կրկնենք Զորիի բնութագրումը, թե նախապատճառը պևտական համակարգն է, որ բռնակալներ է ծնում, բայց Ստալինը, հանճարևղ այդ չարագործը, «հորինեց բռնաճնշումների տեխնոլոգիան» և ստևղծեց դրախտը դժոխքի վերածելու մի ամբողջ գիտություն: Այս գիտության տեխնոլոգիան է, որ գրքի հեղինակը վերլուծում է հոր և որդու երկխոսությունում՝ հոր ճակատագրի մեջ բեկելով ԳՈՒԼԱԳ արշիպելագի միլիոնավոր նահատակների ճակատագիրը: Այս իմաստով Զորին իր հերթին ստևղծում է իր գիտությունը, տարրալուծելով բռնապետական գիտության տեխնոլոգիայի իրավական, սոցիալական, գաղափարական ու լարոյահոգևրանական պարագաները: Իր գիտության տեսական ապացույցների համար նա ասույթներ է վկայակոչում մտքի համաչխարհային հանճարներից, և սակայն ամենից ավելի նրա մտածումներին ուղղություն է տալիս Աստվածաչունչը: Այստեղ է նա հայտնարևրում մեղքի ու ղղջման, խղճի ու ապաչխարության բարոյական լուծմունքի հանգանակը: «Ստալինը չէր հասկանում,- գրում է Զորին,- որ իր նմաններին սովորարար պատժում է Աստված: Եվ առաջին հերթին պատժում է այն բանի համար, որ թույլ է տվել ամբոխին իրենից կուռք սարքել: Զէ՞ որ ինքն իրեն համարում էր Աստծո նմանակը: Իսկ կուռք (իդոլ) բառը հունարենից թարգմանվում է հենց «նմանություն», կույր պաչտամունքի պատկեր կամ առարկա: Ով՝ ով, բայց նախկին սեմինարիստը պետք է իմանար, որ Աստված մի անգամ պատժել է մարդկանց այն բանի համար, որ սկսեցին պաչտել Ահարոնի ձուլած ոսկե հորթին»: Իսկ ըստ առասպելի՝ նա պաչտամունքի կուռքը ձուլել է իր եղբայր Մովսեսի հիչատա-

կին: Աստվածաշնչյան Ելից գրքում ասվում է, որ երբ Աստծո կամքով Մովսես և Ահարոն եղբայրները հրեաներին հանեցին եգիպտական ստրկությունից, պետք էր ստեղծել կյանքի ու կենցաղավարության կայուն կանոնագիրք: Եվ ահա Աստծո կանչով Սինա լեռան վրա քարե տախտակների վրա Մովսեսը գրեց տասը պատվիրաններ, «որոնք հետագայում դարձան ապագայի բոլոր աշխարհիկ սահմանադրությունների հիմքը»: Ելքի հաջողությունը կապվում էր Մովսեսի հետ, և երբ նա ուշացավ Սինա լեռան վրա, ավազ եղբայր Ահարոնը, ժողովրդի համառ պահանջին ընդառաջելով, ձուլում է պաշտամունքի կուռքը, բայց քանի որ «Աստված արգելում էր վերարտադրել իր պատկերը՝ պաշտելու համար», Ահարոնը ոսկուց մի հորթ է ձուլում, երկրպագության աստված մատուցելով ամբոխին: Եվ ահա «վերադառնալով և տեսնելով այդ ողջ նողկանքը, Մովսեսը դայրացած գետնին զարկեց ու փչրեց պատվիրանաց քարերը՝ հագիվ կարողանալով Աստծո պատժից փրկել հիմարացած ժողովրդին»: Ավելի քան խորհրդաստ է առասպելի մեկնությունը և աստվածաշնչյան դասի հիշեցումը՝ մարդկությանը հայտնի կռապաշտության աղետների պատմությամբ, առկախ մի վարկածով, թե «կգա մի օր, երբ թե Ստալինին, թե Հիտլերին ու նրանց նմաններին «կվերականգնեն»: Եվ բանը միայն այն չէ, թե մարդիկ ընդհանրապես հակված են կռապաշտության»: Այսպես թե այնպես անհրաժեշտ է բացահայտել երևույթի գենետիկան՝ բռնակալի ու բռնակալության ախտորոշումը, որ ինքնին հետազոտության նպատակ ֆենոմեն է: Որոշ հետազոտողների բնութագրմամբ՝ բոլոր ներոններին, ինկվիզիտորներին, ֆյուրերներին, ստալիններին, մաոներին յուրահատուկ է մոլի-դևպրեսիվ պսիխոզը, այլերի կարծիքով՝ առկա է պարանոյայի ախտանշան խանդի, հետապնդման, գյուտարարության համակարգված զառանցանքով, ախտանշաններ, որ գրողի կարծիքով «բացարձակ անպատժելիության յուրահատուկ պայմաններն են», երբ իշխանության վայելքը վերաճում է կրքի: Հավանական է նաև ախտաբանորեն վախկոտ ու կասկածամիտ մարդու սինդրոմը, որ Ստալինի «հանճարեղ» հաշվենկատությամբ ղարմանք ու հիացմունք է պատճառում անգետներին:

...Եվ այնուամենայնիվ պատմության այս մղձավանջի միջով մի սիրավեպ է անցնում, սիրո ողբերգական մի առասպել, որ մոր հիշողության մեջ մնաց սպասումի ու կարոտի անդարձության պատրանք: Իսկ սկիզբը գեղեցիկ էր և ռոմանտիկորեն գրավիչ: «Մայրիկ, հիշում ես,- ակնարկում է որդին,- Անդիժանում մի անգամ դասերից հետո տուն գա-

լով, հիացած պատմեցի, պաթոլոգիական ֆիզիոլոգիայի մեր պրոֆեսոր Նաթան Պաստեռնակը մեզ համար դասախոսություն էր կարդացել ոչ թե մասնագիտական, այլ «Սեր ու ընկերություն» թեմայով: Եվ դու ինձ լսելուց հետո, իսկույն խոսեցիր Հորս մասին»: Որդին կռահում է ակնարկի իմաստը և մայրը պետք է խոստովաններ, որ բժշկական ուսումնարանի սչակերտուհին հափշտակությամբ լսում էր Հոր դասախոսություններ էնգելսի, Ֆոյերբախի և այլ փիլիսոփաների մասին և այդ ամենը հանգեցնում հավատարմության ու պարտքի զգացման բարձր նվիրումին: Այսպես իր համար սպասումի հիվանդությունը մնաց անհամեմատելին, իր ուժգին սերը նրա մահից և անգամ իր մահից հետո: Այստեղ արդեն բնական է զգացմունքի զեղումը որդու նվիրական հուշերում. «Մայրիկ, ավարտելով այս գիրքը, իհարկե չեմ բաժանվում քեզանից: Այն գրելու բոլոր տարիների ընթացքում բազմիցս եմ մտորել, որ մահը դեռևս վերջը չէ... Ուզում եմ մեկ անգամ էլ հիշեցնել, որ նույնիսկ այն ժամանակ, երբ տնից հեռու եմ եղել, չեմ դադարել մտածել քո մասին, զրուցել քեզ հետ, հանդիպել Հորս հետ: Եվ այդ զրույցները, այդ հանդիպումները ոչ միայն ինձ համար չատ գաղտնիքներ են բացել, այլև ինքնին մեծ խորհուրդ ունեին»: Իսկ ամենամեծ խորհուրդը Հոր հայտնությունն է, որ հեքիաթ չէ բնավ, այլ իրական կյանքը, նրա կերպարը՝ առարկայական չոչափելի ներկայությամբ, նրա ոճը, ձևավորը, խոսքը, մտածումների իմաստը, ինչպես էր նկատի ունենում ամբոխից. ինչպես էր դատում, «ինչպես էր պայքարում, տառապում ու խաճվում «Հասարակ խորհրդային մարդու» գաղափարախոսության հրնչավոր հակասություններում, ժամանակի հակասություններում»: Գրեթե ամեն ինչ, բացի Հոր ձայնից «աչխարհի ահռելի բազմաձայնության մեջ»: Որդու այս վչտին արձագանքում է մայրը. «Ջղիտեմ, ասել եմ քեզ, թե ոչ, բայց սկզբում ես սիրեցի քո Հոր ձայնը: Ոչ մեկի ձայնի հետ այն չի կարելի չփոթել»: Եվ ապա որդու ծանրաթախիծ աղերսը հավիտենության. «Աստված մի արասցե, որ մեկ անգամ էլ կորցնեմ ձեզ: Ինձ ամեն ինչ չատ ծանր տրվեց...»:

Ես կատարում եմ այս զեղումը՝ ցույց տալու համար վիպականը պրքի կառուցվածքում, որ զգացմունքի գեղեցկությամբ երանգավորում է որդիական սիրո քաղաքացիական ու իմաստասիրական նվիրումի բարձր նչանակությունը: Այսպես ավարտվում է հավատաքննության մատյանը՝ զգացմունքներով զրավիչ և մտածումներով անպարփակ:

Աչխարհում, ասում է Ալրեր Կամյուն, ամեն ինչ տրված է և ոչինչ բա-

ցատրված չէ, որ կարծես անիմաստ է դարձնում «բարոյական արժեքի և մետաֆիզիկական համակարգի արդյունավետությունը»: Հայտնությունը կատարյալ է ու թվում է ասված է ամեն ինչ, և սակայն արժե ճշմարտությունն ստուգել մետաֆիզիկական համակարգի տրամաբանությամբ: Եվ քանի որ Ջորին հակում ունի երևույթի մեջ հայտնաբերելու փիլիսոփայականը, ուստի ենթադրվում էր գրքի լրացումը «Հավելված» վերջաբանով: Դա ամբողջական մի ուսումնասիրություն է, որ կարող էր լինել նաև առանց գրքի, բայց գրքի տրամաբանությամբ այն ուրույն հնչեղություն է ստանում որպես համադրույթ՝ հարցերի ու պատասխանների իրավափիլիսոփայական հիմնավորմամբ:

Հրապարակախոսական չեչտը մի որոշ չափով և միանգամայն հասկանալի անհրաժեշտությամբ ընդգծում է երևույթների գնահատման անձնական կիրքը. «Ստալինը սպանեց իմ հորը, տանգնց մորս Շուչիում, Թիֆլիսում, Պերմում ու Ջիտայում, այրիացրնց նրան, բայց չկարողացավ սպանել այն մեծ սերը, որ նա տարավ իր ողջ կյանքի միջով: Եվ ոչ մեկն այն ժամանակ և դրանից հետո էլ, երբեք չմտորեց, որ ջարդում են միլիոնավոր մարդկանց ողնաչարը, կտոր-կտոր, ծվեն-ծվեն են լինում միլիոնավոր մարդկանց ճակատագրերը»:

Իրավացի են փիլիսոփաները, որ եթե երևույթն ու էությունը համընկնեին, ամեն մի գիտություն ավելորդ կլիներ: Երևույթի և էության ներհակությունը ավելի քան բացահայտ էր Խորհրդային Միության ներհասարակական կյանքում: Բացահայտել այս հակասությունը նշանակում է ազատագրել մարդկային միտքը մչուշոտ նախապաշարմունքներից: Իսկ դրա իմացական խորհուրդն ավելին է, քան անձնական վրեժխնդրության զգացումը. «Ջե՞ որ,- ասում է Ջորին,- սեփական մաշկիս վրա եմ չոչափելիորեն զգացել այն տանջալից ցավը, ...որ հասցրել են մորս, (և) սեփական աչքով եմ տեսել, թե ինչպես են, հիրավի, դանտեական դժոխքում ճիվաղաբար տանջում հորս»: Եվ սակայն գրող-հրապարակախոսի գիրքը պատմափիլիսոփայական ու հոգեբանական այլ հղումներ ունի. «Գիրքը նրա համար չեմ գրել, որ վրեժ լուծեմ հորս ու մորս, մեր ողջ կոտորված տոհմի համար»:

Տակավին հիշողությամբ ժառանգորդված մի մտայնություն հավասարակչռում է չարն ու բարին Ստալինի կերպարում, որպես թե հանձին նրա եղել է արևելյան մի բռնակալ, որ չարակամ բնազդներով հանդերձ հզոր Ռուսաստան է կառուցել՝ աշխարհի խոշոր տերություններից մեկը, այլ նաև՝ թե նրան պիտի վերագրել հաղթանակը երկրորդ համաշ-

խարհային պատերազմում: Արմատացած այս կաղապարների մչուչում է, որ մթագնվում է ճչմարտությունը՝ պատմության մոգական ու անկռահելի օրենքների ընթացքը անհատին վերագրելու պատրանքայնության վերաբերյալ պատրանք, որին «կոլեկտիվ անգիտակցականությունը» զգաստավորում է կռապաշտության հանդերձով: Ժամանակի զգացողությունը գիտակցականի ու հոգեբանականի բարդ համադրություն է, իսկ դրանք իմացաբանական տարբեր կատեգորիաներ են: Գիտակցականը դինամիկ է, հոգեբանականը՝ պահպանողական: Հաղթահարել ներքին անջատումը՝ բարդ խնդիր է: Սա հասարակական մտքի թերևս ամենախոր ճեղքվածքներից է, որ առիթ է տալիս մտայնությունների բախման, այսինքն ժամանակի բանավեճին: Այստեղ է Զորի Բալայանը և նրա գիրքը, հարցի դրվածքով, նաև բանավեճ է, ժամանակների բանավեճը, որ տակավին չի հաղթահարվում հոգեբանորեն: «Ես կցանկանայի,- գրում է Զորին,- որ ինձ ճիշտ հասկանային իմ այն հայրենակիցները, որոնք այսօր էլ քարոզում են մարքսիզմ-լենինիզմի գաղափարները: Ավելին՝ չի բացառվում, որ մարդկությունը ապագայում դարձյալ վերադառնա Ազատության, Հավասարության, Եղբայրության, Սոցիալական արդարության հրապուրիչ գաղափարներին, փորձի գործնականում իրագործել սոցիալիզմի գաղափարները: Բայց թող դա արվի առանց ժողովրդի վրա փորձեր դնելու: Եվ իշխանությունը չնվաճվի հեղափոխության միջոցով, որն ինչպես ցույց է տվել մարդկության պատմությունը, ամենավտանգավորն է բոլոր հիվանդություններից:

Միքը երևույթի միստիֆիկացումն է անձի մեջ: Որքան նա անմատչելի է թվում մետաֆիզիկական ձևույթում, այնուամենայնիվ միանգամայն վերծանելի է ժամանակակից գենոմիկայի փորձառական միջոցներով: Բժիշկ Զորին խորապես տիրապետում է միֆաղերծման գենոմիկային՝ Լենինի և Ստալինի կերպարներում: Նա ամենից առաջ երևույթը դիտում է հանցանքի ու պատժի ներզգայական անդրադարձում՝ անհատի հոգեբանության մեջ: «Ով չի պատժում չարիքը, նպաստում է, որ այն կատարվի, հուշում է Ավետարանը, իսկ Հորացիոսը ավելի քան խորն է զգացել պատժի անխուսափելի հալածանքը հանցանքի հետևանքներում՝ «Հանցանքի դիմաց պատիժը հետևում է քեզ քայլ առ քայլ»: Այս իմաստով Աստվածաշունչը մչտապես «իմացության ու բարոյականության դասեր ունի» հոգին ու մարմինը փրկելու համար: Այդ դասերի խորհուրդը «Հաղթիր ինքդ քեզ» պատգամն է, որ ըստ Զորիի նչանակում է «ինքնասահմանափակում... անձի ներսում»: «Կարդալով Աստ-

վածաչունչը,- գրում է Հեղինակը,- գալիս եմ այն մտքին, որ կյանքը պետք է չափել ոչ թե այն բանով, թե քանի անգամ չունչ քաշեցիր, այլ այն աննկարագրելի ակնթարթներով, երբ չունչդ կտրվում է»: Այստեղ է հասկանալի դառնում, թե ինչու է մարդ անակնկալ տանուլ տալիս և ինչու են փլուզվում կայսրություններն ու քաղաքակրթությունները: Պատասխանը հարցադրման մեջ է՝ «ոչ թե ինչո՞ւ, այլ ե՞րբ», ուր հատվում են պատճառն ու հետևանքը և «պարզվում է, որ դրանք այն ժամանակներն են, երբ հարգի է ոչ թե ինքնագոհությունը, սրտացավությունը, պարտքը, սրտաբուխ աղոթքը, ոգին, պատմության ընկալումը», այլ խրճիթից հանկարծակի ապարանքում հայտնվածները, որոնք «հասարակական գիտակցություն» են ձևավորում, «ինքնասահմանափակումի» բարոյականը աղարտելով Աստծո պատվիրանների մոռացությամբ: Հիրավի, «Ամեն ինչ Աստծո ձեռին է», ուստի և ամեն ինչ սահմանված է անդարձությամբ, բայց կան չգրված օրենքներ, որոնք անհակադարձելի են քրեական օրենսգրքի պարագրաֆներում: Որքան էլ թևրուս, այնուամենայնիվ սեմինարիստին հայտնի էին Սուրբ Գրքի պատվիրանները այրիության մասին՝ «երբ քո արտը հնձես ու արտիդ մեջ մի որա մնացած լինի, հետ մի դարձիր այն վերցնելու համար, թող մնա որբին և որբևայրուն»: «Ձիթենիդ թափ տալուց հետո վրան հատիկներ մնացած ոստ մի փնտրիր: Թող այն մնա օտարականին, որբին և այրուն»: «Այգուդ խաղողները քաղելուց հետո ճռաքաղ մի արա: Թող այն օտարականին, որբին և որբևայրուն»: Ահա թե ինչու ավետարանը ուսուցանում է՝ «Արցունք մի քամիր այրու աչքերից», «Հարգիր այրուն», խիստ դատավճիռ սահմանելով այն օրենսդիրներին, որոնք աթոռներ ու պատվո տեղեր նվաճելով «յուրացնում են այրիների տները ու երկարում աղոթքներով»:

Ես անդրադառնում եմ մանրամասներին, ընդգծելու համար ժամանակի բարոյահոգեբանական մթնոլորտը: Եվ, տեսնք, ավետարանական պատգամների դիմաց Ստալինը խորհրդային օրենսգրքում օրինականացրեց «Հայրենիքի դավաճանի ընտանիքի անդամ» տերմինը, որպիսին բացակայում է քաղաքակիրթ աշխարհի որևէ օրենսգրքում, և նույն այդ օրենքի հանգույն Եժովը լրացրեց ընտանիքի անդամների կազմը՝ ընդգրկելով գրեթե բոլոր միավորներին: Ավելին, խորհրդային օրենսգրքում վավերացվեց նաև «հասկերի» օրենքը, յոթնօրյա աշխատանքային շաբաթն ու ութժամյա աշխատանքային օրը, այլև բանվորների ու ծառայողների ինքնակամ հեռացումը, փաստորեն սահմանելով դաժան մի

ռեժիմ, որի խախտումը սպառնում է ձերբակալությամբ: Բոլոր չարիքների պատճառն ու հետևանքը հեղափոխություններն են: Վկայակոչում է «չարիքի էության» վերաբերյալ Ն. Բերդյաևի ասույթը, թե «հեղափոխությանը բնորոշ է անցյալի արմատական ոչնչացումը»: Բայց դա հեղափոխության պատրանքն է, քանզի «ոչնչացնել կարելի է միայն նեխած, փտած և վատ անցյալը», բայց ոչ երբևք «անցյալի ճշմարիտ ու հավերժական արժեքները»: Ջորի Բալայանը հակադարձում է անհնարինը, ցույց տալով, որ էապես հեղափոխության առաջնորդների չարաշահ բնազդն ուղղված է հենց հավիտենական արժեքների ոչնչացմանը: Ջարագործության այս էստաֆետն է, որ Լենինից փոխանցվում է Տրոցկուն, Տրոցկուց Ստալինին, որը չարամտության դասերը իրագործում է «առավել անսքող և առավել լկտիաբար»: Եվ իրոք, ինչ ախտորոշում կարելի է վերագրել մեկին, որը գնդակահարության ցուցակի մեջ է առնում նույնիսկ Ամենայն Ռուսիո պատրիարք Տիխոնին և հանապազօր կոչ է անում «ոչնչացնել տերտերներին», «սպանել տերտերներին», «գնդակահարել տերտերներին»: Ճիշտ չէ՞, որ այս կոչերը ուղղակի կրկնություն են հեղափոխության առաջնորդի ցուցումին՝ հանուն հեղափոխության հաղթանակի սկզբունք ընդունել գնդակահարությունը՝ «գնդակահարությունները քիչ են», «ավելի չատ գնդակահարություններ»:

«Հավելվածը», որ զրքի յուրատեսակ ամփոփագիրն է, Ջորի Բալայանի հարցադրմամբ, ճշմարտության դիմակայումն է «գաղտնազերծված Լենինի» և անգիտությամբ սրբազործված Ստալինի կնպարաններին: 37 թվականը հանկարծակի հայտնություն չէ, այն ունի իր նախապատմությունը, և դա սկիզբ է առնում այն ժամանակից, երբ Լենինը հեղափոխությունը միացնում էր անարխիզմի և բռնակալության հետ: Սա է, որ ուղղություն էր տալիս նրա գործունեությանը: Պատգամավորական խումբ ուղարկեց Կրոնշտադտ՝ գնդակահարելու խռովարարներին, այդ թվում նաև «ռուսական պոեզիայի պարծանք Նիկոլայ Գումիլյովին: Ցուցում տվեց կազմելու մանիֆեստ, ուղղված բնակչությանը, թե «մենք կմորթենք բոլորին, ովքեր կվառեն կամ կփչացնեն նավթն ու նավթահորերը»: Պատժի արտահայտություն տվեց «պատանդ» հասկացությանը, անխտիր չրջափակելով մարդկանց կալանատներում և փրկագին նշանակելով յուրաքանչյուրի ազատության համար կամ «անխնա ոչնչացնելով պատանդներին»: Սովորական բառապաշար դարձրեց «գնդակահարել կապիտալիզմի սնած պարազիտներին... ամեն տնսակ թուլությունը հանցագործություն համարելով սոցիալիզմի հան-

դեպ»: Յուցում տվեց, թե «չրջաններին իրավունք տալ ինքնուրույն գնդակահարելու... ՎՉԿ-ներին իրավունք տալ ներկա լինելու խոչոր գնդակահարություններին... «պետք չեն ոչ դատարաններ, ոչ ատյաններ: Թող մոլեգնի աչխատավորների վրիժառությունը, թող թափվի աջ էսէռների արյունը»:

Հեղափոխության առաջնորդը, բնութագրում է հրապարակախոսը, ուղղակի անասնական ատելություն էր տածում մտավորականների, կալվածատերերի, կուլակների նկատմամբ: «Կկախենք կուլակներին, տերտերներին, կալվածատերերին»: «Կախել, անպայման կախել (որպեսզի ժողովուրդը տեսնի) 100-ից ոչ պակաս կուլակների, հարուստների, արնախումների»: Նույն տրամաբանությամբ Հեղափոխության առաջնորդը թչնամանք ուներ կրոնի և հատկապես քրիստոնեական ուղղափառության հանդեպ: 1922-ին նա գրություն ստորագրեց նկեղեցական ունեցվածքի բռնագրավման մասին, ի դեպ նչելով, թե «որքան ավելի մեծ թվով ռեակցիոն բուրժուազիայի և ռեակցիոն հոգևորականության ներկայացուցիչների մեզ հաջողվի գնդակահարել, այնքան լավ»:

Կարելի է այլ օրինակներ ևս վկայակոչել «գաղտնազերծված Լենինի» բարոյահոգերանական կառուցվածքը բացահայտելու համար: Բայց մեզ՝ հայերիս համար ոչ պակաս էական է վերստուգել չգաղտնազերծված Լենինի իրոք ոճրագործ քաղաքականության աղետավոր հետևանքները հայոց պատմական ճակատագրում: Անտեսել ցեղասպանության ոճիրը Թուրքիայի տարածքում և, հանուն ինչ-որ հեղափոխական Արևելքի սնամեջ պատրանք, դաչնակցել թուրքական պետության հետ և էապես նյութական ու դիվանագիտական աջակցությամբ նպաստել խարխլված իմպերիայի պետական կազմավորմանը և ռուսական ղորքերը դուրս բերել Արևմտյան Հայաստանի ռուսահպատակ տարածքից և ասպարեզ բացել թուրքական սատրապների ասպատակությանը անպաչտպան ժողովրդի հանդեպ, նչանակում է չարունակություն տալ Թուրքիայի ցեղասպան քաղաքականությանը գրավյալ տարածքում: «Մենք պարտավոր ենք զորքերը հանել Հայաստանից և մեր կողմից օկուպացված թուրքական հողերից». Լենինի այս գրությանը հաջորդում է սովետների իչխանության հրովարտակը Թուրքիայի վերաբնյալ ցարական կառավարության և Կերենսկու «գաղտնի պայմանագրերը Կոստանդնուպոլսի գրավման մասին», ոչնչացնելով «Թուրքիան բաժանելու և Հայաստանը նրանից խլելու» պայմանագրերը, որ երաչխիք տվեց

Աթաթուրքին ասելու, թե բոլշևիկների հետ մեր համաձայնության պարագայում «կոչնչացնենք հայկական բանակը և հայկական պետությունը, որոնք մեր երկրի մարմնին մնացած թարախասալարներ են»:

Ստալինը, ասում է Զորին, Լենինի դասերն իրագործում էր ավելի անսքող ու լկտիարար, երբ ազգությունների գործերի ժողկոմը, 1921 թվականի ապրիլի ռուս-թուրքական պայմանագրի կնքումից հետո, հանուն համաշխարհային հեղափոխության, կոչ էր անում Հայաստանին՝ զոհաբերել իր տարածքները Թուրքիային և հաչվևհարդար տեսնել հայության մնացորդացին: Երևույթները մչտապես իրենց տրամաբանությունն ունեն: «Կարող էր արդյոք լինել 1937 թվականը, առանց 30 թվականի»,- ասում է Զորին փաստի վկայությամբ, թե ինչպես կատարելով Իլյիչի պատգամները՝ Ստալինը ավերեց հազարավոր տաճարներ, նկղեցիներ, քրիստոնեական ճարտարապետության հուչարձաններ և ստեղծեց աթեիստների համամիութենական կազմակերպություն, և մոլորակի մեկ վեցերորդում սանձազերծեց հակաաստվածային քարոզչություն: Այսպիսին է ճչմարտությունը: Բայց մինչև ե՞րբ և մինչև ո՞ւր: Ես չեմ կարող ինձ թույլ տալ, ասում է Զորին, միջամտել որևէ մեկի անձնական կյանքին, բայց չեմ կարող լռել, երբ հայ մանուկը, որ ծնվել է Շուչիի ազատագրումից հետո, պիոներական փողկապով կանգնի Լենինի ու Ստալինի դիմանկարների տակ, որ հայ երեխան չարունակի Լենինին «պապիկ» անվանել: Դա հրեչավոր մոռացություն է, վիրավորական է մեր ժողովրդի և նրա պատմության հանդեպ, քանզի այստեղ խոսքը «զահիճ ու զոհ» փիլիսոփայության մասին է:

Ինչին վերագրել համընդհանուր այս անգիտությունը: Այլևայլ պատճառների հետ Զորի Բալայանը երևույթը վերագրում է նաև իրական փաստերի խեղաթյուրմանը. «Դժվար թե գիտենային խորհրդային մարդիկ,- գրում է Բալայանը,- այդ թվում նաև իմաստուն Մարիետա Շահինյանը, քառահատոր լենինապատումի հեղինակը, որ Լենինի բոլոր 55 հատորները ևս լույս են տեսել անցնելով ամենատես ԳԼԱՎԼԻՏ-ի սուր մկրատի տակով և ստանալով մեղուչ ողորկություն»: Խմբագրվում, սրբագրվում էին Լենինի հեռագրերը, գրություննները, գաղտնագրերը, ջնջվում դրանք չարամիտ ցուցումներից և «ոչ ոքի մտքով չէր անցնում, որ յոթանասուն տարի չարունակ մի կողմից կատարվում էր պատմության այսպիսի տիեզերական ննջափոխում, մյուս կողմից՝ կնրտվում էր «ամենամարդկային մարդու», «սովետական մանուկների սիրելի պապիկի» վեհ կերպարը»: Ահա այդ «ամենամարդկային մարդու»

Հեռագրերից մեկը 1918 թվականին. «Պետք է լարել բոլոր ուժերը, կազմել դիկտատորների եռյակ, անմիջապես ձեռնարկել զանգվածային տեռոր, գնդակահարել ու բացահայտել հարյուրավոր պոռնիկների, որոնք համախմբում են դինվորներին, նախկին սպաներին և այլն: Մի այլ հեռագիր ևս՝ նույն օրը. «Գնդակահարել ոչ միայն դավադիրներին, այլ տատանվողներին, առանց որևէ մեկին հարցաքննելու և հիմար քաչքչուկ թույլ տալու»:

«Նպատակն արդարացնում է միջոցը» մաքիավելական բանաձևը գործունեության սկզբունք էր թե Լենինի և թե Ստալինի համար: Բայց եթե Լենինին թելադրողը կոմունիզմի համաչխարհային իդեալի հիվանդությունն էր, ապա Ստալինի համար նպատակը իր անձի աստվածացումն էր: Նա ոճրագործությունը դարձրեց արվեստ, և ժողովուրդների գիտակցությունը մթագնեց բանաստեղծությամբ, ստեղծեց իր անձը գովերգող մի անծայրածիր բանահյուսություն: Երկրում կատարվող չարիքներին անգիտակից մարդիկ միլիոնավոր նամակներ են հղում փրկչին, պատժելու անարդարությունը, և նա «ընդառաջում է» հավատացյալ ամրոխին՝ մեղքը բարդելով նախ Յագոդային, ապա Եժովին, փոխարինում նրանց Բերիայով, սքողում ճշմարտությունը, որ նրանք իր դրածոներն են և գործում էին իր ցուցումներով: Ջորին գրողի, հոգեբանի և բժշկի համատեղությամբ տարրալուծում է ոճրագործի և ոճրագործության կենսաբանությունը, բացահայտելու համար ճշմարտությունը պատմության ենթաշերտերում ծվարած չարիքի վերաբերյալ, փարատելու համար մոլորությունը պատրանքի և իրականության միջև: Գաղտնի փաստաթղթերը վկայում են, որ ժողկոմ Եժովը նախասպես Ստալինին է ներկայացնում ապագա զոհերի ցուցակը, և Ստալինն այն հաստատում է երկու տառով՝ «Զա» (կողմ): Այսպես նա հաստատում է «ժողովրդի թշնամի» 313.208 անձանց գնդակահարության ցուցակը: Մի այլ գրությամբ Ստալինը տառ առ տառ գրում է՝ «կողմ եմ բոլոր 138 մարդու գնդակահարությանը»: Մի երրորդ «կարգադրագրով» Ստալինը հանձնարարում է գնդակահարել 68 հազար 600 մարդու, իսկ 285 հազարին ուղարկել ճամբարներ: Եվ այսպես չարունակ ու անընդհատ՝ ընդլայնելով ԳՈՒԼԱԳ արշիպելագը: Կան փենոմեններ, որոնց բնույթը դժվար է ճանաչել առօրեական հասկացություններով: Ճշմարիտ ուղեցույցը Աստվածաչունչն է, որ սահմանում է մարդկային վարքի տիեզերական սկիզբը: «Անվիճելի է,- գրում է գրքի հեղինակը,- որ թիվ մեկ աթեիստը մշտապես ընթերցում էր Աստվածաչունչը: Կարդում էր ու սարսափում:

Այնտեղ ոչ մի բան նրա սրտով չէր: Եվ առաջին հերթին աստվածաչնչյան պատվիրանները՝ «Պատվի քո հայրդ և մայրդ», «Մի սպանանիր» և այլն: Եվ իրոք, ի՞նչ արժեն այս պատվիրանները, «Լեռան քարոզը», «Երանիները» ու սաղմոսները մնկի համար, որի սկզբունքն է՝ «Չկա մարդը, չկա խնդիրը»: Սա ունի իր տրամաբանությունը, որ Ս. Զյուրայի բնութագրմամբ կոչվում է «զանգվածային ոչնչացման տրամաբանություն», իսկ Ստալինի պարագայում՝ «հանցագործի տրամաբանություն... ոչնչացնել բոլորին, ովքեր գիտեն իր հանցագործության մասին»:

Ավելի քան մակերեսային պատկերացում կլիներ միֆագնծումը քննել անհատական վարքի տեսակետից: Դա նրևույթի ձևաբանությունն է: Իրականում հարցի դրվածքը պատմափիլիսոփայական է, որ հաճախ արդարացվում է ժամանակի թելադրանքով ու անհրաժեշտությամբ: Որպես թե նրևույթը պետք է դիտել «ժամանակների բարձունքից», ժամանակի մեջ և ամեն ինչում մեղավորը ժամանակն է, որ իր կամքը թելադրում է պատմության սուբյեկտին: Այս տեսակետից ուշադրավ է Ստալինի և Հիտլերի նրևույթը պատմության դատաստանի վրա: «Թող ոչ ոք չզարմանա,- ասում է Զորին,- որ այս գրքում... հանդամանալից անդրադառնում եմ Հիտլերի թեմային, և այն առնգծվածին, թե ինչպես «իրար մերձեցան Ստալինի և Հիտլերի ճակատագրերը»: Ընդհանուրը նրանց միջև «բնածին մարդատյացությունն» է, բայց նույնիսկ այս պարագայում «Հիտլերի նման հրեչին անհնար է համեմատել Ստալինի հետ», քանզի «ի տարբերություն Հիտլերի Ստալինը պետական քաղաքականության մակարդակի բարձրացրեց սեփական ժողովրդի ցեղասպանությունը»:

Վերլուծելով պատմական մի ամբողջ փորմացիայի պետական ու իրավաքաղաքական կոդեքսը՝ Զորի Բալյանը կոնկրետի մեջ հայտնաբերում է փիլիսոփայականը և ապագային հղում պատմության պարադոքսի հնարավոր տագնապները: Ինքնին առնգծված է, թե ի՞նչ անհրաժեշտությամբ, մի ժողովուրդ, որ աշխարհին տվել է փիլիսոփայություն, դիտություն, արվեստի հանճարներ, հմարացված բնագդով հավատաց Հիտլերի փրկչական առաքելությանը: Այդ նշանակում է, որ կարելի է հիմարացնել ցանկացած ժողովրդի: Այս պարագայում մեծ խորհուրդ ունի պատմության փորձի հետազոտությունը, որը խորապես գիտական հարց է: Անհասկանալի է, օրինակ, թե ինչպես «քաղաքական բռնաճնշումների և երկրորդ համաշխարհային պատերազմի սարսափները հի-

չող մարդկանց աչքի առջև ընձյուղվեց մի սերունդ, որին ձգում էին Ստալինն ու Հիտլերը», արդյոք սա չի գուշակում մի ընդհանրացված պայթյուն, որ կարող է ապոկալիպսիսի սկիզբ լինել: Բնության օրինաչափությամբ գիտակցված ճչմարտություն է, թե «պատմությունը կրկնվում է», ուրեմն հնարավոր է նաև Ստալինի ու Հիտլերի ռևաբիլիտացիայի անբարոյական երևույթը: «Սակայն,- տագնապ է արտահայտում Զորի Բալայանը,- պետք չէ կարծել, թե այս հարցը վերաբերում է միայն պատմությանը, միայն անցյալին: Քանզի պետք չէ կանխատեսման առանձնահատուկ չնորհ ունենալ հասկանալու համար, թե ողջ աշխարհի համար ինչ կործանիչ հետևանքներ կարող է ունենալ այդ երկու բռնակալներին ռեաբիլիտացնելու անպատասխանատու միտումն անգամ»:

Եվ այսպես, հավատաքննության իր մատյանը Զորին ավարտում է աստվածաչնչյան ներումի փիլիսոփայությամբ, հոգու բարձրագույն պարգևը, որ իմաստ է տալիս ամեն մի գոյության: Մեծ է խորհուրդը «սխալվելը մարդկային է, իսկ ներելը աստվածային» պատվիրանի, բայց սահման չի կարող գծվել մեղքի ու հանցանքի միջև՝ դատելու նրան, ում պատժելու համար համաշխարհային արդարադատությունը մարդկության պատմության ողջ ընթացքում չի ստեղծել քրեական օրենսգրքի որևէ հոդված: Դատել չեմ կարող Ստալինին, ասում է Զորին, «բայց միաժամանակ չեմ կարող ներել: Ես կարող եմ միայն վրեժ լուծել նրանից»: Իսկ վրիժառությունն այլընտրանք չունի, «քան ճչմարտությունը բացահայտելը», և այլ տարբերակ չունի, քան «մոռացումը»:

«ՀԱՎԱՔԱԿԱՆ ՀԱՅՐԵՆԻՔԻ» ՈՒՏՈՊԻԱՆ

(Զորի Բալայանը «Արմենիայի» տախտակամածից)

Իր նոր գիրքը Զորի Բալայանը վերնագրել է «Ծովից ծով Հայաստան»՝ չարահյուսելով «Արմենիա» առագաստանավի չուրջկրկրյա ուղևորության համապարփակ երևութաբանությունը: Թև ինչպես կազմավորվեց գաղափարը և հոգևրանական ինչ դրդումներ ձևավորեցին ծրագրային մեծ երթի նախապատմությունը, ընդարձակ մեջբերում պետք է կատարեմ իմ «Շարունակվող լեզենդը» աչխատությունից. «Տուն, օջախ, վերջին հանգրվան: Իսկ հետո՞: Ի՞նչ կմնա առասպելից, եթե տեղի է ունենում անջատումը և ավարտը: Չէ՞ որ անջատումի և ավարտի մեջ կա ինչ-որ մահվան գաղափար: Զորին խորապես զգում է «Կիլիկիայի» ներքին տագնապը, «երբ բաժանվելով ծովից, նա զգում է, որ հրաժեչտ է տալիս ոչ միայն մի ողջ աչխարհի, մի ողջ դարաչրջանի, այլև իր նոր կերպարին»: Եվ երկխոսությունը վերստին կանդրադառնա Կիլիկիա հայկական պետության առեղծվածային պատմությանը, նրա նչանակությանը համաեվրոպական քաղաքակրթության պատմության մեջ ու կավելացնի, որ «Կիլիկյան հայկական թագավորության պատմությունը բաղկացուցիչ և օրգանական մասն է Մեծ Հայաստանի պատմության... ինչպես որ այսօր մեկ ամբողջություն են Հայաստանի Հանրապետությունը և Արցախի Հայկական Հանրապետությունը:

Հիմնավոր ավարտ և առաքելություն, որ երևի վերջակետ պետք է դնի երկխոսության: Բայց «Կիլիկիայի» հայացքը Արարատին է և «տեսնելով» Տապանը՝ մտորում է, թև այնուամենայնիվ «Աստված ինչու ջրասույզ արեց «Հին մարդկությունը» և ստեղծեց նորը: Ինչու մարդկության փրկության համար ընտրեց Հենց Նոյին»: Այնինչ Զորին նախապես գիտեր առեղծվածի աստվածաչնչյան մեկնությունը. «...Եվ Տերը տեսավ, որ մարդոց չարությունը երկրի վրա կչատանա, և նրանց սրտի խորհուրդների բոլոր գաղափարները չար էին ամեն օր»: Եվ կանխազգալով, որ մարդկային չարությունը կարող է կործանել ամեն մի ստեղծում երկրի վրա, որոչեց ավերել ամեն ինչ և ստեղծել նորը, որի նահապետը պիտի լիներ արդարամիտ Նոյը իր Տապանով: Եվ երբ ռոմանտիկ ներչնչանքն անցնում է հավանականության սահմանը, երևակայությունը կառուցում է մի գեղեցիկ ուտոպիա: «...«Կիլիկիայի» տախտակամածին կանգնած, աչքներս հառած «արարատյան լեռներիր» գագաթներին, մենք մտածում ենք, որ ոչինչ չի փոխվել անդրջրհեղեղյան

ժամանակներից ի վեր: Ինչպես այն ժամանակ, այսօր էլ մնծ է երկրի վրա մարդկային անօրինությունը: Մտածում էինք, որ նավերը, բացի ամենայնից, կառուցվում են նաև այն բանի համար, որ դրանց տախտակամածից, ինչպես Նոյան տապանից, տեսանելի դառնա ապագան: Այդ առումով «Կիլիկիան» արեց ամենակարևորը: Նա գործնականում հիշեցրեց ոչ այնքան մեր հայրենակիցներին, որքան ողջ աշխարհին, որ չի կարելի, անիմաստ է և նույնիսկ մեղք է Հայաստանն ընդհանրապես դիտարկել այսօրվա Հայաստանի Հանրապետության չրջանակներում»:

Եվ այսպես, ապագայի մեջ գծագրվում է հավաքական մի հայրենիք, որի մի թևը Հայաստանն է, մյուսը՝ հինգ աշխարհամասերի սփյուռքը, և երկուսի արանքում՝ Արցախը: Ուրեմն ապագայի մեջ տեսանելի է նավարկություն դեպի հինգ աշխարհամասեր՝ «Արմենիա» անունը կրող առագաստանավով, և աշխարհը կիմանա, որ հայկական սփյուռքի պատմությունը մարդկության մի մասնիկն է», ազգային վերածննդի մեր երազանքը, որի խորհրդանիշը եղավ «Կիլիկիա. ճամփորդություն յոթ ծովերով» նախագիծը»:

Ահա այս առաքելությամբ «Արմենիա» առագաստանավը 2009 թվականի մայիսի 28-ին, իսպանական Վալենսիայից ուղղություն է վերցնում դեպի Ջիբրալթար, իրագործելու գերխնդիր մի ծրագիր, որը կարելի է անվանել «Սփյուռքի հայտնագործում»:

Ուղեգրությունների իր մատյանը Զորին սկսում է մի նախերգանքով՝ ազգային հիշողությունը սևեռելով ինքնաճանաչման մի էական հատկանիշի, որի իմաստը թևերևս համամարդկային է: Այդ առաջաբանը կոչվում է «Մոռացումը միշտ վտանգավոր է», գրեթե կոչ աննկով ունկնդիր լինելու այն արժեքների գնահատությանը, որ արտաղրում է ազգային միտքը: Առիթը Լա-Պալմա կղզում հայտնագործված մի եղակի հեռադիտակի բացման արարողությունն է, որը նշանավորում է ժամանակակից աստրոֆիզիկայի նոր ուղղությունը՝ գամմա-աստղագիտությունը և որի միջոցով հնարավոր է հայտնաբերել գամմա-ճառագայթման նոր հզորագույն աղբյուրներ: Եվ նոր հայտնագործության հեղինակներից է նաև մեր հայրենակից Առնոլդ Ստեփանյանը՝ Ղրիմի աստղադիտարանում: Ապա աշխարհի ամենամեծ Մագիկ գամմա աստղադիտակի դեկավար Ռազմիկ Միրզոյանը: Գիտական այդ համակարգում Եվրոպայի և Ասիայի տասնմեկ երկրների չարքում է Հայաստանը: Եվ սակայն, նկատում է Զորին, «դատելով ըստ ամենայնի, մոռացումը մեզ մոտ ցավալի ավանդույթ է դառնում», և դրա ապացույցն է անուշադրության մատն-

ված Գրիգոր Գուրզադյանը, որի ավանդը մնծ է տիեզերագիտության ասպարեզում:

Ըստ էության այս գաղափարը ուղղակի թև անուղղակի կապերով առնչվում է ուղևորության գերխնդրի՝ «սփյուռքի հայտնագործման» հետ, ֆենոմենոլոգիական բոլոր ատրիբուտներով՝ պատմություն, աշխարհագրություն, մարդիկ:

«Սփյուռքը միայն աշխարհագրություն չէ,- չնչտում է Զորին,- այլ համակարգված մի երևույթ պետականության տարրերով», կազմավորված համայնքներ, եկեղեցիներ, դպրոցներ, քաղաքական կուսակցություններ, լրատվական միջոցներ, մշակույթ, կինոստուդիա, հնոտաստեսություն և այլն, միասնության մեջ դրսեին պետություն հիշեցնող կազմակերպություն: «Հայկական աշխարհաչուրջի» այս անպարփակ չրջանակը, որ ինչ-որ արտահայտությամբ ծովից ծով է արձագանքում, դիտողին կարող է ազգային սնապարծություն թվալ, կամ նացիոնալիզմ, բայց նման վերադիրների հանդեպ Զորին ավելի քան նախապաշար է. «Ես ընդհանրապես չեմ ընդունում «նացիոնալիստ» բառը, առավել ևս «ինտերնացիոնալիստը»:

Սփյուռքի մոլորակային հետագիծը, ինքնին, նոր պատկերացում էր, նոր հայացք և պատմափիլիսոփայական նոր ըմբռնում: Այստեղ էական է ոչ միայն օբյեկտը, համայնքը կենդանի չարժման մեջ, այլև այն, ինչ անչարժ է՝ հուչարձան, մշակութային համալիր, «մոռացված» մասունք, ձեռագիր, ավանդություն, արահետ: Այս իմաստով ծրագրի գերխնդիրը ոչ միայն աշխարհագրական քարտեզի գծագրումն է, այլ մշակութային, պատմական հուչարձանների նկարահանումը, այսինքն սփյուռքյան մի անօրինակ ալբոմի ստեղծումը:

Եվ որովհետև առագաստանավի չարժման հետագիծը ստեղծագործում է Զորին, ուստի, ինքնին, առաջանում է ժանրային ընույթի հարցը: Տարբերակումը միանգամայն ակնհայտ է: «...Ջիմ Կիլիկիայում» պատումի ձևը մենախոսական է, պատմության մեկնաբանական դրվագներով, «Կիլիկիա» երկրորդում ոճավորվում է երկխոսություն՝ հեղինակի և նավի միջև: Երկու դեպքում ոճը ակադեմիական է և գաղափարը՝ պատմափիլիսոփայական անդրադարձ վերհուշերով: «Արմենիա» առագաստանավի ուղևորության պարագայում հեղինակը նախընտրում է ռեպորտաժի թևրեոնային տարրերակը, ակնարկի ժանրային ձևույթով: Ըստ կառուցվածքի սա նույնպես երկխոսություն է և գաղափարի խորհրդանիշը Մեսրոպ Մաշտոցն է, որն ուղղակի հուչում է սփյուռքի

հայկականացման գերխնդիրը որպես ազգության պահպանման գերնպատակ: Մի բան նկատելի է ռեպորտաժների ամբողջության մեջ՝ անձնականացված հուշերի միջնորդված «սյուժենները», որոնք գրեթե ընդգրկում են հեղինակի կենսագրության էական դրվագները:

Թեև, ինչպես նկատում է Հեղինակը, «ռեպորտաժն այն տեղը չէ, որտեղ կարելի է ծավալուն երկխոսություններ կամ յուրօրինակ հարցազրույցներ տեղավորել», այնուամենայնիվ հարցադրումները ներխուժում են տողերի արանքը և իմաստավորում մտքի չարժումը: Ժանրի կատարյալ օրինակը ռուս հայտնի գրող Գոնչարովի նավարկություն «Պալլադա» ֆրեգատով «ճամփորդական ակնարկն» է: Գեղարվեստական գրականության այդ բացառիկ ժանրը հնարավորություն է տալիս անմիջական արձագանքով ներկայացնել հեղինակային մտորումներն ամենատարբեր երևույթների մասին: Ուղևորության ընդհանուր ծրագրի տեսակետից միանգամայն տեղին է երկխոսությունը Մաղաքիա Օրմանյանի հետ, նրա «Հայ եկեղեցին» ֆրանսերեն աչխատության գաղափարի ու նպատակի մասին, պատմաբան-տարեգրի միանգամայն գիտակցված միտումով, թե իր նպատակն է եղել Եվրոպային ներկայացնել «Քրիստոնեական քաղաքակրթության մեջ հայ եկեղեցու դերը», միաժամանակ նչելով, որ «պարտությամբ» հանդերձ Ավարայրում հաղթանակը բարոյական էր, որով փրկվեցին հայ եկեղեցին, կրոնը, հավատը, ի վերջո նաև Հայաստանի ապագան: (Ի դեպ, Զորին վկայակոչում է Օրմանյանի հետևությունը, թե հայերը կարող էին նաև ռազմական հաղթանակ տանել, եթե բանակի մի մասը չանցներ թչնամու կողմը):

Ինչպես երևում է, արչավանքը Մեսրոպ Մաշտոցի անունով կոչելը վաղեմի մտահղացում է, որի գաղափարը հանգում է «սիյուռքի ոգին, հոգու յայնությունը» հայտնաբերելուն: Իսկ դա ունի իր որոչակի տակտիկան ու ստրատեգիան, մի յուրատեսակ գիտություն պատմական ու ազգային-հոգեբանական արտածումներով: «Սփյուռքը,- գրում է Զորին,- հավերժական հիչողություն է հայրենիքի մասին: Դա հավերժական կարոտախտ է, որ գործողություն է ծնում, առանց որի երբեք չի իրականանա երազանքը»: Նա ոչ միայն կյանք է, չարժում, այլև մահ, մոռացված չիրիմներ, գերեզմաններ, հուչարձաններ: Բոլոր կարգի գործակցությունները հանգում են մեկ նպատակի՝ «Հային հայ պահել»: Ահա այս նպատակի մեջ է եկեղեցու դերը, որը բոլոր կարգի հաստատություններից ավելի հայկականության ամենահուսալի պատվարն է: Հարցի դրվածքը որոչակի պոլեմիկական չեչտ ունի, որի արձագանքնե-

րը կարելի է գտնել Զորիի նախորդ ուսումնասիրություններում: Պատմության փորձը ապարդյուն է դարձնում կասկածամիտների տրտունջը, թե իմաստ չունի փորձ վատնել նկեղեցիներ կառուցելու համար, երբ երկիրը տնտեսապես աղքատ է: Մինչդեռ կան ոգու առեղծվածներ, որոնք երևույթի մեջ որոնում են փիլիսոփայականը, թերևս առաջին հայացքից անկապակից: «Մենք,- ասում է Զորին,- դժվար թե կարողանայինք ազատագրել Շուշին, եթե հայկական երկրամասի այդ հինավուրց մայրաքաղաքում ժամապահի պես կանգուն չլիներ Հայկերտ Ղազանչեցոց նկեղեցին»: Փիլիսոփայական այս հայացքով է լիցքավորված նկեղեցու թեման «Արմենիայի» աշխարհամասային նավարկություններում:

Առհասարակ ինչ-որ ուսուցողական չնչտ կա Զորի Բալայանի ճամփորդական գրառումներում և այստեղ նրա մտորումները յայնարձակ են: Ռնպորտաժներում յուրովի սյուժեներ են կազմավորում հանդիպումները մարդկանց հետ, վերհուչները կենսագրական տպավորիչ դրվագների, ծովագնացության պատմության հետաքրքրական արկածների, այս կամ այն դեպքի, տեղանունի հետ կապված ավանդույթի մասին և այլն: Ապա նաև ապոստոլիկ անդրադարձները ցեղասպանության, հայ դատի, գիտական հայտնագործությունների, աստվածաչնչյան առասպելների, կրոնի ու բարոյականության, զարաբաղյան չարժման և տիեզերաբանական իմաստասիրությունների վերաբերյալ: Սույն ներածականում ընդգրկել բոլոր կարգի մտավոր զնդումները դրեթե անհնարին է: Ուստի ես փորձում եմ ներկայացնել սյուժետային համակարգերի իմաստասիրական ու պատմամշակութային արտածումները: Վերստին նկատեմ, որ ռնպորտաժներում առկա կրկնությունները միտված են «Արմենիայի» պատմությունը նախորդ ուղևորությունների հետ կապակցելու անհրաժեշտությամբ: Այս իմաստով կրկնություններում նոր երանգ են ստանում դեպքերն ու իրադարձությունները, անգամ բնության տարերքների տակավին անհայտ քմայքները: Ինքնին ուշագրավ է, օրինակ, անհողմության օվկիանոսային բնավորությունը: Իսկական առեղծված, անհասկանալի ու հոգերանական տագնապի սպասումներով: Անհողմությունՙ այսինքն քամու բացակայություն, իդեալական անչարժություն, կատարյալ խաղաղ վիճակ օրեր չարունակ: Բայց բանից պարզվում է, այդ անչարժության մեջ թաքնված է ինչ-որ անհաղորդ տագնապ: Ի՞նչն է անսովոր այդ անհողմության մեջ: «Դա ինքը օվկիանոսն է,- մեկնարանում է Զորին,- որը նույնիսկ չատ հեռու է այդ իդեալական անչարժությունից: Դա ֆանտաստիկ կենդանի էակ է, որն իր ողջ էու-

թյամբ ու բովանդակությամբ ցուցադրում և ապացուցում է, որ չարժումը կյանք է: Թվում է, թե առանձին ալիքներ չեն երևում, առավել ևս դրանց փրփրուն բաչերը, բայց բավական է մեկ-երկու րոպես կանգնել տախտակամածին, որ քեզ զգաս ինչ-որ կախովի ժամացույցի ճոճանակ: Դա այդպես է նույնիսկ այնտեղ, որտեղ ծովային հոսանքներ չկան: Օվկիանոսը չարժվում է նույնիսկ երբ քնած է»: Երևույթը դիտել են նաև այլ ծովագնացներ, բայց առավել տպավորիչը Ֆրենսիս Չիչեստերի բնութագրումն է, թե՝ «Ես կնախընտրեի մեռնել փոթորկի, քան անհողմության ժամանակ»:

Մի անգամ ևս անվանակոչենք Ջորիի անհատական կերտվածքի խոստովանությունը, թե իր կյանքի ու գործունեության ուղից սկզբունքները եղել են ճչմարտությունը և ճանապարհը: Ճչմարտության բարոյականը հասկանալի է, բայց ճանապարհ հասկացությունը Ջորիի պարագայում այլաբանվում է փիլիսոփայական կեցությամբ, որպես գոյության ձև, աչխարհի իմացության կենսակերպ, ի վերջո նաև ստեղծագործական խորհրդանիշ, ուրեմն «ամեն ինչից բացի նաև փիլիսոփայություն, որոչ իմաստով բիբլիական բեռնվածությամբ»: Իմացաբանորեն ճամփորդությունը, Ալբեր Կամյուի բնութագրմամբ, «ամենամեծ գիտությունն է և լուրջ գիտություն, որը օգնում է, որպեսզի վերստին գտնենք ինքներս մեզ»: Սա առավել հատկանչական է նրանց համար, ովքեր զիմակայում են փորձությանը, բնության տարերքին և հակվում են անհայտի որոնմանը: «Մարդուն,- ասում է Ջորին,- բնորոչ է զարմանալի մի զիծ՝ միչտ ինչ-որ բան համեմատել ինչ-որ բանի հետ», իմացական մի նչանակությամբ, թե համեմատությունը իրերի ճանաչման սկզբունքներից մեկն է, ուր տարբերակումը որոչակի է դարձնում տվյալ երևույթի ինքնությունը: Այս իմաստով «Արմննիայի» ուղեգծի ամբողջ պատմությունը Ջորիի ռեպորտաժներում բնախոսության մի իսկական հանրագիտարան է: Բնության հեքիաթը՝ ակնթարթներում, գիտական բանաձևերում, հարափոփոխ չարժումներ և այլն: Ահա հասարակածային գոտին դպրոցական պատկերացումներում. «Հասարակածի մոտակայքում,- գրում է Ջորին,- բազմիցս հաջողվել է տեսնել նաև, թե ինչպես օրը ցերեկով անսպասելիորեն հորիզոնից ամպեր են բարձրանում ու մեծանալով բավական արագ ձգվում են դեպի վեր: Եվ որպես կանոն, ինչպես միչտ, ալբատրոսի պես մի ինչ-որ մեծ թռչուն հսկայական թևերը տարածած, ասես ցանկանում է խանգարել ամպրոպաբեր չարագուչակ ամպերին: Սա նույնպես հասարակածն է, որը ոչ միայն տոթի ու խոնա-

վության, այլև անկրկնելի պարզության չունչն ունի»: Սակայն հնտաքրքրականը պատկերացումն է Հասարակածի մասին: Հասարակածի հասկացությունը նախ և առաջ հիշեցնում է Նեպտունի տոնը, և հանճարի (Վիկտոր Համբարձումյան) բնորոշմամբ՝ «չկա այդպիսի ինքնուրույն գիծ, կա ավելի չուտ պայմանական չրջանի պայմանական չրջանագիծ: Հասարակածի գիծը չի գծվում, այն ավելի չուտ ստացվում է»: Այսինքն գոյություն չունի երկրագունդը հյուսիսային և հարավային կիսագնդերի բաժանող գիծ, կա միայն պայմանական պատկերացում գծի մասին:

Որքան էլ աննախապաշար, այնուամենայնիվ ավանդությամբ վավերացված տոներն ու հավատալիքները յուրովի բախտորոշում են դիմակայություն բնության տարերքների հանդեպ: Այդպես նաև Նեպտունի՝ Հռոմեական ծովերի աստծո տոնը, որ փրկություն է հուշում ծովագնացներին, հատկապես Հասարակածային գոտում մեռյալ անհողմության պարագայում: Նեպտունն անհամեմատ բարի է, քան հունական Պոսեյդոնը, և նրա երկրպագությունը նավավարներին փրկում էր վերահաս վտանգներից:

Բայց տախտակամածի ուղևորը միայն բնության զարկերակներով չի ղրաղեցնում իր միտքը: Հաճախ հայտնվում է փիլիսոփան և վերլուծում առօրյա կյանքի զրաղումները: Հենց փիլիսոփայական հարցադրմամբ ընթերցող, գիրք, մամուլ, մոլորակային գործակցության մասին: Ջկա այլևս հետաքրքրասեր ընթերցողը, գիրքը, մամուլը միլիոնավոր անուններով ու միլիարդավոր տպաքանակներով ծանրացել է մոլորակի վրա, դարձել արտադրական համակարգ: Բոլորի հումքը թուղթն է, իսկ թուղթը անտառ է, որը սնուցում է մթնոլորտը արտազատված թթվածնով: Գրքի, թղթի արտադրությունը դարձել է աղետ մոլորակի բնապահպանության համար: Առավել աղետային փիլիսոփայության օտարումն է մտավոր կենցաղից: Կար ժամանակ, որ պետություննները կառավարվում էին փիլիսոփաների խորհրդով, իսկ ժամանակին եվրոպական բոլոր թագավորները ղիմում էին նրանցի մտածող, գիտնական-փիլիսոփա Գոտֆրիդ Լայբնիցին, «որպեսզի նա օգներ լուծելու պետական բարդ, մասնավորապես դիվանագիտական խնդիրներ»: Իսկ այսօր դեղին մամուլը, հեռուստատեսությունն ու համակարգիչները մրցում են «սկանդալային զրվածքների», «աղմկահարույց պատմություննների» աճուրդով, հագուրդ տալու միջին քաղքենու ժամանցային հաճույքներին: «Ո՜, որքան կուզենայի,- իր խոհերն ավարտում է Ջորին,- «Արմենիայի»

տախտակամած հրավիրել բոլոր փիլիսոփաներին... առաջին հերթին հայազգի: Նրանք կհամոզվեին, որ կատաղի փոթորկի ու արևադարձային տեղատարափի ժամանակ դատապարտված են բռունցքվել, լուծել առաջին հերթին ամենագլխավոր խնդիրը՝ անվտանգությունը: Հայրենիքի և ժողովրդի անվտանգությունը»:

Ջորի Բալայանը զարմանալի համառությամբ է կարդում բնության գիրքը, կարծես նրա բջիջներն զգում են բնության ռիթմերը, այն, ինչ կա, և այն, ինչ կարելի է գուշակել: Նրա կարծիքով բնությունը բոլոր արարածներին տվել է մթնոլորտն զգալու ներքին բնազդ, օրինակ՝ մտավորապես որոշել ժամանակը կամ եղանակային այսինչ տատանումը: Իսկ առեղծված չէ՞, որ մի լևհ վայրկյանի ճչգրտությամբ է որոշում ժամանակը:

Սա հիրավի միստիկա է: Բայց բանից պարզվում է ծովագնացի համար կա նաև ժամանակի միստիկայի այլ ըմբռնում, որ կոչվում է ժամանակացույցի միստիկա: «Երթուղին այն գիծն է,- բացատրում է նավապետը,- աչխարհագրական քարտեզի վրա, որով ջանում ես գնալ և ամեն ինչ անում ես դրանից չշեղվելու համար: Եվ այստեղ նախանշաններն էլ ուժ չունեն: Բայց ինչ վերաբերում է գրաֆիկին, ապա այն կապված է մղոններով հաչվարկվող կոնկրետ հեռավորության, ինչպես նաև այն ծրագրված ժամանակի հետ, երբ լինելու ես այս կամ այն կետում: Այ հենց այստեղ էլ սկսում է միստիկան»: Հաչվարկը բնության քմայքով ոչ մի կերպ չի իրականանում: Միստիկա է: Եվ այս երևույթը ներզգայում են դելֆին-պինգվինները, որոնք «տորպեդի կատաղի արագությամբ չքախմբի պես ուղևկցում էին «Արմենիային»:

Ահա, երբ այս իմաստով դիտում ես նավարկության գրառումները, ապա կարծես բնությունը բացում է իր բոլոր գաղտնիքները և ամեն ինչի հետ հարստանում ես բնության ու մոլորակի մասին իմացություններով, բնության գիտական ճանաչողությամբ:

Նավապետի գրառումներում հատուկ տեղ է հատկացված Հորն հրվանդանին, որը լեգենդար ծովագնաց Ջիչեստերի բառերով ասած՝ «ծովագնացների ճանապարհի էվերեստն է»:

Ինչ է այդ՝ հարավային լայնության 59 աստիճան 59 րոպեում և արևմտյան երկայնության 67 աստիճան 17 րոպեում գտնվող աչխարհագրական այդ կետը՝ տխրահռչակ և ողբերգականորեն հանրաճանաչ, որ կրում է ջրասույզ նավերի և մարդկային զոհերի ռեկորդը՝ քսան հազար մարդ և մոտ ութ հարյուր նավ: Զարմանալի մի կետ, որտեղ եղա-

նակները միահյուսում են աչխարհագրական, օդերևութաբանական բոլոր անվանումները, չափումների միավորները, ուղղություննները, աստիճանները և ուր առճակատ բախվում են Խաղաղ և Ատլանտյան օվկիանոսները: Ասում են, որ միայն նա կարող է իսկական ծովային համարվել, ով չրջանցել է Հորն հրվանդանը, և լիարժեք չի կարող համարվել ոչ մի չուրջերկրյա, առանց չրջանցելու Հորն հրվանդանը: Եվ սակայն ոչ Մագելլանը, ոչ Հեյերդալը և ոչ էլ Բոմբարը չենն դիմակայվել Հորն հրվանդանին: Ուրեմն ո՞րն է Հորն հրվանդանն անցնելու հետ կապված զանգվածային ահ ու սարսափի բարդության պատճառը...

«Ուսումնասիրելով այս հարցը,- ասում է Ջորին,- ես ևկա այն եզրակացության, որ պատճառը որակի ու քանակի փիլիսոփայական կատեգորիայի մեջ է: Եվ ի տարբերություն իսկական փիլիսոփաների, նա առաջին տեղում դնում է որակի կատեգորիան, այսինքն կատաղի, մրրկալից քամին, մոլեգին ոռնացող բազմահարկ ալիքը, Անտարկտիդայի սառցե չունչը: Իսկ քանակը, ըստ եղանակի տեսության, քսանհինգ հանգույցի քամու արագությունն է: Թե դա իրականում ինչ դրսևորում ունի, երևի միայն Ջորիին է հայտնի:

Ուրեմն կարելի է պատկերացնել հրվանդանն անցնելու ծովագնացային համարժեքը և հաղթանակի այն ոգևորությունը, որով իր սխրանքն է հավաստում «Արմննիան»՝ ուղերձ հղելով հայոց պետական ու հոգևոր առաջնորդներին. «Գոհունակությամբ հայտնում ենք, որ անձնակազմը դժվարին պայմաններում հայկական խաչ է տեղադրել Հորն հրվանդանի վրա, Երկիր մոլորակի բոլոր անմեղ զոհերի հիշատակին... Հայաստանն արդեն այն սակավաթիվ երկրների ցանկում է, որոնց ներկայացուցիչները նվաճել են Հորն հրվանդանը»:

Աչխարհագրական վայրերը յուրովի կենսագրություն ունեն, որն անձնավորվում է պատմություն դարձած հուչերով, իմաստավորում ծովարչավի գիտական նչանակությունը: Նման մի գիտարչավի պատմություն է հուչում, այսպես կոչված «Բեգլ» արչավանավը Բեգլ ջրանցի չրջակայքում, որ սերտորեն կապված է «մարդկության միանգամից երկու տիտանների անվան հետ՝ Ֆերնան Մագելլանի և Զարլզ Դարվինի»: Ոչ պակաս հետաքրքրական է անգլիացի էրազմ Դարվինի կերպարը՝ գիտնական-բնագետ և բանաստեղծ, բնության փիլիսոփայության իսկական գիտակ, որ հիմնավորում էր կենդանական աչխարհի էվոլյուցիոն տեսությունը՝ արտաքին միջավայրի ազդեցությամբ: Պապի այս տեսության հետքերով է, որ հետագայում նրա թոռ Զարլզ Դարվինը պի-

տի հեղափոխություն նշանավորեր բնագիտության ասպարեզում:

Վերստին ու կրկին եկեղեցու թեման և Աստվածաչունչը: Ակամա հիշում ես անգլիացի Հյուլեթ Ջոնսոնին, Մեծ Բրիտանիայի Քենտրերյան տաճարի կանոնիկոսին, որ արժանացել էր խաղաղության միջազգային լենինյան մրցանակի և հեղինակել է «Քրիստոնեությունը և կոմունիզմը» գիրքը: Տարօրինակ չէ, որ Ստալինը համակրում էր այդ եկեղեցականին, թե նա հազարավոր հոգևորականների է մահվան դատապարտել Խորհրդային Միությունում: Ջորիի կարծիքով, բռնություններով հանդերձ հայ ժողովուրդը պահպանել է իր սրբազան հավատը էջմիածնի հանդեպ և սակայն անհրաժեշտ է Աստվածաչունչը համատեղել կրթության հետ, որպես դասագիրք, որի բովանդակությունը ոչ միայն կրոնական է, այլև բարոյակրթական, և ըստ ամենայնի ուղեցույց մարդու վարքագծի կատարելության դաստիարակիչ նշանակությամբ:

Թեմաները չատ են, և Ջորին հաճախ է ուղևորության ժամանակը ընդմիջում անակնկալ ու ընթացիկ սյուժեների գրությամբ: Հատկապես անընդգրկելի է Խաղաղ օվկիանոսի թեման: «Օվկիանոսագիտությունը ոչ միայն լուրջ (ինչպես բոլոր գիտությունները), այլև չատ կարևոր գիտություն է, հենց թեկուզ այն պատճառով, որ օվկիանոսի առողջությունից է կախված մարդու և մարդկության առողջությունը: Ընդհանրապես բնության առողջությունը»: Այս տեսակետից բացառիկ է Մեծ կամ Խաղաղ օվկիանոսը, որ, ինչպես նշում են գիտնականները, ջրային բոլոր ֆենոմեններից առավելագույնն է և որը «մեր մոլորակի գլխավոր հույսն է»: Ահա թե ինչու նա ուսանելի է ոչ միայն տիեզերաբանության տեսակետից, այլև «Արմենիայի» երթուղում ամբողջական ընդգրկման առումով, քանզի նրա տարածական ափերն ուղղակի առնչվում են Սփյուռքի բազմաթիվ համայնքների հետ:

Եվ այսպես դեպքեր, դեմքեր, պատմություն և հիշողություններ, որ ննթադրում են, թե կյանքում ամեն ինչ կրկնվում է, ծնվում են գաղափարներ ու մտքեր, որոնք սովորաբար տխուր ժպիտ են առաջացնում: Ջգում ես, որ կյանքում ոչ մի պատահական բան չկա և ամեն մի դիպված ունի իր պատճառը: Բացատրելի է, թե երբ հայերը հայտնվեցին Նոր Զելանդիայում, ինչպես այն դարձավ անգլիական և ինչպես Մարտիրոս Սարյանի նկարը հայտնվեց Նոր Զելանդիայում: Այս ամենը մի անգամ ևս ակնարկում են Սփյուռքի ստրատեգիայի և աչխարհագրության մասին և առհասարակ հայկական ֆենոմենի տակավին չգիտակցված նախասկզբի մասին, ինչին ժամանակին անդրադարձել է ակադե-

միկոս Նիկոլայ Մառը: Հարցի դրվածքն առավել քան առանցքային է ազգությունների կազմավորման մշակութային ներդրումների մասին: Ականավոր գիտնականի հավաստմամբ, ուսումնասիրելով նախասլատմական մշակույթի ձևավորման ընթացքը, նա եկել է այն համոզման, որ Հայաստանի մշակութային անցյալը չի կարելի պատկերացնել, քան որպես համաշխարհային մշակութային ընդհանրության մաս և որ արևելյան ժողովուրդների մեջ հայերը առաջինը և միակն են, որ Եվրոպայում հիմնեցին գիտական հաստատություններ եվրոպական մշակույթը ճանաչելու համար: Զորիի հարցադրումը միանգամայն գործնական է, որ անհրաժեշտ է խորապես ուսումնասիրել և յուրացնել այն արժեքները, որ հայոց հանճարի վերաբերյալ արտահայտել են համաշխարհային մտքի ականավոր դեմքերը:

Սփյուռքի դեմոգրաֆիական պատկերը նկատելիորեն փոխվում է, այսպես ասած, Օվկիանիա-Ավստրալիայի հայկական համայնքներում: Կամ նորահայտ օջախներ են, կամ արդեն անհայացածներ, որոնց էկզոտիկ հուշը և հուզիչ է, և տխրահարույց ազգային ճակատագրի տեսանկետից և որոնք այնուամենայնիվ հուշեր են պատմում Հայաստանի անցյալի վերաբերյալ: Առաջին անակնկալն Ավստրալիայում Արարատ քաղաքն է, որի անվանակոչումը զուտ աստվածաշնչյան է: Նրա անվանակոչման վերաբերյալ պահպանվել են անգլիացի ֆերմեր Հորացիո Սպենսեր Ուիլլիսի օրագրային գրառումները, ուր հեղինակը ընտանեկան ճամփորդության ընթացքում ապաստան է գտնում զով դաչտի արոտավայրերում, ասելով, թե այս տեղը կկոչենք Արարատ, մոտակա բլուրը նմանեցնելով բիբլիական լեռանը, իսկ սայլը Նոյան տապանին: Ընդհանուր տպավորությունը վերստին մտորումների է տրամադրում Զորիին հավաստելու, որ «Սփյուռքը հավերժական հիշողություն է հայրենիքի մասին: Դա հավերժական կարոտախտ է, որ գործողություն է ծնում, առանց որի երբեք չի իրականանա նրազանքը»: Հոգևրանական այս զգացողությունը խոհուն մտքեր է ծնում Սփյուռքի անցյալի ու ապագայի վերաբերյալ: Հիրավի, որ հայրենիքը ոչ միայն ողջերն են, այլև մեռածները: Միթե կարելի է առանց հուզմունքի վերհիշել Հակոբ Շամիրի անունը, որը Սինգապուրում իր չիրմաքարի համար գրել է հետևյալ տողերը. «Ողջույն քեզ, որ կարդում ես այս բառերը իմ գերեզմանի վրա: Արդյոք բերե՞լ ես իմ ժողովրդի ազատության լուրը, որի մասին այնքան կրքոտ երազել եմ: Ասա ինձ, արդյոք մեր միջից վեր բարձրացա՞վ մեկը որպես ազատարար ու ղեկավար, որի գալուստն այնքան

ուժգին ցանկանում էի, երբ դեռ ողջ էի»:

Նոր Ջուղայից էր, մահացել էր 1774-ին, ինքն իրեն հողին է հանձնել հանգստանալու համար: «Բայց նա հասկանում է,- չարունակում է Զորին,- որ գերեզմանում էլ հանգիստ չունի: Նա միշտ սպասելու է հայրենիքի ազատագրման մասին լուր ստանալուն: Նա հավերժական է: Նա հավերժական հայ է, ինչպես որ Սփյուռքն է հավերժական հայություն, որը լավ գիտի, որ օտարությունը հայրենիք չի դառնա: Դա մեր համոզմունքն է, որ օտարության մեջ բանաձևել է Սփյուռքի յուրաքանչյուր սերունդ»: Ըստ Զորիի դրա մեջ է «Արմենիա» ծովարչավի էությունը, գերխնդիրը, իսկ մնացածն արդեն սպորտ է: Հենց Սինգապուրը չատ բան է ասում Սփյուռքի անատոմիան ճանաչելու տեսակետից: Դա ոչ պատմական և ոչ էլ դասական սփյուռք է: Բայց նա արտացոլում է պատմական մի ողբերգություն, որի ակունքները կապվում են հայրենադարձության հետ Ստալինի կատարած չարագործության հետևանքներին, երբ հայրենիք վերադարձածները հայտնվեցին Ալթայան երկրամասում և սիբիրյան աքսորավայրերում: Դրանք էին, որ Հելսինկյան համաձայնագրից հետո թողեցին հայրենիքը և հայտնվեցին աշխարհի այլևայլ կետերում: Այդպես և Սինգապուր, ուր տասնյակ հայեր հայտնվել էին ճակատագրի իրենց քմայքով:

Այն գաղափարը, թե իրերն ու երևույթները գնահատելի ու ճանաչելի են համեմատության մեջ, պոլեմիկական չեչտ են հաղորդում Զորիի չարադրանքին: Անցյալը և ներկան մշտապես առկա են նրա հուշերի հանգույցում և քանի որ որպես մտավորական կրել է երկու ֆորմացիաների անցման հակասությունները, իրավական ու հասարակական դրվածքների համադրական վերլուծությամբ: Թվում է՝ ինքնին հասկանալի են Սփյուռքի աշխարհագրության ու պատմական սահմանումները, և սակայն հարցի չրջանակում առաջանում է այսպես կոչված դիասպորայի խնդիրը: «Հայտնի է,- ասում է Զորին,- որ այն հուզել է համարյա բոլոր փիլիսոփաներին հազարամյակներ չարունակ... Բավական է ասել միայն, որ դիասպորա տերմինը հունարենից թարգմանվում է ցրում, սփռում: Բացարձակապես նույն սփյուռքն է համապատասխան սփռվել բառից»: Որպես երևույթ դիասպորան հետևանք է բռնի տեղահանության, որին մատնված ժողովուրդը կրում է ոչ միայն ֆիզիկական, այլև հոգևոր զրկանքների ողբերգությունը: Այս համատեքստում է հնարավոր ուսումնասիրել հայկական սփյուռքի ծագման ու հարատևման պատմությունը: Այսպես թե այնպես սփյուռքը նույնանում է ազգային

ճակատագրի, ազգության մի ամբողջական հատվածի, առանց որի ժողովուրդ հավաքականությունը թերի է:

Ինձ թվում է, որ դիասպորա-սիյուռք հասկացությունների պատմական ժամանակի հարցում մի որոշ դիֆերենցիա է անհրաժեշտ կատարել: Անստույգ եմ համարում բոլոր կարգի «արտագաղթերը» կամ նույնիսկ բռնի տեղահանություններն ուղղակիորեն առնչել սիյուռքի հետ: Նախապատմական ժամանակներում էթնիկական կազմավորումների ընթացքը այլ է, քան ժամանակակից իմաստով արտահոսքը: Այս պարագաներում պետություններն ու էթնիկ-ազգային կազմավորումները տեղայնացված չէին հայրենիք պատմամշակութային, տերիտորիալ սահմանների մեջ: Տեղահանությունները, որ պատմության մեջ ձևակերպել է «եկվորներ» կատեգորիան, նպաստել է հենց պետական և էթնիկ մշակութաբանական կազմավորումների ստեղծմանը, անհրաժեշտորեն «բնական» երևույթներ են և էապես այլ սահմանում ունեն, քան դիասպորա-սիյուռք կատեգորիան:

Նկատենք, որ ուղևորության ընթացքում, հանգրվանած երկրներում Բալայանը ներկայացնում է տեղեկանք տվյալ երկրի ազգարնակչության կազմի, պետական կառուցվածքի, մշակույթի, կենցաղավարության վերաբերյալ, որոնք հարստացնում են ուղևորության աշխարհիմացությունը՝ միաժամանակ նչելով սիյուռքահայ տվյալ համայնքի առանձնահատկությունը: Այստեղ ես հատկապես կառանձնացնեի Հնդկաստանի պարագան: Ինչպես վկայում են հնագույն աղբյուրները (Քանոնոֆոն), հայերը Հնդկաստանում գոյություն ունեին դեռևս մեր թվարկությունից դարեր առաջ: Իսկ 17-18-րդ դարերում Հնդկաստանում կազմավորվել են հայկական համայնքներ, ըստ էության սկզբնավորելով սիյուռքի պատմությունը: Հոսքը դեպի Հնդկաստան, ըստ Զորիի, միանգամայն նպաստավոր էր: Հայ գործարարները հայտնվում էին Դելիում, Բոմբեյում, Մադրասում, Կալկաթայում և այլուր, առևտրական կապեր հաստատում Ռուսաստանի, Պարսկաստանի, Վենետիկի, Ֆրանսիայի գործարարների հետ: Եվ այնուամենայնիվ, հարցադրում է Զորին. «Ինչո՞ւ ինչ-որ ժամանակ զանգվածային կարգով մեր նախնիներն ընտրեցին Հնկաստանը, ինչի չնորհիվ բառացիորեն հնքիաթային հարստությունների տեր դարձան: Եվ ինչո՞ւ փոչիացավ գաղութը՝ իրենից հետո թողնելով եկեղեցիներ, հուշարձաններ, լեգենդներ, ասքեր և նույնիսկ առասպելներ»: Մեկնությանն իմաստ է տալիս Արղարություն հասկացությունը, որ Զորիի բնորոշմամբ փիլիսոփայական ու քաղաքակրթա-

կան կատեգորիա է: Սա է, որ գործել է հին իմաստության երկրում: Որքան էլ խայտաբղետ էին ցեղային կազմավորումները, որքան էլ տարբեր էին կրոնները՝ հինդուիզմ, բուդդիզմ, սիկհիզմ, ջայնիզմ, այնուամենայնիվ բոլորին միացնում է փիլիսոփայականը՝ ճանապարհը, որ տանում է դեպի աղատագրումը տառապանքից, երկիր, որտեղ մարդիկ ապրում են հաստատված ու կայուն օրենքներով, բարձր մշակույթով իմաստավորված քաղաքակրթությամբ: Եվ ահա, անկախ Հնդկաստանի կամքից, հայկական բարգավաճ համայնքը փլուզվում է, ողբերգական մի պատմություն, որ հետևանք էր եվրոպացիների, հատկապես անգլիացիների ներխուժմանը, «օգտագործելով այնպիսի սարսափելի ու հրեշավոր բանակ, ինչպիսին ծովահենությունն է»:

Միայն բառ, առիթ, անուն, հասկացություն է պետք, որպեսզի Ջորին ռեպորտաժները կապակցի հետաքրքիր պատմություններով, որոնք հաճույք են պատճառում երևույթների ամենատեղյակ իմացությամբ ու այրյուրադիտական փաստարկումներով: Այսպես, օրինակ, Ցեյլոն (Շրի Լանկա) – Անտոն Չեխով համատեղության վերլուծականը: Դրավիչը ոչ միայն առասպելական կղզու մասին տեղեկատվական ակնարկն է և ոուս հանճարեղ գրողի համաչխարհային ճանաչման մշակութաբանական հիմունքը, այլև գրողի կյանքի ու ստեղծագործության հանդեպ պաշտամունքն ու ընկալման անհատական ներզգայությունը: «Չեխովն ինձ համար ոչ միայն կուռք էր,- ասում է Ջորին,- հիացմունքի ու պաշտամունքի առարկա, այլև հետազոտության ասպարեզ»: Նրա նամակներում և պոեզիա կա, և փիլիսոփայություն, և դրամա, և մի ողջ դարաշրջանի արտացոլում: Ասույթներ ունի, որոնցից յուրաքանչյուրը բարոյական մի պատգամ է և կենսափիլիսոփայական ընդհանրացում:

Առհասարակ հետաքրքրական է Ջորի Բալայանի մտածողության կերպը: Անհատ լինի, աշխարհագրական տեղանուն, բնության երևույթ, թե ինչ-որ մի կատեգորիա, ամենուրեք ներկայացվում է պատմության կազմույթով: Սա ինքնին արդեն իրականության ճանաչման մեթոդ է, մտքի ավարտվածության հատկանիշ:

Ասվեց, որ Անգլիան ծովահենության միջոցներով պատճառ դարձավ հնդկահայ համայնքների փլուզմանը: Երևույթը հասկանալի է ինքնին, բայց նրա պատմությունը չէր կարող չզրգռել Ջորիի մտքի գործողությունը և նա երկու ռեպորտաժ է նվիրում ծովահենությանը՝ առաջադրելով միանգամայն արդիական հարցադրումներ: Եթե կարելի է ասել, Ջորին հակված է հայտնաբերելու երևույթի սոցիալ-իրավական կողմը,

նրա տարերային, արկածախնդրական դրսևորումներից մինչև ժամանակակից կազմավորումների մաֆիոզ ծածկույթները: «Պիրատ» հունարեն և «պիրատա» իտալական տերմինները, որ ուղղակի իմաստով համահունչ են ծովահենությանը, ծագել են մեր թվարկությունից առաջ չորրորդ դարում, թեև նրևույթը այլաբանորեն գործել է նաև դարեր առաջ: Ինչո՞վ, օրինակ, ծովահենները չէին Ողիսևսը, արգոնավորդները, որոնք արկածախնդիրներ էին և ավերումների ու կողոպուտի ընդունակ: Ինչո՞վ ծովահենները չեն կիսաստվածները, օրինակ Հերակլեսը, դուցե ծովահենությունը հենց հելթանոս աստվածների տարերքն է, հովանավորները «ծովային ավազակների»: «Կար ժամանակ,- գրում է Զորին,- երբ այդ հրեչավոր զբաղմունքն այնքան տարածված էր, որ իրենք՝ ծովահենները դարձան ռոմանտիզմի դարաշրջանի համար զրքերի հերոսներ», որոնք այժմեներ էին կազմավորում խորհրդավոր-արկածային որոնումների համար: Եվ այնուամենայնիվ, ծովահենության առեղծվածը մնում է անլուծելի, քանի դեռ առկախ է մնում «փիլիսոփայական իրավաբանական» հարցը, թե «ո՞ւմ է դա ձեռնտու»: Եվ այդպես էլ անկասելի է մնում համաշխարհային այդ աղետը, որ ժամանակների ընթացքում վերաճում է «օրինականացված պետական քաղաքականության»՝ ձև տալով մի ուրույն «ծովային ֆաշիզմի»:

Ուղևորության ընթացքում «Արմենիայի» առաջնորդը բազմիցս անդրադառնում է դիվանագիտական արկածի: Փիլիսոփայական համակարգով «դիվանագիտությունը հայրենիքի ընդհանրացված պատկերն է»: Դրույթը նա մեկնաբանում է եգիպտոսի օրինակով, «որտեղ հայ համայնքի պատմությունն ունի հարուստ ու դրամատիկ կյանք»: «Ես կարկար էի սպասել այդ ժամին,- ասում է նավապետը,- երբ ոտք կդնեմ այն հողին, որտեղ հինգ հազար տարի առաջ գոյություն է ունեցել Վերին և Ստորին եգիպտոսների միացյալ հզոր պետություն իր Մեմֆիս մայրաքաղաքով, հիերոգլիֆյան գրերով և բարձր մշակույթով: Եվ իհարկե, իր հայտնի եգիպտական փիլիսոփայությամբ»:

Քրիստոնեական ինչ-որ բան կար այդ փիլիսոփայության մեջ, որ կարծես նույնանում էր դասական արդարադատությանը: Կեցության սկզբունքի էր բարձրացվում արդարությունը, երկրորդական տեղ հատկացնելով անվտանգությանը, ինչպես Արիստոտելն է պնդում՝ «պայքարելով հանուն ճշմարտության եգիպտացիները մոռանում էին ամենազլխավորի մասին՝ պետության անվտանգության»: Ըստ Զորիի, այս հատկանիշը յուրահատուկ է նաև հայոց դիվանագիտությանն ու պատ-

մութ֊յան փիլիսոփայութ֊յանը: Եվ ահա, իր իսկ փիլիսոփայական կարգավորութ֊յամբ Եգիպտոսը Ալեքսանդր Մակեդոնացու արշավանքով ենթարկվում է հունական տիրապետութ֊յանը (Ալեքսանդրիայի մշակութ֊ային երևույթով), ապա հույն թագավորական դինաստիաների և Հռոմեական կայսրութ֊յան ենթակայութ֊յանը և դարերի համակերպութ֊յամբ կազմավորվում որպես արաբական պետություն, ընդհուպ մինչև Եգիպտոսի Արաբական Հանրապետութ֊յան արդի անվանումը: Հենց այստեղ «Արմենիայի» տախտակամածի վրա առաջանում է դիվանագիտութ֊յան թեման, որ մնում է անավարտ, թերևս արդի հայ պետականութ֊յան ազգային ու միջազգային քաղաքականութ֊յան տեսակետից միանգամայն անհրաժեշտ:

Եվ այսպես, իր «Աչխարհաչրջի» հետ Զորի Բալայանն ավարտում է «երկու տարի և երկու ամիս ալիքների վրա» ճամփորդական նոթերը՝ մտքի և հոգևոր դեգերումների ռոմանտիկական ու դրամատիկ արձագանքները ալիքների վրա:

ՆՐԱ ԿՅԱՆՔԸ ԼԵԳԵՆԴԻ Է ՆՄԱՆ

Ո՞վ է Զորի Բալայանը: Հարցը հռետորական հղում չունի, եթե չասեմ հակառակը: Հայտնի անուն մոլորակի հայության բոլոր անկյուններում, ուղղակի առնչություններով, նաև անվան համաչխարհային արձագանքներով: Հանրաճանաչ ու հարգամեծար, և այնուամենայնիվ ըստ ամենայնի չգնահատված: Հավանաբար պատճառը կերպարի ընկալումն է կենսագրության ժամանակի ֆիզիկական չարժման մեջ՝ ազգային գործիչ, ճանապարհորդ և նման ցուցադրական հատկանիշներ: Մինչդեռ այստեղից սկսվում է նրա կենսագրության դիտությունը՝ ժանրային ձևերի մտավոր ընդգրկումներով՝ գեղարվեստական արձակ, հրապարակախոսություն, ուղեգրություն, փորձագրություն, նոթատետրային գրառումներ և այլն, ազգային, սոցիալական, բնապահպանության, աշխարհաքաղաքական, կենցաղագրական խնդիրների փիլիսոփայական վերլուծումներով:

Մանկության և պատանեկության տարիները ռոմանտիկական հաճույք չունեին: Երկու տարեկան էր, երբ «սև ագռավով» տարան Հորը՝ մանկան հիշողության մեջ թողնելով սպասումի ու կարոտի անդարձության պատրանքը, ապա և մորը՝ ճակատագրի քմայքին թողնելով անչափահաս երեխաների որբության մորմոքը, և հետապնդող հալածանքի պես կրել «ժողովրդի թշնամու» նվաստացուցիչ պիտակը: Միջնակարգն ավարտում է Ստեփանակերտում, ապա լենինգրադյան ռազմածովային ուսումնարանում, և ծառայում ռազմանավատորմում՝ որպես չարքային ծովային: Զորացրվելով բանակային ծառայությունից՝ Զորին 1957-ին ընդունվում է Ռյազանի բժշկական ինստիտուտը, որն ավարտելուց հետո, իր իսկ ընտրությամբ մեկնում է Հեռավոր Կամչատկա, ուր և ձևավորվում են նրա գրական հակումները, բևեռախույզ-ճանապարհորդի ոգու կանչը, որոնք խորհրդանշում են նրա գոյության ու նպատակի հեռանկարները բազմաբարդ կենսագրության ուղիներում:

Բալայանի գրականության առաջին չրջանի այուժենտներում հյուսիսաբնակների կյանքն է՝ Կամչատկա, Զուկոտկա, Տունդրա՝ էկզոտիկ մի բնաչխարհ մարդկային ապրելակերպի ու կենցաղի յուրահատկությամբ, անսովոր բարքերով, կրքերի սուր բռնկումներով, խստաչունչ բնության կերտվածքով մարդկային հարաբերություններ, որտեղ ավելի գործում է բնությունը, քան քաղաքակրթությունը, ավանդակեցությունը՝ քան նորի որոնումները: Բալայանի պատմվածքները մի նոր աչխարհ են գունա-

վորում հայ գեղարվեստի բառապաշարում, ոճավորում այն ջնկլոնդոնյան մոտիվներով գծագրված հերոսների բնավորության արկածախնդրությունը, կամայնությունը, դիմագրավումը բնության ահեղ տարերքներին:

1973-ին չուրջ տասնամյա գործունեությունից հետո Կամչատկայից վերադառնում է Հայաստան: Սկիզբ է առնում ազգային, հասարակական, գրական գործունեության անպարագիծ մի ընդգրկում, որ դժվար է համատեղել մեկ անհատի ֆիզիկական ու մտավոր-հոգեկան հնարավորություններում: Միտում չունեմ անդրադառնալու բոլոր ոլորտների բնութագրմանը, առավել ևս նրա կերպարի հիրավի վիպական նկարագրին: Ես նախընտրում եմ Բալայանի գրական-հրապարակախոսությունը, այսպես ասած՝ իր կենսագրության դիտականացումը իր իսկ ստեղծագործական նախասիրությամբ: Էական է դիտել, որ նա բոլոր ժանրերից գերադասում է հրապարակախոսությունը, ժանր, որը բնույթով, պատումի եղանակով և գեղարվեստական է, և իմաստասիրական: Այս իմաստով «Օջախ», «Դժոխք և դրախտ», «Հայկաչեն», «Երկխոսություն». «երեկ, այսօր, վաղը», «Անդունդ», «Ջիմ Կիլիկիա». «Կիլիկիա. դեպի օվկիանոս», «Կիլիկիա. վերադարձ» գրքերը ժանրային նորույթ են հայ գեղարվեստական պատումի ասպարեզում և ամբողջության մեջ կապակցում են հայոց նորագույն ժամանակի ազգային, սոցիալական տեղաշարժերի պատմաքննական տեսությունը:

Ջորի Բալայանի գրականության գեննտիկան բնորոշելու տեսակետից ուշագրավ է նրա դիտարկումը, թե ամեն մի նոր բան ձևնարկելու համար, որպես «մշտական ուղեկից» ունենում է «ճշմարտությունը և ճանապարհը», մեկնաբանելով, թե ճանապարհները «ամեն ինչից բացի նաև փիլիսոփայություն են և որոշ իմաստով նույնիսկ բիբլիական բռնվածություն»: Ճշմարտությունը իրական պատկերն է, ճանապարհը՝ փաստի փիլիսոփայական գիտակցումը, և այս իմաստով ճանապարհը ոչ միայն զգացմունքի հոգեբանություն է, այլև ստեղծագործական հղում՝ «Երկնային ճանապարհներ», «Ճանապարհը», «Սառուցյալ ուղի», «Ձերմակ մարաթոն», և ավելի համապարփակ ընդգրկմամբ՝ «Օջախը», «Դրախտ և դժոխքը», ծովագնացության՝ «Կիլիկիայի» նահատորը:

«Օջախը» հայրենագիտության մատյան է, չրջագայություն Հայաստանի բոլոր գյուղերի ու ավաններին տեղագրությամբ, սոցիալական վիճակագրությամբ, պատմության հուշերով, որի իրական պատկերը, դիտված անցյալ դարի 70-ական թվականների հայացքով, ուրույն «վե-

բածնունդ» է հուչում, ըստ ժամանակի գաղափարական ճշմարտության: Ճշմարտությունն իրոք պարագայական է՝ տեղագրական ու սոցիալական վիճակագրության ճանաչողական արժեքով: Բայց փիլիսոփայականը պիտի վերստուգվեր կայսերապետության ներքաղաքական կյանքի «վերակառուցման» (պերեստրոյկա) նորահայտ գաղափարների լույսի տակ: Որոշակի բեկում է տեղի ունենում Զորի Բալայանի աշխարհայացքում հատկապես 1988-ի ղարաբաղյան չարժման բռնկումից հետո, երբ «միանգամից փոխվեց աշխարհը, փոխվեց հայը, նրա մտքերն ու հոգեբանությունը»: Հրապարակախոսը դիրքերի վրա էր: «Պերեստրոյկայի» գաղափարներով ներշնչված՝ հղանում է ազգի զարգացման հեռանկարների փրկարար մի ծրագիր, որի հիմնական դրույթների չարադրանքը եղավ «Հայկաչեն» գիրքը, ուր հեղինակը, իր իսկ խոստովանությամբ, վերանայում է նախկին անստույգ պատկերացումները պաշտոնական գաղափարախոսության վերաբերյալ, թոթափում իր հայացքները «օտարածին հանդերձանքի» զգեստավորումից:

Ղարաբաղյան չարժման իրադարձությունները ի հայտ բերեցին «վերակառուցման» ռոմանտիկայով պաճուճված գաղափարախոսության ամբողջ սնանկությունը: Գրող-հրապարակախոսը հայտնվում է «սոցիալական երկրաչարժի կենտրոնում» և օրագրի թերթիկների խճապատկերներում գրանցում չարժման լույսերն ու ստվերները, հավատը, դրախտը, դժոխքը, կյանքը և մահը: Այսպես ձևավորվում է օրերի գիրքը՝ «Դժոխք և դրախտ» (1995), որի գաղափարը հանգում է «Ղարաբաղյան ոգու» ֆենոմենոլոգիային, թե ինչ բան է այդ ոգին և որն է դրա «բացառիկության գաղտնիքը» հայոց ազգային ոգու ընդհանրականում:

«Ես ղարաբաղյան չարժմանը նախապատրաստվել եմ իմ ամբողջ էությամբ»,- ասում է Բալայանը և չարժում հասկացության մեջ համատեղում ազգի հոգևոր ու ֆիզիկական բոլոր արժույթները՝ սոցիալական, տնտեսական, հոգեբանական, պետական, պատմափիլիսոփայական և այլն: Թվում է, թե բոլոր այս արժույթները մի վերին համադրությամբ պետք է կազմավորեին պետության, որպես ազգային միասնության բարձրագույն ձևի կառուցողական քաղաքականությունը՝ ներհասարակական և աշխարհաքաղաքական արտաքին հարաբերություններում: Եվ սակայն, Զորի Բալայանի պատկերացմամբ, երրորդ հանրապետության էլիտային ուղեկից եղավ պետության էթիկայի աղավաղման գիտակից թե անգիտակից գործելակերպը: Անկումը համաւարած է՝ իրավական, քաղաքական, տնտեսական ու դիվանագիտական առում-

ներով և, որ առավել տագնապալից է, օտարումը ազգային գաղափարախոսությունից, Հայ դատից, ցեղասպանությունից, Ղարաբաղի անկախության գոյապայքարից: Ետադարձ հայացքով՝ երևույթները դառնում են ներըմբռնելի և փիլիսոփայական հայտարարի մեջ ստուգում ճշմարտության գոյականը, սահմանագծում անցյալը, ներկան և ապագան: Այս կետում ձևավորվեց Ջորի Բալայանի «երեկ, այսօր, վաղը» խորագիրը կրող փիլիսոփայական «երկխոսությունը»: Կենսագրական ուրվագծերում հարցերի չրջանակը գրեթե անընդգրկելի է՝ բևեռախույզի արկածներից մինչև բնապահպանության էկոլոգիան, կենցաղավարության կենսաբանական նորմատիվից մինչև տիեզերաբանության առնղծվածները, պատմության սուբյեկտի էթիկական ընտրությունից մինչև պետության ռազմավարության մորֆոլոգիան՝ ազգային գաղափարախոսության, պանթուրքիզմի, Սփյուռքի, ազգի հոգևոր ու ֆիզիկական արժեքների պահպանության, մեղքի, ապաչխարանքի ու թողության համագրական քննությամբ: «Երկխոսությունը» Ջորի Բալայանի ազգային գործունեության և գրական-հրապարակախոսական ստեղծումների փիլիսոփայական ընդհանրացումն է:

Իրերի բնույթում առեղծվածներ կան, որ դժվար է բացատրել տրամաբանության օրենքներով: Այդպես է և մարդկային բնույթը: Թե ցամաքային երկիր արցախականում ինչ հրաչքով է կազմավորվել ծովագնացի արկածախնդրական բնազդը Ջորի Բալայանի բջիջներում, դժվար է գուշակել: Բայց այդ զգացողությունը մչտապես ուղեկցել է նրա երազային տեսիլներին ոչ իբրև սովորույթ, մոլուցք կամ ռոմանտիկա, այլ էության աստվածային մղում: Այսպես ուրվագծվեց «Կիլիկիա» առագաստանավի տեսիլքը Բալայանի հուզաչխարհում. «Հոգիս և մարմինս ցնցվում էին հուզմունքից: Չէ՞ որ ես մինչև հիմա էլ ժամանակ առ ժամանակ երազում տեսնում եմ մերթ իմ հարազատ հարթահատակ մակույկները, մերթ չնասահնակներն ու եղջերվասահնակները»:

Եվ այսպես ոգու այս կանչով ընթացք է առնում «Նավարկություն յոթ ծովերով» ծրագիրը՝ երեք դրվագով՝ «Ձիմ Կիլիկիա», «Կիլիկիա. դեպի օվկիանոս», «Կիլիկիա. վերադարձ», և այդ դրվագների նուաչար մատենագրությունը, որի գիտական հիմունքը պատմափիլիսոփայական Կիլիկիան է: Եռագրությունը մոլորակային ընդգրկում ունի: Այնտեղ ասպարեզ ունեն օվկիանոսագիտությունը, ծովագնացի հոգեբանությունը, տիեզերաբանությունը և աչխարհագրական անցումների տեղագրությունը, երկրների, աչխարհամասերի, նավահանգիստների, մասնավո-

բապես Սփյուռքի հայկական համայնքների պատմության ու վիճակագրության գրառումներով: Լեգենդների մի ամբողջ չղթա են հյուսում քաղաքները, հանգրվանները ու նավահանգիստները: «Կիլիկիան» անցյալի անդրադարձն է, պատմության վերհուշը: «Նավարկություն յոթ ծովերով» գիտարշավի համաչխարհային արձագանքը արդիական հնչեղություն տվեց հայոց պատմության համաչխարհային ճանաչմանը, Հայկական հարցի և Ղարաբաղյան չարժման միջազգային անդրադարձին:

«Կիլիկիա» եռագրությունը բացառիկ երևույթ է հայ մտավոր մշակույթի պատմության մեջ:

Վերջերս լույս է տեսել Ջորի Բալայանի ինքնակենսագրական վեպը «Հաղթելով մահին» վերնագրով: Գիրքն ինքնատիպ է թե գաղափարով և թե պատումի կառուցվածքով: Դա կյանքի գիրք է, 37-ի բռնությունների զոհ դարձած իր ծնողների ճակատագրի հավատաքննություն, և քանի որ իր ծնողների ճակատագրում բեկվում է նաև նույն բռնությունների զոհ դարձած միլիոնավոր մարդկանց ճակատագիրը, ուստի գիրքը պատմություն է ղարաչրջանի մասին, հասարակական մի ամբողջ ֆորմացիայի մասին և հեղինակի բնութագրմամբ «մեկ ժանր ունի՝ նոր բազույն պատմություն»: «Այս գիրքը գրելու ընթացքում,- ասում է Ջորին,- ես երկար ուսումնասիրել եմ 1934 թվականի թերթերը: Իմացել եմ, որ հենց այդ ժամանակ են հայտնվել բազմաթիվ կոչեր ու կարգախոսներ, որոնք Ստալինին դասել են սրբերի չարքը՝ «սիրող հայր», «ժողովրդի բարերար» և այլ բնութագրումներ», և այդ միֆը հիմնավորել փիլիսոփայական ու աստվածաբանական այլևայլ տեսություններով: Այս իմաստով գրքի գաղափարը հանգում է կուռքերի միֆազերծմանը, կռապաշտական այն մշուշին, որ տիրապետել է ժամանակների մարդկանց գիտակցությանը:

Վեպը մոր մասին է, «այուժեի» զարգացումը, դեպքերն ու դեմքերը անցնում են մոր հայացքի միջով, նրա անցած կյանքի ետադարձ վերապրումներով ու վերստուգող հետաքրքրությամբ. ինչո՞ւ, ինչի՞ համար, և ո՞վ է մեղավորը: Ու երբ ավարտվում է մոր այուժեն, սկիզբ է առնում երկխոսությունը Հոր երևակայական կերպարի հետ և նրա անհայտ չիրիմի որոնումների ու հայտնության արկածները Կոմիի աքսորավայրում:

Վերլուծելով 37-ի ֆենոմենոլոգիան՝ Բալայանը նախապատճառը վերագրում է պետական համակարգին, որ բռնակալներ է ծնում, բայց Ստալինը՝ հանճարեղ այդ չարագործը, յուրահատուկ է: Նա հորինեց

«բռնաճնչումների տեխնոլոգիան» և ստեղծեց դրախտը դժոխքի վերածելու մի ամբողջ գիտություն: Այս տեխնոլոգիայի իրավական, սոցիալական, գաղափարական ու բարոյահոգևոր կազմույթն է գաղտնագերծում Ջորի Բալայանը, այդ ամենը ընդհանուր հայտարարի բերում գրքի «Հավելվածում»: Այստեղ «գաղտնազերծված Լենինն է», որ հեղափոխությունը միացրեց անարխիզմի ու բռնակալության հետ և «նպատակն արդարացնում է միջոցը» կարգախոսով ուղղություն տվեց ապագա բռնություններին ոճրագործությանը, որին արժանի հաջորդը արվեստի կերպարանք տվեց՝ իր անվան կուլտը բարձրացնելով հոգևոր բանահյուսության:

Հավատաքննության իր մատյանը Ջորին ավարտում է աստվածաշնչյան ապաչխարանքի ու թողության բարոյափիլիսոփայությամբ, հոգու բարձրագույն պարգևը, որ իմաստ է տալիս ամեն մի գոյության: «Մխալը մարդկային է, ներելը՝ աստվածային», բայց մեղքի ու թողության ինչ սահման կարելի է գծել՝ դատելու մեկին, որին պատժելու համար համաշխարհային արդարադատությունը չի ստեղծել քրեական օրենսգրքի որևէ հոդված: Նա արժանի է միայն վրիժառության, որն այլընտրանք չունի, «քան ճշմարտության բացահայտումը», և այլ տարբերակ չունի, քան «մոռացումը»:

...Իսկ այժմ Ջորի Բալայանի «Արմենիա» առագաստանավը նավարկում է հինգ աշխարհամասերով՝ հայտնագործելու հայկական սիյուռքի ծիածանը մարդկության պատմության զուգահեռներում: Ուրեմն լեգենդը չարունակվում է...

II
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՆՉՊԵՍ ՈՐ Է

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅԱՆ ԱՌԱՐԿԱՆ ԵՎ ՄԵԹՈԴԸ

«Քննադատությունը ետ է մնում», «քննադատության նահանջը»՝ այսպիսին էր 60-ական թվականների գրական աստղիսների նշանաբանը: Անբավականությունն ընդհանուր էր՝ դժգոհ էին գրողները, դժգոհ էին քննադատները, թվում էր արդեն, թե քննադատության դասական ուղղությունները (պատմական, սոցիոլոգիական, էսթետական և այլն) սպառել էին իրենց, իսկ նորերն անհայտ էին տակավին: Այս հանգամանքներում էր, որ քննադատության «համաչխարհային ճգնաժամը» կանխելու հավակնություններով ասպարեզ եկավ ստրուկտուրալիզմը՝ գրական երկի վերլուծության և «գրականագիտության գիտականացման» մեթոդոլոգիական իր չափանիշներով, ընավ չկասկածելով, որ հենց ինքը ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ նույն այդ ճգնաժամի արտահայտություն:

Եվ ահա, 70-ական թվականներին քննադատական մտքի համաչխարհային ոլորտներում տեղի ունեցան նոր «պայթյուններ»: Հատկանշական է այն փաստը, որ Արևմուտքի գրականագիտության ու քննադատության մեջ առանձնակի հետաքրքրություն ստեղծվեց դեպի գրականության սոցիոլոգիական հետազոտությունը, հանգամանք, որ պայմանավորված էր «գիտատեխնիկական հեղափոխության սրընթաց ծավալման, ժամանակակից գիտելիքների արագ հարստացման, արվեստի հասարակական դերի աճման գործոններով»: Զև տալով մի յուրօրինակ մեթոդոլոգիական պլյուրալիզմի, սոցիոլոգիական այդ գրականագիտությունը օգտվում է էսթետիկական ու փիլիսոփայական ամենատարբեր կոնցեպցիաներից, լինի այն ջատագովական պոզիտիվիզմ, մանրբուրժուական ռադիկալիզմ, թե «մարքսիստականակերպ» հայեցություն[1]:

Քննադատության բնագավառում կատարվող ընդհանուր տեղաշարժերի ֆոնի վրա ավելի քան որոշակի է դառնում «Գրական-գեղարվեստական քննադատության մասին» ՍՄԿԿ Կենտկոմի 1972 թվականի որոշումը, ուր գեղարվեստական գործունեության մարքսիստական վերլուծության գիտական-փիլիսոփայական սկզբունքների հիման վրա ուղենշվում են ժամանակակից քննադատության գլխավոր ուղղության ու զարգացման հեռանկարները:

---

[1] «Социология художественной литературы в современном зарубежном литературоведении», Реферативный сборник, М., 1976, стр. 5.

Քննադատության համաչխարհային մթնոլորտում այժմ, իրոք, նկատելի աչխուժություն է զգացվում: Եվ ինչպես պետք էր սպասել, այդ տեղաչարժերն ուղեկցվում են մեթոդաբանական վեճերով՝ ի՞նչ է ներկայացնում իրենից քննադատություն կոչված այդ ֆենոմենը, ո՞րն է նրա առարկան ու մեթոդը, ինչպիսի՞ն է նրա բնույթը՝ գիտությո՞ւն, թե արվեստ, ո՞րն է նրա հասարակական կոչումը և ի՞նչ հարաբերություն ունի այն հումանիտար և բնական գիտությունների հետ: Հարցեր են սրանք, որոնք միտում ունեն ետադարձ հայացքով ստուգելու քննադատության «ճգնաժամի» պատճառները, և միաժամանակ սահմանելու նրա, որպես մտավոր գործունեության մի ուրույն բնագավառի յուրահատուկ օրենքները: Այդ բանավեճը որոշակի արձագանք գտավ նաև հայ քննադատական մտքի ոլորտներում, բանավեճ, որ արդեն տարիների պատմություն ունի և չարունակվում է նաև այսօր: Հարկ չկա վերստին անդրադառնալ անցյալին և նրա արդյունքներն ստուգել արդի չափանիշներով, բայց քննադատության առարկայի ու մեթոդի վերարժեյալ որոշ սկզբունքային դրույթներ դեռևս կարիք են զգում գիտական հիմնավոր լուսաբանության:

Ասում են, թե գրականագիտությունը նոր գիտություն է, որոշ իմաստով 20-րդ դարի գիտություն: Դա, իհարկե, իրավացի է այնքան, որքան 19-րդ դարի գրականագիտությունն իրոք գերազանցապես պատմական գիտություն էր: Գրականությունը նա հետազոտում էր իբրև պատմություն: Գեղարվեստական նրկի, գրական-պատմական պրոցեսի հետազոտության այն սկզբունքները, տեսական-տրամաբանական, կառուցվածքային վերլուծության այն եղանակները, որ առկա են այժմ, անհայտ էին 19-րդ դարին: Սակայն փաստ է նաև, որ 19-րդ դարի տեսական միտքը չէր սահմանազատում քննադատությունը գրականագիտությունից և դիտում էր դրանք մեթոդոլոգիական միասնության մեջ՝ որպես գրականության մասին միասնական գիտություն: Հիրավի, դժվար է որոշել՝ Բելինսկին, Դոբրոլյուբովն ու Նալբանդյանը գրականագիտությո՞ն էին անում, թե՞ քննադատություն: Ավելի ճիշտ կլիներ ասել՝ և՛ մեկը, և՛ մյուսը: Եվ սրանով է, որ այդ չրջանի քննադատությունը հագեցած էր հրապարակախոսությամբ, փիլիսոփայությամբ, սոցիոլոգիայով, գեղարվեստականի ու պատմականի ներհյուսմամբ և իր էությամբ վերլուծական գիտություն էր ու աղդեցիկ տեղ ուներ հասարակական մտքի պատմության մեջ:

Կարող են ասել, թե քննադատության ու գրականագիտության

առանձնացումը պատմականորեն առաջացած ռեալություն է և որպես օբյեկտիվ փաստ պետք է հաշտվել դրա հետ: Թերևս: Սակայն, այդ տարբերակումը սոսկ ֆունկցիոնալ-գործնական իմաստով է ընդունելի, բայց ոչ երբեք գիտական-մեթոդոլոգիական առումով: Սահմանազատել քննադատությունը գրականագիտությունից՝ ըստ էության նշանակում է սահմանափակել քննադատության հետաքրքրության ոլորտները և բացառել նրա գիտական-փիլիսոփայական հիմունքները:

Հարցի մեթոդոլոգիական դրվածքն առավել ևս սկզբունքային նշանակություն է ստանում, եթե նկատի առնենք որոշ տեսաբանների պատկերացումները ո՛չ միայն գրականագիտության և քննադատության գիտական-փիլիսոփայական տարողության, այլև առհասարակ գեղարվեստական երկի վերլուծության եղանակների վերաբերյալ: Նրանք հարցը դնում են այսպես՝ ճիշտ է, որ գրական երկի բովանդակությունը համապարփակ է, որ այն ներառնում է բազմաթիվ չերտեր՝ գեղագիտական, հոգեբանական, փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական, պատմական և այլն: Սակայն գրականագետի կամ քննադատի գործը չէ վերլուծել այդ նստվածքները, որպես թե թող գրանով զբաղվեն փիլիսոփաները, սոցիոլոգները, պատմաբանները: Ինչ վերաբերում է գրականագետին, ապա նա ունի իր խնդիրը՝ գրական երկի կառուցվածքի իմաննենտ քննությունը: Բայց չէ՞ որ մեթոդոլոգիական տեսակետից դա ուղղակի արսուրդ է. չէ՞ որ բոլոր այդ չերտերը ներհյուսված են միևնույն երկի մեջ, որպես նրա իմացական-գեղարվեստական հարստություն, չէ՞ որ գրական երկում գրանք գեղարվեստական տրանսֆորմացիայի ենթարկված փիլիսոփայություն կամ սոցիոլոգիա են՝ արտաբերկված հերոսների բնույթում, նրանց մտավոր-հոգեբանական կառուցվածքի ամբողջության մեջ, վերջապես չէ՞ որ առանց այդ չերտերի պարզապես ոչնչի է հանգեցվում գրողի անհատականությունը, նրա հասարակական դիրքորոշումն ու գեղագիտական իդեալը:

Այս տեսակետից, ահա, խորհրդածելու առիթ է տալիս «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1976, N 6) տպագրված Ա. Եղիազարյանի «Գրականագիտության նոր հորիզոնները» հոդվածը, որն արտացոլում է գրականագիտության և քննադատության մեթոդաբանության վերաբերյալ մի որոշակի մտայնություն: Ստորաբաժանելով «դասական» գրականագիտության ուղղությունները՝ բովանդակային, լեզվախոսքային, գեղագիտական, հոգեբանական, նա, մի որոշ ներողամտությամբ հանդուրժում է այդ ուղղությունների հետազոտական փորձերը

և հատկացնելով դրանք էմպիրիկ անցյալին՝ հայտնություն անում, թե «այդ բոլոր մոտեցումներն այսօրվա գիտությանն այլևս չեն բավարարում»: «Եվ իսկապես,– ընդհանրացնում է հոդվածագիրը,– եթե այս տեսանկյունից նայենք, ի՞նչ է կատարվում. վերը նշված ուղղություններին հետաքրքրում են հարցեր, որոնք պատկանում են այլ գիտությունների՝ փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, լեզվաբանության (չնայած, կրկնում եմ, նրանք անպայման լայնացնում են մեր պատկերացումները գրականության մասին): Եվ տարբեր գիտությունների այդ տեսակետների մեջ գրականությունը վերջին հաշվով լուծվում-անհետանում է, մնում է այն, ինչ հետաքրքրում է այդ գիտություններին՝ գաղափարներ, փաստեր»[1]: Եվ այսպես գրականագիտության հետազոտական ոլորտից հանելով գեղարվեստական ֆենոմենների մի չարք չերտեր՝ փիլիսոփայական, սոցիոլոգիական, հոգեբանական, գաղափարական, լեզվա-ոճական, տեսաբանը ձեռնամուխ է լինում գիտականության նոր հորիզոնների բացահայտմանը՝ խարիսխ ձգելով Բախտին-Լոտման-Ավերինցև առանցքի վրա: Պետք է ասել, որ գրականագետը միանգամայն անստույգ աղատությամբ է համահարթում այդ առանցքը կազմող անհատականությունների էապես տարբեր հետազոտական մեթոդները, առավել ևս այդ մեթոդների ակունքները որոնելով ֆորմալիզմի և ստրուկտուրալիզմի մեջ: Բայց նրա միտումը պարզ ու որոշակի է և դա արդեն ակնհայտ է դառնում, երբ «գրականագիտությունը կարող է գիտականանալ և գիտականանում է», իր առաջադրույթն սկսում է պատմական մի էքսկուրսով, թե «այս առնչությամբ անհրաժեշտ է դառնում քիչ այլ հայացքով նայել ֆորմալ դպրոցի գրականագետների գործունեությանը»: Այստեղից արդեն, ինքնին, ննթադրվում է այն կամուրջը, որ գրականագետը ստեղծում է ֆորմալիզմի և ստրուկտուրալիզմի միջև՝ կապակցելով «գրականագիտության գիտականացման» ուղին. «Ստրուկտուրալիստների թերևս ամենամեծ ծառայությունն այն է,– գրում է նա,– որ գրականագիտության մեջ նրանք առաջին անգամ մեթոդոլոգիայի տեսանկյունից առավել հստակ դրեցին գրականագիտության գիտականացման մեթոդոլոգիական որոշակի սկզբունքներ մշակելու անհրաժեշտության հարցը»[2]:

---

[1] «Սովետական գրականություն», 1976, N 6, էջ 150:

[2] Նույն տեղում, էջ 152:

Ինչի՞ն վերագրել այս տեսակետը, եթե ոչ գիտության պատմության և գիտության պատմականության անտեսման, և հարկ կա՞ ապացուցել, որ «գրականագիտության գիտականացման մեթոդոլոգիական սկզբունքների մշակումը» յուրահատուկ է եղել բոլոր դպրոցներին, ըստ իրենց էսթետիկական ու պատմա-փիլիսոփայական հայեցության: Մի՞թե գրականագետը ենթադրում է, թե կուլտուր-պատմական, լեզվաբանական, սոցիոլոգիական կամ հոգեբանական դպրոցները որևէ ավանդ չեն ներդրել «գրականագիտության գիտականացման» ասպարեզում, թե դրանք գիտական մեթոդներ չեն առհասարակ, թե ֆորմալիզմից ու ստրուկտուրալիզմից է սկսվում գրականագիտության գիտականացման պատմությունը:

Բայց գրականագետն իր վեճն ունի նաև ստրուկտուրալիստների թույլ տված «չեղումների» հանդեպ: Հիմնավորելով «գրականության գիտականացման» իր սկզբունքը՝ Յու. Լոտմանը գրում է. «Ոչ թե մաթեմատիկա և լինգվիստիկա պատմության փոխարեն, այլ մաթեմատիկա և լինգվիստիկա պատմության հետ միասին»: «Մաթեմատիկա», «լինգվիստիկա», «պատմություն»՝ սրանք ինքնին խորթ տարրեր են, որոնք, Ա. Եղիազարյանի կարծիքով, նույնիսկ չպետք է հոլովվեն գրականագիտության առարկայի արվարձաններում: «Այս սահմանման մեջ,- գրում է նա,- Լոտմանը զարմանալիորեն մոտենում է բոլոր նրանց, ովքեր փաստորեն ժխտում են գրականության յուրահատկությունը և այն լուծում այլևայլ երևույթների մեջ: Նրա գծած չրջանում գրականագիտության սեփական իր առանձնահատուկ առարկայով պայմանավորված մեթոդները տեղ չունեն, կա պատմություն, մաթեմատիկա և լինգվիստիկա»[1]: Եվ այսպես, մի գծով գրականագիտությունը զտելով հասարակական բոլոր գիտությունների հետ մեթոդոլոգիական աղերսներից, նա մի այլ գծով պատնեշում է նաև ճչգրիտ գիտությունների հետազոտական եղանակների ներթափանցումը, գրականագիտությունը դատապարտելով հերմետիկ մի կացության, ուր իմաստ ու նշանակություն ունի «բառի պոետիկան»:

Այսպիսով, մերժելով գրականագիտության «դասական» ուղղությունները, հոդվածի հեղինակը առարկայի վերջնական սահմանումը բերում հանգեցնում է Բախտինի հետազոտական մեթոդին: Նկատելով, որ ի հակադրություն ֆորմալիստների, Բախտինը «մեծ ուշադրություն

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 153:*

նվիրեց գեղարվեստական բովանդակության հարցերին», նա տարբերակում է երկու հանգամանք. «Առաջին, նա (Բախտինը – Ս. Ս.) հստակորեն սահմանազատում է երկի գեղարվեստական բովանդակությունը նրա ճանաչողական (առարկայական), տրամաբանական բովանդակությունից, մի բան, որ այսօրվա մեր գրականագիտական աշխատությունների մեծ մասում բացակայում է: Երկրորդ, իբրև գեղարվեստական բովանդակության որոչիչ, նա նչում է դրա չտարորոշվածությունը, յուրահատուկ սինկրետիզմը»[1]: Նախ ցանկալի կլիներ, որ գրականագետը մեկնաբաներ, թե «գեղարվեստական բովանդակության» բախտինյան սինկրետիզմը, այնուամենայնիվ, ի՞նչ ոլորտներ է ներառնում, և ապա թե, սահմանազատելով երկի «գեղարվեստական բովանդակությունը» ճանաչողական, այսինքն՝ «առարկայական-տրամաբանական բովանդակությունից», վերջինս ներառնո՞ւմ է գրականագիտության առարկայի սահմաններում, թե՞ ոչ: Եթե ո՛չ, ապա ավելի վատ Բախտինի համար, որովհետև մեթոդոլոգիական կատարելության ցուցանիչ չէ գեղարվեստական երկի մի ամբողջ չերտ մեխանիկորեն դուրս վանել գիտական վերլուծության ոլորտից: Որ Բախտինի հետազոտական մեթոդը լուրջ ավանդ է գրականագիտական մտքի պատմության մեջ, որ պոետիկայի նրա մասչտաբային վերլուծությունները գրականագիտությանը դնում են փիլիսոփայական ուղիների վրա՝ ինքնին անվիճելի է: Բայց տեսաբանին իզուր է թվում, թե Բախտինից դուրս չկա այլ ճչմարտություն, որ նրա մեթոդը միակն է ու վերջնականը, վերջապես՝ կարծել, թե նրանից հետո բացառվում է Դոստոևակու ստեղծագործության գրականագիտական և խորապես գիտական մի այլ բնույթի հետազոտություն:

Այսպես ուրեմն, ելակետ ունենալով «բովանդակային ձևի» բախտինյան ըմբռնումը, նա բանաձևում է առարկան, թե «գրականությունը խոսքի արվեստ է», ուստի «գրականագետը առաջին հերթին պարտավոր է բացահայտել այն, ինչով խոսքի արվեստը տարբերվում է հնչյունի, գծի, գույնի և այլ արվեստներից ու մյուս հարակից երևույթներից», հետևաբար «նորագույն գրականագիտությանը հատուկ է ուշադրությունը գրականության այդ հիմնարար, եթե կարելի է այսպես ասել՝ «խոսքարվեստային» առանձնահատկությունների նկատմամբ»:

Դժբախտաբար, գրականագետը չի տարրալուծում իր բանաձևը, թե այնուամենայնիվ գեղարվեստական երկի ինչ չերտեր է նա հատկացնում

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 151:*

գրականագիտության առարկային: Մեթոդոլոգիական հերմետիզացիայի «գիտականության» այդ չափանիշները ենթադրվում են ինքնին. հետազոտում ես Բաֆֆու «Կայծե՞րը». փույթ չէ, թե գրողը գաղափարական ինչ դասեր է քարոզում ողբերգական կացության առաջ դրված ժողովրդին, փույթ չէ նա, թե Ասլանն ու Կարոն փիլիսոփայական վեճ են բացում ազատության բիոլոգիական ու բնապատմական տեսություններիր չուրջը. քննի՛ր վերապիրների առարկայական ու զգացական կախումը նրանց «խորքարվեստում», ապա որոնիր դրա ակունքները հայ ժողովրդի հնթանոսական արարողություններում և ահա կգտնես գրականագիտության առարկայի առեղծվածը՝ «գեղարվեստական բովանդակության «հիշողությունը»՝ «հարուստ, բազմաչերտ, անսպասելի»: Վերլուծում ես Շիրվանզադեի «Քաոս» վե՞պը. փույթ չէ, թե սոցիալ-հոգերանական ինչ կրքեր են բախվում հասարակություն ներկայացնող մարդկանց ներաշխարհում: Քննի՛ր բառի պոետիկան հայր և որդի Ալիմյանների «խոսքարվեստում», թաղման արարողության հետքերը որոնիր հնագույն եղերամայրերի անարտասուք կոծներում, ապա զուգահեռ անցկացրու Շուչանիկի և հինգերորդ դարի «փաւիկասուն տիկնանց» միջև և կգտնես նույն այդ «գեղարվեստական բովանդակության «հիշողությունը»՝ «հարուստ, բազմաչերտ, անսպասելի»:

Հայտնի ճշմարտություն է, որ գիտության յուրաքանչյուր առարկայի սահմանումը ելնում է ուսումնասիրվող օբյեկտի բովանդակությունից: Եթե գրականագիտությունը բացառություն չէ (իսկ նա այդպիսին չի կարող լինել), ապա միանգամայն տրամաբանական է, որ նրա առարկան բնորոշվում է իր ուսումնասիրության օբյեկտի՝ գրականության բնույթով: Այս տեսակետից ինչքա՞ն տրամաբանական է գեղարվեստական երկի ամբողջության մեջ ճանաչել գաղափարը, առարկայական-տրամաբանական բովանդակությունը և այլն, ու այդ բոլորը դուրս վանել գրականագիտության առարկայի հետազոտական ոլորտից: Եվ հետո, ինքնին, տարօրինակ է՝ գեղարվեստական երկի սոցիոլոգիական, գաղափարական, հոգերանական կամ փիլիսոփայական չերտերը նույնացնել նույն այդ գիտությունների հետ, մոռանալով, որ նրանք գեղարվեստական տրանսֆորմացիայի ենթարկված սոցիոլոգիա կամ փիլիսոփայություն են, և հաղիվ թե սրանց կրողներին (օրինակ՝ Ասլանը, Կարոն, Ալիմյանը, Թումանյանը, Շահյանը) կարելի է փնտրել տնտեսագիտական կամ փիլիսոփայական մտքի պատմության ձեռնարկներում:

Հայտնի բան է, որ «դասական» գրականագիտության մեջ եղել են

մեթոդոլոգիական դպրոցներ՝ կուլտուր-պատմական, հոգեբանական, սոցիոլոգիական, ֆորմալիստական և այլն: Բայց մի՞թե փաստ չէ, որ այդ դպրոցներից և ոչ մեկը այժմ այլևս գոյություն չունի մաքուր ձևով, որ էմպիրիկներն անգամ հաղթահարել են մեթոդոլոգիական միագծությունը և համենայն դեպս ձգտում են գրական երևույթների սինթետիկ վերլուծության: Ջեմ առարկում, թե հայ գրականագիտությունն այս ուղղությամբ դեռ չատ անելիքներ ունի և տակավին ուժեղ են հասարակացված նկարագրության տարրերը գրականագիտական ուսումնասիրություններում: Սակայն, մեթոդոլոգիական տեսակետից ինչքանո՞վ է արդարացվում գրականագիտական նախորդ դպրոցների միագծության քննադատությունը հանուն մի այլ միագիծ մեթոդի: Եվ տեղին չէ՞ արդյոք Բուչմինի կտրուկ տոնը, թե «ինչ վերաբերում է ստրուկտուրալ մոտեցմանն ավելի նշանակություն վերագրելու փորձերին, քան միայն որպես մասնավոր մեթոդի՝ գրականագիտության մասնավոր բնագավառներում կամ ամբողջ «դասական» գրականագիտությունը ստրուկտուրալ գրականագիտությամբ փոխարինելու գուչակություններին, ապա դրանք պետք է հատկացվեն մտացածին հայտարարությունների կարգին»[1]:

Վերջապես, միանգամայն իրավացի չէ՞ արդյոք Յու. Անդրևևի պնդումը, թե «այժմ գիտականորեն հաստատված է, որ ժամանակի ընթացքի հետ՝ 19-րդ դարում կարի նկատելիորեն, իսկ 20-րդ դարում գործնականորեն արդեն բոլորովին ակնհայտ՝ ստեղծագործության սոցիալական մոմենտը դարձել է նույն այդ ստեղծագործության էսթետիկական արժեքի գնահատության էական, ի դեպ նաև որոշիչ տարրը»[2]: Նույնիսկ հարկ չկա մեկնաբանել, որ «սոցիալական մոմենտ» հասկացությունն այստեղ ներառնում է հասարակական ու փիլիսոփայական լայն իմաստ, բայց ոչ երբեք սոցիոլոգիական միագիծ նշանակություն:

Որ գեղարվեստական երկը հնարավոր է վերլուծել ըստ տեսանկյունների (սոցիոլոգիական, հոգեբանական, կառուցվածքային և այլն), անվիճելի է: Որ գեղարվեստական ֆենոմենները իրենց ամբողջության մեջ ենթակա են բազմանշանակ չերտերի վերլուծության, նույնպես անվիճելի է: Բայց որ գեղարվեստական ֆենոմենների բազմանշանակությունը պետք է համատեղել հետազոտության միանշանակ սիստեմի մեջ՝

---

[1] "Анализ литературного произведения", Л., 1976, стр. 16.

[2] Նույն տեղում, էջ 90:

ահա այս է գրականագիտության ամենաբարդ խնդիրը: Չէ՞ որ գրականագետը հետազոտող է և նրա նյակետը մեթոդոլոգիական միասնականությունն է: Գտնել գրողի մտաղրույթը գեղարվեստական երկում, միասնական նյակետի ենթարկել երկի բազմանչանակ պատկերների միացնող օղակները, դիտել այդ ամենը բովանդակության ու ձևի միասնության մեջ՝ այս է գրականագիտության կոմպլեքսային հետազոտության ուղին և դա է, որ գրականագիտությունը բարձրացնում է փիլիսոփայական համադրության:

Սակայն սրանով չի ավարտվում Ա. Եղիազարյանի հարցադրումների չղթան: Մեկ որ սկսել է առեղծվածների լուծումը, ուրեմն պետք է մի ընդհանուր հայտարարի բերեր բոլոր օղակները: Եվ ահա նա առաջադրում է նոր հարց. «Որպիսի՞ն է քննադատության և գրականագիտության հարաբերությունը: Այս հարցին կարևոր է պատասխանել և՛ քննադատության, և՛ գրականագիտության առանձնահատկություններն ու խնդիրները ճիշտ հասկանալու համար», այլապես վրիպումը գուշակում է ճակատագրական սխալ, որովհետև «եթե ժամանակակից քննադատը կամ գրականագետը չի գիտակցում հատակորեն, թե ինչով է ինքն զրաղված, ապա դա նրա աշխատանքի վրա ղնում է չհասունացածության, դիլետանտիզմի կնիք»[1]: Միանդամայն ճիշտ գուշակություն...

Բանը միայն այն չէ, մեկնաբանում է հոդվածագիրը, թե քննադատը գործ ունի լինելության պրոցեսի զրական երևույթների, իսկ գրականագետը՝ ժամանակի քննությամբ որոշարկված իրողությունների հետ: Անհրաժեշտության դեպքում գրականագետը կարող է դիմել անցյալին, իսկ քննադատը՝ ներկային: Էականը, սկզբունքայինն այն է, որ «զրականագիտությանը հետաքրքրում են **առաջին** հերթին երևույթի ներքին օրինաչափությունները՝ դրանց պատմական զարգացման մեջ», իսկ «քննադատի ուշադրությունը բևեռված է **առաջին** հերթին երկի (երևույթի) այն կողմերի վրա, որոնցով զրանք անմիջականորեն արձագանքում են քննադատի ժամանակի, քննադատին չրջապատող իրականության հրատապ հարցերին»[2]: Այսպե՞ս է Եղիազարյանը պատկերացնում քննադատության դերը: Իսկ ի՞նչ է ներկան, եթե ոչ ընթացիկ պատմություն, պատմության չարունակություն, որ արդեն իր մեջ կրում է օբյեկտիվ օրինաչափության իներցիան: Այս խնդիրը, և նա, ով ընդու-

---

[1] «Սովետական գրականություն», 1976, N 6, էջ 153:

[2] Նույն տեղում:

նակ չէ ներկան ընկալելու իբրև պատմություն, բացահայտելու ընթացիկ երևույթների ներքին օրինաչափությունները՝ անցյալի հետ ունեցած կապի ու պատմական հեռանկարի մեջ. նա անգիտակ է չարժման դիալեկտիկային իրերի բնույթում:

Բայց չարունակենք հետևել քննադատությունը և գրականագիտությունն անջատող մյուս փաստարկներին. «Քննադատության համար,- գրում է Եղիազարյանը,- չատ կարևոր է գնահատության մոմենտը: Նա առաջինը պետք է ասի՝ լա՞վն է տվյալ ստեղծագործությունը, թե՞ վատը, այսինքն՝ իսկապես պիտի փորձի անել այն, ինչ անում է ժամանակը գրականագիտության համար: Քննադատությունը կարող է սխալվել, բայց խուսափել գնահատական տալուց՝ իրավունք չունի»: Այնուհետև. «Միշտ չէ, որ քննադատությունը կարող է հենվել գիտական մտածողության վրա: Գրականությունը այնպիսի երևույթ է, որ իր ամբողջության մեջ չի կարող սպառվել գիտական բանաձևումներով: Այն պահանջում է գնահատական, որի մեջ կա ճանաչողական, էթիկական, զգացմունքային, էսթետիկական վերաբերմունքի միասնություն: Այս անում է քննադատությունը»: Եվ վերջապես. «Գրականագիտությունը դուրս է գրական պրոցեսից: Նա «կողքից» դիտում է, ուսումնասիրում, բացահայտում օրինաչափություններ: Նրա համար գրականությունը մի օբյեկտիվ երևույթ է, որից ինքը դուրս է: Քննադատությունը գրական պրոցեսի մի անբաժանելի մասն է, ուրեմն նա ի վիճակի չէ դիտելու պրոցեսը իբրև այդպիսին, իր ամբողջության և պատմական անընդհատության մեջ: Այդ անում է գրականագիտությունը»[1]:

Ընդհանրության մեջ այս բնորոշումները հակասական են ու վիճարկելի: Ի՞նչ չափանիշ է, այսպես կոչված, այդ «գնահատության մոմենտը», երբ չի հենվում ո՛չ պատմական օրինաչափության, ո՛չ անցյալի փորձի վրա, երբ «ի վիճակի չէ դիտելու պրոցեսն իբրև այդպիսին, իր ամբողջության ու պատմական անընդհատության մեջ»: Ո՞վ ասաց, թե ժամանակ կոչվածը ինքնաբերաբար հարթում է ամեն ինչ և գրականագիտությանը զրկում «գնահատության մոմենտից», թե գնահատականի մեջ «ճանաչողական, էթիկական, զգացմունքային, էսթետիկական վերաբերմունքի միասնությունը» վերապահվում է միայն քննադատությանը, բայց ոչ երբևէ գրականագիտությանը: Վերջապես, ի՞նչ տրամաբանություն է պնդել, թե «ճանաչողական, էթիկական, զգացմունքա-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 154:

յին, էսթետիկական վերաբերմունքի միասնության» գնահատականը հեռացնում է քննադատությունը «գիտական մտածողությունից», չէ՞ որ հենց այդ միասնության գնահատականը կարելի է տալ միայն գիտական մտածողությամբ: Այս ամենից հետո, արդեն իղուր են գրականագետի միջանկյալ ուսերանսները գիտության հետ քննադատության ինչ-որ աղերսների վերաբերյալ: Ըստ էության նա բացառում է գիտական քննադատության հնարավորությունը, քանի որ այնտեղ, ուր անտեսվում են օբյեկտիվ օրինաչափության ճանաչումն ու պատմական պրոցեսի զգացողությունը և ուր բանը հանգեցվում է երևույթների էմպիրիկ գնահատությանը, խոսք չի կարող լինել գիտականության մասին:

Մի՞թե պարզ չէ, որ նման պատկերացումները տանում են դեպի քննադատության ոլորտի և հասարակական ֆունկցիայի նեղացում, նրա գիտական-վերլուծական կարողությունների սահմանափակում, քննադատությունը գրքի տեսության, ինֆորմացիայի չափանիշներին հանգեցնելու միտում:

Բայց մեթոդոլոգիական բանավեճը այստեղից դեռ միայն սկսվում է և, ինչպես կարելի է նկատել, արդեն որոշակի սրությամբ է դրվում գրականագիտական ասուլիսներում: Հարցը չատ որոշակի է՝ գեղարվեստական երկը ենթակա՞ է գիտական-տրամաբանական վերլուծության, թե՞ քննադատը կոչված է բնազդային-ընդերցողական միջոցներով հաղորդել նրա զգացական-տպավորական ներգործությունը: Ահա, օրինակ, մի գեղեցիկ էջ Վահագն Դավթյանի պոեզիայից.

Լիներ այնպես,
Լուսաբացին
Լավ երազով արթնանայի,
Եվ իմ հոգնած ականջներում
Ոչ մի օտար ձայն չլիներ,
Լիներ բարդու սոսափը պարզ,
Ջրի ղրույցն հասկանալի
Եվ կապույտով վերադարձող
Կռունկների կանչը լիներ...

Կարելի՞ է արդյոք սա թարգմանել տրամաբանության հասկացությունների լեզվով: Եթե այո՛, ապա քննադատությունն ունի իր սեփական խնդիրը, իսկ եթե ո՛չ, ապա նա դադարում է անհրաժեշտություն

լինելուց, քանի որ բնագիրը ընթերցողին արդեն տալիս է զգացական ընկալման հնարավորություն: Եվ իրոք, չէ՞ որ ընթերցողը առանց քննադատի միջնորդության կարդում է գրական երկը և կարդում է ընկալման մի որոշակի նախադրյալի ու ունակության հիմքի վրա, այլապես ընթերցանության աղատությունը կվերանա ինքնին և գեղարվեստական գրականությունը կապ կհայտնաբերի ընթերցողի հետ միայն քննադատության միջնորդությամբ: Ուրեմն քննադատության կոչումը այլ է: Նա պարտավոր է գեղարվեստական երկը վերլուծել իր լեզվով, գեղարվեստական երկի լեզվից տարբերվող միջոցներով, այսինքն՝ գիտության ու տրամաբանական վերլուծության յուրահատուկ միջոցներով: Այս իմաստով ես անվերապահորեն համամիտ եմ այն գրականագետներին, որոնք ելնում են քննադատության՝ որպես գիտության, գեղարվեստական երկի տրամաբանական վերլուծության սկզբունքից և միանգամայն տեղին եմ գտնում Բուչմինի պոլեմիկական սրությունը հարցի դրվածքում: «Արմատացած սովորությամբ,- գրում է նա,- չփոթել արվեստագետի դիրքորոշումը հետազոտողի դիրքորոշման հետ, կամ գուցե իրենց գիտության նկատմամբ ինչ-որ անվստահությամբ, որոշ գրականագետներ դեռևս վարանում են ընդունելու, որ գիտությունը արվեստի երևույթները կարող է ճանաչել հենց միայն իրեն յուրահատուկ՝ պատկերային մտածողությունից տարբերվող եղանակներով... Տրամաբանական կատեգորիաները, տերմինները, հասկացությունները, սահմանումները գեղարվեստական պատկերի ճանաչման պարագայական էություն են: Նրանք առանձնացնում, տարբերակում են գլխավորը, էականը, օրինաչափը և դրանով իսկ լրացնում, խորացնում, հարստացնում են մեր պատկերացումները երկի մասին՝ նրա անմիջական, կոնկրետ-զգայական ընթերցողական ընկալման համեմատ: Այլապես ինչի՞ համար են քննադատությունն ու գրականագիտությունը»[1]:

Պնդում են, թե գիտական վերլուծությունը անտեսում է պատկերավոր խոսքի համարժեքը, թե գեղարվեստական մտածողությունը հնարավոր չէ թարգմանել տրամաբանական մտածողությամբ և մանավանդ թե հանգեցնել տրամաբանական մտածողության: Դա, իհարկե, ճիշտ է, բայց անվիճելի է նաև, որ գեղարվեստական պատկերը կարելի է մեկնաբանել տրամաբանական հասկացությունների լեզվով: Այլ կերպ գիտությունը չի էլ կարող ճանաչել ու բացատրել առարկան, երևույթը:

---

[1] "Анализ литературного произведения", стр. 11.

Դա մի «հակաստուդյուն» է, որ, ինչպես նկատում է Բուչմինը, յուրահատուկ է ոչ միայն արվեստին և արվեստի մասին գիտությանը, այլև առհասարակ իրական օբյեկտին և այն հետազոտող բոլոր գիտություններին: Ըմբռնել այս միջնորդվածությունը, նշանակում է առարկան նույնացնել գիտության հետ և ջնջել նրանց սահմանները:

Կրկնում եմ, այս բանավեճը մասնավոր բնույթ չունի և արծարծվում է քննադատության ոչ միայն զոնալ, այլև համաչխարհային խորհրդակցություններում: Այս տեսակետից ուշագրավ է, օրինակ, 1976 թվականի գարնանը Լիսաբոնում տեղի ունեցած «Գրական քննադատների միջազգային ասոցիացիայի» կոնգրեսը, որին մասնակցում էին նաև սովետական մի խումբ քննադատներ: Կոնգրեսի արդյունքների վերաբերյալ «Иностранная литература» (N 9) ամսագիրը տպագրել է Յու. Բարաբաշի և Յու. Սուրովցևի հետաքրքրական ու բովանդակալից դիալոգը՝ «Քննադատությունը ժամանակակից աշխարհում» վերնագրով: Վերնագիրն ինքնին չափազանց դիպուկ է գտնված, որ հուշում է, թե կոնգրեսի ասուլիսներում արտացոլվում են արդի համաչխարհային քննադատության գլխավոր միտումները: Եվ, իրոք, քննադատության մեթոդոլոգիան (սոցիոլոգիզմ, ստրուկտուրալիզմ և այլն), քննադատության առարկան ու մեթոդը (արվե՞ստ, թե գիտություն), քննադատության կապը հասարակական և ճշգրիտ գիտությունների հետ, գրողը և քննադատը, գրողը քննադատ, գրող-քննադատը-ընթերցողը, քննադատությունը և գրական-պատմական պրոցեսը, քննադատության հասարակական կոչումը և այլն, հարցեր են սրանք, որ վեճեր են հարուցում քննադատական տեսական մտքի համաչխարհային ոլորտներում:

Կոնգրեսի քննության ղրված թեման ձևակերպված է այսպես՝ «Գրական քննադատությունը, հումանիզմը և հումանիտար գիտությունները»: Նման ձևակերպումը եղնում էր հասկացություններին մասնագիտական խստիվ տարբերակումից, թե ո՛չ, այլ հարց է, սակայն ուշագրավ է, որ այն առիթ տվեց Յու. Սուրովցևին հիմնավորելու քննադատության առարկայի ու մեթոդի վերաբերյալ մի որոշ տեսակետ: «Թեմայի ձևակերպումը,- ասում է նա,- թելադրված է իսկապես գրական քննադատության և գրականագիտության արդի զարգացմամբ, թեև մեզ համար այստեղ խորհրդածելու բան կա: Եվ իրոք, «Գրական քննադատություն, հումանիզմ և հումանիտար գիտություններ»՝ չէ՞ որ հումանիտար գիտություններից գրական քննադատության այս անջատումը կարող է վիճելի թվալ, ճշմարիտ չէ՞: Եվ դա այդպիսին էլ թվում է, եթե

կարդանք մեր մի քանի և արտասահմանյան չատ գիտնականների որոչ աչխատություններ»[1]:

Հարցադրումն, իհարկե, տրամաբանական է և քննադատն առաջադրում է իր մեկնաբանությունը. «Բայց իմ տեսակետով,- ասում է Սուրովցևը,- գիտությունից քննադատության այդպիսի անջատումը ունի իր իմաստը (резон): Իհարկե, գրական քննադատությունը հենվում է գիտության վրա և առաջին հերթին գրականագիտության, էսթետիկայի, ընդհանուր արվեստագիտության վրա, բայց քննադատության խնդիրները կոմպլեքսային են, նրանք չեն հանգում միայն ընթերցողների գիտակցության մեջ գրականության մասին ղուտ գիտական պատկերացումներ ներդնելուն: Քննադատության բնույթը հրապարակախոսական է, նրա հումանիստական ուղղվածությունը բխում է իր խնդիրների և իր առարկայի հենց այդ հրապարակախոսական էությունից: Չէ՞ որ քննադատությունը, որ գործ ունի գեղարվեստական գրականության հետ, պետք է գոնե ունենա մի քանի այնպիսի առանձնահատկություններ, որպիսիք ունի գրականությունը և ամենից առաջ առաջադեմ գրականությունը: Պատկերավորությո՞ւն: Բնավ ոչ, պատկերավորությունը քննադատության մեջ լրացուցիչ փաստարկ է: Բայց ահա հումանիզմի իդեալների հաստատումը՝ դա քննադատությունը նմանեցնում է գրականությանը, դա նրանց ընդհանուր նպատակամղվածությունն է»[2]:

Համոզո՞ւմ է արդյոք քննադատության և գիտության սահմանազատման այս «ռեզոնը»: Հազիվ թե: Ջեմ վիճում, թե քննադատության բնույթին յուրահատուկ է հրապարակախոսական պաթոսը, բայց ավելի պայմանական, քան տիպաբանական ստույգ ցուցանիչ է, թե «հումանիզմի գաղափարը քննադատությանը մերձեցնում է գրականության հետ»: Իսկ հարց է ծագում, ինչո՞ւ հումանիզմի գաղափարը քննադատությանը չի մերձեցնում հենց հումանիտար գիտություններին հետ: Ես այս փաստի վրա ուչադրություն չէի դարձնի, եթե Սուրովցևի և Բարաբաչի դիալոգում քննադատության առարկայի, մեթոդի և մեթոդոլոգիայի վերաբերյալ դիտարկումներն իրենց ամբողջության մեջ չլինեին իրոք գիտականորեն հիմնավորված, ճչգրիտ և միանգամայն ընդունելի, դիտարկումներ, որոնք ելնում են քննադատության կոմպլեքսային բնույթի, գրական երևույթների և գրական-պատմական պրոցեսի կոմպլ-

---

[1] «Иностранная литература», 1976, N 9, стр. 205.

[2] Նույն տեղում:

լեքսային հետազոտության նախաղրյալից, թելադրված այն անհրաժեշտությամբ, «որ գեղարվեստական ստեղծագործությունը ամբողջական է ու անբաժանելի, որ գրականությունը բազմաբարդ ու դիալեկտիկորեն զարգացող միասնականություն է, որը գեղարվեստական իմացության չբջանակների մեջ է ներքաշում մարդկային կեցության բոլոր անտահման բազմազանությունը և որ միայն կոմպլեքսային, ամեն կարգի միակողմանիությունից ու սխեմատիզմից հեռու մեկնարանությունը կարող է քննադատությանը մերձեցնել արվեստի հումանիտական էության ըմբռնմանը և դրանով իսկ իր սեփական մասնագիտական ու հասարակական պարտականությունների արժանավայել կենսագործմանը»[1]*:*

Կարծում եմ, որ կոմպլեքսային այս սկիզբը ավելի քան պարտադրում է գրական քննադատության գիտական բնույթը: Եվ այստեղ արդեն անկարելի է չխոսել մի պարադոքսի մասին: Ամեն անգամ, երբ խոսք է լինում գիտական քննադատության մասին, իսկույն ասպարեզ է գալիս ընդդիմախոսը, թե գիտեք, քննադատության պաթոսը հրապարակախոսական է և նա կոչված է արձագանքելու օրվա կենսական հարցերին: Բայց ի՞նչ տրամաբանություն է, ինչո՞վ է արդարացվում գիտականության և կենսականության այս հակադրումը, մի՞թե գիտականությունը բացառում է հրապարակախոսականությունն ու կյանքի ղպացողությունը: Մի՞թե նման հարց կարող են առաջադրել, օրինակ, տնտեսագետները, սոցիոլոգները, պատմաբանները և ինչո՞ւ նրանք կարող են գիտականորեն վերլուծել արդի հասարակության տեսական ու սոցիալ-քաղաքական տեղաշարժերը, իսկ քննադատությունը չի կարող գիտականորեն լուսաբանել գրական-պատմական պրոցեսների օրինաչափությունը: Եվ կարելի՞ է արդյոք այսպիսի փաստարկներով հիմնավորել քննադատության և գրականագիտության ոլորտների տարբերությունը: Ստացվում է այսպես՝ գրականագիտությունը անցյալի գեղարվեստական արժեքներն ուսումնասիրում է գիտական մեթոդով, որպեսզի ցույց տա այդ արժեքների կենսունակությունը և ծառայեցնի դրանք կյանքի արդիական խնդիրների լուծմանը (այլապես նրա գոյությունն անիմաստ է), իսկ բանից պարզվում է քննադատությունը, եթե ցանկանում է արդիական լինել, պետք է ղգուշանա գրականագիտության գիտական մեթոդների կիրառումից, որպես թե գիտականությունը խլացնում է արդիականության ղպացողությունը:

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 211-212:*

Այսպիսով, ես գտնում եմ, որ գրականագիտությունն ու քննադատությունը նույնություն են, միևնույն գիտության ժանրային տարրերակները և հարց կարող է լինել ո՛չ թե նրանց ոլորտների ու մեթոդոլոգիական սկզբունքների առանձնացման մասին, այլ նրանց միասնության, փոխադարձ ներթափանցման ու լրացման մասին: Քննադատության առարկան ու մեթոդը այսպես էլ սահմանում էր Լունաչարսկին: Հիմնավորելով քննադատության դպրոցների տիպաբանական ստորաբաժանումը՝ դոգմատիկական և մետաֆիզիկական, իմպրեսիոնիստական, լուսավորական, պատմական, մարքսիստական, նա մարքսիստական քննադատության մեթոդի ու առարկայի առաջնությունը տեսնում էր հենց գրական երևույթների կոմպլեքսային, գիտական վերլուծության մեջ: «Գրականագետը,- գրում է Լունաչարսկին,- որ հաչվի չի առնում գեղարվեստական երկի էսթետիկական ուժը և այն ուղղությունը, որի մեջ գործում է այդ ուժը, իհարկե, միակողմանի գրականագետ է: Մյուս կողմից, միակողմանի է նաև քննադատը, որ քննելով արվեստի ստեղծագործությունը, ուշադրություն չի դարձնում ո՛չ նրա գեննղիսի, ո՛չ այն պատճառների վրա, որոնք նրան տալիս են սրություն, փայլունություն, արտահայտչականություն: Դատողությունները գեղարվեստական երկի սկզբունքների մասին՝ ամբողջության մեջ, անիմաստ են առանց ծագումնաբանական հետազոտության, այսինքն՝ առանց հստակ պատկերացման այն մասին, թե հասարակական ինչ ուժեր են ծնունդ տվել տվյալ գրական երկին... Այստեղ քննադատը չի կարող չլինել էթիկ, տնտեսագետ, քաղաքագետ, սոցիոլոգ և միայն սոցիոլոգիական գիտելիքների ու հասարակական միտումների լիակատար ավարտվածության մեջ է քննադատի կերպարի ամբողջականությունը»[1]*: Մեթոդոլոգիական այս ընդհանրության մեջ էլ Լունաչարսկին տեսնում էր քննադատության և գրականագիտության միասնականությունը: Նչելով, որ «գեղարվեստական քննադատությունը ձուլվում է արվեստագիտությանը, իսկ գրական քննադատությունը՝ գրականագիտությանը», նա հաստատում է, որ «բոլոր ժամանակների խոշոր քննադատներն այդ իմաստով նղել են ոչ միայն տվյալ արվեստի (գրականության) տեսաբաններ, այլև փիլիսոփաներ, սոցիոլոգներ և այլն: Ահա թե ինչու չի կարելի քննադատությունն անջատել, որպես ինչ-որ մեկուսացված բան, գրել, ասենք, գրական քննադատության պատմությունը, առանձնացնելով այն գրակա-*

---

[1] *А. Луначарский, Собрание сочинений, т. 8, М., 1967, стр. 338.*

նագիտության պատմությունից և մշտական էքսկուրսներ չանելով փիլիսոփայական և հասարակական գիտությունների բնագավառը, միանգամայն անհնարին է»[1]:

Ի դեպ, պետք է ասել, որ Լունաչարսկին նույնպես չեչտում է, այսպես կոչված, «գնահատության մոմենտը» քննադատության մեջ: Բայց նա որևէ չափով չի նվազեցնում կոմպլեքսային, գիտական մոտեցման անհրաժեշտությունը: Գնահատության կատեգորիան բարձրացնելով փիլիսոփայական իմացաբանության աստիճանի՝ նա գտնում է, որ գնահատել օբյեկտը (գրական երկը), նշանակում է վերլուծել այն իր ամբողջությունը կազմող բոլոր տարրերի պատճառական կապերի, «արտաքին-առարկայական և սիմվոլիկ տարրերի» («հնչյունային, դծային, գունային» նշանների), «գաղափարական բովանդակության և էսթետիկական արժեքի», «ձևի ու բովանդակության միասնության» մեջ, չէ՞ որ «գեղարվեստական երկը մի վերին աստիճանի ամբողջական օրգանիզմ է»: Եվ այս իմաստով քննադատության ձեռքում է ոչ միայն «գեղարվեստական երկի մասին դատողական սկզբունքների» մշակումից, այլև «ստեղծում է նույն այդ գեղարվեստական երկի, նրա օրենքների և նորմաների մասին մի ամբողջ գիտություն»[2]:

Քննադատության դերը գրական-պատմական պրոցեսում վերացական հասկացություն չէ, այլ կոնկրետ-պատմական ուսումնասիրություն: Դա արտացոլում է քննադատության գլխավոր ուղղությունը, նրա աշխարհայացքը, էսթետիկական-փիլիսոփայական մեկնակետը: Լուսաբանել գրական-գեղարվեստական գործունեությունը նախ և առաջ նշանակում է նրա գենեզիսի՝ ժամանակի ու պատմության ընթացքի խորը զգացողություն, հասարակության զարգացման օրինաչափությունների գիտական իմացություն, ղեկավարված գեղարվեստական մտածողության իմանանտ օրենքների, պատկերավոր խոսքի բազմանշանակ ու անկրկնելի մոդելների մասնագիտական իմացության հետ: Եվ միայն գիտականորեն հիմնավորված կոմպլեքսային վերլուծության՝ ձևի ու բովանդակության, գրողի անհատականության ու գրական ֆենոմենների էսթետիկական արժեքայնության պատմական ու գեղագիտական տեսանկյունների միասնականությամբ քննադատությունը կարող է լուծել իր մասնագիտական ու հասարակական խնդիրները: Հայ քննադատու-

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 339:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 336–338:*

թյունը հավակնություն չունի առաջադրելու ինչ-որ հայկական ազգային մեթոդոլոգիա, եթե առհասարակ հնարավոր է նման մեթոդոլոգիայի գոյությունը: Նրա ելակետը, այսպես ասած, մեթոդոլոգիական մոնիզմն է, այսինքն՝ գեղարվեստական գործունեության մարքսիստական վերլուծության սկզբունքը՝ գեղարվեստական զարգացման համաչխարհային պրոցեսի ընդհանրության մեջ որոշարկված ազգային գրականության ավանդների ու առանձնահատկությունների, ինչպես նաև քննադատական-գրականագիտական մտքի ստեղծած փորձի յուրացման հիմքի վրա:

1977

ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ

Անդրադարձի առիթը գրողների համահայկական հինգերորդ համաժողովն է՝ նախորդներից ավելի անհետաքրքիր ու անբովանդակ, արարողական իր էտիկետով: Ու երբ հետադարձ հայացքով փորձում ես վերհիշել մնայուն մի արժեք, փորձառական մի հղում, ապա սպասումներդ սուզվում են համատարած ձանձրույթի մշուշում: Եվ այդ մշուշի միջից առկայծում է համաժողովի նախօրեին Ալեքսանդր Թուխյանի ահազանդող տագնապը. «Ինչպես բարբարոսները կործանեցին Հռոմը, այնպես էլ գրամոլները, վերջին երկու տասնամյակում արդեն վճռական գրոհ և կործանիչ հարվածներ են հասցնում հայ գրավոր գրականության հազարյոթհարյուրամյա հզոր կառույցին»:

Անորոշության, մտավոր ձանձրույթի այս թմբլիրի մեջ մթագնվում են գրողի պատասխանատվությունը, ընթերցողի օտարումը գրականությունից, աղավաղվում է հայոց լեզուն, աղտեղվում է գեղագիտական ճաշակը, այլասերվում գրական կազմակերպությունն ու գրականության բարձր նշանակությունը:

Իմ նպատակը չէ ներկայացնել գրական ժամանակի համապարփակ ու համակարգված տեսությունը, այլ թեև որքանով է գրականագիտությունը (քննադատությունը) տիրապետում և ուղղություն տալիս գրական ընթացքի ներքին տեղաշարժերին և ինչքանով ենք մենք կարողանում պահպանել մեր հիշողությունից գրեթե օտարված մտավոր կարգապահությունը: Ընտելացել ենք համընդհանուր մի գորշության, կորցրել իրերի ընկալման տրամաբանությունը ու գրական-հասարակական մտքի կարգն ու կարգապահությունը: Թուխյանի տագնապահարույց խոսքը արժեքների ժխտում չէ, այլ դրանց պաշտպանության ահազանգ, թեև համատարած գրամոլությունը չնչահեղձում է հայոց աղգային մշակույթի ու գրականության ստեղծումի ոգին՝ կասեցնելով ոչ միայն գրականության զարգացումը, այլև նրա հասարակական ճանաչման կենսական տարածքը:

Յուրաքանչյուր ժամանակ առաջադրում է իր հիմնահարցը, որ անկախ անհատական այլատարր կարծիքներից, ուղղություն է տալիս հասարակական մտքի որոնումներին: Մեր գրական-քննադատական միտքն այսօր չունի իր ժամանակը, գրականության ժամանակի տեսական ու պատմական հարցադրումը, գրական չարժման ընթացը լուսաբանելու իր կոչումը և գեղագիտական չափանիշներով համակարգելու գրականության տիրույթը: Ավելին, կարծես հենց քննադատությունն է

աղավաղում գրական ընթացքի արժեքային չափանիշները և քաոսը սկիզբ է առնում չնորհանդեսների համաճարակից, որ պարձել է գրական կենցաղավարության և գրական քաղաքականության ձևույթ՝ համահարթելով միջակության և տաղանդի սահմանագիծը:

Նախերգանքի իմ մտածումների գույները կարծես թանձրամած են, սակայն ես հեռու եմ գրական չարժումը ժխտելու որևէ միտումից: Թեկուզ համաժողովի պարագան: Հնարավոր է, որ այն մնայուն հետք չթողնց մտավոր-գրական որոնումների ընթացում, բայց երևույթը, գաղափարը միանգամայն գնահատելի է: Վերջին հաշվով այն համատեղում է հայոց մտավոր-գրական գաղթօջախների ինքնության ձայները, բացահայտում ստեղծագործական այլատարր միավորների ներքին-ազգային ձգտումների իրական պատկերը, ստեղծում ընդհանուր տեսադաշտ ազգային գոյության խնդիրների արծարծման համար: Պարզապես արարողության հանդիսավորության համեմատ աննշան է փիլիսոփայությունը: Թերևս պետք է ձևր փոխել՝ հոնտորականությունը՝ կոնկրետ հարցադրման նպատակային ասուլիսով և չնորհանդեսների փոխարեն՝ գրական երկերի լրջմիտ քննարկումներ:

Այս հատվածում է ինձ մտահոգում գրական քննադատության ընդհանուր վիճակը: Իհարկե քննական հայացքի ու համակարգման առանձին փորձեր արվում են (հատկապես երիտասարդ քննադատների կողմից), սակայն առավելապես առկա է անուոատիվ տեսությունը, քան արժեքաբանական վերլուծությունը: Տակավին թուղթիկ է վերլուծական հայացքի տեսադաշտը և ավելի ասպարեզ ունի վիճակագրությունը, քան բնագրագիտությունը: Գնահատելի է «Նարցիս» հանդեսի պոեզիայի մասին Վահրամ Դանիելյանի տարեկան տեսությունը («Գրական թերթ», N 16, 2010): Հիշատակվում են հանդեսում տպագրվող գրեթե բոլոր բանաստեղծները՝ մի որոշ տարբերակված քնութագրումներով, իսկ թե ինչ ուղղություն է դավանում հանդեսը և ինչ ընդգծում ունի արդի պոեզիայի տիրույթում, դուրս է քննադատի հարցադրումից և այդպես էլ նարցիսյան պոեզիան չի հանգում գեղագիտական ընդհանրացման: Եվ ճիշտ է բացառված, քանզի քննադատի իրավացի դիտարկմամբ, հանդեսը չունի գեղագիտական որոշակի ուղղություն, այսինքն, «ընդհանուր գեղագիտական համակարգ», այլ միայն «հավաքել կենսունակ ուժերին»: Եթե սա «ստրատեգիա» է, ինչպես նչում է քննադատը, ապա որևէ ինքնատիպ երանգ չունի, քանզի դա առհասարակ գրական մամուլին յուրահատուկ ստրատեգիա է, ուստի տեղին չէ նշել, թե հանդեսի բանաստեղծությունները «չահեկանորեն առանձնանում են մյուսներից

(օր. «Գրական թերթից») և ապահովում լավ բանաստեղծություն կարդալու ընթերցողի «պատվերը»: Ճշմարիտն այն է, որ հանդեսն «ակամա տուրք է տալիս նաև գրական մամուլի իր գործառույթին, այսինքն իր էջերում տեղ է տալիս հեղինակների ու բանաստեղծական չարքերի, որոնք պարզապես գրական ընթացքի բաղմազանությունն են ապահովում, անկախ այդ երևույթի որակական առանձնահատկություններից»: Այլ կերպ ասած, «Նարցիսը» չունի իր բանաստեղծն ու բանաստեղծությունը, ինչպես չունեն նաև մեր գրական մամուլի մյուս օրգանները, և սա է, որ կանխարգելում է արդի գրական պրոցեսի տեսականացումն ու գիտականացումը: Այստեղ է արդի քննադատության փակուղին:

«Պատմող, պատմություն, պատմվածք» տեսությամբ «Նարցիս» հանդեսի պատմվածքն է քննարկում Արքմենիկ Նիկողոսյանը: Վկայուծության սկզբունքը նույնն է, ավելի չուտ տեղեկատվություն, քան տեսական ընդհանրացում: Քննադատը փորձում է հեղինակային ընտրության փաստով ինչ-որ ուղղություն վերագրել հանդեսին, բայց դա չափազանց պայմանական փաստարկ է, քանզի անհայտ է մնում ուղղության գեղագիտական և գաղափարական արգումենտացիան: Իսկ այն ընութագրումները, որ հոդվածի հեղինակը վերագրում է պատմվածքագիրների գեղագիտական հատկականությանը, ըստ ոճի անհատականության հատկանիշներ են, որ չեն հուշում ընդհանուր գեղագիտական համակարգի ընութագրում: Ուղղակի ասեմ, որ քննադատի ընութագրումները որևէ չափով չեն ակնկալում պատմվածքի հեղինակի գրողական ինքնությունը: Քննադատը դիտում է միայն ձևույթը, կառուցվածքը, գգեստը, իսկ թե ինչ է արտահայտում այս ժեն, ձևը, տակավին մնում է անհայտ, մինչդեռ ձևը իմաստավորում է միայն բովանդակության ինչությամբ: Այս ոլորտում, առհասարակ, Նիկողոսյանի տեսությունը որոշակի ընդգծում ունի նուրբ դիտողականությամբ, դիպուկ ընորոչումներով և ճչգրիտ բանաձևումներով և, սակայն, անտեսված է պատմվածքի իդեան, գրողի հայացքը: Որքան էլ քննադատը հավաստի, թե Գյուլբենգյանի «պատմվածքում պատմությունը հետաքրքիր դրսևորում ունի», թե նա «սիրում է կառուցվածքային տարաբնույթ խաղարկումներ անել», և նրա այս ժեններում «պատմությունը ոչ թե ներկայացվում է, այլ բացահայտվում», այնուամենայնիվ, գրողի ինքնությունը, աչխարհընկալումը, իդեականը մնում է չբացահայտված: Քանզի անհատականության հայտը ավելի այստեղ է, քան «կառուցվածքային խաղարկություններում»: Ընդունում եմ, քննադատի նկատումը, թե Հրաչ Սարիբեկյանի գրականության ցուցանիշներն են «չհանդուրժող նրևա-

կայութիւնը», և այն, որ «իբրև մտածող ու փիլիսոփա, երևույթները նրան ներկայանում են իբրև նշաններ», այնուամենայնիվ էական է, թե ինչ խորհուրդ են հուշում այդ նշանները: Այդպես և Վրեժ Խաչատրյանի և Արամ Պաչյանի պատմվածքների քննության պարագայում:

«Նոր սերունդ, նոր գրքեր» տեսությամբ մի չարք հեղինակների առանձին ժողովածուներին է անդրադառնում Արմեն Ավանեսյանը («Գրեթերթ», N 7): Մատուցման սկզբունքը նույնն է՝ տեղեկանք, անոտատիվ տեղեկատվություն գրքի ու հեղինակի մասին, թեև պիտի նշեմ, որ միանգամայն գրավիչ են նորահայտ գրողների աչխարհընկալման ու ոճի առանձնահատկության բնութագրումները:

Վերստին անդրադառնալով «Նարցիս» հանդեսին՝ պետք է ըստ ամենայնի գնահատեմ նրա երևույթը գրական մամուլի սուղ պայմաններում, ուր մի որոչ ընտրությամբ ասպարեզ ունեն գրողներն ու քննադատները և հնարավորինս պահպանում է գեղարվեստական չափանիշների ընդհանուր սահմանագիծը: Միանգամայն ուսանելի է հանդեսի արդիական ուղղվածությունը, նրա ուղղակի հաղորդակցումը համաչխարհային գրականության ժամանակակից միտումներին:

Եվ սակայն այս մասին չէ թռուցիկ անդրադարձի իմ խոսքը, այլ այն, որ ազատ կարծիքի համատարած ստվերում չարունակում է տիրել գրական գործչությունը, ուր մտավոր կարգապահությունը խեղաթյուրվում է չգիտակցված (գուցե սուբյեկտիվորեն չգիտակցված) տգիտության մշուշում: Մի անգամ ևս հիշեցնեմ հայտնի փիլիսոփայի ասույթը, թե կարծիքը պետք է տարբերել գիտելիքից և կարծիքի անձնական ազատությունը չափավորել գիտելիքի անհրաժեշտությամբ:

Ժամանակ առաջ «Գրական թերթը» տպագրել էր ոչ բոլորովին անհայտ Նորայր Ղազարյանի հոդվածը «Ես բառ եմ որոնում» բանաստեղծությունների մի ժողովածուի մասին՝ իր քննադատական ոճին հատուկ «փիլիսոփայական» վերնագրով՝ «Կեցության խորքային իրեղենությունը» («Գրական թերթը», N 21, 2010): Բանն այստեղ ժողովածուի գնահատությունը չէ, այլ այն, որ հոդվածի հեղինակը քննադատության գիտությունը խեղաթյուրում է գավառամտությամբ, ուր բնագիր կոչված հասկացությունը կորցնում է իր «իրեղենությունը» և վերածում ֆրազի: Ստացվում է բոլորի համար նույնն է մոդելը՝ փիլիսոփայական չափիկ հագցրած: Ժողովածուն իր վերնագրով «համակարգայնացումի» լավագույն դրսևորումն է (?): Բանաստեղծուհին ընդգծում է խոսքի առաջնությունը (?), լոգոսի մեջ գրքի և կեցության ներսուզումը (?), որով բանաստեղծությունը վերածում է կրկնաղիր ստեղծագործու-

թյան» (?),- գրում է քննադատը և տեսաբանում, թե «ես բառ եմ» և «կյանքը տող է» կապակցությունները հետմոդեռնիզմի չեչտադրումով (խոսքը խոսքի համար) (?),- խորացնում են գրողի ընկալումը՝ այն կապելով հերմենևտիկայի ու կառուցվածքաբանության հետ» (?): Կարելի՞ է երևակայել ավելի անկապակից ու անհեթեթ ընդհանրացում:

Եվ այսպես, քննադատական մտքի բառապաշարից ձևած փրազներով Նորայր Ղազարյանը հոդվածներ է ձևաբանում գրքերի անխտրական կամ գուցե խտրական ընտրությամբ և երևակայության անպարագիծ աղատությամբ, Պարոնյանի արտահայտությամբ՝ «ծուլի վրա ձիարշավ անում, ցամաքի վրա՝ նավարկություն»: Քննադատը երևի ենթադրում է, թե կյանքն էմպիրիկ է, կեցությունը՝ փիլիսոփայական և հայտնության պարզունակ հրճվանքով բնութագրում է, թե ժողովածուի «բանաստեղծությունները ոչ թե կյանքի, այլ կեցության գրոշմն են կրում» և բանաստեղծուհին «իր տողերը վուել է «կեցության» և այլակեցության տարածքով (?) աշխարհը ի վերջո ճիշտ տեսնելու հայեցողական չնորհով» (?): Եվ վերջապես, լրջմիտ լինելու պարագայում քննադատը գոնե պետք է իմանար, որ առկա ժողովածուն ոչ թե հեղինակի առաջին գիրքն է, այլ երկրորդը:

Ինձ մնում է վերստին հիշեցնել Նորայր Ղազարյանին, որ քննադատությունը վերին տրվածք է և պարտադրում է ինտելեկտուալ ճաշակ, մտավոր կարդապահություն և հիմնավոր գիտելիքներ:

Այստեղ պետք է վերջակետ դնեի: Բայց Նորայրը մատուցից նոր անակնկալ՝ «Գրական թերթի» էջերը զրաղեցնելով «Հոգևոր զրականության և նրա պատկերի առանձնահատկությունները» հոդվածով, որը «անտիկրիտիկայի» դասական նմուշ կարելի է համարել: Այսքան և այսչափ չտիրապետել նյութին, ինքնահնար սահմանումներով երևույթները բնութագրել և տպավորություն ստեղծել տերմինների չեղատառերով, իրոք որ գավառամտություն է: Հատկանիշներ է վերագրում հոգևոր պատկերին, չգիտակցելով, որ ըստ մորֆոլոգիայի, պատկերը պատկեր է, հոգևոր, թե աշխարհիկ, որ աշխարհիկ պատկերը կարող է նույնպես լինել մոգական, մետաֆորիկ, պարաբոլ համեմատական, այլաբանական, միստիկական, մետաֆիզիկական և այլն, ինչպես այուժեն այուժե է՝ հոգևոր թե աշխարհիկ, և տիպարանությունը թեմայի ընտրության մեջ է: «Արիստոտելը առաջադրել է բանականություն, Սոկրատը՝ բարոյականություն, ստոիկները և Փիլոն Ալեքսանդրացին՝ լոգոսի ունիվերսալության կատեգորիաները»,- գրում է քննադատը (իհարկե, ըստ երբորդ աղբյուրի), առանց կռահումի, որ այստեղ ավելի չուտ աշխար-

Հիմ պատկերի ունիվերսալիզմն է, քան հոգևոր: Որպես տեսական ուղեցույցներ՝ քննադատը վկայակոչում է անուններ՝ Դիոնիսիոս Արոպագեցի, Պալիևսկի, Պլոտին, Փիլոն Ալեքսանդրացի, Հեգել, Շելլինգ, Յակովլև, Պլատոն, Կանտ, Լուի Արագոն, Արիստոտել, Սոկրատ, Յամբլևխ, Պորֆյուր, Լոտման, Կետե Համբուրգեր, Մախ, Կլեմենտ Ալեքսանդրացի և սակայն նչում ընդամենը մի երկու հղում: Քննադատությունը հասարակական գիտակցության բարձրագույն ձևերից է, գրեթե համազոր փիլիսոփայությանը և չպետք է այն իջեցնել մտավոր զրոսանքի մակարդակին: Նկատել եմ, որ վերջին շրջանի մեր քննադատական հոդվածներում և գրականագիտական ուսումնասիրություններում հաճուռն ձգտումի են հանում նորագույն ժամանակների տեսաբան-փիլիսոփաների ասույթներից առնված հղումները՝ Օրտեգա ի Գասետ, Ռոլան Բարթ, Ումբերտո Էկո, Լոտման և ուրիշներ: Գիտականության պատրանք են ստեղծում: Եվ հղումները կատարում են առանց քննական հայացքի, որպես բացարձակ ճշմարտություն, անգիտանալով, թե այն որքանով է համրնկնում հայոց մտավոր-գրական ավանդույթի հոգեբանական կերտվածքին: Ստացվում է արհեստական վերագրումների մի չեղագույն կարկատան, ուր չքանում են գեղարվեստական չափանիշներն ու ևրևույթի իրական գիտակցությունը: Եվ ուշագրավն այն է, որ տեսական-փիլիսոփայական ամենաբարդ հարցերը մեկնաբանվում են խորապես գիտական դրվածքով, իսկ այդ դուգահեռի վրա ազգային գրականության մասին միայն սչակերտական պատկերացումներ: Մի՞թե ակնհայտ չէ գաղտնիքը: Հապա «Ի սկզբանե էր բանն» դարձվածը: Կա՞ քննադատական մի հոդված, որի հեղինակը չխաղա «Բանի» և «Լոգոսի» հետ և այն չեչտով, թե կարծես ինքն առաջինն է մեկնում հասկացությունների աստվածաբանական իմաստը:

2

Ես մերժում եմ արդի հայոց գրականության արժեքը բացասող պատկերացումները, թե մենք գրականություն չունենք և առհասարակ մեր գրականությունը տվյալներ չունի զրաղեցնելու մեր հոգևոր-զգայական աչխարհի որոնումները: Մենք ունենք տաղանդավոր գրողներ, մեր պոեզիան և արձակը ներկայանում է ավագ և միջին սերնդի գրական նչանակալից ստեղծումներով, մենք ունենք երիտասարդ սերնդի տաղանդավոր գրողներ՝ Հուսիկ Արա, Մհեր Բեյլերյան, Արամ Պաչյան, Համբարձում Համբարձումյան, Հրաչյա Սարիրեկյան, Հովհաննես Թեքգ-

յողյան: Խոսքս այն մասին է, որ մեր գրականությունը հովանավորված չէ ազգային պաշտպանությամբ և սակայն գրականության հասարակական ճանաչման անձկությունը մի էական չափով պայմանավորված է քննադատության թերացումով: Կարելի է ասել, որ մենք քննադատներ ունենք, բայց քննադատություն չունենք:

Իհարկե, դա որոշ իմաստով սուբյեկտիվ նախադրյալ ունի և այն էլ համաշխարհային պատմական: Երկրագունդն այնքան է զերլարված սոցիալական, աշխարհաքաղաքական, ազգային և այլ կարգի գլոբալ հակասություններով, որ հոգևոր որոնումների ու արարման ռոմանտիկ ձգտումներն այլևս մոլորություն են թվում: Ինչ արժեն այլևս գեղեցիկի, սիրո, հոգևոր գրականության ու արվեստի երբեմնի առասպելները:

Եվ քննադատությունը գիտական-վերլուծական «խրթին» մեթոդաբանությունից գերադասում է անոտատիվ-ակնարկային ժանրը: Բարդը, խորքայինն արդեն ինչ-որ չափով հոգնեցնող է և առավել գրավիչ է հասկանալին, առաջին տպավորության հաճույքը: Էսսեն ընձեռնում է մտքի ազատություն, կառուցվածքը տեսանելի նշանագրության և այստեղ էլ ավարտվում է քննադատության սահմանը: Այս պարագայում ինքնին ուշագրավ է Հովիկ Մուսայելյանի «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» գրքի հարուցած բանավեճը: «Վրիպած գիրք» հոդվածում Սուրեն Աբրահամյանն անվերապահորեն ժխտում է գրքի գիտական արժեքը: Հավաստելով, թե խնդիրը ոչ այնքան գրքում այս կամ այն հարցի վերաբերյալ իրավացի թե ոչ ճչգրիտ դիտարկումներն են, որքան ժանրի գրապատմական օրինաչափությունների սխալ ընկալումը՝ սուբյեկտիվ-կամայական ընտրությամբ, նյութի ոչ հիմնավոր ուսումնասիրությամբ: Որպես թե գրքի հեղինակը, չտարբերելով համակարգ, կառուցվածք, տիպաբանություն հասկացությունների գեղագիտական իմաստը, ոչինչ չասող «նետ» նախածանցով քառս է ստեղծում ու ոչ գիտական մեկնություններով աղավաղում արժեհամակարգ, գրական գործընթաց, որակափոխում գրական ժամանակ հասկացությունները: Ստացվում է բոլոր կարգի հարցադրումներով վրիպած աշխատություն՝ թե տեսական և թե վերլուծական դուգահեռներով:

«Ձախողված աճպարարություն» պատասխան հոդվածով հանդես եկավ Հովիկ Մուսայելյանը, բանավեճի սկզբունքային, գիտական ու տեսական հարցադրումները վերագրելով սուբյեկտիվ միտումի, այստեղ իակ կասկածի ենթարկելով իր տեսակետների հիմնավորման հոգեբանական նախադրույթը: Հայտնի բան է, ով բանավեճում չհչտը դնում է

ինքնաարդարացման փաստի վրա, նա եթե ոչ լրիվ, ապա կիսով չափ ցուցադրում է իր պարտությունը: Բանավեճին պետք է այլ ուղղություն տար գրքի հեղինակը, անկախ սուբյեկտիվ չարժառիթից և անգամ ակնհայտ վրիպումներից, տեսական վերլուծական հայացքով հիմնավորեր իր դրույթները, ընդհանուր հայտարարի բերեր իր աչխատության գիտական արգումենտները: «Գրեթե յուրաքանչյուր տեսակի գրավոր խոսքի թիկունքից, առհասարակ ակնհայտորեն ուրվագծվում է նրա հեղինակի հոգևոր դիրքն ու նկարագիրը, ինտելեկտուալ պատրաստվածությունը, իմացության աստիճանը, կրթական մակարդակը, դաստիարակությունն ու կենսափորձը, ինչու չէ՝ նաև մարդկային տեսակը: Այս առումով, անկեղծ ասած, Ս. Աբրահամյանի «Վրիպած գիրք» վերնագրով հոդվածը խորհելու տխուր առիթներ է տալիս» («Գրական թերթ», N 24, 2010), այսպես է բանախոսն ավարտում իր պատասխան հոդվածը: Ոճը պատչաճ չէ գրական բանավեճի էթիկային և ենթադրում եմ, որ որոշ իմաստով դա է դրդել Արքմննիկ Նիկողոսյանին՝ միջամտելու բանավեճին՝ «Իսկական աճպարարի և աճպարարության մասին» հոդվածով, բացելու որոշ փակագծեր և առաջադրելու ուշագրավ դիտարկումներ քննարկվող հարցի վերաբերյալ:

Ես միտում չունեմ գնահատելու Հովիկ Մուսայելյանի «Պոեզիայի ներքին տարածությունը» գրքի գրականագիտական արժեքը: Իմ տպավորությամբ հեղինակը հակում ունի տեսական բարդ խնդիրների ոլորտում քննաբանելու արդի հայ բանաստեղծության զարգացման օրինաչափությունները և այս իմաստով հետաքրքրական ու ուշագրավ կռահումներ ունի: Եվ սակայն ակնհայտ է պոեզիայի անստույգ պարբերացման հանգամանքը, որ առիթ է տալիս սխալ բնութագրումների, իսկ առավել ակնհայտ՝ տեսական ընդհանրացումների նույնքան սխալ բնութագրումների: Գրականագետը պարբերացման հիմունք է ընդունում տասնամյակների սկզբունքը և դիտարկում, թե 70-ական թվականների պոեզիան չուներ իր դիմագիծը, մինչդեռ 60-ականների փորձառական պոեզիայի դիմագիծը առավել ցայտուն հաստատվել է հենց 70-ական թվականներին: Այսպես էլ թերի, անկատար են ներկայանում հաջորդ տասնամյակների պոեզիայի տիպարանական տարբերակումները: Ամեն ինչից երևում է, որ Մուսայելյանը իր կոնցեպցիան կառուցել է՝ գերագանցապես նախատիպ ունենալով Հենրիկ Էդոյանի պոեզիան ու գրական որոշ հայացքներ, և ինչպես նկատում են ընդդիմախոսները, դա խախտել է պոեզիայի ամբողջական հոսքն ընդգրկելու հնարավորու-

թյունը: Ափսոս, որ բանավեճը չարունակություն չունեցավ, այլապես կարելի էր լայն շրջանակների մեջ առնել արդի պոեզիայի տեսության ու պատմության հարցերը և հնարավորության սահմաններում առաջադրել գիտականորեն հիմնավորված համակարգ: Իսկ մեր գրական մամուլը ոչ միայն հակում չունի բանավիճական լուսաբանումների, այլ ձգտում է հնարավորին չափ սահմանափակել մտքերի ընթացքը՝ առիթ չտալու համար անակնկալ բարդությունների:

Եվ սակայն, գիտական բանավեճին զուգահեռ, պոեզիան ստուգաբանվում է ներժանրային այլատարր միտումներով, յուրովի սահմանապծելով ավանգարդի և մոդեռնի արժեքայնության գնդագիտական չափանիշները: Բանաստեղծությունը հոգեվարք է ապրում գերարտադրության ճգնաժամից, և Արտեմ Հարությունյանը չարունակում է բանավեճը պոեզիայում տիրող քնարական մելանխոլիայի դեմ, որ մի պարագայում գիտակցության հոսքը տաղաչափում է մետաֆիզիկական լոգիզմով, մի այլ պարագայում խնկարկում միջնադարի միստիկական տեսիլները, մի երրորդ գծով մեկնում պարադոքսի այլաբանությունը, վերջապես մի այլ հանգով վերապրում էրոտիկ արթնացումների սնքռտալ հաճույքը: Եվ, ով զարմանք, ամենուրեք արբևտիպում սկզբնականն է՝ Բանի ու Լոգոսի բիբլիական հայտնատեսությունը:

Կար ժամանակ, որ մեռնող դինոզավր հիշեցնող պետական հրատարակչության անհնթեթ այուներով չենքում կզաքիսի պես վխտում էին գրողները և ժամանակի ռեալիստական մեթոդով «հանում ընդավորկինտո-ծուռձող մարդագայլին», հպատակ, գովերգում էին սովետի սատանայական կճղակավոր դիրեկտիվները: Ապա մոդեռնի թարմաչունչ հովերը, որ դեռ ներչնչող էին, սակայն ներանձնական հույզերի մղձավանջում մթագնեցին չարենցյան պատգամի պոետական ոիթմը: Բանաստեղծությունն օտարվել է քաղաքականությունից, սոցիումի գաղափարական հետեւները մարել են նս-ի անձուկ զնգերումներում: Այստեղ է, որ հառնում է Չարենցի ուրվականը. «Չարենց, ես կարիքն ունեմ քո տարօրինակ հայտնության, տարօրինակ, որովհետև ամեն ինչ կորչում է նորից, փարիսեցիության ու ցավի հորձանքում»: Կորսվում է այն, ինչ պոեզիայի մարգարեն «անմարդկային քարկոծումներին» դիմագրավելով «ընդարձակել-լայնացրել-ամրացրել էր հայ պոեզիայի քաղաքական չունչը»: Եվ բանաստեղծն ուղերձ է հղում «գոսացած ստալինիզմի-մարքսիզմի նարկոտիկ նտնաբակների» մոլորյալներին՝ «ձերբազատվելու մսուքավոր գաղափարախոսների» մտավոր թմբիրից և իրական լինել

«փողոցներով քայլող տեսորի», բոնուելյան «փարիսեցի մարդագայլերի» և «քաղաքական մումիաների» հանդեպ: Ստեղծագործական իր ուղին անցել է մաքառումներով, պոեզիան նորոգելու մոդեռնի ջատագովն այժմ «անալիտիկ մտածողությամբ» թափանցում է «անարգված պոեզիայի հիվանդ խորչերը», փորձելով «չտկել նեյնիմ-նեյնիմից ծերացած հայ պոեզիայի կքված մեջքը» և մգլոտած պյուղագիրներին, «որոնք փորձում էին հայ գրողի գլխին հովվերգության ծակ փափախ դնել»:

Քննադատական հղումները թափանցիկ չեչտ ունեն և փաստի գիտակցություն: Տասնամյակների գրական ուղերձը, որի կենսագրության մեջ բեկվել են «էպոխայի մետամորֆոզները», իր բարձունքից հեգնում է «փեոդալական գրական ճահճում» տակավին գոյություն ունեցող «հետադեմ գրող-դինոզավրերին», այլև «լիրիկներով» հեղեղված քաղաքի սրճարաններում «արբչիո-առատ արտադրվող «կրոնական» խիստ անբասիր լիրիկան», որին ներբողում է «ենոտի դեմքով կոլոտ մի քննադատ»:

Պատահաբար երազիս մեջ լսեցի Նարեկացու ձայնը կնրկեր,
որ ինձ հանձնեց իր տեսիլքի էստաֆետը կրոնական,
և ողջ քաղաքը մարդկային,
Աստծո անթարթ հայացքի տակ,
Տիեզերքի ճիշտ կենտրոնում –
Հետ եկավ ինձ
Եվ պատմության բառը երգեց բարձրախոսից...

Ժխտման գույները թեև թանձրացված են Արտեմի գրաբանական ընկալումներում և սակայն բանավեճի ոգին ոչ այնքան բացասումն է, որքան ինքնահաստատման ձգտումը, հանգամանք, որ հակընդդեմ կարծիք է խմորում գրական ասուլիսներում: Այս տեսակետից Արտեմ Հարությունյանի պոետական ինքնության բացահայտումի բացառիկ անդրադարձ է Սիրանույշ Մարգարյանի «Միֆի՞, թե ապամիֆակա-նացված իրականության բանաստեղծությանը» խորիմաստ վերլուծականը («Գրական թերթ», 2011, N 25):

Էականն այն է, որ Արտեմ Հարությունյանը ոչ միայն բանավիճում է «տեսականորեն», այլև ստեղծում է իր բանաստեղծությունը, «էպոխայի մետամորֆոզների» մոլորակային ընդգրկմամբ, մետաֆորի ընտրությամբ, երևակայության անպարագիծ հայտնատեսությամբ, կերպավո-

րելով իր անհատականության դեմոնական կեցվածքը: Բայց գրականության ժամանակի բանավեճն այստեղից միայն սկսվում է, որին ևս կանդրադառնամ սույն հոդվածի վերջաբանում:

Իսկ այժմ մի այլ բանավեճի մասին, որին բացահայտ կամ անարձագանք ձևույթ է տալիս Գրիգոր Աճեմյանի «Մահարիական» սերիալը: Գրողի որդու՝ Գրիգոր Աճեմյանի ձգտումը՝ վերագնահատելու Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության գրապատմական արժեքն ու ժամանակների մտայնությամբ արտահայտված վերապահությունները ու անցողիկ էջերը, միանգամայն գնահատելի են թե՛ հոգեբանորեն և թե՛ գրականագիտական ճշգրտումների իմաստով: Եվ նրա առաջին լույսերն ու «Այրվող այգեստանների» գիտական հրատարակության կոմենտարները որոշակի հետաքրքրություն են ներկայացնում հարցի ճիշտ դրվածքով և օբյեկտիվ-վերլուծական մեթոդով: Սակայն հաջորդ հոդվածներում սկզբունք ընդունելով տանդեմի էթիկական չափանիշը՝ փաստերի օբյեկտիվ-քննական դրվածքին փոխարինեց սուբյեկտիվ միտումը, ուր Մահարու լուսավոր կերպարին ներկայանում է երկրորդի նեգատիվը: Լույսի և ստվերի այդ մեթոդով են կառուցված «Մահարին և Վարպետը», «Ստեփան Իլյիչը հերքում է», ապա Մահարի-Թումչյան հարաբերություններին նվիրված հոդվածները. դիտենք, օրինակ, «Ստեփան Իլյիչը հերքում է» հոդվածը («Գրականագիտական հանդես», 2011, N 284): Խոսքն սկսելով «Այրվող այգեստանների» վերաբերյալ Ստեփան Զորյանի բանավոր արտահայտած «թանկ և ուրախալի» «ջերմ գնահատության ու վերաբերմունքի» առիթով Զորյանին գրած Մահարու նամակից և ի հեճուկս դրա, ի պատասխան Մահարու նամակի, Զորյանի գրառումներում «Այրվող այգեստանների» հարուցած հիասթափության և «արվեստի տեսակետից» անարժեք ու «մակերեսային» վեպի բնութագրականներից՝ «թեթևամիտ ընթերցողի» ճաշակ, «գավառական ֆելիետոնիստի» գրիչ, վեպի ժանրի արվեստի գործ ստեղծելու անկարողություն և այլն, Գրիգոր Աճեմյանը բնականաբար փորձում է պարադոքսը բացահայտել եթե ոչ գրական-գաղափարական, ապա էսթետիկական տեսակետից: Եվ պատասխանը գտնում է: Մահարու հոդվածներից, նամակներից ու այլ գրառումներից վկայակոչում է բազմաթիվ անոնիմ և սակայն միանգամայն թափանցիկ ասույթներ, որոնք նեգատիվի վրա են գծագրում Ստեփան Զորյանի մարդկային նկարագիրն ու գրական վաստակը: Հետևությունն ինքնին պարզ է՝ «Զորյանն ինչ-որ մտքեր թղթին էր հանձնում ոչ թե հասարակության ու գրականության

չահերից ելնելով, այլ «հաչիվ մաքրելու» մանր նպատակով»: Եվ այսպես, պատեհապաշտ մի գրող, որ կյանքի փորձությունները «միչտ չոր է դուրս եկել», քանզի ինքնապաշտպանության իր զենքը եղել է «ոչ միայն գրական, այլև քաղաքացիական չեզոքությունը, խառնակ գործերից հեռու մնալը, զգուշավորությունը», հատկանիչներ, որոնք մչտապես օգնել են նրան գոյատևել, «մնալ ջրի երեսին», արժանանալ փառքի, կոչումների, պատվավոր պաչտոնների, չքանչանների, «մի տեսակ գրական գեներալիսիմուս»: Որպես գրող՝ ընդամենը «մի քանի ճանաչված պատմվածքների հեղինակ» է, արդիական հնչեղություն չունեցող պատմավեպեր հեռավոր անցյալի մասին, որոնց ոգեկոչումները կարելի է համեմատել մայիսմեկյան կոչերի հետ...», իսկ «ժամանակակից թեմաներին դիմելիս դուրս են գալիս հեղկոմի նախագահներ, գրադարանի աղջիկներ, թիթեռնիկի կյանքով ապրող ինչ-որ կոմունա կամ մի կյանքի պատմություն, որին, ի դեպ, փթերով աղ ու պղպեղ է պակասում Գ. Մահարու «մանկության ու պատանեկության կողքին դրվելու համար»:

Ահա այսպես, ներկայացնելով Մահարու բացասող ընութագրումները Զորյանի մարդկային ու գրողական կերպարի վերաբերյալ, հոդվածի հեղինակը ոչ միայն չի տողանցում որևէ վերապահություն, կամ փորձում մեկնաբանել փաստարկների օբյեկտիվ չարժառիթները, այլև ավելի է խտացնում գույները, ժխտելով Զորյանի գրական ժառանգության մնայուն արժեքները: Նրա մտքով անգամ չի անցնում իր ընորոչումները ստուգելու Զորյանի անձի և գործի վերաբերյալ գրականագիտական մտքի հետազոտությամբ վավերացված արժեքաբանական դրույթներով: Իհարկե, նույնիսկ հերքման արժանի չէ «Այրվող այգեստաններին» վերաբերյալ Զորյանի սուբյեկտիվորեն հիչաչար (թերևս հոգեբանորեն հասկանալի) տեսակետը, սակայն նույնքան սխալ է այդ հիման վրա ժխտել դասական գրողի գեղարվեստական արձակի գրական-պատմական արժեքը:

Ես հանգամանորեն եմ անդրադառնում «Ստեփան Իլլիչը հերքում է...» հոդվածին, քանզի այստեղ ավելի չնչտակի է ընդգծված Մահարու ստեղծագործության վերագնահատման անդրադարձումներում Գրիգոր Աճեմյանի հետազոտական մեթոդի սուբյեկտիվ միտումը:

«Մահարին և Վարպետը» քննախոսականի («Ազգ», 24 սեպտեմբերի 2011 թ.) վերջաբանում Գրիգոր Աճեմյանը գրում է, որ Մահարու «Իսահակյանապատումը մի ամբողջ գիրք կկազմի», և «Մահարի-Իսահակյան հարաբերությունները կարիք ունեն լուրջ ուսումնասիրության»

և հարցի դրվածքով ոչ միայն երկու գրողների անձնական հարաբերությունների ճչգրտման սկզբունքով, այլև գրական-պատմական ու գեղագիտական ավելի ընդհանուր-տեսական խնդրառության տեսակետից: Դա պատճառ է գրող Մահարու անսովոր ու անկրկնելի կերպարի պարագայում: Եվ այն հղումները, որ հոդվածագիրը քաղում է Մահարու ասույթներից, հաճույք են պատճառում ազգային բանաստեղծի հանդեպ ունեցած պաշտամունքից, անգամ այն պահերի ներքին զգացողություններում, երբ ակնարկում է Իսահակյանի քաղաքացիական պահվածքի «աններելի» չեղումների մասին: Փաստարկն Իսահակյանի «Իմ ազատ և ստեղծագործ ժողովրդի հետ» հոդվածն էր, որտեղ նոր-նոր հայրենիք վերադարձած բանաստեղծը, որին «մեծ վիշտ էր պատճառել... մի քանի գրողների բանտարկությունը», ծանոթանալով «իրերի և իրադարձությունների հետ», համոզվում է, որ «մեր կառավարությունը (որին անպայման վստահում ենք) և ժողովուրդն ուրիշ կերպ չէին կարող վարվել», քանզի այդ գրողները «չեղվել էին ուղիղ ճանապարհից» և ընթացել բազմաչարչար ժողովրդին վնաս բերող «դատապարտելի» ճանապարհով: Երևույթի բարոյական գնահատականը տալիս է Ս. Վրացյանը, որպես թե Իսահակյանը, որ «գաղափարական ու բարեկամական կապերով կապված է Խանջյանի, Բակունցի, Մահարու, Ալազանի հետ, որոնք նետված էին Ստալինի և Բերիայի կոչտ կրունկի տակ», իրավունք չուներ «ընկերների դիակների վրա իրեն համար անձնական բարեկեցություն հաստատել»:

Ետադարձ հայացքով իրերն այլ դասավորություն են ստանում, քան ժամանակի մեջ: Կարո՞ղ էր արդյոք Իսահակյանը չգրել այդ հոդվածը և կարո՞ղ էր չասել այն, ինչ ասել է: Մի՞թե կարելի է կասկածել, որ հոդվածը պարտադրված է, դրան գումարած նաև «կոլեկտիվ անգիտակցականության» (Յունգ) հասարակական կարծիքի հոգեբանական աղապտացիան, որի հանդեպ արքաներն անգամ անզոր են: Պետք էր հասկանալ նաև Իսահակյանի տագնապալից վիճակը ՊԱԿ-ի հսկողության ներքո: Արտառոց չէ՞, որ անգամ Ստալինի անձի պաշտամունքը պսակադերծող կոմկուսակցության պլենումից հետո Հայաստանի Կենտկոմի առաջին քարտուղարը, հանգուցյալ Իսահակյանի հուղարկավորման ճառում չեշտադրում է, թե կուսակցությունը մեծարելով բանաստեղծի գրական ժառանգությունը, քննադատաբար է մոտենում նրա գաղափարական սխալներին: Այնուամենայնիվ, բոլոր կարգի վերապահումներով հանդերձ, Ա.Ճեմյանի հոդվածում չպետք է տեղ ունենային Իսահակ-

յանին անվանարկող «ազգային ջոջի» դիմակ, «որպես գրական գործիչ, որպես մարդ-քաղաքացի թզուկ», «զարմանալի բան է, էդ Ավոն ինչո՞ւ չի մեռնում», «Ավոն ճաչել վերջացրել է, դեսերտ է պըվում, կթռնթորա, որ սուրճ մ'ալ դխկվի» և նման արտահայտություններ:

Մահարի-որդին փորձում է ամեն կերպ սրբագործել հայր-Մահարու գրական ու մարդկային կերպարը, զրկել նրան սխալվելու իրավունքից և իրերի չարժումն ամենուրեք ննջարկել նրա կամքի ազատ զեղումներին: Դա հակաբնական է առհասարակ, առավել ևս անհաչտ Մահարու պարագայում: Այս իմաստով անակնկալ չէ Ալեքսանդր Թոփչյանի «Բանսարկության հաղթարշավը...» պատասխան հոդվածը («Ազգ», 8 հոկտեմբերի 2011 թ.), որն ուշագրավ է ոչ միայն հարցերի արժանապատիվ լուծմունքով, այլև Գրիգոր Ամեմյանի բանախոսական մեթոդի նեղահայաց սուբյեկտիվիզմը ցուցադրելու առումով:

3

Քննադատության ուշադրությունից չվրիպեց Վարուժան Այվազյանի գրականությունը: Գրվել են բազմաթիվ հոդվածներ, որոնց անդրադառնալու խնդիր չունեմ, այլ միայն ուշադրության առնելու քննադատական որոշ դիտարկումներ: Գրականագետ Սուրեն Աբրահամյանը փորձեց հնրմեննևտիկ վերլուծությամբ վերծանել գրողի գեղագիտական կողագրումները «Ճանճի ամիսը» և «Անավարտ կենսագրություններ» երկերում, սակայն գրական չրջաննների այդպես էլ հասու չեղավ այվազյանական բնագրի մեկնության բանաձևը: Եվ բնագիրն էր բարդ, և քննադատի լեզուն: Թերևս կարիք էր զգացվում իր՝ գրողի ինքնարացահայտմանը: Նման մի փորձ էր «Լույսն անմեկնելի» հոդվածը, որը թեև նվիրված էր Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի վերծանությանը, այնուամենայնիվ արտահայտում էր գրողի գեղագիտական հայացքների որոշ հղումներ:

Ինքնին ուշագրավ են Այվազյանի հոդվածի արձագանքները, հատկապես, քննադատության ասպարեզում ինձ անհայտ Նաիրա Համբարձումյան անունով մեկի ստորագրությամբ տպագրված «Լույս-Ա-Պատույտ» հանելուկային վերնագրով հոդվածը, որը սակայն Վարուժանի հոդվածի պարզ իմիտացիան է, քան մեկնության փորձ: Վաղուց անտի գաղտնիք չէ, որ «ամեն ինչ արտացոլված է ամեն ինչում», հետևաբար «ի սկզբանե էր Բանն», Լոգոս, Ալքիմիա հասկացություններն այլևս առեղծվածներ չեն և արծարծել ու վերարծարծել են բազում իմաստա-

սերներ, ընդհուպ մինչև «ինքնին իրի» գիտությունը Հայդեգերի, Գասետի, Պոլ Վալերիի, Էկոյի մեկնություններում: Բայց եթե այս իմաստասերներին անհասկանալին միանգամայն հասկանալի էր, ապա Վարուժան Այվազյանին թերևս տրված է միայն անհասկանալին: Այդպես էլ նրան ընկալում էր իր «մեկնաբանը». «Եվ ընդհանրապես էլ պետք չէ գլուխ կոտրել՝ հասկանալու համար, ինչ էր ուզում ասել Վարուժան Այվազյանը «Լույսն անմեկնելի» հոդվածում, քան որ ալքիմիան, որ Լոգոսի տիրույթում է և ձևաստեղծում է Լույսը... ոչ այլ ինչ է, քան ինքը Բան անքննելին», որը նշանակում է «Անհաս լինել խոսքի (Բանի) կոսմոլոգիական չներտերին»: Եթե այստեղ է Վարուժան Այվազյանը, ապա գաղափարը կա, բայց ինքը չկա:

Ի դեպ նկատել եմ, որ սույն այդ հոդվածագիրը թույլ է տալիս գրական էթիկայի եթե չասեմ արատավոր, ապա մերժելի խախտումներ: Բանն այն է, որ նա արտագրում կամ իմիտացիայի է ենթարկում այլևայլ հեղինակների գրությունները, ներկայացնում այն որպես սեփական ստեղծագործություն, առանց նույնիսկ աղբյուրի նշման, կամ անուղղակի մեջբերումների չակերտավորման:

Բայց դառնանք Վարուժան Այվազյանի առեղծվածին: «Գարուն» ամսագրի սույն թվականի N 5-6-ում տպագրվել է նրա «Գադոնի անունը» հոդվածը: Կարդալով այն, ակամա հիշեցի ժամանակակից ամերիկյան գրող Պոլ Օաստերի «Ապակե քաղաքը» վեպի հերոս Պիտեր Ստեմմենին: Վեպում սոցիոլոգիայի այս պրոֆեսորը հանդել էր այն եզրակացութեան, որ հասարակական կյանքի աննկարագրելիութեան պատճառը բառերն են: Բանն այն է, որ իրերը, երևույթները դարերի ընթացքում ենթարկվել են փոփոխությունների, սակայն մենք չարունակում ենք նրանց կոչել նախասահեղծ անուններով: Պրոֆեսորի կարծիքով պետք է ստեղծել նոր լեզու, նոր բառիմաստներով, այլապես հասարակութեանն սպառնում է Բաբելոնի ճակատագիրը, ուր մարդիկ ու ազգերը ընդհանուր խառնակութեան մեջ չէին հասկանում միմյանց: Աշխարհը դեկի վրա է, պետք է վերաշինել այն, ասում է Ստեմմենը, այսինքն հայտնագործել նոր լեզու, որն արտահայտի մեր նորօրյա պատկերացումները: Իր գյուտը նա փորձարկում է որդու՝ կրտսեր Ստեմմենի վրա: Կտրելով նրան արտաքին աշխարհի հետ որևէ չփումից՝ հայրը տղային մեծացնում է ինքնահնար ցնորքների մտավոր աշխարհում, նրա համար ձևավորելով մի հերմետիկ լեզու, որով տղան փայլում էր վարժ, անսխալ տրամախոսութեամբ, սակայն որքան վերամբարձ ու հռետորական,

նույնքան և անկապակից ու անհանգրվան:

Ես գնահատում եմ Վարուժան Այվազյանի գրական տաղանդը և որոնումի հակված նրա երկերի մտավոր լարումները, և իմ այս համեմատությունը բոլորովին հեռու է հեգնական չեչտից: Իմ նպատակն է ցույց տալ նրա գեղագիտական բանաձևերի վիճահարույց անավարտությունը:

Կարդում եմ Վ. Այվազյանի երկարուձիգ հոդվածը և փորձում եմ գտնել հիմունքային նախադասությունը, որ իմաստ է տալիս նրա մտքի տրամաբանությանը: Բայց ապարդյուն: Ստացվել է մտքի ինչ-որ անորոշ դեգերում, գտնելու ինչ-որ անհայտ, որի հանդնպ հասկանալի ներկան սոսկ ժխտումի է արժանի: «Եթե թվի կատարելությունը որպես ինքնօրինակ լեզու պոռթկաց ու եղավ միանգամից,- գրում է հեղինակը,- ապա բառինը (թեև բառից անհաստատ է թիվը՝ թվինը) հատկապես նախադասությունը դեռևս լռության մեջ է» (?) («Գարուն», 2010, N 5-6, էջ 42): Սա հիմնարար դրույթ է, որի փակագծերում Այվազյանը տարրալուծում է հայ մշակույթի ննթական ու ստորոգյալը՝ համախառնելով այն լրացուցիչ անդամների մչուշապատ բաղադրիչներով: «Անդադրում մաչվում են պատկերներն ու սյուժեները,- գրում է նա,- հնանում են հագուստները ժամանակի ու կերպարի, ձանձրացնում, հաճախ հեղափոխվում է բարոյականությունը, գեղեցկուհու սլես փոփոխական է ճաշակը, քանի գնում ավելի քչերին է վսեմացնում դասականությունը և անկասելիորեն ինքնահաստատվելու են գալիս ըմբոստ ու ժամանակն իրենց պատկանեցնող նորերը: Մենավոր ու հին գիրն է նրանց առաջ սլատնել ու թիկունքում ապավեն ճչմարտության որոնումի փորձը, որ կարող են հանդուրժել այդ նորերը և մչակույթի աչխարհը, ուր այլևս ամփոփ է կյանքը, տրված են պատասխանները և որ, միաժամանակ բացակա է ամեն մի նորի երազը»:

Պատկերավոր այլաբանությամբ պաճուճված այս խոսքերում ոչինչ նոր գաղափար չկա, այլ միայն դասականության վերաբերյալ ժխտումի անգիտակից ցուցմունքը, որ մի տեսակ ելակետային իմաստ է ստանում հետագա չարադրանքի համար: «Հեռավոր և անպայման ուչացած հետևորդը մնալով բոլոր լուրջ ու թեքի գրական դպրոցների սկզբունքների ու ոճերի պատմական կենսագրության ճակատագրականությամբ դնևա կուլ ենք տալիս արդարացումն ու փոքրիկ ուրախությունը հետևորդի, այնինչ մեր գիրը չծնեց ոչ մի դպրոց, որ իր ընդօրինակողն ու հետևորդն ուննեար: Ընթացքի ոչ մի չրջադարձ չփայլատակեց մեր գոտածի ննրքաչող լույսով, չարեց առ ճչմարտությունն իր վարակիչ քայլը և,

ահա, դեռևս ու արդեն ինքնօրինակ խարխափում է օտար արահետների վրա ամեն անգամ հիսուն տարվա չափ մի ժամանակում մաչվածօրեն յուրացնելով որևէ մի անցյալ ընթացումի համարձակությունն ու վաստակը (պատահական չէ պատմավեպերի առատությունը)»:

Ամեն ինչ ասված է այստեղ, և այստեղ է հոդվածի թե ձևը, թե հարցադրումը և թե բովանդակությունը, չարադրանքի ու մտածողության դոմինանտը: Իմաստ չունի այլևս դիմելու ընդարձակ մեջբերումների, և արժե միայն հետևել մտքի կրկնարանությանը ազգային ու համաչխարհային գրականությունների փորձառությունից արտածված «գեղագիտական» մանիֆեստացիայի պատառիկներին, ինչի պատճառները կարելի է վերագրել պատմական ճակատագրին, մշակութային կտրվածությանը, նկեղեցու անգրագետ ձեւույթին, քաղաքային անադատությանը, միայն ազգային գոյաձևում քարողող գրողի անհատականությանը, տնտեսական զարհուրելի հետամնացությանը և դուցե էլի: Իհարկե, ըստ տեսարանի, եղել են հազվադեպ անաոիկ պոռթկումներ, որոնք խորհնացուց, եղիչեից, Բուզանդից, Կողբացուց սովորում էին Բանի վսեմությունը «և նրանց իսկ իրենցով հնչեցնելով իրենց ժամանակի ու ապագայի հզացքի թարգմանում իր կանչվածությունն ապրելու եկած ազգի ոգու պատասխանատվությունը» (???): Ահա դրանք են կյանքի դարբինները, բայց դրանք միայնակներ են, այսօրվա «ուսումնասիրված» վիճակով իսկ անճանաչ, թեկուզ և բնազդորեն մշտական ու համախ անանուն (???), որոնք սակայն «գրողի ժողովրդականության» կեղծ հասկացությամբ «կղզիացվեցին որպես անճանաչ մեծության կուռքեր և նրանց արարքները լցնող «գրական ընթացքը» կամ ընթացիկ գրականությունը նրանց չահարկելով առավելս փակեց նրանց ճանաչման ու արժեքի նպատակները...» և այսօր նրանք «կյանքի գրականության» Բանի քննախույզները չեն, նրանք կուռ են և դրոշակ, որովհետև նրանց ընթերցելը պահանջում է իմացություն (???):

Ըստ էության, այսքանով ավարտվում է տեսարանությունը: Շարունակության մեջ նույն մչուչապատ «վերլուծականներն» են արդի հայ գրականության տիրույթի անլիարժեքության վերարերյալ: «Գնահատած որոչակիությունն... ժամանակավրեպ չափանիշ, ուր պատմականությունը չափվում է «օգտագործման մաչվածությամբ ու իմաստակությամբ, հոգևորը տերտերական վարքարանությամբ, իդեան՝ փարիսեցիությամբ», որոնք խանգարում են ժամանակակից լեզվի կայացումը»: Այսպիսին է հայ արձակի պատկերը, առաջին հայացքից պատմալեզվա-

կանութեան աղետալի դեմքով, ուր առ ոչինչ է ճչգրտութիւնը, բառի դիրքային ճկունութիւնը, «փոխարինող» բառի խարխուլ կիրարկում, պատկերի անտրամաբանութիւն, գրական նշաններով աղճատված ոչգրականութիւն: Եվ այսպես, մեր արձակում «ուղղակի վթար է... լեզուն արձանագրային-հուշագրայինին խառնած պարզունակ քնարականութիւն, միտքը փաստագրական կամ հայրենասիրական-պատմական, տրամադրութիւնը տառապանքա-ողբակոծային... առտնին-պատմական իրականութեան աղքատիկ ցուցադրում և «որը թվում է բուն իրական կյանքն է, այնինչ այդպիսով սպանված միստիցիզմը, խորհրդավորը, անդենականի զգացողութիւնն անգամ մեր գրականութեանն այլև անհարիր են»: Թերևս միայն պոեզիան է մի փոքր չափաքանակով կրում ճչմարիտ գրականութիւն կոչված երևույթի նչույլները: Այսպիսով, «մենք ոչ միայն խուսափում ենք կյանքի գրականութիւնից, ոչ միայն Բանն ու բանականութիւնն ենք մերժում (ինտելեկտուալիզմը), այլև ինքներս ենք մնում կյանքին անմասնակից»:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե բացատման կիրքը հեղինակի հայացքը հանգեցնում է փակուղու: Իրականում ճիշտ հակառակը՝ նրա մտահոգութիւնների, ձգտման, ընդվզումի ընդերքում գործում է մտքի հեղափոխութիւնը, մի նորահայտ ֆուտուրիզմ, որ փորձում է նորոգել գրականութեան աչխարհայացքը նոր իրականութեան (?), նոր լեզվի (?), ավետարանական ու աստվածաչնչյան նոր աղերսների, քրիստոնեական մորալի և եվրոպականացման հայտնութեամբ: Եվ անգամ նչմարում է ապագայի կուռքերին, որոնք գալիս են և գալու են նորոգելու մեր հոգևոր տիեզերքը աստվածաչնչյան առաքելութեամբ: Եվ այն ժամանակ «Մեծ Ապրողը» (?) ստեղծվելու է գրականութեամբ, որն այլևս ոչ մի դնպքում չի մնալու ճանաչողական - իրար մասին իրար պատմող հորիզոնական ընթացքի աչխարհիկ մակարդակում, այն ստեղծվելու է այլևս վերձիզ-ուղղահայաց առ Աստված ու առ ճչմարտութիւն, որի հոգևորութեանը չունի որևէ զիջումի իրավունք»: Ինքնին հասկանալի է, որ Վարուժան Այվազյանի գրական մանիֆեստը իր գրականութեան տեսական ազդարարն է, որպես թե ինքը կոչված է ընդհանուր հայտարարի բերելու համաչխարհային գրականութեան փորձառութիւնը և հայոց կենսագրութեան ու հայոց գոյալեզվի խոչոնչութիւնների հաղթահարմամբ, հին հունական մտածողութեան ու փիլիսոփայական յուրացումներով, Աստվածաչնչյան եվրոպական մտքի իմացութեամբ և «նրանց գրով լի խոստումնալից լռութիւնը առ մարդ բացելու հրճվանքը կամք է դարձ-

նում» և քրիստոնեական-եվրոպական մշակույթը դարձնում հայրենի գրականության հեռանկար:

Լռությունը փարատելու հրճվանքը պաթետիկ զեղումների հաճույքի է տրամադրում, թե «Տագնապահարույց հոգատար ձայներից հետո արարումի լռությունն է իջնելու կամ աշխարհի մենությունը» (?), որ հենց այդ ձայներով էլ ահա երիզվում է (?): Այսօրվա սթափ արժեքներ ուզում ենք գտնել, որոնումն ինքնին ձգելու է այլևս կյանքի նպատակով (?), սակայն լաբիրինթոսի դուռը խոր անցյալում է (?), որ միևնույն է, բացվելու է այսօրվա վրա և գրականության այստեղ ու կնցուցիչ երթը անմիջապես մեր միջով չառաչելու է» (?):

Այս բարձունքից գրող-տեսաբանը խորհուրդ է կարղում գրականագիտությանը՝ ննթադրելով արմատական բախում նրա և գրական նորոգության միջև, պարտադրելով գրականագիտության «համաքայլություն», թեկուզև մշակութային մշտական դաչտը պահպանելու համար, ինչը նրա ամենամեծ բացթողումն է, այսինքն՝ որ «իրականությանը պարզորեն կառչած գրականագիտությունը» վերջապես հրաժարվի «գրական արժեքները, իրականությունը փաստաթղթելու չափանիշից», և գեղարվեստական կամ պայմանական իրականությունը տարբերակի առօրյա իրականությունից և գիտակցելու, որ «գրողի արժեքը քննելիս» անհրաժեչտ է նննել արվեստի բարձր չափանիչներից:

Ասեմ, որ իմ անդրադարձը Վարուժան Այվազյանի հոդվածին, բնավ միտում չունի նրա հայացքների քննական ու քննադատական վերլուծության: Այլ նկատելու, որ հեղինակը պարզապես դնգերում է մոլորությունների անձև ուղիներում՝ երևակայելով ինչ-որ «նոր արվեստ» հայտնագործելու առաքելություն: Պարզապես ուզում եմ հիչեցնել, որ նրա առաջադրած դրույթները բացարձակապես որևէ նորություն չեն հուչում: Ամեն ինչ ասված է, և ասված է վաղուց:

Ժամանակ առաջ ես կարդացել եմ Վարուժան Այվազյանի մի ձեռագիր վեպը, որի լրամչակված տարբերակը՝ «Պատմություն մնծն Կովկասի» խորագրով, այժմ տպագրվում է «Գարուն» հանդնսում: Իմ ընկալմամբ միանգամայն գրավիչ է վեպի փիլիսոփայական գաղափարը (իդեան), էթնիկական նախասկզբի ընտրությունը՝ բանավոր-բանահյուսական՞ն, թե՞ գրավոր: Հիրավի տիեզերական նախասկիզբ, որ ուղղություն է տալիս տվյալ էթնոսի պատմությանը: Այստեղ և՛ նորարարություն կա, և՛ ոճի անհատականություն և՛ վեպի գրական արժեքն ավելին է, քան հեղինակի տեսաբանությունը: Ուրեմն, արժե՞ արդյոք և տեղին չէ՞

խորհուրդ տալ գրողին զբաղվել ավելի գրականությամբ, քան «նորաբանությամբ»: Առավել ևս, որ չի տիրապետում որոչակիորեն գիտակցված ու տեսականորեն վերջավորված իմացություններին: Ես ճանաչում և գնահատում եմ Վարուժանի գրողական տաղանդը և նրա ձգտումը հաստատելու իր ոճի ինքնատիպությունը: Ոճը իրոք կա, բայց նրա գեղագիտական բանաձևն է անավարտ ու չձևավորված, առավել ևս նորարարության իմաստավորումը անհասկանալիությամբ, որն ինքնին աբսուրդ է:

Խնդիրը Վարուժան Այվազյանի պարագան չէ, այլ գրական հայացքներում նկատելի դարձած մտավոր անկարգապահությունը, ներքին ազատությունը մտահայաց տեսաբանության, որը ոչ պատմություն է ճանաչում, ոչ տրամաբանություն, այլ տարածության մեջ դեգերող փուչ կամ լեցուն բառերի չպատճառաբանված ու անմեկնելի բանդադուչանքներ:

Նույն այս ուղղությանը պիտի վերագրել նաև նորահայտ մի անունի՝ Մարիամ Կարապետյանի մեկ թե երկու հրապարակումները «Գրական թերթում»: Վերջինը «Բառերը տարածության մեջ» հոդվածն է, ինքնահնար իմաստավորումներով՝ պատճառը, կառուցվածքը, որոնումը, պատկերը՝ որոնք «Հիման» նախաբանի նչումով ակնարկում են բառերի թափանցիկ իմաստազրկումը, եթե...: Դժվար է ըմբռնել պոեզիայում բառերը «կողքից դիտելու» իմացականությունը, բայց ընդհանրացումը հասկանալի է՝ «պոեզիան ոչ միայն իրականությունն է պատկերում բառերով, այն ցույց է տալիս այդ բառերի ու ասելիքի անջատ, հարևանաբար գոյություն ունենալը» («Գրական թերթ», 2010, N 31): Պոեզիան նմանեցնելով «ռեգրեսիվ տնտեսագիտությանը»՝ հոդվածագիրը մեկնաբանում է, որ ինչպես «զարգացած տնտեսությունն ընտրում է կատարելագործման ճանապարհը՝ քիչ ռեսուրսներով չատ արդյունք», նույնպես և պոեզիայում «տեսանելի, մատչելի կիրառումը՝ չարժումն արտաքին միջոցներով, տեսանելի պատկերային մակերեսների յուրացմամբ, երևի նման ավարտվող ճանապարհ է, որին պիտի փոխարինի ներքին ընթացքի չարունակությունը»: Ապա հաջորդում են բառի կառուցվածքային ու պատկերի տարածականության հատկանիշների բնութագրումները: Կարդում ես և պարզապես տարակուսում, թե ինչ իմաստ ունի առանց անհայտի մտավոր հավասարումների այս լուծմունքը: Մի՞թե ապացույցի կարիք ունի, թե բառիմաստը պետք է ճիշտ ընկալել, ճանաչել բառի ինքնությունը, մի բառը տարբերակել մի այլ բառից, բառե-

րը ներդաչնակել նախադասության մեջ և այլն, ապա թե «տեքստ չարադրելիս հասկանալ լինքերի անհրաժեշտությունը», թե «ամեն մի բառ լինք է», թե «ամեն բառի ետևում մի ուրիշ տեքստ կա» և նման մտավարժանքներ, որոնք հանգում են անհամարիչ և անհայտաբար կուտորակի ընդհանրացման. «Ոչնչաբանությունը վերածվում է Բառի: Սա անընդհատ գործընթաց է՝ բանաստեղծության հղացման, գրության ու ընթերցումների ընթացքն ընդգրկող: Բանալի է գրության ու առավելագույնս թափանցող ընթերցանության համար: Սա նևրքին, չերևացող գիտակցումների ամբողջություն է, տևսություն, որ չարունակ քո մտքում է, մեխանիզմ, որ տրամաբանություն է»:

Ամեն ինչից երևում է, որ հոդվածի հեղինակը նախափորձերի որոնման մեջ է և գնահատելի է նրա հետաքրքրությունների տևսական ուղղվածությունը: Մնում է հաղթահարել մտքի էկզալտացիան գիտելիքների հիմնավոր յուրացմամբ և բնագրերի առարկայական վերլուծությամբ:

4

Եթե փորձելու լինենք, այնուամենայնիվ, ուղղություններ նչմարել արդի գրական հայացքներում, ապա կարելի է առանձնացնել Վիոլետ Գրիգորյանի «Ինքնություևը», Վարուժան Այվազյանի հերմենևտիկան («Գաղտնի անունը»), «Գրեթերթը», «Ակտուալ արվեստը»: Խոսքը քննադատական հայացքի անհատական հղումի մասին չէ, այլ գեղագիտական նոր ուղղության հայտի, որ ուղղորդվում է գրական մանիֆևստի տևսական առաջադրմամբ: Ես առիթ ունեցել եմ անդրադառնալու Վիոլետ Գրիգորյանի «Ինքնության» բնութագրմանը, ապա «Գրեթերթի» ուղղությանը վերագրելով այն նրիտասարդ սերնդի գրական փորձառությանը, իրողություններ, որոնք իրենց հետքն ունևն գրական չարժման ընդհանուր հոսքում: Սույն հոդվածում անդրադարձել եմ Վարուժան Այվազյանի գրական մանիֆևստի գլխավոր սկզբունքներին: Այժմ հետաքրքրական է դիտել «Ակտուալ արվեստի» գեղագիտությունը՝ հիմք ընդունելով «Ի պոլիտ-Արտի» վերջին մանիֆևստը (3-րդ հարկ): Հարկի մանիֆևստում արվեստի սահմանումները գրեթե անընդգրկելի են՝ օբյեկտիվ արվեստ, հոգևած արվեստ, ծիծաղելի արվեստ, թշվառ, խեղճ, վերջացած, հևարամիտ, մերկ, ռազմատենչ արվեստ, գերեզմանային արվեստ, նոն-կոնֆորմիստական արվեստ և այլն:

Իսկ երդումը արվեստի աստծուն կանոնակարգված է զգաստ, խոհեմիտ և օգտասպաչտական նվիրումի գիտակցությամբ՝ լինել անկախ, ստեղծագործել ապագայի համար, արվեստը ծառայեցնել միայն արվեստին, արվեստը դուրս բերել անիրականի չրջանակներից, առաջնորդվել ինտուիցիայով, ստեղծագործել միայն հիացմունքով, սիրել ինքն իրեն և ուրիշներին: Սա Արման Գրիգորյանի երդումն է, որ մի էական չափով արտահայտում է ակտուալ արվեստի բնույթն ու ուղղությունը: Եվ այնուամենայնիվ, ակտուալ արվեստի ուղղությունը բնութագրելու տեսակետից սկզբունքային նշանակություն ունի Հայրենիք-մայրենիք հասկացությունների փոխատեղությունը, որի «ճակատագրի էսքիզը» բացահայտում է փոխատեղության իմաստն ու «մայրենիքի» սոցիալ-փիլիսոփայությունը: Եվ այսպես. «մայրենիքը ցանցային կառույց է (ոչ հասարակական կազմակերպություն, ոչ տերիտորիալ միավորում). Մայրենիքը պետականության՝ հայրենիքի տարասեռ հակակշիռն է. Մայրենիքը պետականի ու ազգայինի քաղաքական տարանջատման ամրագրողն է (մեկը մյուսի անունից հանդես չի կարող գալ)»: Ավելի պարզ համեմատականը. եթե «պետությունը իրավական կանոնակարգման համակարգ է տերիտորիալ պատասխանատվությամբ», ապա «մայրենիքը աննյութական արժեքների արտադրության գնահատման, մշակման ու փոխանցման կառույց է»: Ապա հաջորդում են հոչակագրի ևս երեք հատկանիշներ, որոնք ըստ էության ածանցյալ են հիմնական հատկանիշների հանդեպ: Ակնհայտ է նմանությունը Տերյանի «Հոգևոր հայրենիք» տեսության, և ընդհանրությունը տեղին էլ նկատում է Վիոլետ Գրիգորյանը, որի հարցադրման մեջ կարծես զգացվում է մի ներքին կասկած: Եվ միանգամայն իրավացի: Քանզի հայրենիքը վեր է ամեն կարգի ֆիզիկական, աչխարհագրական, ազգային ու հոգևոր-մշակութային աւորիբուտներից առանձին վերցրած և հենց դրանց ընդհանրության մեջ է միավորվում էթնիկական մի համապարփակ ընդհանրություն: Այստեղ արդեն ուչագրավ է գաղափարի վերլուծությունը գրական ընկևրակցության կենտրոնական դեմքի՝ Միսաք Խոստիկյանի մեկնաբանությամբ: Նկատենք, որ մեկնաբանը գաղափարը դիտում է ակտուալ արվեստի իրավաքաղաքական կոնտեքստում: «Իրավաքաղաքական դաչտում,- ասում է նա,- խոսքը փաստորեն արդարության ու արդարադատության է վերաբերում, իսկ արվեստի պարագայում «սրտի դավթարին»: Եթե իրավական ոլորտը պետք է ապահովի մարդկանց արժանապատվությունը հավասարության, իրավահավասարության

տեսակետից, ապա արվեստը, փիլիսոփայությունը, որոշ դեպքերում նաև մշակույթը՝ նրանց տարբերության՝ անհավասարության»: Ոչ այնքան հստակ այս ձևակերպումը ընդհանուր մեթոդարանական առումով հանգում է առհասարակ ներքին ընդունակությունների, դիտելիքների, աշխարհընկալման հնարավորությունների բացահայտմանը, ինքնաիրագործմանը: Այստեղ ակտուալ արվեստը ինչ-որ եզրեր է գտնում polit-art-ի (այսինքն՝ քաղաքական արվեստի) հետ: Եթե առաջինի պարագայում հնարավոր է արվեստագետի քաղաքական կեցվածքի և արվեստի լեզվի ներքին անհամաչափություն, ապա polit-art-ը ենթադրում է արվեստի լեզվի և քաղաքացիականության համընկնում: Ես չրջանցում եմ հարցի դրվածքում արվեստագետի «հիմարության» և միամտության հասարակամիտ հասկացությունները գործածելուց, ինչպիսի ենթիմաստով էլ դրանք կկիրառվեն, չնչտելու հիմնականը, որ «քաղաքական գործունեությունից հեռու լինելով polit-art-ը հրաժարվում է դրան մասնակցելուց, այլ քաղաքական տարազը ձևակերպում է իբրև արվեստ»:

Բնականաբար հոչակագիրը չէր կարող հարցի ընդհանուր դրվածքում անտեսել պետությունն և ազգ կատեգորիաները: Խոստիկյանը դրույթը սահմանում է որոշակի. «Այն թեզը, որ ազգը որպես այդպիսին կայանում է պետության միջոցով,- ասում է նա,- այսօր պետք է վերանայել: Իմ կարծիքով ազգը կազմավորման ուրիշ ձևեր պիտի փնտրի, քան պետության կառուցումն է»: Սա չի բացառում ազգի ճակատագրի կապը պետության հետ և այնուամենայնիվ նրա կազմավորմանը նպաստում են նաև այլ գործակիցներ: Սխալը սկիզբ է առնում հենց ազգի և պետության անջատումից: Ազգերի կազմավորման դարաշրջաններն անցել են և գիտությունը մշակել է ազգերի ու ազգայնականության կազմավորման հիմնավոր տեսություն: Պատմությունն ուսուցանում է, որ այն ազգերը, որոնք պետություն չունեն, ընդհանուր զարգացմամբ դուրս են աշխարհաքաղաքական տնտեսաշխից և նրանց ազգային ինքնագիտակցության զարթոնքն ուղղվում է միայն և բացառապես պետություն ստեղծելու նպատակին: Այդպես է ընթացել ազգերի և ազգային պետությունների կազմավորման ընթացքը, և պետությունը ձևավորվել ու կառուցվել է ազգի ու ազգայնության հիմքի վրա: Եվ ապա, ինչպիսի ձևեր էլ գտնի ազգության կայացումը, այնուամենայնիվ այն տեղի է ունենալու պետության չրջանակներում ու նրա միջոցներով: Ըստ Էության դրույթը հանգում է ազգի ֆիզիկական ու հոգևոր կազմույթների տարբերակմանը, պետությանը հատկացնելով ազգի ֆիզի-

կական ինքնության կայացումը, իսկ ազգայնությանը՝ նրա հոգևոր կազմույթի ինքնակառավարումը: Ահա այստեղ են սահմանազծվում հայրենիքն ու մայրենիքը, որը միաժամանակ տարբերակում է ազգասիրությունն ու հայրենասիրությունը՝ «Հայրենասիրությունը վերաբերում է պետությանը, երկրին, իսկ ազգասիրությունը՝ մայրենիքին: Ժամանակն է հռչակել մայրենիք և մտավոր ուժերի զգալի մաս վերակողմնորոշել դեպի դրա կայացմանը»:

Ուղղակի պիտի ասեմ, որ Հայրենիք-մայրենիք կոնցեպցիան ակտուալ արվեստի տեսության ամենախոցելի կողմն է: Պատահական չէ, որ Վիոլետի չեչտակի հարցադրումներին հետևում են ինչ-որ հարմարեցումներով պատճառաբանված մեկնություններ, ուր մի կողմից ակնհայտ է գաղափարի հանգեցումը էմպիրիկ զգացողությունների, մյուս կողմից դրույթի պատմափիլիսոփայական իմաստի սուզումը իռացիոնալ-մետաֆիզիկական բանաձևերի վերացարկմանը: Ինչ արժեն, օրինակ, այսպիսի ձևակերպումները. «Ավանդաբար Հողն ու ծննդավայրն են զուգորդվում մայրության հետ: Պատահական չէ, որ հայ գրողները հայրենիքը տեսնում են գերազանցապես իրրև մայր կամ կին՝ հաճախ անարգված: Մինչդեռ այլազգին, օրինակ, Պուշկինը կարող է ասել. «Լյուբլյու ծերյա, Պետրա տվարենիե» չնչտելով առնականությունը»:

Հարցադրման չրջանակներում վկայակոչվում է Տերյանի «Հոգևոր հայրենիքի» տեսությունը, ուր ակնհայտ է նյութական ու հոգևոր հայրենիքների հակադրությունը, նյութական հայրենիքի, այսինքն պետության ժխտմամբ, քանզի ըստ բանաստեղծի, պետության չրջանակները հայ ինտելիգենցիայի աչխարհայացքի վրա դնում է «ապոլիտիզմի» սահմանափակությունը: Այստեղից Խոստիկյանը ածանցում է, թե «պոլիտիզացիան... պետք է վերաբերի ոչ այնքան պետականության հարցերին, որքան գլորալ գործընթացներին ու զաղափարաստեղծմանը մասնակցելուն»: Այստեղ է ստեղծվում այն վնկտորը, որը բնորոչում է հայի հայ լինելը, աչխարհի որ կետում էլ նա լինի: «Դա է մայրենիքի կայացման հարցը: Դա polit-art-ի առաքելությունն է», եղրակացնում է տեսաբանը:

Հարցազրույցի չարունակությունը կարելի է համարել Վիոլետ Գրիգորյանի «Էխո» հոդված-էսսեն, որտեղ հեղինակը փորձում է սահմանել «Ինքնության» և ակտուալ արվեստի ընդհանուր եղրերն ու այլերանգները: Երևույթը դիտելով ներազգային կյանքի պետական, սոցիալ-տնտեսական ու հասարակական չերտավորումների տեսակետից՝ Վիոլետը

այդ ամենի խաչաձև հարաբերություններում ուրվագծում է մտավորականության ձևափոխումները, որպես թե սովետից եկող ինչ-ինչ կաղապարների «պնչատի թասիրից» ազատված մտավորականությունը հաղթահարում է դանգվածային արվեստի «էքսպանսիան»: «Բայց ի զարմանս ինձ,- ասում է Վիոլետը,- ընդամենը մի դատապարտող անդրադարձ կարդացի թերթերից մեկում: Ըստ ամենայնի, անտեսանելի հեղափոխությունը պատկերացրածիցս ավելի խորը տեղաչարժերի էր ենթարկել մեզանում կարծրացած մտածողությունը և այդ հեղափոխության հեղինակը, որքան էլ առաջին հայացքից տարակուսելի, հենց մեր չոուբիզնեսն էր: Ինձ համար Նունն Եսայանի էխոյով ափիչը ոչ միայն պորտալարով արգանդին կապած սաղմի ներքին լուսանկարն էր, այլև Սովետից ու հետսովետական աղղայնամոլությունից վերջապես կտրվող պորտալարի սիմվոլիկ պատկերը»: Ոչ այնքան իմաստավոր այս այլաբանության մեջ արտացոլվում է ոչ միայն ինքնության առանձնացումը, այլև ընդհանրությունը ակտուալ արվեստին: Այս պարագայում պետության հովանավորությամբ հեղինակությունների «էլիտար» երևացող արվեստի ածականի արժևքայնությունն ավելին չէր, քան «միջին քաղքենու ցնորիզմին հագուրդ տալու սլիտակ»: Դրականը «սովետական գաղափարախոսությունից դնսլի չուկա կատարվող տեղաչարժն է», մնում է միայն իրական հեղինակություններին ասպարեզ տալու գործընթացը, որի համար տակավին մշակված չեն «անհրաժեշտ հասարակական մեխանիզմները»:

Զանդրադառնամ մանրամասներին, նկատեմ միայն սովետիզմի մտասևեռումը Վիոլետի հայացքներում, որն, ինքնին, այնքան վերացական է ու արխայիկ, որքան և հասարակական, կուսակցական ու այլ կարգի աստիճանակարգումները, մտավորականության դիմաղրկության վերաբերյալ դատողությունները, ինչպես նաև ժամանակակից գրականության իրական վիճակի անփաստարկ պատկերացումները, որոնք խճողվում են «սոցիալական նոտարի», «ֆրոյդյան անգիտակից ձգտումներով» արթնացած էրոսի ու Տանտալոսի սիրո ու մահվան հակումների, հոտի առաջնորդի արխայիզմով պաճուճված խարիզմատիկ լիդերի ու զանգվածների տարերային մղումներով ոգի առած ընդդիմության ճակատագրական հրաչքի անկասելիկից անցումներով:

Ակտուալ արվեստի ուղղության բնութագրականը ներկայացված է «Ի պոլիտ արտ» խմբագրականում: Դիտելով, որ ակտուալ արվեստը էապես հուշում է մի գործընթաց, «ուր մշակվում են պոլիտ-արտի սկզ-

բունքները», խմբագրականը բացատրում է, որ «Անձի և հասարակության փոխհարաբերությունները թևակոխել են յուրահատուկ փուլ», ուր ստեղծվում է աններդաշնակություն անհատին ներկայացնողների և քաղաքականությամբ զբաղվողների բազմության միջև: Այս պարագայում քաղաքական վերահսկողությունը հնարավոր կլինի միայն այն ժամանակ, եթե արտադրությունը լինի քաղաքական, այսինքն քաղաքական մարմինների քաղաքական գաղափարներ: «Եթե այդ գաղափարները արտահայտվում են հուզական կերպարի հանգույցի ձևով, գործ ունենք պոլիտ-արտի հետ»: Արդի հանգամանքներում «քաղաքական ստեղծագործությունը դարձել է հրամայական» և «արվեստը միշտ էլ ունեցել է քաղաքական ասպեկտ», սակայն «պոլիտ-արտը մերժում է ագիտ-պրոպագանդիստական պատվերը և ճանաչում է գրողի անհատական ստեղծագործական ազատությունը անկախ քաղաքական կողմնորոշումից: Այստեղ միաժամանակ ենթադրվում է արվեստագետի անկախությունը զանգվածից, քանզի «մասսան լղոզում է անհատականությունը», առանց որի արվեստագետին սպասվում է ձախողում: Այս ամենից հետևում է, որ «Ակտուալ արվեստը չձևակերպվող չզիտակցվածն է, այդու՝ ամենասերտը նվազագույն միջնորդավորված գերանձնականը, իր հրապարակայնությամբ և հասարակականությամբ հանդերձ պարադոքսալ կերպով՝ ամենաբիչ օտարվածը: Այստեղից էլ արվեստի պատասխանատվության յուրահատկությունը»:

Այն հանգամանքը, որ պոլիտ-արտի տեսաբանները իրենց դրույթները չեն զուգորդում գեղարվեստական փորձի վերլուծությամբ, արվեստի էսթետիզացիայի նրանց պատկերացումները դարձնում են ոչ միայն վերացական և անհստակ բանաձևումների թվացյալ բարդությամբ աբդված: Իրականում, խորազնին քննությամբ այն ներկայանում է արդեն իսկ տեսությանը հայտնի ճշմարտությունների նորազգևստ կրկնությամբ, նույնիսկ «հասարակական կազմակերպման նուաստիճան կառուցվածքի ոլորտների տարանջատման»՝ իրավաքաղաքական, տնտեսական, աննյութական արժեքների ստեղծում: Որոշ իմաստով պոլիտ-արտի բացահայտման նպատակին է ուղղված խմբագրականի անդրադարձը Ումբերտո Էկոյի «Ճավերժական ֆաշիզմ» դասախոսության հատվածին, բացառիկ խորությամբ վերլուծական, որ հիացմունք է պատճառում փիլիսոփայական ու պատմահոգեբանական նզրների մեկնությամբ:

Էկոյի դասախոսության հիշատակումն ինքնանպատակ չէ: Միանգա-

մայն հետաքրքրական է վերջարանի հիշեցումը, որ ֆաշիզմի հոգևրա-նական սինդրոմը առկա է մարդկային ընագդներում, որ «Ուո-ֆաշիզմն առայժմ մեր չուրջն է, երբեմն այն քայլում է քաղաքացիական համազ-գեստով, որ այն «կարող է ներկայանալ ամենաանմեղ ձևերով ու կեր-պարանքով», ուստի անհրաժեշտ է բացահայտել նրա էության ձևերն արդի աշխարհում, Հանուն Ազատության և Ազատագրումի:

Մի բան ակներև ու գնահատելի է, որ ակտուալ արվեստը ձգտում է, այսպես ասած, գիտականացնել գրականության ատմոսֆերան, ընդլայ-նել նրա ձևի ու բովանդակության ատրիբուտները՝ գաղափարը, աշ-խարհայացքը, փիլիսոփայությունը, ինչպես նաև կազմակերպական համակարգը: Հանդեսի սույն համարի լուսանկարներում հայտնվում են Սյուրեն Կիրկեգորը, Ումբերտո Էկոն, Էմիլ Միորան («Գոգոլ»), Ռուդոլֆ Կասները, Կառլ Յասպերսը, Խորխե Բորխեսը, Ալբեր Կամյուն և ուրիշ-ներ, որոնց դրույթներն օժանդակում են հանդեսի հեղինակներին, հիմ-նավորելու գեղագիտական ու պատմա-սոցիոլոգիական կատեգորիանե-րի գենետիկան: Նազարեթ Կարայանը «ժամանակ չունենալու ժամա-նակը. արվեստը որպես գոյարանական հնարք» հոդվածում ժամանակի ու տարածության կատեգորիաները դուրս է բերում աուօրևական պատ-կերացումներից և տարրալուծում նրա ներքին բարդ չարժումները ստեղծագործական պրոցեսի տևողություններում: «Համաչխարհային տնտեսության համակարգում տեղ գտած փոփոխությունները տակ-նուվրա են արել մասնագիտական գործունեության սոցիալական վերաբաժանումը» անհյութական ոլորտների մեծաչորհը արվեստում՝ զարձնելով այն «սոցիալական գործունեության սեփականություն»: Սա այլափոխում է ժամանակի ու տարածության համաչափությունը, փոխվում են աշխատանքային գործունեության երբեմնի անկասկած ձևե-րը, արդեն «գործիքավորվում են աշխատանքային օրվա պրոֆիլի տե-ղաչարժերը»:

Սեդա Շեկոյանի «Քաղաքական արվեստը» հարցադրումը առաջին պահին կարծես որոշակի է, թե պետք է տարբերակել քաղաքական ար-վեստը «սոցիալապես կամ քաղաքականապես պիտակից արվեստից», քանզի քաղաքականապես պիտակցված արվեստը քաղաքականությու-նը ստորադասում է արվեստին և տարբերակման սկզբունքը ոճից անց-նում է միջոցին՝ օգտապաշտության ձևով: Իսկ իրականում ոչ այնքան հստակ գիտակցված սահմանման մեջ կասկած է հարուցում հենց մտա-հանգումը, թե «քաղաքական արվեստի քիչ թե չատ ստացված օրինա-

կը» ֆեմինիզմն է: Իրապես հարցադրումը կորցնում է գիտական իր ուղղվածությունը, երբ հոդվածի հեղինակը անցնում է «Հիմարների կուսակցության» առաջնորդ Գրիգոր Խաչատրյանի և ռուս պերֆորմանիստ Օլեգ Կուլիկի ցուցահանդեսի «Հատում եմ» նշանաբանի վերլուծությանը՝ ի վերջո քաղաքական արվեստ դրույթը հանգեցնելով «Հայկական ժամանակ» օրաթերթի օրինակացիային:

Արդիական հնչեղություն ունի Ռուբեն Թարումյանի «Ա՞ջ թև ձախ: Ուղիղ» հոդվածի առաջադրույթը հեղինակային իրավունքի, հակահեղինակի, գրագողության և գրական էթիկայի այլևայլ հարցերի վերաբերյալ, հարցադրումներ, ուր առանձնապես չնչտադրվում են հեղինակային իրավունքի կիրառման ներկայիս ձևերը: Ապա հաջորդում է ազատ արվեստի և ազատ ծրագրի լիցենզավորման խնդիրը՝ իրավական, ժամանակային, նյութական, համատեղելիության և համակողմանի այլ ձևերի թվարկումներով: Արժեր ուշադրության առնել նաև հեղինակային իրավունքի, հակահեղինակության, լիցենզավորման խնդիրը համակարգչային ծրագրավորումների ու գրագողության արդի ձևերի համատեքստում, որ յայն տարածում ունի հատկապես ատենախոսությունների ասպարեզում:

Տեսական հետաքրքրություն է ներկայացնում Վարդան Ազատյանի «Հիշողություն և կամ մոռացություն» հոդված-ուսումնասիրությունը, որը լրացված է «Պատմականացնելով Հայաստանի ժամանակակից արվեստը» ենթավերնագրով և հեղինակի հավաստմամբ վերաբերում է «Նորարար փորձառական արվեստի կենտրոնում» (ՆՓԱԿ) աշխատակցելու իր գիտական որոնումներին: Ուսումնասիրության տրամաբանական նյակետը մոդեռնիզմի երկակի հայացքն է պատմության նկատմամբ՝ մի կողմից անցյալից անջատվելու անդրպատմական ձգտում, մյուս կողմից՝ անցյալի որոշ ավանդույթները օրինականացնելու ներպատմական ըմբռնում: Այս երկվությունը հեղինակը դիտարկում է «որպես մնեմոնիկա, այսինքն մոռանալու և հիշելու պրակտիկաններ»: Անկախ հարցի պատմության և արվեստի ստեղծագործությունների վերլուծականից, ճչգրիտ եմ համարում հասկացության պատմափիլիսոփայական ընդհանրացումները: Ըստ հեղինակի պատկերացման՝ պատմությունը ներկայացնելու համար նախ պետք է անցյալը տարանջատել պատմությունից, քանզի անցյալը անհասանելի է և պատմությունն էապես «անցյալի մասին ներկայի կոնստրուկտն է»: Եվ ապա. «Ներկան ինքը ենթակա է պատմությանը», ամեն բան ենթակա է պատմական

փոփոխությանը, ուստի անխմանալի են անդրպատմական ճշմարտությունները և իրական ճշմարտությունը ըմբռնելի է կոնկրետ պատմական իրավիճակում:

Կարելի էր անդրադառնալ հանդեսում արծարծված այլ հարցերի, սակայն կարծում եմ, որ իմ դիտարկումները ընդհանուր գաղափար են տալիս ակտուալ արվեստի և polit-art-ի մասին:

Ես փորձեցի հանգամանորեն ներկայացնել «Ակտուալ-արվեստի» ուղղությունը, նախ՝ քննադատության ասպարեզում նրա ինքնությունը որոշարկելու նկատառումով և ապա այն անհրաժեշտությամբ, որ այն ընդհանուր ճանաչում չունի և մի տեսակ մեկուսացած է գրականության և գրականագիտության ընդհանուր հոսանքից: Մի հանգամանք, որ ինչ-որ ճեղք է առաջ բերում «երրորդ հարկի» մանիֆեստի՝ այսպես ասած, քաղաքական դավանանքից ազատ արվեստագետի անկախության վերաբերյալ, դա ոչ այլ ինչ է, քան փակագծերում ղզացվող կողմնորոշումը դեպի ընդդիմությունը և ընդդիմության արդի մանիֆեստացիան (ՀՀՇ-ի և Ազգային կոնգրեսի կերպարով): Շարժում, որն իր գաղափարով հակադիր է պետության, ազգի, «մայրենիքի» դրական զարգացման սկզբունքին:

Վերջում մի հարցադրում ևս: Ակտուալ արվեստի մանիֆեստի դլխավոր դրույթներից մեկը ազգային դրականության, տվյալ պարագայում հայոց գրականության ու արվեստի ձգտումն է դեպի գեղարվեստականության համաչխարհային չափանիշներ: Ըստ որում մանիֆեստը չի բացառում դրա առկայությունը փոքր ազգերի ինտելեկտուալ հնարավորություններում: Այս գաղափարը հուշեց ինձ անդրադառնալու «Հրապարակ» թերթում տպագրված «Հնարավո՞ր է լինել հայ մեծ բանաստեղծ» հոդվածին (2010, N 245, էջ 5): Բանաստեղծ-թարգմանիչ Խորեն Գասպարյանը ներկայացնում է հարցի վերաբերյալ Ումբերտո Էկոյի և Ժան Կլոդ Կարիերի տեսակետը, ըստ որի Մեծ կամ Հանրահայտ լինելու համար անհրաժեշտ է երկու գործոն՝ նախ՝ լեզվի տարածականությունը և ապա «համաչխարհային մասշտաբով... պատմական մեծ իրադարձությունների կենտրոնում» հայտնվելը: «Ըստ Էկոյի, փաստորեն մեծ կարևորություն ունի կա՛մ լեզուն, կա՛մ պատմական իրադարձությունների կիզակետում լինելը, կա՛մ երկուսը միասին»: Եվ քանի որ փոքր ազգերը ղրկված են և մեկից, և մյուսից, ուստի բացառվում է փոքր ազգի կամ «երրորդ աշխարհի» դրականության կամ դրողի Մեծ կամ Հանրահայտ լինելը: Հոդվածի հեղինակը, մի որոշ իրավացի տարակուսան-

քով նչում է, որ «Հնարավոր է լինել մեծ հայ բանաստեղծ, բայց հնարավոր չէ լինել հայ մեծ բանաստեղծ», իր միտքը ավարտում է «խոկալու պատճառների» մտահոգության գրավիչ ցանկությամբ՝ «որպեսզի չմնանք ինքնագոհ ու ինքնաբավ, սակայն մայրուղուց ինքնավտարված՝ անղնկ, ցաքուցրիվ, անգաղափար»:

Ուղղակի ասեմ, որ ես մի որոշ վերապահությամբ, մերժում եմ նչանավոր բանախոսների տեսակետը՝ այն վերագրելով եվրոպացնտրիզմի նախապաշարմունքին, որ կարծրատիպ է կազմավորել ազգային մչակույթների սուբորդինացիայի վերաբերյալ և այն դարձրել հոգեբանական կանխադրույթ: Ինքնին հետաքրքրական է, թե ինչպիսին կլիներ Վիլյամ Սարոյանի գրական ճակատագիրը, եթե ճիչտ և ճիչտ նույն մակարդակով գրեր ոչ թե անգլերեն, այլ հայերեն: Կունենա՞ր արդյոք նույն համաչխարհային ճանաչումը: Իհարկե ոչ, իսկ ինչո՞ւ, և հենց այստեղ է հարցադրման աբսուրդը: Հետևաբար խոսք կարող է լինել լեզվի տարածականության մասին որպես տաղանդի հայտնիության չափանիչ, բայց ոչ երբեք ազգային մեթալիտետի գործոն: Այս իմաստով Խորենացին, Նարեկացին, Քուչակը, Սայաթ-Նովան, Թումանյանը ոչ միայն «Մեծ հայ» են, այլև «Հայ Մեծ»: Գրականությունը և առհասարակ հոգևոր զարգացումները ուրույն օրենքներ ունեն, որ հերքում են տրամաբանական թվացող որոշ օրինաչափություններ: Վկայակոչում են Շեքսպիրի հանճարը, որպես չափանիչ՝ լեզվական գործոնի և պատմական մեծ իրադարձությունների կիզակետ լինելու պարագայությամբ: Բայց նրկու գործոններն առկա են նաև մեծ ազգերի աչխարհաքաղաքական արդի հանգամանքներում, իսկ ո՞ւր են ժամանակակից Շեքսպիրները: Եվ ինչո՞ւ ամերիկյան իսպանալեզու գրականությունն առաջադրում է համաչխարհային ճանաչման անուններ, իսկ ժամանակակից Իսպանիան, այնուամենայնիվ, չունի իր Մարկեսը, Բորխեսը, Կորտասարը, Կոելյոն: Դեռ ավելին, իսպանացի գրող Խավիեր Մորիասը գնահատվել է որպես Մարկեսի հետևորդ:

Տարօրինակ է, որ Հայտնի բանախոսները հարցի դրվածքում չրջանցել են պայմանավորող գործոնների հարաբերականությունը ազգերի արդի համաչխարհային տեսադաշտում: Համաչխարհային հասկացությունն այժմ այնքան է փոխաձևել սոցիալ-տնտեսական կապերը, հաղորդակցական տեղաչարժերն ու ինֆորմատիկան այնքան են ներհյուսել մարդկության ու ազգերի կյանքը, որ մչակույթի, գրականության ու արվեստի ազգային ստեղծումները կամա թե ակամա ձգտում են դեպի

համաշխարհայինը: Այնպես որ, միանգամայն հիմնավոր է Ակտուալ արվեստի հայացքի ուղղությունը՝ հայոց ազգայինը դիտելու համաշխարհային չափանիշների տեսանկյունից:

5

Անդրադարձի անցումները կապակցում եմ դևպքերի, դեմքերի, գրական մանիֆեստների քննական բնութագրումներով և թվում է, թե տեսադաշտի մեջ եմ առնում գրականության ընթացի համապատկերը, մինչդեռ ենթագիտակցությանս մեջ չարունակ ընդվզում է մի գաղափար, որ գրեթե նման է առնղծվածի: Եթե փորձելու լինեմ բնութագրել երևույթը ինչ-որ մետաֆիզիկական հասկացությամբ, ապա այն կանվանեի Լռություն: Հասկացությունը հայտնի է քննադատության բառապաշարում «լռության պոեզիա» և նմանատիպ այլ տարբերակներով, որոնք որպես թե անխոս բառերի լռության մեջ որոնում են խորհրդավոր անհայտների լուծմունքը: Սակայն իմ խոսքը տևյալ պարագայում Տաղանդի լռության մասին է, որի սոցիալ-հոգևրանական գործոնը ժամանակին բացահայտել է Հրանտ Մաթևոսյանը, ինչը միայն նա կարող էր անել:

Եվ այսպես, Պարույր Սևակի Լռությունը, որ ապաչխարանքի է նման, և Մաթևոսյանի Լռությունը՝ «Սպիտակ թղթի առաջ» և «Ես ևս եմ» մենախոսությունների անդրադարձ հուչերում: Այժմ իմ մտածումների կիզակետում Լևոն Խնկոյանն է, որին երբեմն հեռվից տեսնում եմ այնտեղ, որտեղ երբեք չէի ցանկանա տեսնել նրա ներկայությունը: Իմ մեջ ինչ-որ կարոտ կա հանդիպելու նրան, գուցե կարողանայի հասկանալ նրա լռության խորհուրդը և այն երևք լճերի գաղտնիքը, որոնցից «մեկը կարմիր էր, մյուսը՝ դեղին, էն մեկը՝ կապույտ»: Անհավանական է ենթադրել, թե «Խնկի ծառերի», «Արչակ Երկրորդի» և «Սև գրքի...» հեղինակը, որի ենթաբնագրերում այնքան չբացված արչալույսներ կան, այլևս սպառել է իր ասելիքը: Ուրեմն ինչո՞ւ է այդ մեկուսացումը, օտարումը գրական միջավայրից ու գրականությունից, որն առանց նրա թևրի է ու անկատար: Արդյո՞ք մեծ հղացման (ազգային էպոսի վիպականացումը) երկունքի ճգնաժամը (որ ցանկալի է)՝ Փոքր Մհերի լռության ու հավերժական մեկուսացման անլուծելին՝ թե՞ հանճարի փախուստը իրականության մղձավանջից: Քեզ սպասում են, Լևոն, վերադարձի՛ր, ես ուզում եմ լսել քո Լռության ձայնը:

Կարծես փոքր-ինչ սենտիմենտալ եմ դառնում, բայց արժե քննադատական ռացիոնալիզմը երբեմն համեմել զգացմունքի դեղումներով:

Վերջապես նաև Արմեն Շեկոյանի երևույթը: Նույն մեկուսացումը, նույն օտարումը գրական միջավայրից և Լոռության ազատագրումը «ներքին էմիգրացիայից»՝ «Հայկական ժամանակ» վեպի հայտնությամբ: Դա գեղարվեստական մտածողության նոր որակ է, որպիսին դժվար էր երևակայել նույնիսկ տասնամյակ առաջ: Ըստ կառուցվածքի վեպը «սյուժենների» սերիալ է առանց գործողության ժամանակի հոսքը, որին ուղղություն է տալիս հեղինակը՝ վիպական «սյուժեի» անավարտության մեջ, քանզի անավարտ է հայոց տիեզերական ժամանակը:

Վեպը նախապես հետաքրքրությամբ ընկալվեց գրական չրջանակներում, եղան արձագանքներ նաև քննադատության մեջ: Եվ սակայն նկատում եմ, որ տակավին չի գիտակցվում նրա արժեքը: Ավելին, լսելի են վեպի «սերիայները» ժամանակի հաճույքին վերագրելու որոչ պարզունակ պատկերացումներ: Սխալը սկիզբ առավ առաջին բնութագրումներից՝ «թերթոնային վեպ», «վեպ երկխոսություն» և այլն, բնութագրումներ, որոնք անստույգ են տիպարանորեն, և սահմանափակում են վեպի գեղագիտական ու իմաստասիրական համարժեքների տեսադաշտը: Ես առիթ ունեցել եմ անդրադառնալու վեպին և սահմանելու նրա ժանրային ձևույթը, որպես անհատական էպոս: Նկատի ունեմ տիպարանական երկու հատկանիշ: Նախ՝ կյանքի ընդգրկման «սուբստանցիոնալ ընդհանրությունը», որ էպոսային պատումի գլխավոր հատկանիշն է և ապա պատումի եղանակը, ուր գրողը հանդես է գալիս որպես «ասացող»: Արձագանքելով իմ բնութագրականին՝ Շեկոյանը լրացնում է այն «անհատական պատմավեպ» կամ «անհատական ռեալիզմ» տարբերակներով, որոնք, իհարկե, սխալ չեն, բայց մասնավոր սահմանումներ են և վերաբերում են մեթոդի ոլորտին: Նկատեմ, որ վեպի պոետիկան բարդ կառուցվածք ունի, թերևս տեսականորեն չձևարանված և կարիք ունի գիտական հիմնավոր համակարգման:

Եվ այսպես, կանցնի ժամանակը, պատմություն կդառնա նևրկան և արդեն իսկ պատմություն դարձած «Հայկական ժամանակ» ասքասլատումի էջերից Արմեն Շեկոյանն ու իր հերոսները կխոսեն դեպքեր ու դեմքեր, եղելություններ ու խոհեր, որոնք սովորաբար դուրս են մնում ակադեմիական պատմագրության դիվաններից:

Ես փորձեցի անդրադարձի տեսիլներում քննադատության հայացքի մեջ դիտարկել արդի հայոց գրականության ընթացքի, նեթե ոչ հիմնական,

ապա որոշ նշանակալից միտումներ, որոնք կարող են ինչ-որ չափով նպաստել նյութի գրականագիտական համակարգմանը:

Եվ այսպես, իմ այս անդրադարձը եզրափակելով Լոռեյան մետաֆիզիկական այլաբանության աննկատ մնացած փակագծերի բացմամբ, թվում է, թե չրջանցում եմ հիմնականը, որ իրապես գրականության ժամանակի գլխավոր ձգտումն է և հենց գրականության ժամանակ հասկացության գեղագիտական սահմանումը: Առավել ևս, որ այն, ինչ տարերային զգացողություններ ենթաբնագրում սոսկ ակնարկի ձևույթ ուներ «Գրեթերթի», «Ինքնության» և այլ հանդեսների խմբագրականներում, այժմ արդեն գրեթե ստանում է մարտահրավերի կերպարանք, որը, այլ արտահայտությամբ, չես բանաձևի, քան հեղափոխություն: Գրական նոր սերնդի մանիֆեստը:

«Գրեթերթի» հոբելյանական համարում սերնդի գրական առաջնորդն արդեն ազդարարում է գրականության նոր ուղղության հայտնությունը, իսկ «Գրենիչը» համակարգում է ոչ միայն սերնդի գրականության ֆակտուրան, այլև նրա արտահայտության տեխնոլոգիան: Հանդեսի նպատակը սլատերազմելը չէ, նշում է խմբագրականը, «նրա առաքելությունը արդի հայ գրականության դաշտի համախմբումն է մի ծիրում, որտեղ գրական ավանդացած ինքնաբավ խմբավորությունն այլևս տեղ չունի, որտեղ արժեքայնության չափանիշը բարձր գրականությունն է միայն», արդի հարցադրումների ու մարտահրավերների համատեքստում, այսինքն «ազատագրելու արդի հայ գրականությունը կրկնաբանությունների տաղտուկից և նրա հանդեպ առկա հանրային կույր մերժողականությունը փոխել հետաքրքրվածության, սրտացավության ու հոգածության»: Որքան էլ էմպիրիկ թվան «հետաքրքրվածության, սրտացավության ու հոգածության» հատկանիշները, այնուամենայնիվ անգիտակցորեն հուշում են գրական հեղափոխության հակումը դեպի այսպես կոչված «հատակի գրականությունը»: Արդի հայ գրականության պահանջի ու ճանաչելիության համար «Գրենիչը» ուղենշում է. «գրականության հանդեպ հայրենի հեռուստատեսության հետաքրքրության ավելացում. հայալեզու գրական ժառանգության թվայնացում ու պատշաճ ներկայացումն ինտերնետում. հայ հեղինակների թարգմանությունն ու ներկայացումը օտարալեզու ընթերցողին» («Գրանիչ», 2011, N 1, էջ 103):

Հեղափոխությունն առկա է, առկա է այն իրացնող գրական սերունդը, մշակվում է նրա կազմակերպական տեխնոլոգիան, մնում է դժվա-

րագույնը՝ հիմնավորել նրա տեսությունը: Ենթադրում եմ, որ «Գրենիչը» պատահականորեն չի տպագրել Վարուժան Այվաղյանի «Զգրված գիրքը» էսսեն՝ առեղծվածային իմաստ խորհրդանշող «պատրանքի քարտեզագրություն» վերադիրով, և սա էլ իր հերթին, փորձառությունն ուղղորդող «կենսաբանական հետազոտություններ III» հանգանակը: Ասում եմ ոչ պատահականորեն, քանզի գրական մի որոշ չրջանակներում նա ներկայանում է որպես հեղափոխության գեղագետ ու տեսաբան: Ինչպես և պետք էր սպասել, դժվար է վերծանել «պատրանքի քարտեզագրություն» գույների ու մասչտաբը, քանզի գրական հեղափոխության իմաստը «լռության անհասկանալիությունն է, չափազանց գեղեցիկ մտապատկեր, քանզի առանց անհասկանալիության կանէանա միֆը: Եվ որքան էլ դժվարընկալ լինի, ես այնուամենայնիվ գույներից ու երանգներից զուրկ քարտեզի վրա կարողացա նչմարել մտքի տրամաբանական միավորներ: Սկիզբը միանգամայն հասկանալի է՝ «Զգրված գիրքը», դա նույն «երկնային գիրքն» է: Այսինքն երկիրը մչակվել է սպառվելու չափ և այժմ պետք է «երկնային գիրքը երկիր բերել» և նոր լեզվով թարգմանել լռության մչուչում թաքնված այնկողմնային արժեքներ: Եվ սակայն թերի, եթե չասեմ սխալ կլիներ երևույթը ներկայացնել իմ մեկնությամբ: Ուստի, որքան էլ երկար լինի մնջբերումը, պիտի ներկայացնեմ այն հոդվածագրի մեկնությամբ: Այսպես ուրեմն՝ երկրային գիրքը «առայժմ ու Աստծո լինելության (երևալիության) չափով գրված կլինի, մինչև սպառվի գոնե այդքան կոահելիությունն ու երկրային հնարավոր տեսանելիությունը, այսինքն՝ Աստծո մահվանից (?) թերևս փոքր-ինչ առաջ, խնդիրն այն չէ, թե քանի հատոր և հատկապես ե՞րբ, ովքե՞ր կգրեն: Առայժմ ու ամեն օր գրվում է աչքի տեսանելիությամբ, նկող-գնացող սերունդների կյանքով (այս պահերին է երբևմն կոահվում նաև գրավորի ու բանավոր խոսքի երևալի հակասությունը), ուր իբրև թուղթ կյանքն է զգացողության պահին կարևոր զգալու չափ երևալի մարդու տեսունակությամբ,- որն ահա «թևրևա տպագրության, գուցեև ցուցադրության), քանի որ հոգևոր է, չի ենթարկվում հատկապես այն երևակայություններից (ասես իրականությունն սպառված է ինչպես խոսքի համար, որն այլևս իրրև պատմություն գնում է մարդկային հարաբերությունների գետնամած ներկայացման, որոնք առհասարակ գիր չեն վերցնում կյանքի ու գրի նյութականությունից և ընկալելիս էլ անգրելի տեսանելիության վրա են հիմնված), որովհետև մարդկանցից էլ ծածուկ անանվանելի վայրում են ապրում, անանվանելի են

թե Իսկական, կյանքային գիրը, թե նչածս գետնամած գիրը» («Գրանիչ», էջ 8):

Իզուր է տեսիլքի քարտեզի վրա Վարուժան Այվազյանը սահման գծում «կյանքային գրի» և «գետնամած գրի» (որը այլ բան չէ, քան «հատակի գրականությունը») միջև, քանզի այնտեղ, ուր մեռնում է Աստված, չքանում են ոգին ու իղևան և մնում է միայն «կյանքային գիրը» կենսաբանական հետազոտությամբ: Հատկանչական է, որ ամբողջ չարաղրանքում «Զգրված գրքի» իմաստը հանգում է կյանքի գոյաբանությանը, որն ուղիղ գծով միանում է «հատակի գրականության» հերմենևտիկային: Ժամանակ առաջ (կարծես հիմա էլ դեռ հիշատակվում է գրական հետնաբակներում) գրական արձագանքների սենսացիայում հայտնվեց «Բալագոյն» կոչված ոչ գրական, եթե չասեմ հակագրական մի վեպ, թե արդյոք այն չի ուղենչում «գրական հեղափոխության» սերնդի գեղագիտական հայտնությունը:

Կա իմաստուն մի արտահայտություն, թե «Ծայրահեղությունները միանում են»: Այդպես միանում են նաև «Զգրված գրքի» «կյանքային» և «գետնամած» գրքերը Վարուժան Այվազյանի գեղագիտական բանաձևում: Եվ դա միանգամայն տեսանելի է ոչ միայն «կյանքային գրի», կամ «Զգրված գրքի» անձև, անանուն, անպարունակ թերասացությունից, այլև այն ճշմարտությունից, որ «կյանքային գիրը» հենց «գետնամած գրի» կամ «հատակի գրականության» գրական փորձառությունն է: Եվ դա գիտակցելի է իմացաբանության գրված թե չգրված օրենքով: Որքան ուզում ես դատողությունների ու փաստարկների բացատրությամբ ապացուցել այս կամ այն երևույթը, մինչև չասել ռեալիզմ, ռոմանտիզմ, մատերիալիզմ նմանատիպ տերմին-հասկացությունները, երևույթի ըմբռնումը մնալու է անավարտ, անորոշ ու չվերջավորված: Ահա այս բառն է, որ պակասում է Վարուժան Այվազյանի տեսաբանական էսսեներում:

Ուղղակի ասեմ, որ այս բառը պակասում է նաև Սուրեն Աբրահամյանի քննադատական մեթոդին: Տվյալ պարագայում նա ուղղակի խուսափում է բանավեճից, մինչդեռ հարցի դրվածքում բանավիճական չնչին տարրություն ունի «Գրեթերթի» հորելյանական ուղերձը: Առաջին արդյունքը, որ իրագործեց «Գրեթերթը», սերնդի հավաքականության ստեղծումն է, որպես թե եթե առաջ երիտասարդը մենակ էր, և կորչում էր ընդհանուր հոսքի մեջ, ապա թերթը եկավ և ասաց. «Դուք ուժեղ և ներկայանալի եք, երբ միասին եք...», բոլորդ նույն թիրախն ունեք և

նույն մտահոգությունը: Ավելին, գրական կարծրացած մթնոլորտում աննկատ էր մնում երիտասարդությամբ խաչված գրողը, գրական քննարկումների տեսադաշտից դուրս, քանզի նախապաշարված գրական միտքը Բարաբբա էր գոռում՝ արհամարհելով անմեղսունակ Պիղատոսին: Իսկ այժմ երիտասարդ գրողների համախումբն ավելանում է համարից համար, արդեն «եղանակ են ստեղծում գրական դաշտում», առանց որի անհնար է «պատկերացնել արդի հայ գրական դաշտը»: Ավա՜ղ, չափից ավելի է քննադատի ոգևորությունը: Ճիշտ է, որ ապագան պատկանում է երիտասարդ սերնդին (և դա բնական օրենք է), ճիշտ է նաև գրական սերնդափոխության անխուսափելիությունը, սակայն անհայտ է մնում հարցականը, թե ինչով է սերունդը զբաղեցնում «գրական դաշտը»: Ահա այս հարցականն էի ես փորձում որոնել Սուրեն Աբրահամյանի «Հեղափոխությունը չարունակվո՞ւմ է» հոդվածում («Գրեթերթ», 2011, N 3): Ասեմ, որ սույն հոդվածն ուղղակի չարունակում է քննադատի «Նոր իրականություն և նոր գրականություն» հոդվածը («Գրականագիտական հանդես», 2010-2011, ԺԱ-ԺԲ) և միանգամայն նպատակային չարունակություն հարցի դրվածքի տեսանկյունից: Հենց այստեղից էլ ծագում է հարցականը՝ 60-ականների գրական սերունդը հեղափոխեց գրականության ուղղությունը և հեղափոխեց ոչ միայն մետաֆորի ընտրությամբ, այլև քննադատական-տեսական իմաստավորմամբ, արդյո՞ք 21-րդ դարի գրական սերունդը չարունակում է հեղափոխությունը: Դրույթը հաստատելու համար Աբրահամյանը նախընտրում է վերլուծության ուրույն մեթոդ, թե քանի որ քիչ են կամ գրեթե չկան «ճանապարհի փիլիսոփայությունը» վերլուծող հոդվածները, «ուստի մեզ մնում է առավելապես դիմելու գրական տեքստերին կամ առանձին հեղինակների էսսեատիպ առաջաբան-վերջաբաններին», որոնցում «առանց ծածկույթի» կան ճանապարհի ընկալման ընդհանրություններ, և խնդիրը զուտ անհատականության, ոճի տարբերության հարցն է, որով առանձնանում են հեղինակները»:

Դժվար է համաձայնել վերլուծության այս մեթոդին: Պարադոքսն այն է, որ Աբրահամյանն իր դրույթը հիմնավորելու համար երևույթը դիտում է ոչ թե հարցի տեսական դրվածքով, այլ բանաստեղծության բնագրում բառի, տողի ուղղակի ընկալմամբ, այսինքն «տեսականացնում է» գեղարվեստական խոսքի միավորը, գաղափարի տրամաբանական իմաստը նույնացնում գեղարվեստական այլաբանությանը: Մինչդեռ դրանք տարբեր ընկալումներ են: Այլ է բանաստողում ասված «պո-

եղիան պոզ է» արտահայտությունը և բոլորովին այլ նույնի առկայությունը քննադատ-տեսաբանի գիտականացված բանաձևում: Եվ այսպես, Հովհաննես Թևքգյոզյանը «հոգևոր վթարով», Համլիկ Սիմոնյանը անցման դրամայի չհաղթահարված անորոշության փուզումներով, Արփի Ոսկանյանը հոռետեսական մետամորֆոզներով նշանավորում են «չիրականացած հեղափոխության» որոնումները: Բայց մինչև ե՞րբ և մինչև ո՞ւր:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՆՉՊԵՍ ՈՐ Է

1

Հայտնի ճշմարտություն է, որ բնությունը չի իրագործում կատարելության գաղափարը կոնկրետ մի երևույթի մեջ: Այս իմաստով բացարձակը կարելի է գիտակցել միայն մետաֆիզիկորեն: Հանգամանք, որ գծում է հարաբերականության սահմանը երևույթների ճանաչման հարցում: Բայց ընդունենք հարաբերականի դրական սկիզբը, որը երևույթի իմացությունը ուղղորդում է դեպի ճշմարտության բացահայտում, ի հակադրություն բացասման վերացական, մտահայաց սկզբունքի: Ժամանակին Նալբանդյանը հեգնում էր մտահայաց բացասումի իռացիոնալ հրճվանքը: Ես սովորական ճաշ եմ ուտում, ասում է նա, իսկ իմ ընկերը հրաժարվում է դրանից, արդարանալով, թե մտքում ավելի կատարյալ ճաշի գաղափար ունի՝ «Դե, սատկեցեք քաղցած»: Իսկ մեկ այլ իդեալիստ հրաժարվում է ամուսնանալուց, քանզի չի գտնում մեկին, որը Աֆրոդիտեի կամ Բելվեդերյան Վեներայի գեղեցկությունն ունենա:

Երևույթը հիշեցնող մի մտայնություն առկա է արդի մեր գրական հայացքներում: Նկատի ունեմ հենց երևույթը իբրև մտայնություն, որ թափառում է ոչ միայն գրական, այլև ոչ գրական ոլորտի հայացքներում:

Կարդում եմ «Հոգևորի մարտադաշտում ինքնարժեքի սթափություն» հոդվածը «Գրական թերթում», Նաղյա Անտոնյան ստորագրությամբ, նույն ինքը Մեսրոպ Մաշտոցի անվան խոսքի մշակույթի կենտրոնի նախագահը: Հենց առաջին տողերից հառնում է կործանման տագնապի ահազանգը, թե «անցումային ժամանակներին բնորոշ մշակութային պատերազմի» աղետը գուշակում է «ազգային դանդաղ ինքնասպանություն»: «Դրանք ջլատում են ազգային միասնությունը և թուլացնում ազգի, պետության հիմքերը: Սույն վայրիվերումներն ակտիվացնում են օրվա ավարից օգտվելու նյութապաշտական տենդն ու սեփական արմատներից հրաժարվելու, հոգևոր ինքնաժխտումի՝ չոու-չ-քահանդեսների համտորեն կազմակերպված «գերժամանակակից» «քաղաքականությունը»: Վերջինիս բուն առանցքը դառնում է ցածրակարգ, արվեստազուրկ միջակությանը «աստղացնելու» և իրական տաղանդներին ասպարեզից դուրս մղելու «նորաչունչ գործունեություն» (?): Ապա նաև, որ մի «մեղավոր թողտվությամբ» այլափոխվում է մեր հո-

գևոր մթնոլորտի էկոլոգիան՝ ասպարեզ տալով օտարահունչ «պատմական գռնհիգիզմին»: Եվ այսպես, ավելի ազդու, գևորագրական աստիճանի բարձրացված վերադիրների ու ածականների մղձավանջի մեջ սուզվում է մեր հոգևոր կյանքը, կատարյալ մղձավանջ, ուր չի առկայծում հույսի կամ լույսի ոչ մի չող: Եվ սարսափելին այն է, որ դա արվում է «պետական կառույցների» հովանավորությամբ, իսկ առավել ցավալին, որ մեր գիտակցությունը տակավին անհաղորդ է հոգևոր նորոգության ու ազգային ճաչակի վերաբերյալ Պարույր Սևակի դասերին (?), ապա նաև պատմության ուսանելի դասերից չօգտվելու անտարբերությունը՝ «Հրաչունչ Մամիկոնյանի» անմահության սխրանքը, «Մնարոսի այրուրենը, Մամիկոնյանների արիությունը և Բագրատունիների չինարարական մեծագործությունը՝ ասել է թե «գիրը, մշակույթը, լանակը և արարում-աշխատանքը, տնտեսությունը», որ «Հայաստան երկիրը Հայաստան հայրենիք դարձրին»:

Ես հարգում եմ Հոդվածի հեղինակի ազգասիրական մտահոգությունը, սակայն ներողամտորեն պիտի ասեմ, որ նրա ելույթը ըստ արտահայտության ձևի ու բովանդակության ուղղակի արձագանքն է ծայրահեղական ընդդիմադիրների հանրահավաքային կրքեր բորբոքող նիհիլիզմի: Մի՞թե իրոք դատարկ է մեր ազգային ներգոյը, ամեն ինչ անգարժ կորուսյալ է, չունենք դպրոց, մամուլ, գիտություն, գրականություն, արվեստ, լեզու, կենցաղ, ավանդույթ և անգամ օտարվել ենք պատմությունից: Ինձ անհայտ է, թե գործունեության ինչ ոլորտ է ընդգրկում «խոսքի մշակույթի կենտրոնը» և հաճելի կլիներ, եթե կենտրոնի հարգարժան նախագահը հռետորական ոճի փոխարեն ներկայացներ «համատարած անկման» աղետը կանխելուն միտված որևէ գործնական միջոցառում:

Բոլորն ուսուցիչ են դարձել առանց աշակերտ լինելու և գրիչ են վարժեցնում վերացական տրամախոսությամբ: Հաճախ դա արդարացվում է կարծիքների ազատության իրավունքով և միանգամայն իղուր: Տնդին է հիշեցնել փիլիսոփայի դիտարկումը, թե կարծիքը պետք է տարբերվի գիտելիքից, քանզի կարծիքի ազատությունը կարող է տանել դևսլի ճշմարտությունը մթագնող անստույգ դատողության, մինչդեռ գիտելիքը պարտադրում է ոլոչակի մտավոր կարգապահություն և հարցադրման կոնկրետ առարկայական վերլուծություն: Այդպես էլ չկարողացա ընկալել արևելագետ-հրապարակախոս Կարինե Սամվելյանի «Գրականությունը նման է անտառի» հոդվածի իմաստը: Ինչ հասկանալ, օրինակ, այսպիսի դատողությունից. «Համոզված եմ, որ ոչ միայն բանաս-

տեղծի ճակատին է գրված, որ բանաստեղծ է, այլև՝ գրականագետի, որ գրականագետ է: Եվ այս երկուսի համագործակցությունից է (!?), որ կարելի է տանելի արժեքներ ակնկալել: Իսկ տպագրության համար անարժան կամ անընդունելի գործը ժանրի հետ կապ չունի: Վատը վատ է, ինչ ժանրով էլ ներկայացվի և նույն տրամաբանությամբ լավը՝ լավ» («Գրական թերթ», 2008, N 28): Իսկ եթե գրականությունը նման է անտառի, ուր նույնարժեք են խոտն (դրա հետ նաև մոլախոտը) ու ամենաբարձր ծառը, ապա ինքնին ավելորդ են դատողությունները գիտական համակարգման ու գեղարվեստական չափանիշների վերաբերյալ:

Ես հատուկ միտումով ներկայացնում եմ ոչ գրական չրջանների կարծիքը, ցույց տալու համար եղծելու հակումը մեր ազգային հոգեբանության բնագրներում: Ինչ վերաբերում է հարցի դրվածքին գրական քննադատության հայացքներում, ապա ես դրան անդրադառնալու եմ քննական տեսության հետագա էջերում: Թեև բացառությամբ Դավիթ Գասպարյանի «Քննադատի մտորումներ» («Նարցիս», 2008, N 3) հոդվածի, որն ինքնին այլ հարթության վրա է դիտում երևույթի թե անձնական և թե տեսական ըմբռնումը: Անկեղծ ասած, ինձ զարմանք պատճառեց հոդվածի ոճը, խոսքի հասարակացումը, մտորումների ցաքուցրիվ, անհամակարգ չարադրանքը: Հարցը միայն անվերապահ ժխտման կիրքը չէ, այլ հոգեբանական մնկուսացման այն վիճակը, որի դիտակետից նա ածանցում է աշխարհն ու իրականությունը՝ թե հասարակական և թե գրական:

Ես հատուկ ուշադրություն եմ հատկացնում Դավիթ Գասպարյանի հոդվածին, ասելու համար, որ գրված, թե չգրված օրենքով, նա իրավունք չունի ժխտելու այն տիրույթը, որին պատկանում է ինքը: Եվ իրավունք չունի, քանդի գրականագիտական-քննադատական մտքի առաջատար դեմքերից է, այսինքն տեր է, իսկ տիրոջ կոչումը հովանավոր լինելն է: Սա մասնագիտական արժանապատվության հարց է: Իր մտորումները Գասպարյանն սկսում է բարձր դիտակետից՝ թե սա «Հայաստան աշխարհն է, ուր իշխում է ոչ թե իրականության առարկայական ճանաչողությունը, այլ ենթակայական վերաբերմունքը... ուր հարգի է ոչ թե ուղիղը, ընթացքն ու ճանապարհը, այլև անճիչտը, սուտը, հարմարվողականությունն ու երևսպաչտությունը... և ապերոյականությունը որպես նահրյան կացութաձև»: Երկիր, «ուր բարքերի դրվածքի բերումով քննադատությունը պետք է ոչ մի առաքելություն չունենար...»: Աղավաղվում են չափանիշներն ու բարոյական նորմերը, վատը և թույ-

լը գովաբանում ենք, փակում լավի ճանապարհը, հայ չենք, թուրք ենք, ըոլորը «դուրս եկան լուսավոր աշխարհ, իսկ մենք այս ճահիճի մեջ նստած, իրար ենք խրում ճահճի հատակը»: Եվ «մտավոր այս անկրջությունը, ինքնակառավարող այս հավակնոտությունը... այս մտավոր ստրկությունը, այս գրական ավատատիրությունը», քննադատությունը՝ կենացի խոսք, հարաբերությունը՝ քծնանք: Ամենուրեք ստիտություն, անգրագիտություն, միջակության չքերթ և այդ ամենին դիմագրավողի միայնակի հալածանք ու չարակամ հետապնդում՝ «մինչև ե՞րբ պիտի դիմադրեմ... որն ասեմ, սիրտս պայթում է: Այսքան սուտի ու երեսպաչտության մեջ ապրե՞լ կլինի, մտավոր մաքրություն պահպանե՞լ կլինի, գրական աղնիվ մթնոլորտ ստեղծե՞լ կլինի»: Ինչպես երևում է, մաղձոտության այս չաղախը կենսագրական նստվածքներ ունի. «Ես միշտ իմ չուրջն զգացել եմ նախանձի, դրպարտության սև հորձանքը... Անընդհատ չրջապատված եմ եղել լրտեսներով ու մատնիչներով»: Եվ ակնարկում է «Արարատի գյուղերից փախած մի խաչագողի», հայտնի այն խաչագողին, որ գրական մթնոլորտը ապականում է «Ստորապատում» գրպարտագրելով:

Եվ այնուամենայնիվ, Դավիթ Գասպարյանը համատարած ամայության մեջ վայելում է իր առաքելության ճանաչման հաճույքը: Աննրևույթ մի ոգի նրան ասում է. «Դու մեր գրական առաքյալն ես, քեզ ուղարկել է պատմությունը: Եկել ես մաքրելու գրականության դաշտերը սև որոմից, պահպանելու իրավ արժեքները: Եկել ես, որ խոսես 1937-ի նահատակների մասին, որ ասես՝ նրանց հետ մեկտեղ տրորվել է նրանց գրական բարձր դավանանքը: Սա պայքար է հանուն ազգային բարձր մտավոր գիտության... Թափառական անկիրթ ցեղերի դարը չունչը մնացել ու ապրում է մեր մեջ: Դու կոչված ես այս դաշտը մաքուր պահելու սխրանքին»:

Ավաղ, Գրիգոր Արծրունին դեռևս 1872 թվականին ազդարարել է, որ «Մեր դարում առաքյալներ և մարգարեներ չկան, մեր դարը աշխատողների դար է»: Եվ քանի որ Դավիթ Գասպարյանն իրոք աշխատող է, ուստի կարիք չունի տրվելու առաքելության պատրանքին: Անակնկալը հոդվածի վերջաբանում է, ուր Դավիթը համահարթում-չաղախում է գրող-քննադատ և քննադատ-գրող հարաբերակցությունը, որպես թե քննադատը ձախողված գրողն է և ճշմարիտը գրողն է, իսկ քննադատը՝ հավելյալ: «Հաստատ որոշել եմ,- ասում է Դավիթը,- վերադառնալ իմ մեջ ապրող գրողին: Ուզում եմ իմ բանաստեղծությունները տպագրել:

Ուզում եմ իմ մտահղացած վեպերը գրել»: Բայց, ինչպես երևում է, դա տաղանդի նոր արթնացում չէ: Նա ստեղծագործել է ղուգահևոարար և դա իր գրական օրագիրն է՝ «արտահայտման բոլոր տարատեսակներով»՝ բանաստեղծություն, մանրապատում, խոհ ու խորհրդածություն, գրական դեպքեր ու դեմքեր, խոսք ու զրույց, կարծիքներ ու գնահատականներ, մարդկային կապեր ու հարաբերություններ: Թող աստված զորավիգ լինի Դավիթ Գասպարյանին, իրագործելու իր մտահղացումները և քանի որ մինչ այդ նա որպես քննադատ դեռ գրվելիք տասը գիրք ունի, ուստի խորհուրդ կտայի ակադեմիական հայացքով դիտել ու գնահատել երևույթները, և արդեն վաստակած բարձունքից գրական ուղղություն տալ գրականագիտական-քննադատական մտքի առաջընթացին: Ըստ ընդունված անհատական ոճի՝ մեր քննադատությունը կամ բացառում է երևույթը, կամ դրվատում: Բայց կա նաև մեկնության, այսպես ասած, անուտատիվ ոճը, ուր երևույթը ներկայանում է հաղորդակցական եղանակով, հենց որպես այդպիսին, առանց միջնորդումների: Այստեղ է իմ անդրադարձի իմաստը: Որքան էլ անձնականացված լինեն Դավիթ Գասպարյանի քննադատական դիտարկումները, այնուամենայնիվ արտահայտում են մի որոշ մտայնություն ու անհատական ճակատագիր, որը ճանաչելի է ինքնին իր ամրողջության մեջ: Առավել ևս, որ այդ մոտիվը մի չարունակական երանգ է գծում նրա քննադատական աշխարհայացքում:

Ինձ թվում է, որ գրական մտայնության մեջ նկատվող հոռետեսության պատճառը մասամբ սխալ պատկերացումն է գրականության դաչտ հասկացության վերաբերյալ: Գրականության դաչտ կոչվածը չի կարելի նույնացնել հրատարակվող գրքերի թվաքանակին: Գրողը և բանաստեղծը տաղանդի հատկանիշներ են, որ անհամատեղելի են չափածո կամ արձակ խոսող գրչակի կոչմանը: Քննադատի գործը անունների հետ է և ոչ թե ազգանունների: Չափածոյախոս լինել բնավ չի նշանակում բանաստեղծ լինել և ինքնին դա դուրս է գրականության տեսադաչտից: Մեղանում հրատարակվող գրքերի ութսուն տոկոսը արտադրական ապրանք է: Գրականության դաչտը կազմավորում է այդ քսան տոկոսը և դա լիապես բավական է քննարանելու գրականության պոետիկայի, տեսության ու պատմության հարցերը: Այստեղ է քննադատության ասելիքը և ոչ թե անիմաստ տարտղնումը՝ ունե՞նք թե չունենք, եղե՞լ է թե չի եղել, ու նման կրկնարանություն: Եթե գրականությունը գեղարվեստական իրականություն է, ապա քննադատությունը գեղար-

վեստական իրականության գիտականացումն է: Գրականությունից արտածված փիլիսոփայական իրականությունը: Իսկ դա ամենից առաջ նշանակում է ընագրի գեղարվեստական համարժեքի ճշգրիտ բացահայտում, որին միշտ չէ, որ տիրապետում են քննադատները: Հիշարժան է անվանի պրոդ Լևոն Խեչոյանի դիտարկումը. «Գրաքննադատի կարծիքն ավելի չատ հետու է ինձանից, քան մոտիկ, ավելի չատ նա իր ուղեղում թափառող մտքերի ետևից է գնում, քան իմ մտահղացման» («168 ժամ», 2009, թիվ 2): Այստեղ է ստուգվում քննադատության վերլուծական մեթոդների արգասավորությունը՝ գեղարվեստական ընագրի տեսական ու պատմական համարժեքների մեկնության արվեստում:

Հակված եմ կարծելու, որ գրականության և քննադատության ժամանակի վերաբերյալ որոշ հասկացություններ վերստուգման կարիք ունեն: Ընտելանում ենք բնութագրումների, որոնք սոցիալական ժամանակի զգացողությունից վերաճում են ճակատագրի: Նկատի ունեմ «անցման չրջան», «ճգնաժամ» հասկացությունները, որոնք դարձել են երևույթների ընթացքը բացատրելու պատճառական սկիզբ: Առհասարակ ինձ թվում է, որ փիլիսոփայական հետադրության եղրերում «անցման չրջան» կոչվածը հնչում է որպես կեղծ կատեգորիա, որ ոչ սկիզբ ունի և ոչ վախճան, այլապես դատապարտված ենք չարունակ ապրելու «անցման չրջանում»: Ֆորմացիաների փոփոխությունը իրոք մեզ դրեց «անցման չրջանի» հանգույցում՝ սոցիալական, բարոյական, գաղափարական, իրավական, պետական ու աչխարհաքաղաքական անդրադարձներով: Բայց մինչև երբ և մինչև ուր: Ստացվում է այնպես, որ այդ «անցման չրջան» կոչվածը որոշ քննադատների ընկալմամբ, ներկայանում է որպես գեղագիտությանն ուղղորդող որոշիչ կատեգորիա և նույնացվում գրականության ժամանակի հետ, հանգամանք, որ էապես արվեստի սոցիոլոգիայի գոհեհկացում է: Ուրեմն մի կողմ թողնենք տեսաբանությունը «անցման ժամանակի» գրականության կամ քննադատության «ճգնաժամի» վերաբերյալ և քննենք, վերլուծենք այն, ինչ տրված է մեզ:

Ասեմ, որ ներկայացվող տեսությունը (обозрение) չի հավակնում քննադատության ոլորտի բոլոր հարցադրումների հանգամանալից վերլուծություն, այլ դիտարկումներ արդի քննադատության ընթացքի վերաբերյալ:

Նկատելի իրողություն է, որ վերջին ժամանակներս գրականագետքննադատները առանձնակի հակում են ցուցաբերում դեպի տեսությունը: Այսինքն ձգտում են ավելի տեսաբան լինել, քան պատմաբան: Չէ՞ որ տեսաբան կոչումը հնչում է ի հեճուկս էմպիրիկ պատմաբանի: Կար ժամանակ, որ տեսության բնագավառը անմատչելի էր թվում և պատչաճում էր միայն ընտրյալ ինտելեկտուալներին: Այժմ սլաքը հակադարձվել է և արդեն ակնհայտ է տեսության ոլորտի ազատությունը, այսինքն ավելի դյուրին է տեսաբան լինել, քան գրականության պատմաբան: Երկուսի միասնությունը հատկացվել է միայն իսկապես ընտրյալներին:

Ուղղակի ասեմ, որ տեսաբանության հասարակացումը ստրուկտուրալիզմի հրապուրանքն է գրականագիտությունը «գիտականացնելու» նրանց հայտնությունը, որը մեթոդաբանական ընդհանուր կտրվածքով, ձևի առաջնությունն է բովանդակության հանդեպ: Այստեղ է, որ սյուժեն ու բնագիրը երկրորդական պլան են մղվում և կառուցվածք հասկացությունը նույնանում է մաթեմատիկորեն հաչվարկված նչանների: Գիտակցությունն ու բնագիրը այլարանվում են ենթագիտակցությամբ ու ենթաբնագրով: Ջոյսն ասում է, որ գիտակցության իմացական հնարավորություններն ավելի անսահման են, քան ենթագիտակցությանը: Նույն ձևով կարելի է ասել, որ բնագրի ընդգրկումը ավելի համապարփակ է, քան ենթաբնագրինը: Սա արդեն թելադրում է գրական երկի վերլուծության որոչակի եղանակ: Նախ պետք է խորապես յուրացնել բնագիրը, այսինքն՝ սյուժեն, ժամանակը, պատմությունը, մարդիկ, իրադարձությունները, միջավայրը, գաղափարը և ապա միայն ենթաբնագրի նչաններում որոնել բնագրի մեկնության բանալիները, ղուգորդել հայտնին և անհայտը, կոնկրետը և ընդհանուրը, առարկայականը և վիլիսուիայականը: Հաճախ կարդում ես գրախոսություն վեպի մասին և չես նչմարում ոչ սյուժե, ոչ բովանդակություն, ոչ ժամանակ, ոչ տարածություն, ոչ գաղափար, այլ միայն գծային նչմարների ուրվագիծ առաջին տպավորության ընկալմամբ: Ստացվում է ոչ թե վեպի վերլուծություն, այլ ուրվապատկեր վեպի մասին: Եթե համեմատելու լինենք գեղանկարչության հետ, ապա արվեստի այդ տեսակում առաջնայինը պետք է համարել գծանկարը, էսքիզը, սխեման և հետո միայն գույների համադրությունն ու կերպարի հոգերանությունը:

Գրականության հետազոտության բազմաթիվ մեթոդներ կան՝ կուլտուր-պատմական, սոցիոլոգիական, ֆորմալիստական, հոգեբանական, կառուցվածքային, և յուրաքանչյուր մեթոդ գիտական իր կողմնորոշումն ունի և կատարման իր ձևույթը:

Եվ այնուամենայնիվ ես հակված եմ ընդունելու այսպես կոչված համադրական վերլուծության մի եղանակ, որն առավելապես նախընտրում է բովանդակային վերլուծության սկզբունքը՝ յուրովի համատեղելով այն կառուցվածքային վերլուծության հետ: Այստեղ բնագրի ամբողջական ընդգրկումն է՝ սյուժեի, գաղափարի, կերպարների համադրության համար: Սա պոետիկայի այն բարձր միասնությունն է, ուր գրողը կամ գրական ստեղծագործությունը բացահայտվում է գեղագիտական-փիլիսոփայական իր ամբողջ համակարգով: Գրականագիտական այդ մեթոդի փայլուն օրինակ են Մ. Բախտինի «Դոստոևսկու պոետիկան» և «Ֆրանսուա Ռաբլեի ստեղծագործությունը» աշխատությունները, որոնց մեջ գրողի ստեղծական հայտնությունը փիլիսոփայական մի վերին համադրությամբ ներհյուսվում է պատմության ու տեսության էատարրերով: Թերևս դրանով պետք է բացատրել կուլտուր-պատմական դպրոցի արգասավորությունը մյուս մեթոդների համեմատ:

Քննադատության հետազոտության օբյեկտը գեղարվեստական բնագիրն է և ինքնին տեսական հարց է բնագրի հետազոտական ընտրությունը: Այս տեսակետից ուշագրավ է Տիգրան Սիմյանի «Գեղարվեստական տեքստի ընթերցումը և նրա դժվարությունները» հոդվածը («Գրականագիտական հանդես», 2007, N Ա-Բ): Ընդունելով, որ գեղարվեստական տեքստի ընթերցումը կայանում է երկու մակարդակում՝ հոգեբանական և գիտատեսական, գրականագետը հոդվածի չրջանակներում նախընտրում է հոգեբանական տեսանկյունը, այսինքն «նկարագրել տեքստ-ընթերցող հաղորդակցման» հոգեբանական աղղակները «ընթերցող-կերպար և ընթերցող-հեղինակ մակարդակներում», բացահայտելու համար «ընթերցող-տեքստ» հարաբերությունում ձևավորվող ընթերցողի «գիտական դատողությունների և վերլուծությունների քննադատությունը»: Այս իմաստով հարցի անդրադարձը նպատակ ունի ցույց տալ, թե հոգեկանի վրա ինչ աղդեցություն են ունենում գեղարվեստական տեքստի աղդակները: Հաջորդ աստիճանն արդեն ճանաչողությունն է ինտելեկտուալ-գիտական դաշտում, որ կայանում է գեղարվեստական բնագրի վերլուծությամբ:

Նկատեմ, որ Սիմյանի տեսադրույթների մեթոդաբանական ելակետը

կառուցվածքային քննադատությունն է: Վկայակոչելով հայտնի հեղինակությունների, նա տարբերակում է ընթերցողի տեսակներ՝ ըստ բնագրի ընկալման հոգեբանական թե իմացական ազդակների, որոնք ձևավորվում են «ես-ես», «ես-նա», «Ընթերցող-Հեղինակ», «Ընթերցող-կերպար», «Ընթերցող-բնագիր» և հարաբերակցության այլևայլ մոդելներ: Գրականագետը լիապես տիրապետում է հարցի գիտական դրվածքին և նրա դիտարկումները միանգամայն ուսանելի են գեղարվեստական բնագրի վերլուծության գործընթացում: Հոգեբանական ընթերցման ընկալումները տարբերակելով գիտական իմացությունից, հոդվածի հեղինակն իր խոսքը եզրափակում է հետևյալ դիտարկմամբ. «Քանի դեռ գրականագետը չի հենվում տեքստի վրա, նրա «ուսումնասիրությունները», «վերլուծությունները թե դրավոր և թե բանավոր մակարդակում հեռու են գիտական լինելուց, որովհետև խոսքը չի հասնում ստեղծագործությունների կառուցվածքային առանձնահատկությունների լուսաբանմանը»: Միանգամայն ճշգրիտ դիտարկում: Ափսոս, որ այստեղ ընդհատվում է քննադատի խոսքը: Մինչդեռ հենց գրականության գիտական հետազոտության տեսակետից հետաքրքրական կլիներ քննադատության վերլուծական մեթոդների գնահատությունը: Այս պարագայում արդեն այլ մեկնաբանություն է ենթադրում քննադատ-ընթերցող, քննադատ-գրող հարաբերակցությունը, թե արդյո՞ք քննադատը նաև ընթերցող է, ապա թե ինչ տեղ ունի քննադատը գրող-բնագիր մոդելում: Եթե երրորդ կարգի ընթերցողն իր ընկալմամբ մեկնաբանում, գնահատում, բանավիճում է գեղարվեստական բնագրին, այդ բոլորովին չի նշանակում, թե գործ ունենք երկի գիտական վերլուծության հետ: Դա ընթերցողի կարծիքն է, իսկ բնագրի գիտական վերլուծությունը բոլորովին այլ է: Այստեղ արդեն քննադատը անջատվում է ընթերցողից, ինչպես նաև գեղարվեստական բնագիրն է (օրինակը՝ վեպը) անջատվում գրողից և ներկայանում որպես հեղինակից «օտարված» օբյեկտ՝ սոցիալական, կենցաղային, հոգեբանական, լեզվաոճական, գաղափարական և այլ բաղադրիչների ընդհանրությամբ: Սյուժետային, բնագրային, այլ կերպ ասած՝ բովանդակային վերլուծության այս եղանակը մտավոր բարդ գործողություններ է համատեղում, և առավել գիտական է, քան կառուցվածքային և այլ միագիծ եղանակների վերլուծականը:

Մեթոդաբանական այս դրվածքի սահմաններում փորձենք առանձնացնել որոշ քննադատների: Դիտենք Վաչե Եփրեմյանի քննադատա-

կան փորձերը, որոնք հատկանշվում են վերլուծական նպանակի ինքնատիպությամբ:

Կարելի է վիճելի համարել որոշ երկերի հոգեվերլուծական ընտրությունը (օրինակ՝ «Կիկոսի մահը» և «Միտը»), թեև վերլուծական այդ մեթոդը ինքնին դիտականորեն ուսանելի է: Եվ սակայն նրա հրապարակումների չարքում միանգամայն նոր մակարդակ է «Նշանների երկինք» հոդվածը («Գրականագիտական հանդես», 2007, N Ա-Բ): Անկեղծ ասած, ինձ իմացական հաճույք պատճառեց հոդվածի ընթերցումը, մի անգամ ևս հավաստելով գրականության փիլիսոփայության գիտական արգասավորությունը: Բնագրային ընթերցման գրավիչ նմուշներում քննադատը միտում ունի բացահայտելու նշանների երկնքի առեղծվածային կապի ներհյուսումը հայ հանճարի բանաստեղծություններում (Թումանյան, Իսահակյան, Ինտրա, Մեծարենց, Նարեկացի):

Դրույթն իր բարդությունն ունի և հասկացությունների, պոետական խորհրդանշանների մեկնությունը հնարավոր է որոշ կասկածանքի առիթ տան, սակայն որպես անհատական վերծանման տարբերակ, ինքնին հետաքրքրական է և հակում չունենք մտակառույցը տրոհել այլ մեկնություններով: Սակայն փիլիսոփայական ընդհանուր համատեքստում կան հարցադրումներ, որոնց ներքին կապը միանգամայն պայմանական է, առերևույթ միայն տրամաբանական: «Նշանների երկնքի» էսթետիկական, փիլիսոփայական դրույթի բանալին որոնելով Թումանյանի բանաստեղծության ոլորտներում, Եփրեմյանն այն հանգեցնում է «հայոց առեղծվածի» կամ ազգային «Մշակութակերպի» բացահայտման գաղափարին և ըստ այդմ իմաստավորում դրա խորհրդանիշները՝ «Հայրենիք, ճանապարհ, Տիեզերք, Անհատակերպ, Արարիչ... «Սրանք,- գրում է քննադատը,- ոչ միայն ընդհանրական ինչ-որ իմաստով չեզոք իրողություններ են չեն (?), այլև, որ կարևոր է, Հայոց Տան տարրերն են, Մշակութակերպի բաղադրիչները, միաժամանակ Քաղաքակրթության անակնկալների դեմն առնող զրահ-պարիսպ» (23): Որ այս ամենը կարելի է համատեղել ազգային Մշակութակերպի գաղափարում, միանգամայն հավանական է, հավանական է նաև չարունակությունը, թե «Երկիր-Հայրենիքը աղատագրվելով քաղաքակրթական նշաններից, տնդապիոխվում է անսահմանի ոլորտը՝ դիտակցելով որպես զուտ հոգևոր, տիեզերական-երկնային աննյութ իրողություն, դրանով իսկ վերծանելով, արժևորելով «Հայոց Տեսակին վերապահվող էակարգը և Երկիր-Երկինք դիմադարձումով նկատել տալիս Տեսակի անցնելիք հոգևոր ճանապար-

հը»: Այս դրույթը գրականագետը միջնորդում է այսպիսի վերապահությամբ. «Սա փախուստ չէ պատմաիրական ժառանգությունից, «վերին խորհրդի» ներկայությամբ չի մերժվում երկիր-Հայրենիքի վավերափաստը ու չի ժխտվում գաղափարն ինքնին»: Այլ կերպ չի կարելի մեկնաբանել այս վերապահությունը, քան քննադատի ինտուիցիայի կասկածը ընդհանուր գաղափարի ներքին անջատման պայմանականությունը երկու հասկացությունների միջև: Եվ այս հանգամանքն առավել ակնհայտ է դառնում, երբ քննադատը երևույթը հանգեցնում է «Հոգևոր Հայրենիքի» գաղափարին, այստեղ իսկ «Հոգևոր Հայրենիքը» նույնացնելով «Հոգու Հայրենիք» գաղափարին, հասկացություններ, որոնք տարբեր կատեգորիաներ են և քննելի են տարբեր հարթության վրա: «Հոգևոր Հայրենիքը» պատմա-մշակութային կատեգորիա է, իսկ «Հոգու Հայրենիքը»՝ տիեզերական, զուտ մետաֆիզիկական զգացողականության: Այս կապակցությամբ, ես անստույգ եմ համարում «Հոգևոր Հայրենիքի ըմբռնումը» Ագռավաքարի, Նարեկացու և Խորենացու պարագայում: Դա անհամատեղելի է պատմության մորֆոլոգիային: «Հոգևոր Հայրենիքը» պատմամշակութային կատեգորիա է, պատմականորեն ձևավորված սահմանում և որպես վերացարկում հետևանք է նոր դարաշրջանի մտածողությանը:

Ինձ թվում է, որ Արևելք-քաղաքակրթություն հատվածում անհամոզիչ է Թումանյան-Իսահակյան զուգահեռը: Ուղղակի սխալ կասեմ, որ սխալ է «Արու Լալա Մահարի» պոեմի գաղափարը հանգեցնել «Հոգևոր Հայրենիքի» ըմբռնմանը, այլև Անապատը «մշակութաբանական ոլորտի» այլաբանությամբ ընկալելու միտումը, ինչպես նաև «Անսահման Ազատության Վայր = Հոգևոր ոլորտի = Տիեզերք = Հոգևոր Հայրենիք մշակութաբանական գիտակցությունը» իսահակյանական գրաշխարհի «միակ տարերքը» ներկայացնելու վերագրումը: Իսահակյանի պոեմի բնագիրն ու գաղափարը փիլիսոփայական այլ ընթերցում են պարտադրում: Առհասարակ նկատելի է, որ Եփրեմյանը որոշ չափով չարաշահում է բնագրից անջատված բառի կամ բառակապակցություն խորհրդանիշի գաղափարակազմիչ նշանակությունը:

Վերջում ինքնաբերաբար ենթադրվող մի հարց՝ թե ինչու Հոդվածի հեղինակը չրջանցել է Տերյանին ու Վարուժանին, արդյո՞ք բացառելով նրանց առնչությունը «Հայոց մշակութակերպի» առեղծվածին, թե՞ պարզապես ստեղծագործական ժամանակի հատույթով:

Տիպաբանական բարդ խնդիր է առաջադրում Եփրեմյանը, փիլիսո-

փայտրեն ներարձակ և ժամանակա-տարածքային լայն տեսադաշտի ընդգրկմամբ, ուստի բնական են վերստուգման ու անդրադարձի հարցումները: Էականը գրականագետի քննախույզ մտքի թափանցումն է իրերի խորքային իմաստը, հայոց ազգային մշակութաակերպի տիեզերական պոետիկայի խորհրդանշումը:

Եթե գրական չարժման ընթացքը դիտելու լինենք վերջին տարվա կտրվածքով, ապա այդ չարժման ուրվագծներում նկատելի հետք ունի Թադևոս Խաչատրյանը՝ թե որպես հրապարակախոս և թե որպես քննադատ: Նախ ուշագրավ են ազգային գործիչների դիմանկարային էսքիզները, որոնք ունեն «Լեզուն և քաղաքականությունը» ընդհանուր խորագիրը: Եվ այդ խորագիրն ինքնին նոր տեսանկյուն է խորհրդանշում անհատի կերպավորման արվեստում՝ քաղաքականությամբ արտացոլված սեմանտիկան կամ սեմանտիկ-լեզվամշակույթում արտացոլված քաղաքականությունը: Այստեղ են Սերժ Սարգսյանը, Վազգեն Մանուկյանը, Ստեփան Դեմիրճյանը, Լևոն Տեր-Պետրոսյանը, Վանո Սիրադեղյանը և ուրիշներ: Առաջին հայացքից կարող է անհամատեղելի թվալ լեզու-քաղաքականություն ձևույթը անհատի հոգևկան կերտվածքում, սակայն հրապարակախոսի մեկնությամբ այն միանգամայն նչմարելի է իմացաբանական տեսակետից, ուր հատկանչվում է քաղաքական գործչի ոճը, գաղափարը, բնավորության կերպը: Բնութագրումները բնականաբար ձգտում են մոտավորության, ընդհանրության մեջ դիտված կերպարը որոշ իմաստով տպավորական է, բայց դիմանկարի գծային տեսանելի ուրվագծումով՝ ըստ փորձագրության (էսսե) ժանրային ձևույթի:

Նկատելիորեն այլ է քննադատ Խաչատրյանի ոճը: Այստեղ արդեն առկա է գիտական տրամաբանությունը և վերլուծության աստաղձը բնագիրն է, որի հանդեպ ննթարնագիրը ածանցյալ է: Տեսականացված վերլուծության նրա ոճը համատեղում է մեթոդաբանական այլ մոտեցումներ՝ կառուցվածքային, սեմանտիկական, կուլտուր-պատմական և անգամ բնագրագիտական, որոնց միասնության մեջ բանաստեղծության պոետիկան ներկայանում է սինթետիկ համակարգությամբ: Այս տեսակետից ուշագրավ է «Բանաստեղծության կեցության և գոյության սահմանագծին» հոդվածը, որն իրավամբ կարելի է համարել ընթացիկ քննադատության նչանակալից էջերից մեկը («Գարուն», 2008, N 2): Նախապես ասեմ, որ Խաչատրյանը խորապես տիրապետում է բանաս-

տեղծության գիտությունը ի հայտ բերելու ոչ միայն բանաստեղծությունը ներզգայելու ինտուիցիա, այլև պոեզիայի տեսության իմացություն: Հոդվածի վերնագիրն ինքնին ակնարկում է վերլուծության տեսականացումը, որի չրջանակներում առավելապես քննության են դրվում Հենրիկ Էդոյանի, Հակոբ Մովսեսի և Հրաչյա Սարուխանի պոեզիան բնութագրող «եղրակացությունները, բայց ոչ վերլուծությունների ընթացքը»: Հենց այստեղ ես պիտի մի ներքին անհամաչափություն գծեմ տեսականի ու վերլուծականի միջև, որն առնչվում է արդի հայոց բանաստեղծության համակարգի ստորոգման և ըստ այդմ նաև նրա արժեքայնության չափանիշի գնահատմանը: Հարցը դիտարկում եմ ընտրության փաստից՝ Հենրիկ Էդոյան, Հակոբ Մովսես, Հրաչյա Սարուխան, միանգամայն բնական համարելով սուբյեկտիվ միտումը: Ի վերջո ամեն մի ընտրություն սուբյեկտիվ է, բայց այլ է սուբյեկտիվիզմը, երբ երևույթը դիտարկվում է ընդհանուրի համադրությամբ, և այլ, երբ գործում է հակադրության սկզբունքը: Խաչատրյանի ընտրության մեջ զգացվում է լռությամբ ասված հակադրման միտումը, որը տեսանելի է նաև յուրաքանչյուրին բնութագրող սահմանումներում՝ Սարուխանը «հայ դասական պոեզիայի, հատկապես Ցերյանից Սևակ ընկած ուղու իմացաբանական դաշտի ընդգրկում», Հակոբ Մովսես՝ «դասականության հին և միջնադարի գրականության հոգևոր փակված երակի վերածնունդ», Հենրիկ Էդոյան՝ «ողջ 20-րդ դարի մողեռն բանաստեղծության որոնումների ողջ փունջը»: Այս երեքն են, որ քննադատի կարծիքով «ծածկում են հայ ժամանակակից բանաստեղծության տեսական վերլուծությունների հնարավորություն տվող ողջ իմացաբանական դաշտը»: Ճիշտ է, նրանց «դրական դաշտում» միջավայր են ստեղծում նաև այլ անուններ, սակայն առկախ է մնում մի խորհրդավոր հարցական, թե ինչպես կարող է արդի հայ բանաստեղծության «ողջ իմացաբանական դաշտը» ներկայացնել նույնիսկ չհիշատակելով Հովհաննես Գրիգորյանի, Արտեմ Հարությունյանի, Դավիթ Հովհաննեսի, Վարդան Հակոբյանի անունները, որոնք գուցե ոչ պակաս «հնարավորություններ են տալիս ժամանակակից բանաստեղծության տեսական վերլուծության»: Բայց չանցնենք բանավեճի սահմանը: Վերջին հաշվով, կրկնում եմ, հետազոտական ընտրությունը գեղագիտական մոտեցում է, որ չի բացառում նախասիրության սուբյեկտիվ միտումը և միանգամայն ազատ է գիտական չափանիշի հանդեպ: Այստեղ է Թ. Խաչատրյանի հետազոտության տեսական կառույցը, որը ուղղակիորեն առնչվում է բանաստեղծության ֆենոմենոլո-

գիայի ըմբռնմանը: «Եթե չլիներ պոեզիայի գոյության փաստը,- գրում է քննադատը,- հաղիվ թե հնարավոր լիներ տրամաբանորեն ենթադրել նրա գոյությունը: Գոյաբանական և ծագումնաբանական այսպիսի առեղծվածայնությունը, հակառակ տարածված պատկերացումների, տեսականորեն նրան դարձնում է անբացատրելի: Լինել ինքնաբավ, ինքն իր պատճառը, լինել ինքնաբավ այն դեպքում, երբ կեցությունն ինքը կարծես թե ինքնաբավ չէ... չափազանց լուրջ հարց է»: Սա կարևոր դիտարկում է: Ըստ Էության Թադևոս Խաչատրյանը առաջադրում է պոեզիայի գոյաբանության ռելյատիվ մի ըմբռնում, որը քչերին կարող է հասկանալի լինել: Հիշենք հայտնի բանաձևը, թե «Ոչնչից կարելի է միայն ոչինչ ստեղծել»: Բայց, ահա, միջնադարի նշանավոր մի փիլիսոփա փոխաձևել է բանաձևը, թե «Ոչնչից հնարավոր է ինչ ստեղծել, օրինակ՝ բանաստեղծությունը, որը ստեղծվում է ոչնչից»: Ուրեմն բանաստեղծության գոյությունն ինքնին կարծես դուրս է կեցության սլորտից: Բայց արդյո՞ք դա հնարավոր է: Հնարավորության այդ սահմանն է, որ Թադևոսը գծում է կեցության և բանաստեղծության միջև: Ինչ վերաբերում է բանաստեղծության սուբստանցիոնալ բնութագրին, ապա քննադատը, թեև ուրույն մեկնությամբ, ընդունում է գրեթե ընդհանրական դարձած սահմանումը, թե բանաստեղծությունը լեզու է, այսինքն տվյալ ազգի «լեզվի հայեցողությունը»: Այս տեսակետը միջնորդելով սոցիումի ու քաղաքականության հետ պոեզիայի և արվեստի հնարավոր առնչության հարցադրմամբ՝ քննադատն անցում է կատարում հայ բանաստեղծության գնահատությանը: Ընդունելով, որ այն «համարժեք ընկալում չունի», այլ միայն մի փակ համակարգ՝ արդեն կաղապարված գործառութային միագիծ մեկնաբանությամբ, քննադատը նկատում է, որ դա «սարսափելի չէր լինի», եթե դրանց հիմքում չդրվեին բանաստեղծության համար այնպիսի խորթ գաղափարներ, ինչպես «իրականության արտացոլում, սոցիումի խոսափող և այլն»: Ես անդրադառնում եմ այս դրույթին, ներկայացնելու համար քննադատի հայացքը արդի հայ բանաստեղծության մասին, որը ինչ-որ չափով բացասական չնրտ ունի: «Պահանջարկ չունեցող «ապրանք», գրեթե այս «հանգրվանին է հասել ժամանակակից հայ գրականությունը, մասնավորապես պոեզիան», ասում է քննադատը ու մեկնաբանում, թե «կորցնելով արժեքայնության չափանիշները... բանաստեղծությունը և նրա մեկնաբանությունը կորցնում են իրենց գոյաբանական կարևորությունը՝ տեղը զիջելով հնչողությանը և նկարագրականությանը, դրանցից ածանցյալ բոլոր հնա-

բավոր բացասական իրողություններին»:

Ենթադրում եմ, որ քննադատի խոսքն ուղղված է գրականության ընդհանուր տիրույթին, ուր անհատականությունները անէանում են գործչության համատարած մչուշում, այլապես ապարդյուն կլիներ պոետական եռյակի ստեղծագործության մեկնությունը՝ գեղագիտական կատարյալ չափանիշներով: Ընկալման հարց է:

Քննադատության ընդհանուր տեսություններում գրեթե չի հիշատակվում Մանասեի անունը: Բանաստեղծը մնում է բանաստեղծ և նրա ոլորտն այստեղ է: Գիտական քննադատություն հասկացության չրջանակներում բացառությամբ են ընտրում գրողի խոսքը: Այս բացառությամբ ես անհրաժեշտ եմ համարում անդրադառնալ Մանասեի «Եռամիասնության տարրերը որպես հայեցակարգային նախահիմք» հոդվածին («Գարուն», 2007, N 5-6), որը նվիրվում է Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի քննաբանությանը: Վերլուծության մեթոդը կառուցվածքային է, ուր նկատելի գրավչություն ունի ոչ միայն նյութի մոդելավորումը, այլև խորհրդանիշների գեղագիտական ու փիլիսոփայական իմաստավորումը, համախ ճանաչման սահմանը սուզելով երևակայությամբ միայն կռահելի բարդության մեջ: Մանասեի մեկնությամբ բանաստեղծի աչխարհի ընդհանուր նոոսֆերում Աստվածաչունչն է: Այստեղ եռամիասնությունը փոխաձևվում է պատկերային համակարգի, այլ կերպ ասած՝ նյութականացնում է եռամիասնության էատարրերի սուբստանցիան: Սուրբ երրորդությունը նյութականանում է որպես պոետական խորհրդանիշ՝ Լույս-Վարդ-Ջուր: Բանաստեղծի «վկայաբանական տեքստի մեջ,- գրում է քննադատը,- վերակերպավորվում է «Լույսի» (Հուր), Վարդի (Քրիստոսի), «Ջրերի» (Սուրբ Հոգին՝ մկրտության ջրով) նույնացման իր հայումի վավերագրումով, Միակամության գաղափարի մարմնացմամբ, որը դարձել է «Բանաստեղծություններ» գիրք, որտեղ մոնիստական Վարդն է բուրում»: Վարդի արբեցնող բույրը գոյի պանծացումն է՝ Գովքի, Փառաբանության և Օրհնանքի ընծայաբերմամբ, որն իր հերթին ձևավորում է «Սուրբ երրորդությամբ թելադրված մեկ այլ եռամիասնության ծիսական կապը՝ փառք, աղերս, խոստովանություն՝ փառք Հորը, աղերս Որդուն, խոստովանանք Սուրբ Հոգուն մկրտության ջրով»: Արարողությունն ինքնին մաքրագործման ծես է, որ Հ. Մովսեսի բանաստեղծության «խոերացիոն կառույցում» տեղագրվում ու աստիճանակարգվում է «տոպոլոգիական ինքնակարգավորմամբ,

որը թույլ է տալիս հայ քրիստոնեական հայեցաձևը ինքնուրույնացնելու ընդհանուր քրիստոնեական արարողակարգը»: Սա թերևս Մանասեի բարդ բանաձևումների ամենաբարդ հանգույցն է, որ դժվար է կռահվել բանաստեղծի տողանցումներում:

Ասեմ, որ Մանասեի հոդվածն ըստ կառուցվածքի բանաստեղծության բնագրի վերծանումը չէ միայն: Նա երևույթը ներառնում է օնտոլոգիական ու գոյարանական մեկնությունների ոլորտը և ըստ այդ տարբերակում ճանաչման երկու սկզբունք՝ իմանալին ու անիմանալին: Իմանալին գոյի ինքնավերացարկումն է մատերիայի, որի արտածումը Լույսն է, անիմանալին «Մթին» կոչված տնքաստը», որի վերծանումն իր մեջ ունի բանավոր-նախագրային «անգիր բանի Մոգականության»: Բանաստեղծության պարագայում իմացության այս միջոցները նենթակա են տրամաբանական և զգայական ընկալումների՝ Լոգոս և Միլոս: Լոգոսը բարդ է, անհասկանալի, մկլոսը մեղեդային է, որ իրերի մեջ ներզգայում է գեղագիտական հաճույքը: Հասկացումայինը (լոգոսային) կարող է վայելել նույնիսկ աստվածիմացության, սակայն երբեք թեկուզ ակնթարթային այն պայծառացումը՝ «այն եղակին, որը կոչվում է Հայտնության» և որը կարելի է կռահել միայն հայտնատեսությամբ: Այստեղ է Մանասեն որոչարկում Հակոր Մովսեսի պոեզիայի «մթին» տողանցումների ընկալչության գաղտնիքը: Այն պետք է կարդալ որպես բանաստեղծություն, ներզգայել միլոսյան հնչեղությամբ, քանզի հայտնատեսության կռահման գործում «իմանալին քիչ կարող է օգտակար լինել»: Բերեմ մի հատված ցույց տալու համար, թե քննադատն ինչպես է վերծանում բանաստեղծության բնագիրը. «Անիմանալիի կրումը անասացությունը չէ... այլ երկրային ստացումների անցողիկ փոփոխականությունից, երկրային իմանալիներից անդին տեսնելը, այսինքն Աստծո անընդհատությունը իր մեջ ունենալը, Աստծո գիտակցումն ասրել ոչ թե ըստ մարգարենների ժամանակագրության, այլ իրրև հարակա պտույտ բացված վարդի չուրջրոլորը: Աստծո անընդհատությունը այլևս ազատագրում է սահմանանեղծման վտանգից, որովհետև գրականությունը, ի վերջո, այդ վտանգը պահպանում է, եթե Բանի-խոսքի այլակերպությամբ չես գալիս և չես գալիս այն պայծառացմամբ, որը քեզ դարձնում է լոգոս-մնդրահացի չուրջը պտտվող մկլոսյան Մեղու. «Ես բացում եմ դարպասը, ես կրել եմ իմ սկիզբը / այս վախճանից հետո ես ծակում անցնում եմ / մարմարի միջով, ինչպես մեղու / իջնում եմ տարածության թերթիկներին նորից»: Սա «ամենամթիններից» մեկի՝

«երկխոսության» երկրորդ քառատողն է»: Հիրավի, «Մթին» բնագիր և նույնքան «մթին» վերծանում: Այստեղ է ճանաչման հաճույքը, որ ձգտում է հայտնատեսության: Մանասեի վերլուծական ոճին ներհատուկ է ուղիղ և հակադարձ խնդիրների հատման այլաբանությունն ու ասոցիատիվ բնազանցությունը, որ բարդ է ինքնին, բայց մտավոր թանձրությթը իրերի իմացությունը տանում է դեպի այնկողմնայինի կռահումը, որը միանգամայն գնահատելի եմ համարում քննադատության գիտականացման տեսակետից:

3

Ի վերջո պետք է հաշտվել իրերի իրական դասավորությանը և երևույթները գնահատել բնական լինելության մեջ: Իրական քննադատությունը մտավոր-մշակույթի տարրերից է և կրում է ընդհանուրի բնորոշ առանձնահատկությունները: Այս իմաստով, կրկնում եմ, «քննադատության ճգնաժամ» արտահայտությունը բառախաղ է, եթե միտված է բացասմամբ: Ժամանակին ճգնաժամն անխուսափելի էր և իրողությունը միանգամայն ճիշտ բնորոշեց Հրանտ Մաթևոսյանը՝ վերագրելով այն «չկոլայի» բացակայությանը: Մերժվեց քննադատության մարքսիստական մեթոդոլոգիան և ինչպես մշակույթի բոլոր ձևերում, քննադատությունը նույնպես հայտնվեց որոնումների ծանծաղուտում: «Երեկվա պետականության պայմաններում,- ասում է Մաթևոսյանը,- առաջացած պրոֆեսիոնալ գրաքննադատության իշխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «չկոլա» ենք կորցնում՝ գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ: Մշակույթ ասվածը նույնպես ռեժիմի պտուղ է՝ պատմվածքը, վիպակը, պիեսը, թատրոնը, կտավը, երգը... նույնպես ռեժիմ են ուզում, ռեժիմի մեջ կայանալ...» («Ես ես եմ», Երևան, 2005, էջ 308): Պատմափիլիսոփայական խորհմաստ բնութագրում է և չարժե ճգնաժամի պատճառը երկրորդել «գրականության մակարդակի» էմպիրիկ փաստարկով (Ա. Նիկողոսյան, «Գրառումներ ընթացքից», 2007, էջ 59): Հոգեբանորեն հաղթահարվեց ճգնաժամը, որոնումների ընթացքը դարձավ վիճակ «ժանրային» ու կենցաղավարական իր ձևերով՝ գրախոսություն, տեսություն, լրագրային տարբերակ, չնորհանդես, հարցազրույց և այլն: Որոշակի հակում է նկատվում քննադատական դասական մեթոդների, հատկապես կուլտուր-պատմական մեթոդի համադրական վերլուծության նկատմամբ (Զավեն Ավետիսյան,

Արծրուն Ավագյան, Ժննյա Քալանթարյան, Դավիթ Գասպարյան, Սիրանուշ Մարգարյան, Սկյրան Գրիգորյան, Սուրեն Աբրահամյան, Վազգեն Գաբրիելյան, Մելս Սանթոյան և...): Եվ սակայն թվարկածս անուններից չատերի քննադատական ներկայությունը գրական ընթացում գրեթե աննչան է՝ տարեկան մեկ կամ երկու հոդված: Ահա սա է «ճգնաժամը», որ նկատելիորեն իջեցնում է քննադատության ռիթմը:

Նորերս լույս տեսած գրքի վերնագիրը՝ «Հենի և նորի զուգահեռներում» ինքնին ակնարկում է Ջավեն Ավետիսյանի գրականագիտական-քննադատական հետազոտումների լայն չրջանակի մասին՝ հայոց գրականության հնագույն չրջաններից մինչև 21-րդ դար, ի դեպ նաև հարցադրումների տեսական ու պատմական լուծմունքով: Գրականագետին բնորոշ է թեմանների ընտրության իր կերպը՝ միանգամայն նոր հիմնադրույթով և բնագրերի ուրույն ընթերցմամբ: Այս իմաստով նրա ուսումնասիրություններում մտադրույթի ավարտը մչտապես առկախ է թողնում անհայտություն հարուցող ինչ-որ հարցական: Իմ նպատակից դուրս է գրքի ամրողջական գնահատականը քննական հայացքով: Տվյալ պարագայում իմ անդրադարձը վերաբերում է երկք հոդվածների, որոնք ուղղակիորեն առնչվում են քննադատության հետ՝ «Հենդնանքը Հրանտ Մաթևոսյանի արձակում», «Կոլաժը որպես գրականության ժանր» և «Բանաստեղծության անտեսանելի կառուցվածքները»:

Գրականագետի փորձառու գրիչը մչտապես տիրապետում է նյութին, կռահելու, իր սիրած բառով ասած, խորքայինը, ինքնին այն իրը, որ իմաստ է գոյավորում տեքստի և ինտերտեքստի արանքում: Այդպես էլ հենդնանքը Մաթևոսյանի գեղարվեստում ոչ թե ոճական տարր է, այլ սոցիալ-փիլիսոփայական աչխարհայեցություն: Գրեթե սպառիչ է կոլաժի ժանրային ձևաբանությունն ըստ Գուրգեն Խանջյանի ստեղծագործական փորձի: Կերպարվեստում և գրականության մեջ, ինչպես նկատում է քննադատը, հիմնական տեքստին առնչվող փաստուրաներն ու արտատեքստերն են, որոնք թեև իրականության մեջ մասնատված ու անջատ միավորներ են, բայց ասոցիացվում են հիչողությամբ, ի հայտ բերելով ընդհանուրը, այն անտեսանելին, որ անկապ, անկապակից, թվում է թե ինքնանպատակ միավորները «անդառնալիորեն կապված են իրար» և «զալիս են բնության ու մարդկային կյանքի խորքային օրինքներից» (237):

«Բանաստեղծության անտեսանելի կառուցվածքները» հոդվածի քննության առարկան Հակոբ Մովսեսի պոեզիան է և ինչպես երևում է

նչումից, վկայում է քննադատի նախասիրությունը կառուցվածքային վերլուծության հանդեպ, առավել ևս արդի բանաստեղծության պարագայում, երբ հեռացել է «բաց տեքստով ասվող խոսքից» և ստեղծել գաղտնագիր նշաններով հագեցած պոետական համակարգ: Ավետիսյանի բնութագրմամբ Հակոբ Մովսեսի պոեզիան ժամանակակից մարդու վերադարձն է «ներդաշնակ աշխարհի գոյության իր հավերժական երազին», որ հաղթահարվում է չարի միջամտությունը և միստիկական ու իրական երկաշխարհի, անցյալի ու ներկայի սահմանագծում ներզգայում է «կյանքի ու մահվան էզոթերիկ կապի գոյությունը»: Այս փիլիսոփայությունն է, որ վերծանում է քննադատը, հետամուտ ոչ այնքան բանաստեղծության զգայական ընկալման, որքան «տեսանելի և անտեսանելի կառուցվածքների հայտնաբերմանն ու դրանց անքակտելի կապի բացահայտմանը»: Այսպես քննադատն ընթերցում է բանաստեղծության բնագիրը և թարգմանում արտաբնագրի իմաստը հուշող խորհրդանիշները՝ Լույս, Ոսկի, Ջուր, Կամար, Վարդ և այլն: Նկատենք, որ հոդվածի հեղինակը Հակոբ Մովսեսի պոեզիան քննաբանում է հայ և համաշխարհային պոեզիայի համաբնագրում՝ հատկապես առանձնացնելով տիպաբանական ընդհանրությունը միջնադարի հայ բանաստեղծության պոետիկայի հետ: Այսպես, Ջավեն Ավետիսյանի, Թադևոս Խաչատրյանի, Դավիթ Գասպարյանի, Մանասեի ուսումնասիրություններով ամբողջանում է Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի գիտությունը, որը կարելի է համարել վերջին տարիների քննադատության կարևոր նվաճումներից մեկը:

Եվ սակայն վերջում մի դիտարկում ևս: Ջավեն Ավետիսյանի հոդվածը երկպլան կառուցվածք ունի: Նա վերլուծականի հետ տեսականացնում է նաև իր դրույթները, ուսումնասիրության բնագիրը միջնորդելով որոշ հասկացությունների հանրագիտարանային տեղեկանքով՝ կառուցվածք, Կոմպոզիցիա, Բառ, Իմպրեսիոնիզմ, Սենտիմենտալիզմ, Սիմվոլ և այլն, որպես թե ընթերցողին հասկանալի դարձնելու գրականագիտության լեզուն: Ասեմ, որ դա ոչ միայն չի ընդգծում հետազոտության ռիթմը, այլ նկատելիորեն թուլացնում է այն: Ջարժե քննադատության բարձր կոչումն իջեցնել «մասսայական կուլտուրայի» դիդակտիկ-ուսուցողական մակարդակի:

Քննադատական մտքի նվաճումներից է Մկրտ Սանթոյանի կազմած «Գրականագիտական բառարանը» (2006): Օգտվելով ռուս և եվրոպական գրականագիտության տերմինաբանական գիտությունից՝ Սանթո-

յանը համատեղում է չուրջ 600 հասկացություն՝ միջազգային անվանումները փոխաձևելով հայերին տառադարձությամբ և անհրաժեշտ բացատրականով: Բառարանը գնահատելի է ոչ միայն ուսուցողական ձեռնարկի նշանակությամբ, այլև հայ քննադատության մասնագիտական բառապաշարի հարստացմամբ:

Քննադատական իր անդրադարձներում Սանթոյանը հետևում է վերլուծության դասական մեթոդներին: Հստակ ու վերջավորված են գրական երկի նրա ընթերցումները՝ սյուժեի, գաղափարի, պոետիկայի տեքստային մեկնությունները, քան արտատեքստային, ինտերտեքստային կամ այլտեքստային վերագրումները: Այս տեսակետից ուշագրավ է արդի հայ բանաստեղծության համապատկերի նրա քննադատությունը՝ յոթ հրաչալիքների ընտրությամբ, թեև փակագծում ասած, ընտրության մնջ առկա է գեղարվեստական չափանիշի համահարթում: Փորր-ինչ հնառճ է Լիպարիտ Սարգսյանի քառյակների քննադատությունը «մոտիվային-թեմատիկ խմբավորման» սկզբունքով, իսկ որ առավել անսպասելի է «Գրականագիտական բառարանի» հեղինակի պարադոյում, «քնարական անհատ» հասկացության կիրառումն է, հասկացություն, որ «քնարական հերոս» արտահայտությամբ երևում է նաև այլ քննադատների հոդվածներում:

Որքան ինձ հայտնի է, «քնարական հերոսի» տեսությունը խորհրդային գրականագիտության «հայտնություններից» է, որը հենց ժամանակին մերժվել կամ քննադատվել է՝ հատկացնելով այն հարցի սխոլաստիկ դրվածքին: Ամենից ավելի «քնարական հերոսի» տեսությունը զբաղեցրել է Լիդիա Գինզբուրգին «Լիրիկայի մասին» գրքում, ուր հեղինակը փորձում է միացման ու անջատման սահման գծել հեղինակի և «քնարական հերոսի» միջև, սխոլաստիկ մի դրույթ, որն ապացուցելի է միայն ֆորմալ տրամաբանությամբ: Հիրավի «տրամաբանական» է ասել, որ ոչ թե Իսահակյանն է իր քարավանով անապատ մեկնում, այլ նրա «քնարական հերոսը», քանզի այն արժեքները (սեր, կին, հայրենիք, ընկեր, ծնող և այլն), որից հրաժարվում է բանաստեղծը, բնորոշ չեն Իսահակյանի անհատականությանը: Հարցի նման դրվածքը հնարավոր է միայն վարժապետական մակարդակներում, վաղուց արդեն ժամանակն է քննադատության բառապաշարը մաքրել հնարաստեղծ բանաձևերից:

Քննադատության առաջատար գծում Ժենյա Քալանթարյանն է գրական ընթացը ներկայացնող տեսություններով, ակնարկների ու

գրախոսական լուսանցանշումների միասնությամբ՝ «Մի քանի դիտարկումներ արդի հայ վեպի ներժանրային զարգացումների մասին», գրախոսականներ Ռուբեն Հովսեփյանի «Միրանի ծառերի տակ», Նորայր Ադալյանի «Սև քառակուսի կարմիր անապատում» վեպերի մասին և այլն, որոնց մեջ քննաբանվում են գրականության աչխարհայացքային անցումներն ու ոճական փոխաձևումները: Դիտելով, որ «սոցիալական ու քաղաքական նկատելի տեղաչարժերը բնավ էլ պարտադիր չեն» գրականության գեղարվեստական փոխաձևումների համար (տվյալ պարագայում վեպի ներժանրային փոխակերպությունը), Քալանթարյանը նույնքան իրավացիորեն առաջնային է համարում «աչխարհայացքային սկզբունքների, փիլիսոփայական մտածողության» պարագան, երբ «մարդկային միտքը անհրաժեչտաբար փնտրում է աչխարհի նկատմամբ վերաբերմունք արտահայտելու այլ ձևեր ու միջոցներ»: Այլ կերպ ասած, գրականությունն ունի ներքին ինքնազարգացման օրենքներ, որոնք փոխակերպում են պոետիկայի համակարգը: Եվ սակայն պիտի նկատեմ, որ կոնկրետ վեպերի պոետիկայի քննությունը չատ հաճախ խճողվում է անստույգ բնութագրումներով: Այսպես, Ն. Ադալյանի «Ապոկալիպսիս», «Համաճարակ», Վ. Մարտիրոսյանի «Սողանք», Ա. Թոփչյանի «Կիրկե կղզին» վեպերը որոչ վերապահությամբ համադրելով եվրոպական արսուրդ վեպին, քննադատը դրանք բնութագրում է վեպ-առակ, վեպ-այլաբանություն պայմանական ժանրաձևերով, ապա հատկացնում «անցումային չրջանի ստեղծումների» (?) կարգին և տարբերակելով, որ եթե եվրոպական արսուրդի հիմքում «էկզիստենցիալիստական աչխարհայացքն է, ըստ որի մարդն ի սկզբանե դատապարտված է և կյանքի մեջ իմաստ փնտրելը անիմաստություն է», ապա «հայ հեղինակների վերոհիչյալ գործերում կյանքն անհեթեթ է դառնում միայն որոչակի դեպքերից, ավելի ստույգ՝ նախկին կարգերի փլուզումից» (?), այսինքն՝ որ դա կոնկրետ իրադրության վախճան է և ոչ թե ընդհանրապես գոյի: Այստեղ արդեն վերանում է երկի գեղարվեստական փիլիսոփայական արժեքայնությունը: Իսկ առավել անսպասելին ոչ միայն «Երկիր Նաիրիում» երգիծանք նչմարելն է, այլև նրա հարաբերական հիչեցումը «Սողանքում»...

Առհասարակ հետաքրքիր, նրբանկատ դիտարկումները երբեմն երիզվում են առերևույթ ընկալված սահմանումների, որոնք անստույգ են պատմական պոետիկայի տեսակետից: Այսպես, ինչքանով է հավաստի ու հասարակացում չէ, թե Ռ. Հովսեփյանի «Միրանի ծառերի տակ»

վեպով գրականություն է վերադառնում «կենդանի մարդու ցավը, տառապանքն ու ճակատագիրը», և թեև այդ վեպը «մեթոդական ու պոետիկական առումով... դեպի կենդանի իրականություն չրջադարձի վկայությունն է»: Ինչ չրջադարձի մասին է խոսքը: Իսկ առավել անսպասելին «Միրանի ծառերի տակ» վեպում «աչխատավորի կերպար» արխայիկ բնորոչումն է: Կարծում եմ անստույգ դիտարկում է նաև, թե Նորայր Աղայանի «Սև քաւակուսի կարմիր անապատում» վեպը «ոճական առումով իր մեջ ներառում է հայ գրականության ոճական հարստություն տարրեր չերտեր»:

Արժեր թեկուզ թեմայի գեղարվեստական լուծմունքի տեսակետից զուգահեռ անցկացնել Ն. Ագայանի վեպի և Ս. Խանզադյանի «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» վեպի միջև, որի սյուժեն նույնպես առնված է երզնկայի եղեռնապատումից և նույնպես եղեռնից փրկության տառապանքի ուղին բռնած մի քարավանի ճակատագրի պատմություն է՝ ողբերգական սարսափների նկարագրությամբ և կերպարների հոգեբանական տպավորիչ վերապրումներով:

Մի միջանկյալ դիտարկում Արմեն Շեկոյանի «Հայկական ժամանակ» վեպի քննադատական արձագանքների վերարերյալ: Ես կարդացել եմ վեպն ամրողջությամբ «Առավոտի» էջերում և անկեղծ ասած, սկզբում դժվարությամբ էի ընտելանում չարահյուսման ձևին: Բայց ոճն աստիճանաբար թելադրեց պոետիկայի իր առանձնահատկությունն ու ժանրային ձևույթը: Քննադատությունը կարծես սահմանել է վեպի ժանրային բնույթը՝ թերթոնային վեպ, ժամանցային վեպ, վեպ-երկխոսություն: Ես անստույգ եմ համարում բոլոր այս բնութագրումները: «Հայկական ժամանակը» թերթոնային վեպ չէ, առավել ևս ժամանցային վեպ: Նույնքան անստույգ է նաև համեմատությունը Օտյանի ժամանցային վեպերի հետ: Օտյանի պարագայում սյուժեն կենցաղային, սոցիալական, սոցիալ-կենցաղային կամ սոցիալ-ազգային կառուցվածք ունի: Իրականությունը դիֆերենցված է: Արմեն Շեկոյանի վեպում առկա է իրականության «սուրռեալիստական ամրողջությունը»: Նա ոչ քաղաքական վեպ է, ոչ սոցիալական, ոչ կենցաղային և ոչ իսկ ազգային՝ ժանրի պայմանական ձևաբանության իմաստով: Պատումի եղանակը վիպասքային է և ժամանակը՝ անսյուժե հոսքի մեջ, որ կարելի է անվանել «անհատականացված էպոս»: Ժանրային այս ձևույթը պիտակցել է հեղինակը վեպի վերնագրի ընտրությամբ, որը թեև հաջող ընտրություն չէ, բայց այլ տարբերակով դժվար է անվանակոչել: Ինչևէ, վեպը առիթ

կտա այլևայլ մեկնությունների, սպասենք նրա ավարտին և հեղինակի գրական մանիֆեստին):

Ժանրերի տիպաբանական համակարգի ուղղությամբ քննադատությունը փորձեր է անում, բայց ահա գրականագիտության ու քննադատության մեթոդների վերաբերյալ նման փորձեր գրեթե չեն արվում: Հիմա իրոք հետաքրքիր է սահմանել, թե ինչ ուղղություններ կան արդի քննադատության մեջ: Կարելի է նշմարել մի չարք մեթոդների առկայությունը՝ կառուցվածքային, հոգեվերլուծական, փորձագրական, կուլտուր-պատմական և այլն, սակայն այս ուղղությունները տարերային հոսքեր են և գործում են տեսությունից դուրս: Մինչդեռ մեթոդների տարբերակումը «չկոլայի» գիտակցում է, որը միանգամայն անհրաժեշտ է գրականության մասին գիտության հետազոտական ոլորտները ճչգրիտ գնահատելու տեսակետից: Նման մտորումների առիթ է տալիս Սուրեն Աբրահամյանը, որի ներկայությունը վերջին տարիների քննադատության ասպարեզում ակնհայտ է, ըստ որում հարցադրումների տեսական ու պատմական լայն ընդգրկումներով ու քննական առաջադրույթներով:

Որպես քննադատ՝ նա հանդես եկավ հերմենևտիկայի նախասիրությամբ, և սկզբնապես առկա էր մի որոշ խզում հարցի փիլիսոփայական դրվածքի և բնագրի գեղարվեստական համարժեքի միջև, հանգամանք, որը նկատելի էր դարձնում ոճի խճողումը և խոսքի չավարտվածությունը: «Ճակատագիր և տեքստ կամ լեզու և ճանաչողություն» («Գրականագիտական հանդես», 2007, N Ա-Բ) հոդվածում քննարանելով Վարուժան Այվազյանի «Համեմատական կենսագրություններ» վեպը, նա հերմենևտիկայի գեղագիտության տեսանկյունից ներկայացնում է վեպի տեսությունը, սակայն անտեսում է նրա պատմությունը, թե ի վերջո ո՞րն է վեպի սյուժեն, գաղափարը, իմաստը, ասելիքը, բովանդակությունը: Այվազյանի արձակը, ասում է Աբրահամյանը, սահմանազանցում է գրականության էսթետիկական համակարգը և «անցնում է փիլիսոփայական ոլորտը, ուր լեզվական պառակտման հունով քայքայում է կառուցվածքային ինչ-ինչ չրջանակներ և պատումի «ներսում» չրջանագծում մեկնաբանումն իբրև ստեղծագործական պրոցես»: Ոչ այնքան հստակ այս ձևակերպումը անստույգ է հենց այն նկատառումով, որ գեղագիտականն անջատում է փիլիսոփայականից՝ անտեսելով պատմության ոլորտը, ուր Դիլտեյի ճչգրիտ բնորոշմամբ տեքստը և պատմությունը համընկնում են՝ «տեքստը պատմություն է, պատմությունը՝

տեքստ»: Այստեղ է, հեղինակի խոստովանությամբ, կամ ինքնախոստովանությամբ դիտարկված «մեր գրականագիտության հիվանդությունը»՝ «գրական պրոցեսում ի հայտ եկած նշանների» բնագրային ու բովանդակային ընկալման հարցում:

Սակայն քննադատը փորձառությամբ հաղթահարեց այդ անհամաչափությունը՝ որոշակի անհատական երանգ հաղորդելով արդի քննադատությանը: Այս տեսակետից ուշագրավ են «Քննադատական թերապիա, թե նիհիլիզմ», «Պոեզիան բառերի միջև, կամ սկզբի և վերջի միասնությունը» (Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոն» ժողովածուն) հոդվածները:

Թերևս «Քննադատության թերապիայում...» վոքր-ինչ զգալի է գույների խտացումը, բայց գրգիռները տալիս են սուպերմոդեռնիզմի գրական տեսարանները, որպես թե սոցիումի կամ հասարակական գոյի տակավին առկա նախապաշարմունքը ստեղծագործողին վերածում են «հասարակական բերքահավաքի մի չարքային բանվորի»: Տեղին է քննադատի նկատումը, թե «Հիմա էլ արդիականությունը և աղատությունը չփոթել են մի այլ վարակի՝ բոլոր գույների ու տեսակների սեռամոլության հետ...» («Գրական թերթ», 2008, թիվ 3):

Բնագրային վերլուծության մի հաջողված նմուշ է Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոն» ժողովածուի քննադատությունը «Պոեզիան բառերի միջև...» հոդվածում: Արրահամյանը գրեթե տող առ տող ընթերցում է ժողովածուի բնագրերը, որոնում բառերի միացնող կապը, պատմական հայացքի մնջ առնելով սերունդների պոետական կենսագրությունը, մետաֆորի ընտրության սոցիալական ու գեղագիտական ժամանակի թելադրանքը: Այս առանձնահատկությամբ, քննադատի իրավացի կարծիքով, Դավիթ Հովհաննեսի «Նոր քրոնիկոնը» բացառիկ երևույթներից է դարասկզբի հայ պոեզիայում, որը քիչ առիթներ է տալիս «խոսելու այնպիսի նորության մասին, որը ձգտում է ամրողջականության և հավակնում է մեկնաբանելու որպես պոետական միասնական համակարգ»: Քննադատը բանատողերի կապակցությունից արտածում է բառերի չարժումը բառարանային կաղապարներից դուրս, որոնք այլաբանորեն վերաճում են իրականության էսթետիկական իմաստավորման՝ «Սա պոեզիայի դար չէ» և ոչ էլ պոեզիայի երկիր, այլ «Եղովպոսի դար և Եղովպոսի երկիր», որ արտահայտվի է այլաբանությամբ և քաղաքացիական խղճի ողբերգական զգացողությամբ:

Փակագծում ասեմ, որ միանգամայն սխալ ու անստույգ եմ համարում

պետական մրցանակի չնորհման առիթով «Նոր Քրոնիկոնի» վերաբերյալ քննադատական բացասումները: Փաստարկում են, այսպես ասած, էրոտիկ բառերի «անպարկեշտ» հղումները բանաստեղծության տողերում, սակայն անգիտանում են, որ բառերը բնաւ էրոտիկ մոտիվ չեն գծում Դավիթ Հովհաննեսի պոետական աշխարհում, այլ միայն ածականացված հասկացություններ են արտահայտելու համար բանաստեղծի րողոքը, ընդվզումը, անգամ չարության պոռթկումը համընդհանուր անկման ու իդեալազրկության դեմ: «Նոր Քրոնիկոնը» պատմական ժամանակագրություն է, գեղագիտական սխրանք, պոեզիան քաղքենիական անձկությունից դեպի սոցիումի բարդ ոլորտները դուրս բերելու ձգտում, ուր անհանգիստ, փոքր-ինչ դաժան, ներքին խռովքի բանաստեղծը փնտրում է իր բառը՝ կարծր, ինչպես կացին, քանզի այս դժոխքում չչուկը, չրչյունը, հնչում են որպես ծաղր և ոչ թե բառ: «Նոր Քրոնիկոնը» և Դավիթ Հովհաննեսի պոետական տաղանդը միանգամայն արժանի են պետական մրցանակի:

Նորից անդրադառնալով Սուրեն Աբրահամյանին՝ պիտի ասեմ, որ նրա ոճին յուրահատուկ է գրականության ժամանակի փիլիսոփայական ու էսթետիկական համարժեքների միասնության գիտակցումը: Նա այն քչերից է, որ հետևում է գրականության ընթացի տեղաչարժերին, գիտակ է ոչ միայն գրականության տիրույթին, այլև գրականության մասին գիտության, ասել է թե գրական քննադատության մեթոդի ու մեթոդաբանության տեսական հարցադրումներին: «Քննադատական գրառումների համապատկեր» և «Քննադատության հավելված և չրջապտույտ» հոդվածներում Աբրահամյանը ուշագրավ դիտարկումներ է առաջադրում արդի քննադատության ընթացի վերաբերյալ՝ ընդգծելով մեթոդի ընտրության անհրաժեշտությունը քննադատության գիտականացման գործում: Իրավացի է քննադատի նչումը, թե «մեթոդը նլակետային արժեք է, որը հիմնավորում է պատմականության անհրաժեշտությունը», հետևաբար և «մեթոդի բացակայությունը ժխտում է թե գրականությունը և թե գրական պրոցեսը» («Գրական թերթ», 2009, N 6): Սկզբունքային հարցադրում է, թե սկսած 90-ական թվականներից քննադատությունը փորձում է համակարգել գրական պրոցեսը, սակայն ապարդյուն: Եվ պատճառը քննադատության վրիպումն է «հարցադրումների ուղղության մեջ», այսինքն օտարումը գրական տեքստի րնագրային ամրողջության իդեայից, որը ինքնին «բացառապես գեղարվեստական իրականության հարցադրում է ենթադրում» («Գրական

Թներթ», 2009, N 7):

Ես հատուկ նշանակությամբ վերստին պիտի նշեմ գրախոսության առաջնային տեղը քննադատության ժանրային համակարգում: Առանց այլարանության պիտի ասեմ, որ քննադատությունն սկսվում է գրախոսությունից և այստեղ է, որ գրական երկն ստանում է արժեքայնության իր անցագիրը և գրախոսության հիման վրա են ստեղծվում գրականության տարեկան տեսությունները, ժամանակագրությունը և ի վերջո նաև պատմությունը: Այսպես, իր գրական մուտքը նշանավորեց Սիրանուշ Մարգարյանը «Պատմության ժամանակը» ատենախոսության մեջ: Լևոն Խեչոյանի «Արշակ արքա...», Ջորայր Խալափյանի «Վասիլ Մեծ հայ կայսր...», Պերճ Զեյթունցյանի «Դողացված ձյունը» երկերի գեղարվեստական փորձի հիման վրա Մարգարյանը բացահայտում է արդի պատմավեպի պոետիկայի առանձնահատկությունները, չնչտադրելով այն նորը, որ բերում է ժանրը դասական պատմավեպի համեմատ: Ժանրի պոետիկայի համակողմանի քննությամբ և հարցադրումների գիտական մեկնությամբ, Մարգարյանի ուսումնասիրությունը լավագույնն է պատմավեպի վերաբերյալ քննադատության անդրադարձներում: Եվ սակայն ես առավել գնահատելի եմ համարում նրա ներկայությունը գրախոսության ժանրի ասպարեզում: Գրախոսության հաջողված նմուշներ են «Ինքնության որոնման տագնապը» (Գ. Խանջյան, «Լուր չկա»), «Ավերված այգու առասպելը» (Ռ. Հովսեփյան, «Մերանի ծառերի տակ»), «Աստծուն որոնելիս» (Ս. Հարությունյան, «Ժառանգաբար փոխանցվող գարուն»), «Զարել կամ անդրադարձ հուշեր» (Ն. Գրիգորյան, «Զարել») և այլ հոդվածներ, որոնց մեջ քննադատը համադրական վերլուծության եղանակով տարրալուծում է գրական երկը՝ այժմեի, կառուցվածքի, գաղափարի ներքին միասնությամբ ընդհանրացնում նրա գեղագիտական ու փիլիսոփայական համարժեքը:

4

Կարելի է նկատել, որ քննադատության բառապաշարում մի առանձին դրավչությամբ են հնչում ենթատեքստ, ինտերտեքստ, արտատեքստ, մետատեքստ հասկացությունները՝ ինչ-որ չափով ստվերելով տեքստ հասկացության իմաստային նշանակությունը: Ես լիապես ընդունում եմ կառուցվածքային վերլուծությամբ թելադրված սիմվոլիկայի ու նշանային կոդագրումների իմաստային արժեքը գեղարվեստական

բնագրի խորքային հոսքերը բացահայտելու տեսակետից: Եվ սակայն վերապահությամբ եմ ընդունում բառերը անխտիր խորհրդանիշի ենթարկելու ընդհանուր գայթակղությունը: Վերջին հաշվով պետք է ընդունել, որ գրողը խոսում է իրական-գործածական լեզվով և նա նպատակ չունի գաղտնագրված կոդերով խճողելու բնագիրը: Էականը բնագրի ընդհանուր փիլիսոփայական կոնցեպցիայի բացահայտումն է: Այս իմաստով ես, անկախ ներքին բարդությունից, ավելի նախընտրելի եմ համարում Մանասեի վերլուծական մեթոդը, ուր բանաստեղծության սիմվոլիկան տեղայնացված է եռամիասնության համարժեք-բառային կոդագրումներով:

Երբ 90-ական թվականներին «Иностранная литература» ամսագիրը ռուսերեն թարգմանությամբ տպագրեց Ջոյսի «Ուլիս» վեպը, բնագրից ավելի ծանոթագրություններով, ընթերցողի մեջ բնականաբար ծագեց հարցը՝ ինչպե՞ս վարվել վեպի հետ, և ակադեմիկոս Դմիտրի Լիխաչովը տվեց միանգամայն խելամիտ պատասխան՝ «Պարզապես կարդացեք որպես վեպ», այսինքն առանց ընթերցումը միջնորդելու ծանոթագրությունների մեկնությամբ: Վերջին հաշվով հազար տարի է կարդում ենք «Նարեկը», առանց գաղտնագրերի ու խորհրդանիշների ուղեկցության և միստիկ խորհրդավորության տակ ընկալում են բանաստեղծության հանճարի տիեզերասույզ ողբերգությունը երկնառաք աղոթքում:

Ըստ ամենայնի՝ գնահատելի է քննադատության հակումը դրականության փիլիսոփայության հանդեպ: Սակայն հաճախ նկատելի է ներքին անհամաչափությունը տեսականի ու բնագրագիտականի միջև, ուր անավարտ է մնում գեղարվեստական համարժեքի պոետիկան: Այդ անհամաչափությունը հաղթահարման ուղիներում է դեգերում քննադատ Նորայր Ղազարյանը: Քննադատ, որ աչքի է ընկնում ոչ միայն իր ակտիվությամբ, այլև թեմաների անխտրական ընտրությամբ: Ունի որոնող միտք, գրչի ազատ չարժում, երևույթների խորքը թափանցող հայացք: Այս հատկանիշները առավելապես նպատակային են պոեզիայի վերաբերյալ քննադատական անդրադարձներում՝ «Ոգու և բանաստեղծության միաչափությունը» (Վ. Մուղնեցյան, «Բազմաչավիղ»), «Հավատի բանաստեղծությունը» (Հակոբ Մովսես), «Ներասացական բանաստեղծությունը» (Հրաչյա Թամրազյան): Բայց ահա Վ. Մուղնեցյանի «Տաբու» («Տաբուազերծ կեցության առեղծվածը», «Գրական թերթ», 2008, N 25) և Գ. Խանջյանի «Հիվանդանոց» («Դժվարը աստծունն է», «Գրական թերթ», 2008, N 12) վեպերի քննախոսականում գրեթե անտեսվում է վեպ-բնագիրը և ընթացք է ստանում այս կամ այն պատկերի մեջ

նմանակված գիտական կամ միֆական երևույթի այլաբանությունը: «Հիվանդանոց» վեպը,– գրում է քննադատը,– թեև միֆական, հոգեվերլուծական և գոյաբանական հարուստ չերտերով կառուցվածք է, միաժամանակ կյանքի թարմ արտացոլման կնիքն է կրում»: Այս նկատառով նա «մի կողմ թողնելով հասարակական ու բարոյական հարցադրումները», վեպը քննարանում է ըստ «Ֆրոյդի և Յունգի տեսական դրույթների, բնագրում հայտնաբերելով հեթանոսական ու քրիստոնեական գրեթե բոլոր միֆերի արձագանքը՝ նախ երազային մղձավանջի «նոր ու մութ քարանձավը» որպես «մահվան ընազդական վերապրում», ապա չինական «ինի» և «յանի» գաղտնագիր հանգույցները, որոնք պայմանավորել են վեպի կառուցվածքն ու «հոգեբանական-փիլիսոփայական հանգրվանը»: Եվ այսպես, «տղամարդու և կանացի նախասկիզբների միֆական ընկալում», «մայրական արգանդի միֆական պատկերացում», «Անիմայի արքետիպ», առասպելական Արտավազդ երկու չնորով և Արտավազդի ապամիֆականացում, Փոքր Մհերի բարդույթ, «ջրային ու բուսական ծնունդ ունեցող առասպելական անձի հատկանիշ, էդիպյան բարդույթ, կոլեկտիվ ենթագիտակցականի Յումի և Ֆրոմի տեսություններ, Քրիստոսի ապամիֆականացում, «սրբազան պոռնկության» ապամիֆականացում և այլն, և այլն: Այսպես, մեր արդի քննադատության մեջ ստեղծվել է մի սխեմա, որի վրա գրականության փիլիսոփայություն են ձևում քննադատները՝ միֆերի ու այլաբանությունների մեջ ստվերելով գեղարվեստական բնագրի ընթերցումը: Բարդույթների ու միֆերի նույն սխեման առկա է նաև Մուղնեցյանի վեպի քննախոսականում: Արժե՞ր արդյոք սխեմայի պարտադրանքով ասել, թե վեպի կերպարները «կոլեկտիվ անգիտակցականի կրողներ են» կամ Մուղնեցյանը «միֆազերծում է հայոց պատմությունը», ընութագրումներ, որոնք անստույգ են վեպի փիլիսոփայական ընդհանրացման տեսանկետից՝ չխոսելով արդեն սխալ ընկալված վերնագրի մասին, որը մտադրույթի հասարակ լուծում է վերագրում վեպին, քանզի ըստ վեպի հեղինակի մտահղացման, ինչ-ինչ լիներալ հուվերով հանդերձ, տաբուն մնում է տաբու, իր հետ նաև կնցուքյան ողբերգականությունը: Այս բացառումների հիմքը տպավորապաշտությունն է, որ ոճ է կազմավորում Ղազարյանի քննադատական հոդվածներում, ընդհուպ մինչև թյուրընկալման սրսուրքը: Դրան կարելի է վերագրել Զավեն Բեկյանի «Անժամության վայր» ժողովածուի ընթերցումը «Անժամության վայր» տառապարձությամբ և ժողովածուի վերլուծությունը անմահության

գաղափարի «փիլիսոփայական» արձագանքով (նկատումը Արքմենիկ Նիկողոսյանի, «Գրառումներ ընթացքից» գրքում, էջ 84):

Թադևոս Խաչատրյանը դիտարկելով Հակոբ Մովսեսի պոեզիայի տիպաբանական հատկանիշը, թե նրա պոեզիայում «չկա հեղինակը, այլ կա նա, ով արձանագրում է» և ապա այդ բնութագրումը փոխագրում «եսի զոհաբերման բանաստեղծական կերպ» հասկացությամբ, Նորայր Ղազարյանն առարկում է, թե այդ նշանակում է, թե Մովսեսի պոեզիայի «քնարական հերոսը» անդեմ է, մինչդեռ նրա եսը մարմնավորում են մայր, քույր, եղբայր, տղաներ, աղջիկներ և այլ սուբյեկտներ: «Քնարական հերոսն» առկա է նաև պոեզիայի մասին նրա այլ հոդվածներում: Ավելի քան մակերեսային պատկերացում է: Այստեղ վերջակետ կդնեի իմ խոսքին, եթե «Գրական թերթի» էջերում (2008, N 36) վերստին չհայտնվեր Ղազարյանի «Ճշմարտության բնագիրը» հոդվածը Ռուբեն Հովսեփյանի «Միրանի ծառերի տակ» վեպի մասին: Կատարյալ ձախողում է, անստույգ վերնագրից մինչև անկապակից տողանցումների ինքնահնար տեսաբանությունը: Բառեր ու ֆրազներ է հանում բնագրից և «իմաստասիրում» պոետիկայի տեսությամբ՝ «Գրողը դիմում է մի երրորդ անձի (?). «Դու առայժմ տեսնում ես միայն նմանությունը... Քեզ դեռ հասու չէ տարբերությունը»: Իսկ տարբերությունը (?), ողջ տեքստի չափումով, միանշանակ է»: Կամ «Վեպում ժամանակն է կերպավորվում մարդու մեջ և ոչ մարդը՝ ժամանակի: Ահա թե ինչու մարդու դիմադրությունից փոխվում է ժամանակի նկարագիրը: Գործողությունը ժամանակը իրենց հերթին դեմ են առնում կերպարի դիմադրությանը: Կերպարը դիմադրում է իր արտաքին պայմաններին՝ հենվելով համաժամանակյա իր հատկանիշների վրա»: Սա մտավոր մարզանք է, որ դժբախտաբար նկատելի գիծ է քննադատի հոդվածներում: Կրկնում եմ, Նորայրի քննադատական մտածումների մեջ կա մի լարում, որոնումի ձգտում, անհայտի, անսովորի կռահման փորձ, որ ինքնին արժանի է գնահատանքի: Սակայն կա ինչ-որ վազք, չտապողականություն, չհամակարգված հայացք, որ երևի պահանջում է մի որոշ դադար, ինքնաստուգում և կենտրոնացում:

Նշանի, միֆի, արքետիպի, գնոստիկայի հայտնության գրավչությունը հաճախ հետազոտողին հանգեցնում է մտասևեռումի, ինտերպրերացիայի մեջ սուզելով գրողի կամ գրական երկի բնագրային հղումը: Նման հակում նկատելի է Մարիամ Շոլինյանի հետազոտական փորձերին: «Հերմենևտիկան իբրև գրականագիտական-փիլիսոփայական հետազո-

տական մեթոդ» հոդվածում («Գրական թերթ», 2008, N 32), որն ի դեպ հանրագիտարանային հանրահայտ տեղեկատվության կրկնություն է, նա կարծես միտում ունի տեսականորեն հիմնավորելու հետազոտական իր մեթոդի անխոցելիությունը և փաստը ներկայացնում է այնպես, թե հերմեներևտիկան գրեթե ունիվերսալ է, մեթոդների մեթոդն է և նրանից դուրս այլ մեթոդները սոսկ էմպիրիկ մեկնաբաններ են: Յուրաքանչյուր մեթոդ ունի հետազոտության իր նղանակը և գրականության մեկնաբանության իր դիտակետը: Անտեսել այս առանձնահատուկը և մեթոդին վերագրել ունիվերսալիզմ, նշանակում է բացառել մեթոդ հասկացությունը: Վերջին հաշվով որքան էլ հերմեներևտիկան ընդլայնել է հետազոտական իր հնարավորությունները, այնուամենայնիվ իմացաբանական իր արգումենտացիայով սեմանտիկ-լեզվաբանական սկիզբ ունի և հակված է բնագրի բառային խորհրդանիշների մեկնության համար հանել նրկի ներքին չերտերի մեկնությանը, պատմական աղբյուրների, միջավայրի, մշակութային սֆերայի և հեղինակի «ռացիոնալ հատիկի» որոնումներով Շոլինյանը կոնցեպտուալ իդեալների արժեք է վերագրում «Գիլգամեշ», «Ջրադաշտ», «Անվերջ վերադարձ», «Ֆրեյդ», «Նիցշե» հասկացություններին և հատկացնում այն հայ գրողներին, առանց տեղի, ժամանակի, գաղափարի, աշխարհայացքի, կենսագրության ուղղակի առնչության: Դրա տիպիկ օրինակը Տերյանի պոեզիայի «գիտությունն է», «Հավերժական վերադարձ» փիլիսոփայական խորհրդանշումով: Տիեզերական չրջանն սկսվում է «Մթնչաղի անուրջներից»: «Դառնանք տերյանական լուսափայլ ապոլոնյան երազանքին,- գրում է քննադատը,- «Մթնչաղի անուրջներում» իրիկնաժամ սիմվոլը վիաստորեն խորհրդանշում է սիրո երազանք, քնարական հերոսը ապոլոնյան երազատեսության քաղցր թմբիրի մեջ է»: Սա գեղեցկացված անհեթեթություն է, որ որևէ առնչություն չունի չարքի քնարական մոտիվի հետ:

Իրականում անջատման փիլիսոփայական մոտիվն է «Մթնչաղի անուրջներում», որ հոգեկան-զգացական ներզգայությամբ արտահայտում է պատմական դարաչրջանների դրամատիկ անցումը: Եվ ահա բնագրերից անջատելով տողեր ու բառեր՝ Շոլինյանն առնչում է այն «չոսլենհաուերյան հյու ճակատագրապաչտության, դիալվածապաչտության մոայլ ապրումին», «հոգևբանական ապրում» (որ) բնորոշ էր ողջ եվրոպական և ռուսական սիմվոլիզմին»: Եվ քանի որ ամբողջ չարքի «Աչնան երգը» ավարտվում է «Գարնանամուտ» բանաստեղծությամբ, ուստի Տերյանի «քնարական հերոսի» չուրջը «ողջ տիեզերքը զնգում է

հեղնղների «զվարթ ծիծաղով, զուգվել են դաչտ, անտառ ու լեռ և այլն, և այլն... վերադարձ, վերադարձ դեպի կյանքի: Հավերժական վերադարձ»: Դա ըստ էության սեր-ցավ-մահ-կյանք տիեզերական գոյապատույտ է՝ «դիոնիսյան հնթանոսապաչտության» ներքին հաչտությամբ: «Գիշեր և հուշեր» չարքում, մեկնաբանում է գրականագետը, սիրո հույսը, երազը կորցրած և կորուստը գիտակցող, սակայն ետդարձի ճամփան չգտնող «հոգու երգն է»: Եվ ահա այս հասարակամիտ ընկալումը գրականագետը վերստին պաճուճում է «դիոնիսյան հնթանոսականության», «Մեռնում-հառնում» հավիտենական երգի» հավիտենական պտույտի և «Արիադնայի կծիկի» ապարդյուն փնտրտուքը: Իմաստ չունի անդրադառնալ «Ոսկի հեքիաթ» չարքի, «Հատված», «Վերադարձ» երգերի մեկնությանը, ուր գրականագետի երևակայությունը ազատ թևածում է փիլիսոփայական ուսմունքների քմահաճ անդրադարձներում – Նիցչե, Զրադաչտ, Գիլգամեչ, Շտայների անտրոսոֆիզմ, հանճար (բառի ստուգաբանությունը), դասականություն, գողգոթա – սեռական էներգիայի սուրբիմացիա, Վահագն-Միհր-Դիոնիսիոս-Բուդդա-Մարիամ (վերջինիս սուրբ կուսության առնղծվածով) և տերյանական պոեզիայի վերջնական բանաձևում. «Վ. Տերյանի քնարական հերոսը տառապանքից, մահվան եզր հասած և միստիկ հարություն առած փորձառու մարդն է, ով անսահման սիրով, հոգու քնքչությամբ երգում է կյանքը՝ իբրև հավերժական վերադարձ»:

Ի վերջո, ո՞րն է հարցադրման տրամաբանությունը: Եթե «Մթնչաղի անուրջներում» Տերյանը կատարել է «հավերժական վերադարձի» տիեզերական հայտնությունը, այլևս ինչ իմաստ ունեին հետագա դնգերումները, վերջին հաչվով քանի անգամ նա պիտի կատարի իր վերադարձը: Այնինչ «Վերադարձ» չարքը բացարձակապես որևէ առնչություն չունի «հավերժական վերադարձի» ինքնահնար տեսությանը: Գուցե դա իրոք կատարում է ոչ թե Տերյանը, այլ նրա «քնարական հերոսը»: Սա արդեն գրականագետի հայտնությունն է: Այս ամենը պետք է վերագրել վերլուծական մեթոդի սխալ կիրառությանը: Շոլինյանը Տերյանին կտրել է իրականությունից և վերնրկրային ինչ-որ միստիկ մոլորակի վրա քննարանել նրա պոեզիայի (այսինքն քնարական հերոսի) հոգեկան դեգերումները՝ ոչ կննսագրություն, ոչ աչխարհագրություն, ոչ բնություն, ոչ աչխարհայացք, ոչ նամականի, ոչ կուսակցություն, հնդափոխություն, գրական-հասարակական միջավայր, այն ամենը, ինչ նրան կապում է կյանքի, ազգի, ժամանակի ռիթմին, և նրա պոեզիային

արհեստականորեն վերագրել մոդայիկ դարձած փիլիսոփայական ինչ-ինչ գուշակություններ:

Զխոսելով այն մասին, որ գրականագետը միանգամայն սխալ է մեկնաբանում «Հավերժական վերադարձի» փիլիսոփայական կոնցեպցիան, վերագրելով նրան կյանքի, սիրո, վայելքի, ղվարթ ծիծաղի հայտնությունը: Ճիշտ հակառակը, հավերժական վերադարձի կոնցեպցիան էապես անդարձության հոռետեսական վերջավորությունն է:

Առհասարակ պետք է խուսափել վերագրումների մեթոդից այն պարագայում, երբ գոյություն չունեն ուղղակի հղումներ փիլիսոփայական այս կամ այն տեսությունների հետ: Իսկ վերագրելը հեչտ արհեստ է և հասկանալի է, թե ինչու Շոլինյանի պատկերացմամբ բոլոր հայ գրողները երգել են փիլիսոփայական նույն եղանակի ռիթմով, ինչպես ասենք Վահան Թեքեյանը, որի «քնարական հերոսը» երգում է Տերյանի «քնարական հերոսի» երգը, նույն գիշերը, հուշերը, սերը, դավը, էրոսը և Թանատոսը, Նիցչեն, Ֆրոյդը և ի վերջո նաև «Հավերժական վերադարձը»:

Եվ այնուամենայնիվ Շոլինյանի հետազոտական փորձերում մի ձգտում կա, որ արժանի է գնահատության: Դա գրականության իմաստավորումն է փիլիսոփայության ոլորտում, որն անչուշտ չարաղրանքը չկրտավորում է հասկացություններին, գրականագիտական ու փիլիսոփայական տեսությունների և աղբյուրագիտական հղումների մտավոր թափանցումներով: Գրականության փիլիսոփայությունը բարդ ու դժվարին ասպարեզ է՝ հաղթահարելու այն անջատումը, որ առկա է գրականության և փիլիսոփայության միջև և գտնելու հատման այն կետը, ուր դրանք միանում են:

Բանաստեղծությունը մնում է բանաստեղծություն և որպես այդպիսին մի ավարտուն էսթետիկական միավոր է, ուր խոսքի պատկերավորությունը ներդաշնակվում է արտասանական ռիթմի հոգեզգացական վերապրումի հետ: Ըստ որում էսթետիկական հաճույքը ընդգրի ամբողջության և հոգեզգացական ապրումի ավարտվածության մեջ «Հնթհանոս երգեր» շարքը Դանիել Վարուժանն ավարտում է իր բարեկամ Հովհաննես Պալյանին հղած «Մատյանն ահա...» բանաստեղծությամբ, որը կարելի է համարել ամբողջ շարքի գեղագիտական ու իմացական կառուցվածքի ընդհանրացումը.

Մատյանն ահա, զոր խոստացա... Երբ գըտնես
Հոն դարերու կյանքին երազն անհատակ,

Եվ Բագոսի քրմուհիներ վարդերես
Որ կը պարեն բլուրին վրա, լուսնին տակ,

Եվ աստվածներ, որ կուզեն սիրտն Հոմերին
Դեռ ողջակեզ, կամ Մեսալին մ'հրրաչյա՝
Որ պատանիք տեղ կը սրփռե ծիրանին
Սերևն մեռած ասպետներուն մարմնին վրա,

Երբ հոն գըտնես Պոմպեի գիչերևներ,
Նուռն՝ հրաբխին բերևին վրա հասունցած,
Հետո այս Դարն՝ Հիսուսի պես կարևվեր՝
Արշալույսի մը երկունքեն բըռևըված։

Ահա «սիրտեր ճրագի պես մարող», «մաքառումներ երկաթևներուն ու մարդուն», «խեթ ոճիրը... որ կը խմե արյունն անմեղ վարդերուն», «ցավի հաճույքին և հաճույքների ցավին» երգը, «արևաբիբ Բեգասի» վազքը, և տառապած Սրտերի կչիռը «տիեղերքին դեմ առ դեմ, վերջապես տանջող հարցը, որ սրբացած երազները կարող է ճանաչել Նա, ով արբևնում է «կյանքի՞ ու խունկով».

Ան որ մարդն է՝ լույսով ցեխով թըրծըված,
Ան որ մարդն է՝ սըրբագործված արցունքով։

Ես ներկայացրի բնագիրը, ցույց տալու համար, թե ինչքան գրավիչ է հնչում այն որպես բանաստեղծություն և որքան իմաստալից ու գեղեցիկ են ներհյուսված առասպելականն ու իրականը պոետական աշխարհի փիլիսոփայական անձավներում։ Բայց ահա «Այլասացությունը պոետիկայի ուղիներում» հոդվածում («Նորք», 2008, N 1) Լիլիթ Անտոնյանն ամբողջ բնագրից անջատում է «Նուռն՝ հրաբխին բերևին վրա հասունցած» տողը և Նուռ բառի վրա կառուցում բանահյուսության մի ամբողջ տեսություն՝ ծիսական, արարողական, կենցաղավարական բոլոր ձևերով։ Այլ բան է, որ այստեղ չքանում է բանաստեղծությունը, սակայն «նուռ» այլասացությունն ինքնին ոչ միայն չի արտահայտում բանաստեղծության փիլիսոփայությունը, այլև առհասարակ Վարուժանի «Հնթանոս երգերի» գեղագիտական ու իմացաբանական ուղղվածությունը, առավել ևս՝ որ բանաստեղծն ինքն առիթ է ունեցել անդրա-

դառնալու չարքի արվեստի ու գաղափարի չարժառիթներին: Պետք է հերմենևտիկ մեթոդը տարբերել ստրուկտուրալիզմից: Կառուցվածքային մեթոդի սիմվոլիկան այլ է, քան հերմենևտիկայի սեմանտիկան, որոնք ենթադրում են վերլուծության ուրույն սկզբունքներ:

Նախապես մի ներքին կասկածանքով ընկալեցի Վալերի Փիլոյանի «Միֆականը Հրանտ Մաթևոսյանի «Տերը» վիպակում» հոդվածը («Նորք», 2007, N 4), ենթադրելով, թե այլասացության ինչ արկածներ պիտի հայտնաբերի հոդվածագիրը վիպակի բնագրում: Եվ իրոք, հերմենևտիկայի համար, ինչպիսի ասոցիացիաներ ասես, որ չի հուշի «տախը» հասկացությունը՝ խոզի տարի, խոզի համաստեղություն, խոզը և մահմեդականությունը, խոզության ֆենոմենոլոգիան, Տրդատի խոզային առասպելաբանությունը, կրտածության բարդույթը և այլն, և այլն: Բայց իմ կասկածները տեղի տվեց երիտասարդ գրականագետի վերլուծության մշակութաբանական մեթոդը՝ բնագրի ճիշտ ընթերցումը, հայտնաբերելու այն կապը, որ գրողի աշխարհընկալմամբ միֆը միացնում է իրականությանը. «Ռոստոմը միֆականի ներկայությունն է իրականի մեջ, ով եկել է (ու կոչված է) աղճատված ներկայի մեջ վերստեղծելու ու հաստատագրելու բնականը, բարոյականն ու հավերժահունչը, որպեսզի չխաթարվի մարդ-մարդ և մարդ-բնություն ներդաշնակությունը»: Մեկնաբանելով գրողի ասույթը, թե «Բիբլիայի մթնոլորտը, Բիբլիայի գրքերի գործողությունների փոնը և իմ ապրած կյանքի փոնը նույնն են», գրականագետը դիտարկում է, որ ըստ էության «Բիբլիականը միֆականի յուրահատուկ արտահայտությունն է», խորհրդաստ մի դիտարկում, որ գրողի ստեղծագործության փիլիսոփայական ժամանակը տանում է դեպի տիեզերական նախասկզբի արքետիպը:

5

Հոդվածի այս հատվածը նվիրված է «Գրեթերթին»: Փաստն ինքնին միանգամայն հետաքրքրական է՝ ամբիոն տրամադրելու գրական երիտասարդությանը ազատորեն արտահայտելու ստեղծագործական իր փորձը, այլև իր հայացքը գրականության, արվեստի և հոգևոր կեցության արդի վիճակի և հեռանկարների վերաբերյալ: Այստեղ բանաստեղծությունն է, արձակը, քննադատությունը: Ես բնականաբար անդրադառնալու եմ քննադատությանը՝ ուրվագծելու նոր սերնդի հայացքների ուղղությունը գրականության տեսության ու պատմության վերաբերյալ:

«Գրնթերթի» առաջին համարը բացվում է Հուսիկ Արայի «Տարընթերցումներ, անուղղակի՝ տարրական ընթերցումներ» ընդարձակ բանախոսությամբ, ուր սերնդի տաղանդավոր գրողը ըստ էության ներկայացնում է նորահայտ թերթի հանգանակը: Հետաքրքիր մտորումներ են, որոնց հոգեբանական ելակետը «Հայրերի ու որդիների» անջատման «դրաման» է, բայց ոչ երբեք ողբերգությունը, քանզի պատմությունն այստեղ բնական անցում է: Եվ այնուամենայնիվ անջատման դրաման արժեքների վերստուգման և նորի հայտնության գործողություն է ենթադրում, որի հանգույցը երևույթի գիտակցումն է: Ընդհանուր առմամբ գրողի խոհերը հավասարակչիռ մտածումներ են՝ հոգևոր կենցության տեղաշարժերի, գոյաբանության ժամանակի, սոցիալական փորմացիաների անցման և ազգային հեղափոխության հոգեբանական անդրադարձների վերաբերյալ: Արժե նշել մի երկու դիտարկում, որոնք արտահայտում են հեղինակային տարընթերցումների ալֆան. «Ժամանակը նախ հայացք է, ի՞նչ տեսանկյունից ես նայում աչխարհը, տիեզերքը»: «Դիտելու, տեսնելու մեր հայացքն առնվազն կես դար հին է, ետ է մեր ժամանակից, ինչպես ցամաք ձորի երկու եզրեր»: «Գրողի կյանքը պետք է պարականոն լինի և հենց այդ պարականոնի կանոնից էլ նայի ու ստեղծի, այլոց հայացքն ուղղի, ի սկզբանն պարականոն էր՝ Աստված և Տիեզերք»:

Պետք է նկատեմ, որ երևույթի և առավելապես նոր երևույթի ինտուիտիվ-հոգեբանական ներզգայությունից մինչև նրա գիտակցական բանաձևումը իմացաբանական մի ամբողջ փորձություն է ենթադրում, առանց որի նորը տակավին հնչում է որպես վերացական հասկացություն: Նույնը ակնարկում է նաև Հուսիկ Արան. «Նոր սերունդն ունի որևէ ժամանակում երբևէ չգիտակցված առավելություն, ինչն էլ նրան առաջ է մղելու կամ արդեն մղած պետք է լինի»: Բանախոսը գրում է, թե այսօրվա մեր գրողը և ընթերցողը աչխարհին նայում են «հին հայացքով, մեր ժամանակից չատ ետ ընկած հայացքով, մինչդեռ կյանքին ու աչխարհին անհրաժեչտ է նայել Փոքրիկ Իչխանի հայացքով, տիեզերական ընդգրկումով»: Բայց չէ՞ որ էքզյուպերիի Փոքրիկ Իչխանը անցյալ դարի 40-ական թվականների երևույթ է: Մի՞թե իրոք այդքան հետ ենք մնացել ժամանակից: Առհասարակ ժամանակ կոչվածը՞ հատկացում է և բնության արարածները, ազգերն ու ժողովուրդները ունեն տիեզերական իրենց ժամանակը, որի հանդեպ հետ մնալ կամ ուչանալ տհասկացություններն ավելի քան էմպիրիկ են: Կրիան ոչ մի բանից չի ուչանում և

ասլրում է տիեզերական լիարժեք իր ժամանակը: Կյանքը և ժամանակը հնի և նորի անբաժանելի միասնություն է, անջատումը հնարավոր է միայն տեսականորեն, իսկ ճշմարիտը դրանց փիլիսոփայական համադրությունն է: Դանակ-մկրատ սրելու գործիքը, որ իր ուսին չըջում է արհեստավորը, ճիշտ նույն առոգանությամբ հնչել է նաև Հոմերոսի ժամանակ: Հենց այդ է տիեզերական ժամանակի գեղեցկությունը: Ահա այս հարցականով ես փորձում եմ հասկանալ ճշմարտությունը, թե մեր գրականությունը երբ է եւս մնացել տիեզերական ժամանակից՝ Զարենցի, Բակունցի, Մահարու ներկայությամբ, Համո Սահյանի, Պարույր Սևակի, Հրանտ Մաթևոսյանի պարագայում, թե՞ Լևոն Խեչոյանի, Հակոբ Մովսեսի, Արտեմ Հարությունյանի կամ Սոնա Վանի, Հուսիկ Արայի և Մհեր Բեյլերյանի բանահյուսությամբ: Ես առիթ եմ ունեցել անդրադառնալու ազգային ժամանակի և նորարարության հարաբերության խնդրին, դիտելով, որ էականը ազգի մտավոր էներգիայի դրսևորման մեջ է և մեր հնարավորությունների ստեղծագործական ձևույթը վերլուծելու մեջ, այլապես ընտելանում ենք վերացական ճշմարտությունների կրկնությանը: Ի վերջո նոր կոչվածը միփ չէ, այլ ձևի ու բովանդակության իրական արժույթ և այս իմաստով Հուսիկ Արայի («Ալֆա-Օմեգա»), Մհեր Բեյլերյանի («Սկյութների վերադարձը»), կամ Թևքգյոզյանի, Վիոլետ Գրիգորյանի, Սոնա Վանի որոնումներն ավելի տեսանելի գաղափար են տալիս նորագույն ոճի մասին, քան տեսական մտակառուցումները:

Ինչպես ասացի, ինձ առավելապես հետաքրքրում է թերթի քննադատությունը, թե գրական տիրույթը գիտական ինչպիսի ընկալմամբ է ներկայանում քննադատների նոր սերնդի հայացքում: Այստեղ են Վահրամ Դանիելյանը, Հայկ Համբարձումյանը, Արքմենիկ Նիկողոսյանը, Արսեն Ավանեսյանը, Վահե Արսենը, Հասմիկ Հակոբյանը և ուրիշներ:

Վահրամ Դանիելյանի «Գրական մուտքեր» հոդվածն ուշագրավ է մի քանի առումով: Նախ գրական համապատկեր ներկայացնող ընդհանուր տեսությամբ և ապա ոճերի անհատականության իմաստավոր բնութագրումներով: Առավել ևս գրական մուտքի առաջին երևումով, որ հանձին քննադատի գտնում է իր գնահատությունը: Համապատկերում արձակագիրներ ու բանաստեղծներ են, և քննադատի տեսությամբ յուրաքանչյուրը ներկայանում է ոճի առանձնահատկությամբ և բնութագրումների ընդհանուր կապակցության մեջ ինքնորոշվում է քննադատը նույնը դիտողականությամբ և ուղղամիտ բնութագրումներով: Քննադատին բնորոշ այս առանձնահատկությունը առավել ընդգ-

ծում ունի գրախոսության ժանրի հոդվածներում: «Նոր վեպի առիթով» գրախոսականում Դանիելյանը առաջին հայացքի ընկալմամբ փորձում է քննաբանել Ռուբեն Հովսեփյանի «Միրանի ծառերի տակ» վեպը՝ ժամանակի, այժեի, կառուցվածքի, գաղափարի բաղմաչերտ ներհյուսումներով: Քննադատն ակնարկում է, թե իր «դիտարկումները սառցաբեկորի թերևս միայն երևացող մասով են սահմանափակվում» և վեպը փակագծեր ունի, որ արժանի են բացվելու: Եվ այնուամենայնիվ, քննադատի դիտարկումները բնագրի գիտակ ընթերցում են ցուցադրում և վեպը վերլուծելու հետաքրքիր կռահումներ:

Շատ ավելի ուշագրավ է Վահրամ Դանիելյանի «Հայ վեպի աղմկոտ լռությունը» հոդվածը, ժանրի 2007-ի տարեկան տեսությունը:

«Գրեթերթի» քննադատությունը «ժանրային» երեք տարբերակ ունի՝ էսսե, գրախոսություն և տեսություն: Էսսեների ընդհանուր ոգին, եթե կարելի է այսպես ասել, բացասող չեչտ ունի, մի դեպքում հին, սոցիալիստական ֆորմացիայի կաղապարների փոխանցումը չհաղթահարելու հիվանդություն, մի այլ դեպքում ողբ-ողորիսի օտարամուտ այլընտրանքի ներխուժման դեմ: Այս իմաստով Վահե Արսենը չարունակում է Հուսիկ Արայի մտորումների թեզը, նշմարելով մի ընդհանուր անկում ազգի հոգևոր մենթալիտետում, «թե քաղաքականության մեջ, թե արվեստում և թե մեր առօրյայում տիրում է ստրուկի, կախյալի, ցանկացած իրողության հետ համակերպվելու... չատ տխուր և դատապարտված հոգեբանություն», ամենուրեք ծայրահեղության հասնող ողբիսը, որ գուչակում է հազարամյա պատմություն կերտած հայերի «մշակութային եղեռն»: Կարելի է հասկանալ երիտասարդ գրականագետի տագնապը, բայց միանգամայն գրավիչ է նրա հավատը 21-րդ դարի նոր ձևավորվող սերնդի որոնումների հանդեպ, որ ունենալով «60-ականների սերնդի վառ օրինակը», փորձում է «դուրս գալ համաչխարհային ասպարեզ» և «աչխարհի քարտեզի վրա թողնելու իր հայ մատնահետքը»:

«Մի առիթով» փորձագրություններում Սիրանուշ Դավոյանը անակնկալ է մատուցում ոչ միայն հայացքի վերլուծական չեչտագրությամբ, այլև մտածողության բարդ-ասոցիատիվ ձևաբանությամբ: Դիտակետում են «Բնագիր» («Ինքնագիր»), «Ակտուալ արվեստ» (Ա), «Նարցիս», «Գրեթերթ» պարբերականները: Պետք է նախապես գիտակ լինել նյութին, հասկանալու համար քննադատի բնութագրումների հավաստիությունը: Իսկ դրանք իրոք որ ճչգրիտ նկատումներ են: Եվ եթե այլ պա-

բագաններում առկա է ընդհանուր ընութագրականը, ապա «Ինագրի» («Ինքնագիր») քննաբանութիւնն իրոք գրավիչ է իր լուծմունքով՝ «հախուռնութեան ու հոսքի մեջ նյութը բերել», բայց առանց «պատումի», «այսինքն գրութեունից գրականութեուն ստանալու այլակերպումը»: Ապա «Նարցիսը»՝ «մշակույթի իմ և այս հանդեսի ընկալումները չփման որևէ եղր չունեն», հանդես, որի ուղղվածութեյունը պարզապես «գրականութեուն» ներկայացնելն է, առանց գեղագիտական որոշակի ուղղութեյան: Շատ ավելի բարդ է «Ակտուալ արվեստ» (Ա) հանդեսի բնույթը: «Ինձ այնպես է թվում,– ասում է Դավոյանը,– որ այս ամսագրի չատ խորքային նպատակը Լեզու ստեղծելն է», որ միավորում է նյութի «հիմնական ու մարգինալ բաժինները», որոնք թեմայի ընդհանրութեյամբ միմյանցից «տարբեր տեքստերը կհոսեն մի և նույն լեզվով»: Այս «էքսպերիմենտը» քննադատն անվանում է արկածախնդրութեյուն՝ չափազանց հետաքրքիր չեչտադրութեյամբ՝ «բայց արկածախնդրութեյուն չէ՞, որ նոր աչխարհներ է հայտնագործում»: Այստեղից էլ վերապահութեյունը «Գրեթերթի» հանդեսի, որի հեղինակների նպատակը առայժմ «ձայնելն է», ինքնութեյան երևակումը, իսկ մոնումենտալութեյան ձգտումը կասկածելի է, «որովհետև այս թերթը չունի ակնարկածս նույն ուղղութեյունը: Արկածախնդրութեյունը չկա՝ ուրիչ աչխարհ գնալու և այդ աչխարհը բերելու», թերևս կարող է միայն «իր ձախողումով ճանապարհ բացել՝ ամրոցի դռներին մոտենալու»:

Գրական նոր սերնդին բնորոչ է մտքի ազատ ու համարձակ խոսութեյունը և որ առավել գնահատելի է՝ խորանալու հարցերի բարդ ու փիլիսոփայական կախումների ոլորտը, երևույթները գիտատեսական գրականութեյամբ լուսաբանելու ձգտումը: Այս տեսակետից արժե հիչատակել Արփի Ոսկանյանի «Արվեստը մեռավ...», Նունե Լևոնյանի «Ստեղծագործութեյան մասին պատկերացումները...» հոդված-էսսեները, որոնք հակում ունեն պատմական տեսադաչտի վրա լուսաբանելու արվեստի ու գրականութեյան ձևա-բովանդակային անցումների դինամիկան: Իհարկե, ամեն ինչ հստակ է ու գիտականորեն յուրացված չէ տակավին, սակայն ձգտումն ինքնին հեռանկարային է: Կուզեի առանձնացնել Աչոտ Գաբրիելյանի «Գրող, ընթերցող, քննադատ» հոդվածը՝ հարցերի լրջմիտ դրվածքով, ի տարբերութեյուն ամեն բան կասկածի ենթարկող համատարած մի մտայնութեյան, որը կրկնութեյան ձանձրութեյին է հարուցում: Հատկապես խոհամիտ է քննադատութեյան մասին պատկերացումը, որ ինչպես հեղինակն է նչում, հաճախ անտեսվում է գրողական

ամբիցիայով: «Համաչխարհային մտքի պատմության մեջ առկա դարակազմիկ չատ իրողություններ մեզ հասել են միայն քննադատի հայացքով» և միանգամայն տեղին է նկատումը, որ առանց քննադատության, գրականությունը կմնար սոսկ ընթերցողի անհատական ընկալման չրջանակներում, այսինքն առանց գիտակցական վերլուծության, հասարակական մտքի ոլորտից դուրս:

Ես կարող էի չանդրադառնալ «Գրողների հարցերի հանձնաժողովը» հոդվածին, եթե նրա հեղինակը Մհեր Բեյլերյանը չլիներ: Ջեմ վիճարկում հեղինակի հումորա-սատիրական երգիծումների այլարանությունը, պարզապես չէի ցանկանա «Սկյութների վերադարձը» բացառիկ տաղանդով գրված փիլիսոփայական վիպակի հեղինակը իր գրիչն զրաղեցներ նման զեղումներով:

Արքմենիկ Նիկողոսյանի «Մրցանակաբաչխություններ...» հոդվածը, առաջին տպավորությամբ ցուցադրում է տակավին նոր զրական ասպարեզ իջնողի հավակնոտ կեցվածքը, սակայն զրական հաճոյախոսությունների ընդհանուր մթնոլորտում ուչադրություն են գրավում երիտասարդ քննադատի բացահայտ ու անվակագիծ ընութագրումները: Հնարավոր են առանձին բացառումները քննադատի գնահատականներում, բայց հենց ոճի քննադատական ուղղվածությունն ինքնին մտավոր լիցք է հաղորդում զրական չարժման որոնումներին:

Ասեմ, որ մինչև «Գրեթերթը», Արքմենիկ Նիկողոսյանը անցել է զրական կենսագրության մի որոչ չրջան և նորահայտ քննադատի հոդվածները աննկատ չէին մնում զրական չրջաններին:

Ամբողջության մեջ «Դրառումներ ընթացքից» (2007) հոդվածների ժողովածուն վկայում է խոստումնալից անհատականության մուտքը քննադատության ասպարեզ: Եվ առաջին հատկանիչը, որ բնորոչ է նրա հարցասիրություններին, զրականության տիրույթի լայն ընդգրկումն է: Գրեթե չկա ժամանակի զրականության քիչ թե չատ նրևելի մի անուն կամ զրական նրևույթ, որ դուրս մնար քննադատի տեսադաշտից: Գրախոսություններից ավելի ինձ գրավում են ընդհանուր տեսությունները և առավելապես քննադատության վերաբերյալ տեսությունները, հատկանչվում են առարկայի ժանրային ձևերի համակարգմամբ ու մեթոդաբանական դիտարկումներով: Իմաստ չունի վիճարկել այս կամ այն հարցադրման լուծմունքը, էականը հայացքի ուղղություն է և որոնումի ներքին ձգտումը, որ առավել որոչակի ձևակերպում ունի կոնկրետ երկի վերլուծականում: Այսպես է նա ներզգայում «Ներբերվող տեքստի

Համայքը» Սևադա Գրիգորյանի «Երազանք» ժողովածուի պատմվածքներում:

Գրողի ոճի, եթե կարելի է ասել, երկպլան կառուցվածքը, որ իմաստ է տալիս ներբերվող տեքստին, ավելի ընդգծված է արտահայտվում «Նրա աչքերը» պատմվածքում, ուր «իրականության տեքստը» ներհյուսվում է «երազանքի տեքստով» և չարունակելով միմյանց՝ հոդերանորեն ավարտում են դիպաչարը: Հենց այստեղ է քննադատի տեսանակության գաղտնիքը՝ գրողի ստեղծագործության իդեայի, ոճի առանձնահատկությունը իրականության ընկալման դիտակետի կռահումը, որին հետևում է ընագրի վերլուծությունը:

Նույնը կարելի է ասել Վահրամ Դանիելյանի, Արմեն Ավանեսյանի, Հասմիկ Հակոբյանի հոդված-գրախոսականների մասին, որոնք թարմ հայացք, մտքի չարժում են հաղորդում գրական քննադատությանը: Եվ սակայն պիտի նշեմ, որ գրախոսությունը քիչ տեղ է զբաղեցնում թերթի էջերում, ամբողջ տասը համարներում ընդամենը վեց գրախոսություն: Մինչդեռ գրախոսությունը քննադատության ամենադինամիկ «ժանրն» է, այստեղ է գրական չարժման հաղորդակցումը, գրական երկի ճանաչման հայտը: Ընդհանուր առմամբ գրականորեն գնահատելով թերթի քննադատության գրախոսական ուղղությունը՝ պիտի նկատեմ, որ երբեմն երիտասարդ քննադատները գրախոսվող երկի իմացաբանական տարածքը չեչտելու նպատակով, այն դիտում են համաչխարհային գրականության մեջ համանման ինչ-որ պատկեր հիշեցնող զուգահեռի վրա: Այսպես, օրինակ, Ռուբեն Հովսեփյանի «Մերանի ծառերի տակ» վեպի մասին գրախոսականում Վ. Դանիելյանը այն համեմատում է Զեխովի «Բալենու այգին» դրամայի հետ՝ մտահղացման ինչ-որ ընդհանրությամբ, կամ Ավետիք-Օվսաննա սյուժեն նմանակում է Ողիսևս-Պենելոպե սյուժեին, վերջապես Մորուքավորի կերպարը համեմատում է Պերճ Զեյթունցյանի Արչակ Երկրորդի և չարենցյան Մազութի Համոյի հետ: Նույնպես և Արմեն Ավանեսյանը Գուրգեն Խանջյանի «Լուր չկա» վեպի չան «կերպարում» տեսնում է առասպելական արալեղների այլաբանությունը:

Մի նկատում ևս. Ռուբեն Հովսեփյանի «Մերանի ծառերի տակ» վեպի գրախոսականում Վահրամ Դանիելյանը ակնարկում է, թե իր դիտարկումները «սառցաբեկորի թերևս միայն երևացող մասով են սահմանափակվում», այսինքն այսբերգն ունի խորքային զանգվածներ, որոնք կարիք ունեն բացահայտման: Այս դիտարկումը կարելի է բնորոշ

համարել «Գրեթերթի» գրախոսությանը: Ամենուրեք առաջին հայացքի տպավորական ընկալումն է և կարծես խոսքն ավարտվում է այնտեղ, որտեղից պիտի սկիզբ առնի բնագրի վերլուծությունը:

«Գրեթերթի» քննադատության առավել գնահատելի բաժինը այսպես ասած, թեմատիկ տեսությունն է, գրական որևէ հոդվածի, ժանրային ընդգրկման կամ գրական-պատմական երևույթի համապատկերի ընդհանուր ակնարկը: Նկատի ունեմ Վահրամ Աթաննսյանի «Գրական մուտքեր» (2), Հայկ Համբարձումյանի «Տասներորդ մուսան» (2), Հասմիկ Հակոբյանի «Պոեզիան առանց պարտավորությունների» (7) քննադատական ակնարկները և հատկապես թերթի 9-րդ համարի հավելվածը, որը նվիրված է 2007 թվականի գրական ժանրերի տեսությանը՝ վեպը Վահրամ Դանիելյան, բանաստեղծությունը՝ Հայկ Համբարձումյան, պատմվածքը՝ Արքմենիկ Նիկողոսյան և դրամատուրգիան՝ Արմեն Ավանեսյան:

Նորից պիտի նչեմ Վահրամ Դանիելյանի քննադատական ձեռագրի գրավչությունը: Թե «Գրական մուտքերում» և թե «Հայ վեպի աղմկոտ լռությունը» տեսություններում գործում է իմպրովիզացիան, առաջին հայացքի այն թափանցումը, որից ոչ միայն սեր է ծագում, այլև գիտելիք: Թերևս ինչ-որ չափով անստույգ է քննադատի կարծիքը հայ դասական վեպի գեղարվեստական արժեքայնության վերաբերյալ և չեմ երկմտում, ասելու համար, որ «Հացի խնդիրը», «Երկունք Թ դարու»-ն, «Մաչագողի հիշատակարանը», «Սամվելը», «Քաոսը», «Գևորգ Մարզպետունին», «Ընկեր Փանջունին», «Ուստա Կարոն», «Վարդանանքը», «Այրվող այգեստանները», «Մնացորդացը» և էլի, լիապես համազոր են համաշխարհային վեպի գեղարվեստական չափանիշներին: Ակնարկի հետգրությունում Վահրամը վերապահում է, թե «երևի ճիշտ կլիներ այս հոդվածն ընդհանրապես չգրվեր, որովհետև լռությունը հաճախ ավելի խոսուն է լինում, քան մերժող որակումները...»: Հոգ չէ, թե 16 տարվա 200 վեպերից ընթերցողը հազիվ մտաբերի 10-ի վերնագիրը: Էականը ժանրի ստեղծագործական որոնումն է, ներքին տեղաշարժը, իր բնույթին յուրահատուկ կառուցվածքային ու ձևաբանական հեղաձևոխությունը:

Իսկ Համբարձումյանի գրականագիտական ձեռագրում նկատելի են գրականության պատմաբանի հակումները և դա ինքնին գտնված մասնագիտություն է, ուր «Տասներորդ մուսան» ակնարկ-տեսության մեջ հարցի բարդությունը լուսաբանվում է ոչ միայն տարածաժամա-

նակային հարթության վրա (Սաֆոյից մինչև Վիոլետ Գրիգորյան), այլև տաղանդի պատմական, հասարակական, բարոյահոգեբանական ու ֆիզիոլոգիական էատարրերի պատճառականության գիտական հիմնավորմամբ:

Պատմվածքի տեսությունը ներկայացնում է Արքմենիկ Նիկողոսյանը: Ասեմ, որ ժանրի նրա տեսությունը, ինչպես նաև դրամատուրգիայի վերաբերյալ Արմեն Ավանեսյանի տեսությունը, կառուցված են դիմանկարի սկզբունքով և ընդհանուր առմամբ պահպանում են տիպաբանական քննության նույն մեթոդը, ինչ յուրահատուկ է թերթի ուղղությանը: Իսկ թե ինչ է ներկայացնում իրենից այդ ուղղությունը՝ տպավորական ընկալման ընթերցում, ուր բնագիրը գրեթե կտրված է բովանդակությունից «Գրառումներ ընթացքից» վերնագիրն ինքնին հուշում է ընթերցման բնույթը: Տեսությունների հեղինակները վերլուծության իրենց մեթոդն այդպես էլ ներկայացնում են «Հավելվածք» հետգրությունում: Հրանտ Մաթևոսյանի արտահայտությամբ ասած, չկա «չկոլան», որին իմաստ և ուղղություն է տալիս գրականության իդեան, փիլիսոփայությունը:

Արդեն իսկ երրորդ համարում «Գրեթերթը» հարց է հղում Ժենյա Քալանթարյանին՝ կարծիք հայտնելու թերթի ընդհանուր ուղղության, մասնավորապես նաև քննադատության մասին: «Բնականաբար,- բնութագրում է Քալանթարյանը,- նրանք դեռ երկար ճանապարհ ունեն անցնելու: Ես անկեղծորեն վախենում եմ, թե նրանք կարող են բավարարվել ձեռք բերածով և ինքնաբավ կեցվածք ընդունել: Վախենում եմ, որ ամեն ինչի և բոլորի մասին գրելու նրանց պատրաստակամությունը հանգեցնի մակերեսայնության և հաճկատարության: Առայժմ, ինչպես ինձ է թվում, երիտասարդ քննադատներին անհրաժեշտ է նախասիրությունների որոշակիացում...»: Դիտարկումը միանգամայն ճչգրիտ է: Թերթի հետագա համարները վայրէջք չցուցադրեցին, բայց և, իրենց խոսքերով ասած, «որակական թռիչք» չկատարվեց, պահպանվեց քննադատության ընթերցման մեթոդը, բայց անհայտ մնաց նրա մեթոդոլոգիան:

Եվ սակայն մի էական նկատում անհրաժեշտ է բնութագրելու համար «Գրեթերթի» երիտասարդ քննադատների ոճի ընդհանրությունը: Նույնիսկ ավելի, քան էական: Իսկ խնդիրն այն է, որ սերնդի քննադատները ավելի «տեսաբաններ» են, քան գրականության պատմաբաններ: Իսկ սխալն իրենց ուսումնասիրության մեթոդի մեջ է՝ նկատել մասնավորը

որպես ընդհանուրից անջատ մեծություն: «Այս հոդվածի խնդրադրությունից,- գրում է քննադատը,- դուրս է այս կամ այն չափով արդի հայ վեպի դիմագիծը ներկայացնող հեղինակների գործերի մանրամասն վերլուծությունը: Դա այլ առիթով: Հիմա պարզապես անհրաժեշտ եմ համարում առանձնացնել մի քանի միտումներ, որոնք «քողազերծելով» պիտի ընձեռնա հայ վեպի արդի վիճակի թեմատիկ, կառուցվածքային ու ժանրային պատկերի ուրվագծումը»: Եվ որքան պայմանական, մակերեսային ու անստույգ է «թեմատիկ, կառուցվածքային ու ժանրային» միտումների ուրվագծումը, նույնքան քմահաճ ու պատահական է յուրաքանչյուր միտում հաստատող «տեսաբանի» ընտրությունը: Մեկը «ժանրի ապագան որոնում է հետաքրքիր կերպարներ հորինելու մեջ» (Օրտեգա ի Գասետ) և մեր քննադատը արդի հայ վեպի հերոսաընտրությունը բացատրում է, թե նա «բոլորին փորձելով ու վերջնականապես հիասթափվելով, հենց ինքն է դառնում իր վեպի կենտրոնական հերոսը» (?), մյուսն ազդարարում է հայ վեպի մարկեսացումը, բորխեսացումը, ֆոլկներացումը (Թադևոս Խաչատրյան), որ քննադատին հուշում է, թե «իմ տպավորությամբ մեր արձակը մչտապես տառապել է կյանքը վիպական ֆորմայով ընդգրկելու անհամարձակությամբ» և որը նրան հիմք է տալիս կարծելու, «թե Ռաբլեի ու Սերվանտեսի, թե Ստեռնի ու Ֆիլդինգի, թե Դոստոևսկու ու Տոլստոյի, թե Ջոյսի, Կաֆկայի, Պրուստի, Մարկեսի ու Ֆոլկների ժամանակների մեր զուգահեռում, թվարկածս հեղինակների վիպական ստեղծումների կողքին թեկուզ մեզ համար չատ թանկ ու հարազատ Հայրենի վեպերը չես գտնի»: Մի երրորդը տրոհում է գրողի կենսագրությունը փոքր արձակի նմուշներով, որից հետո դրանց վրա վեպում գրողի «զարգացման երկրաչափությունը» (Արքմենիկ Նիկողոսյան), առիթ տալով քննադատին, հայ գրականությունից բացառելու «համաչխարհային վիպագրության ավանդույթի» օրինաչափությունը և նորույթը դիտելու որպես «անկախության չրջանի մեր արձակի մի հայտանիշը» (?), չորրորդը «ժանրային ու կառուցվածքային վայրիվերումների արձագանքը» վերագրում է լեզվին, որպես թե այսժեի բացակայությունը փոխհատուցվում է լեզվական կաղապարների անվերջ փոփոխությամբ (Գուրգեն Գասպարյան) (?), հատկանիշ, որ քննադատի գնահատմամբ մեր վիպագիրներին միմյանցից տարբերող թերևս ամենանչանակալից ձեռքբերումն է:

Ոչինչ, որ մտքի այն հնամաչ պատառիկները ոչ տեսություն են կազմավորում, ոչ պատմություն, բայց խորհուրդ կտայի երիտասարդ և

չնորհալի քննադատին, նյութին մոտենալ ավելի ստույգ համեմատականներով: «Արդի հայ վեպի մեկնաբանի գործառույթը,- գրում է նա,- ավելի չատ հիշեցնում է «աղբահավաքի» ու «մուրացկանի» աշխատանք: Ասենք, մեծ կամ ավելի չուտ մարդաչատ միջոցառումից հետո ողջ տարածքը խառնաչփոթի մեջ է ու դու, որպեսզի կարողանաս կատարվածից գլուխ հանել, նախ պիտի հավաքես ու մեկտեղես այս ու այն կողմ թափված «աղբը»: Հետո գալիս է «մուրացկանը», որն այս մեկտեղված «աղբի» մեջ իրեն պետքական ու անհրաժեշտ բաներ է գտնում: Կարևոր է նաև «մուրացկանի» հոտառությունն ու արհեստավարժությունը, որ կարողանա տարբերել պետքականն անպետքից ու, ասենք, ավելորդություններ տուն չտանի: Ի դեպ, «աղբի» մեջ մարգարիտ գտնելը ամենևին բացառված չէ»: Ավա՛ղ... Եթե երիտասարդ քննադատը աղբանոցի փոխարեն մրգերի չուկա մտներ, այս պարագայում երևի աղբի փոխարեն այլ նյութեր կգտներ, բոլորովին այլ դասավորություն, այլ գունեղ և այլ «սյուժեներ»: Իսկ եթե արդի մեր վիպագրությունն իրոք աղբանոց է, ապա վերջանում է ամեն բան և չարժե աղբակույտում մարգարիտներ որոնել:

Նույն մեթոդով Դանիելյանը քննաբանում է նաև պատմավեպի «ներժանրային տեղաչարժերը» («Պատմություն, վեպ, պատմավեպ»,- «Նորք», 2008, N 3, էջ 110): Հոդվածն սկսվում է բառի բացատրությամբ, ըստ էդ. Աղայանի «Արդի հայերենի բացատրական բառարանի», մինչդեռ դա իրոք բառի բացատրություն է և ոչ թե առարկայի սահմանում, և բնականաբար էմպիրիկ իր նշանակությամբ չի կարող համարժեք լինել պատմավեպի ժանրային ձևույթին: Իսկ քննադատի մեկնությունը, թե վեպը ժանր է և որքան էլ հարաւիոփոխ, այնուամենայնիվ կաղապար՝ «պատմավեպ, ասել է թե ընթացքի կաղապար», ինքնին անիմաստ է, քանզի «Քաոսը» նույնպես պատմություն է և «ընթացքի կաղապար»: Ինչևէ: Դանիելյանն այստեղ խուսափում է բնագրային վերլուծության սկզբունքից և փորձում է «ուրվագծել ներժանրային այն տեղաչարժերն ու նորագոյավորումները, որ կրել է մեր պատմավեպը վերջին տարիներին՝ որակական նոր հարթություն նվաճելով իր համար»: Մեթոդը նույնն է՝ տեսության ու պատմության ամրողջությունը տրոհել նորօրյա «տեսաբաններին» քմահաճ բնորոշումներով: Իրը թե մի չատ խորիմաստ է էկոյի եռամոդել պատմավեպը, քննադատը Գրիգոր Հակոբյանի տեսությամբ ուրվագծում է նաև «մեկից ավելի սեմիոտիկ դաշտեր» ընդգրկող «ռեյատիվ պատմավիպասանության»

չորրորդ մոդելը, որի հատկանիշները ոչ միայն նոր չեն, այլև թափառում էին միջնադարի պատմաարկածային սյուժեներում: Եվ այնուամենայնիվ չեմ կարող անուշադրությամբ վրիպել դասական պատմավեպի մասին քննադատի «հպանցիկ» դիտարկումը: Ընդունելով, որ «պատմության նախանկարի» վերացարկումը «պայմանավորվում է հեղինակային ժամանակի ազդակ-պահանջով ու անհատական ընկալմամբ, Դանիելյանը գրում է. «Մեծի համար այդ պահանջը ծնվում է իր ժամանակի անչարժությունից և սեփական ժամանակաշարժը կարգի բերելու համար անցյալից «սայլը հրողներ» են պետք (Րաֆֆի), մյուսը բարոյականության նահանջն է գտնում պատմության լուսանցքներում ու իր անձնական ողբերգությունը տարրալուծում է հայտնի դեպքերի պատճառների առաջնությունը վիճարկող տարընթերցման միջոցով (Մուրացան), երրորդը իր ժամանակի քաղաքական խճանկարում ընթացքի կրկնություն է տեսնում և տեսածն ասելու անհնարինությունը փորձում է սրբագրել ընթացքի վերապատումով, ապավինելով ընթերցողի կռահումներին (Զորյան), չորրորդն էլ անձնուրաց հերոսականություն պահանջող ժամանակի հրամայականով ընթացքի հերոսական էջերն է վերաթերթում (Դեմիրճյան)» («Նորք», 2008, N 3, էջ 111): Պարզունակ չե՞ն արդյոք դասական պատմավեպի մեկնությանը հավակնող այս բանաձևերը: Սա արդեն այլ թեմա է, որին անդրադառնալու անհրաժեշտությունն ունի գրականագիտական միտքը: Բայց մի բան ինքնին տարակուսելի է: Դանիելյանը նչում է, որ իր նպատակը անկախության տարիների պատմավեպի «ներժանրային տեղաշարժերի» բացահայտումն է, իսկ հայտնի է, որ անկախության գործընթացը թե պետականորեն և թե գաղափարապես ուղեկցվել է հայոց պատմության վերստուգմանը, պաչտոնական տեսակետ առաջադրելով, պատմական նիհիլիզմի գաղափարը: Ժխտվում էր հայոց պատմությունը, ոչ մի մնայուն արժեք չէր նչմարվում ազգի պատմության դարերում, ամենուրեք մոլորություն, ձախողում, մաքառումների կորուսյալ պատրանք: Ինչպես կարելի է գրել ժամանակի պատմավեպի մասին, առանց անդրադառնալու պատմության մասին առկա մտայնությանը, որն ի վերջո կազմավորել է ժամանակի պատմահայեցությունը, պատմության փիլիսոփայությամբ իմաստավորող գեղարվեստական պատկերացումը:

Եվ մի դիտարկում, դասական պատմավեպը ներկայացնելով հայոց պատմության դրաման, ներքին պառակտումներից փլուզման աղետին ենթարկված նրկիրը, այնուամենայնիվ ազգային ոգու ձգտումը հանգնց-

նում է պետության կառուցման իդեալի հաղթանակով: Պատմության դրաման այդպես է լուծվում Թե Ծերենցի, Րաֆֆու, Մուրացանի և Թե Դեմիրճյանի, Զորյանի, Խանզադյանի վեպերում: Բայց ահա, անկախության չրջանում, երբ նվաճել ենք ազգային պետականության ճանաչում, ժամանակի պատմավեպը այժմեն ավարտում է մի ուրույն հոռետեսությամբ՝ պատմության ընթացքը հանգեցնելով պետականության փլուզմանը: Այդպես է Խեչոյանի «Արչակ արքան...», Պերճ Զեյթունցյանի «Գողացված ձյունը», Արմեն Մարտիրոսյանի «Մազե կամուրջը», Հայկ Խաչատրյանի «Մագիստրոսի վերջին թուղթը» և այլն: Ինչո՞ւ: Ահա այս ինչուների պատասխանն է, որ խափառ բացակայում է Դանիելյանի հոդվածում, այսինքն կան հպանցիկ դիտարկված վեպեր, բայց չկա ոչ ժանրի տեսություն և առավել ևս պատմության փիլիսոփայություն:

Պատմավեպի տեսությունն ու պատմությունը գրականագիտական հիմնավոր հետազոտական փորձ ունի, առանց որի յուրացման անկարելի է դատել ներժանրային տեղաչարժերի մասին: Իսկ ընդհանուր առմամբ նոր սերնդին պակասում է գիտական զարգացումը: Եվ որովհետև հավատում եմ Դանիելյանի ապագային, խորհուրդ կտայի հետևել ոճի գիտական լրջությանը և չտարվել բառախաղերի քմահաճ պեղումներով: Ինչ-որ մի քննադատի ընորոշմամբ Խեչոյանի «Արչակ արքա» վեպը «հրացված է վաղակատարով, իրրև վավերագիր, վավերաթուղթ»: Զդատենք, թե ինչքանով է սա «հետաքրքիր դիտարկում», բայց հոդվածի հեղինակը չարունակում է. «Վաղակատար – վաղուց կատարված, գումարենք մի փոքր լեզվախաղ՝ վաղակատարի «ել» վերջավորությանն հավելելով ապառնիի «ու» մասնիկը (կատարվել է – կատարվելու է): Վաղակատար – վաղուց կատարված, գուցե նաև վաղը կատարվելիք (վաղ – չուտ, առաջ, վաղը – չուտով, առաջիկայում): Ժամանակակից – ժամանակները կցող: Պատմավեպ – ընթացքի կաղապար վաղուցի ու վաղվա համատեքստում»:

6

Արդի հայոց գրականության ընդհանուր տիրույթում օազիս է համարվում «Ինքնագիր» խմբակցությունը: Նախապես հրատարակելով «Բնագիր» հանդեսը՝ խմբակցությունը հետո այն վերակոչում է «Ինքնագիր», առիթ տալով տարամիտ, բայց առավելապես ժխտական արձագանքների: Քննադատության սլաքն առավելապես ուղղված էր բայց

էրոտիկային, սեքսի պաշտամունքին: Իհարկե, մի որոշ ընդգծում ունի նման ուղղությունը և սակայն իմ կարծիքով փոքր-ինչ այլ է խմբակցության գրական դավանանքի գեղագիտական սահմանը: Կյանքը բնագիր է, հետևաբար այն պետք է լինի նաև գրականությունը, բնագիրը իրերի, երևույթների արտացոլումը ճչգրիտ, առարկայական պատկերով և բառարանային անուններով: Կեցության խմունիտետը պարտադրում է բացարձակ ազատություն բարոյական, սոցիալական, քաղաքական, գաղափարական նորմատիվ օրենքների հանդեպ: Այն, ինչ հասարակական է՝ սոցիումի ու բարոյականության բոլոր առնչություններով, դուրս է գրականություն հասկացությունից, ճչմարիտը կենսաբանական ոլորտի հետաքրքրություններն են: Այս իմաստով «Ինքնագրի» գեղագիտության բնախոսական հղումներն ակնկալում են իմացաբանական անհայտ եզրեր:

Հանդեսի 4-րդ համարում երեքի ստորագրությամբ հռչակագիր է տպագրվել, որ նրանք անվանում են «Արվեստի մանիֆեստ» և որի իմաստն է «չփման եզրեր գտնել արվեստի, նոր տեխնոլոգիաների և արտապաղամենտական ժողովրդավարության դիրքերում կանգնած քաղաքական ուժերի միջև»: Քառասունվեց կետից բաղկացած մանիֆեստը տեսական չարադրանք չունի, այլ միայն կեցության ու կենցաղավարության ձևեր, որոնք պարագայում են արվեստի առեղծվածը... «արվեստը պայքարի համար օգտակար գիտելիքի արտադրությունն է», «քաղքենիների հոգեխանգարվածությունը արվեստի առկայության նչանն է», «արվեստը փողոցում սեքս անելն է», «արվեստը սեռական խտրականության դեմ պայքարն է», «արվեստը չարտոնված հանրահավաքն է», «պոռնոգրաֆիան արվեստ է», «գրականությունը, կինոն և թատրոնը արվեստ չեն», «արվեստը աղետամոքսային տրակտի անխափան աշխատանքն է», «մաստրուբացիան արվեստ է» և այլն, ընդհուպ մինչև «արվեստ անելու ամենապարզ ձևը՝ չալվարդ իջեցնելն ու հետույքդ ցույց տալը»: «Բնագիր»-«Ինքնագիր» գրական ստուդիայի գեղագիտության քննական վերլուծությանը հիմնավոր անդրադարձ է կատարել Սուրեն Աբրահամյանը «Քննադատության թերապիա...» հոդվածում, ըստ էության «նորահայտ» ուղղության գեղարվեստական փորձն ու տեսական արգումենտացիան: Ես հակում չունեմ բանավեճի առարկա դարձնել «Բնագիր»-«Ինքնագրի» գեղարվեստական փորձը, այլ միայն ուղղության տեսական-փիլիսոփայական մեկնությունը Վիոլետ Գրիգորյանի հարցազրույցներում, որոնք ըստ էության դրույթի ու

հակադրույթի ուղղագիծ ու նույնարան կրկնություններն են: Հիմնադրույթը, եթե կարելի է այն գեղագիտական համարել, այսպիսին է. «Այսօրվա գրականության դերն ու տեղը ավելի է համապատասխանում արվեստ լինելու իր ժամանակակիցի ընույթին, քան այն ժամանակներում, երբ նրանից ակնարկվում էր կրոնա-հոգևոր, ազգային, դասակարգային տոտալ ճշմարտություններ, բարբառել, փրկել, դաստիարակել, կրթել, ուղղորդել, համախմբել, այսինքն այլ ինստիտուտների ու դիսցիպլիններների գործառույթներն ունենալ, ուրիշի գործն անել՝ եկեղեցու, պետության, մշակույթի կամ կրթության նախարարության, կուսակցության, մանկավարժության, հոգևրանության, հասարակագիտության...»: Ավելի քան մակերեսային է փաստարկը, բայց այնուամենայնիվ, բնորոշելով անցյալի գրականության «տեղն ու դերը», անհայտ է մնում, թե ինչ «տեղ ու դեր» է պատկանում նոր ուղղությանը: Եթե ավելի գիտական ու գեղագիտական բառապաշարով սրբագրելու լինենք այս չարաղրանքը, ապա միայն դրական ցուցանիչ պիտի վերագրենք ոչ միայն սովետի, այլև դասական գրականության ծանրարեռ տիրույթին՝ ներկայացնել մարդու և հասարակության սոցիալական կենցաղավարությունն ու քաղաքացիական բարոյականությունը և կրթել, դաստիարակել, քարոզել:

Ոչ մի այլ միջոցով չի կարելի իրագործել հայոց ազգի կրթության ու լուսավորության գործը, քան նկարչության, երաժշտության ու բանաստեղծության միջոցով, գրականության ղերն այսպես էր դնահատում Խաչատուր Աբովյանը: Ամենաղժվարին հարցերը, որ անկարող են լուծել գիտությունն ու փիլիսոփայությունը, լուծում է «ժամանակակից վեպը», ասում է Բաֆֆին: Եվ այսպես, անխտիր բոլոր դասականները՝ Նալբանդյանից մինչև Զարևնց, Բակունց, Սահյան, Սևակ: Իսկ որ Դմիտրի Լիխաչովը ամրողջ ռուս գրականությունն անվանում է «քարոզի գրականություն», բնավ չի ստվերում Տոլստոյի ու Դոստոևսկու ստեղծագործության գեղագիտական արժեքը: Ինչ վերաբերում է ապաստղիալականացման ու ապագաղափարայնացման միտումներին արդի գրականության մեջ և արվեստում, ապա դա պատմափիլիսոփայությամբ արտածված գեղագիտական օրինաչափություն է, որ բացատրելի է նույնպես, ինչպես անցումը կլասիցիզմից ռոմանտիզմին և գեղարվեստական հաջորդ մեթոդների փոխանցումներին: Ամենից առաջ երևույթների գիտական հիմնավորումը և ապա միայն ինքնության հաստատումը գրույթի և հակադրույթի արանքում:

«Մեր պատկերացումը,- իր միտքը հիմնավորում է Վիոլետը,- պոե-

զիայի երբեմնի ժողովրդականության ու այսօր դրա կորստի մասին գալիս է ստադիոնային աստունքի սովետական պրակտիկայից, երբ Եվտուշենկոն ու Վոզնեսենսկին տառացիորեն լեփ-լեցուն ստադիոններում բանաստեղծություններ էին կարդում: Հայաստանում էլ նույնն էր, բանաստեղծներն ու նրանց կցված անձնական աստունքողները չրջում էին գործարաններում, ֆաբրիկաներում, կոլխոզներում, մշակույթի պալատներում ու մեծ-մեծ դահլիճներում, որպեսզի բանվորներին ու գյուղացիներին հաղորդակից դարձնեն պոեզիայի բարձր հոգևոր արժեքներին»:

Կեղծ նախադրյալ է և ինքնին ուշագրավ է, որ որոշ նորահայտ տեսաբաններ իրենց ինքնությանն իմաստ տալու համար փաստարկում են սոցռեալիզմի ուրվականը, կամ սովետական ինչ-ինչ տաբուներ: Որ Համո Սահյանն ու Պարույր Սևակը բանաստեղծություն են արտասանում մշակույթի պալատներում և այլուր, և որ պոեզիան հաղորդակից են դարձնում բանվորներին և գյուղացիներին, որևէ չափով չի անդրադառնում պոեզիայի գեղարվեստական արժեքայնությանը: «Դա,- մանրամասնում է տեսաբանը,- աչխատավոր մասսաներին հոգևոր սնունդ մատուցելու կուսակցական մենյու էր... Մյուս կողմից էլ կա պոեզիայի մի այլ պատկերացում, որ այն փոքր ընտրախավի համար է միայն ու աստվածայինին հաղորդակից լինելը վերապահված չէ մասսաներին...

...Ես ինքս նախընտրում եմ ստադիոններում ֆուտբոլ ու համերգ տեսնել, կարծում եմ պոեզիան մի քիչ քիփլիկ, ինտիմոտ միջավայր է սիրում, բայց բանաստեղծությունը ոչ ընտրյալների բարձրաքիմքի ու քմահաճ տուսովկայի դելիկատես եմ համարում, ոչ էլ ստադիոնային գանգվածին առաջարկվող չարազ, ադիրուդի կամ ֆասթ-ֆուդ»:

Վիոլետը չափազանց համարձակ է կարծիքներ հայտնելու մեջ: Բայց նրան պիտի հիշեցնեմ փիլիսոփայի հայտնի ասույթը, թե «կարծիքը պետք է տարբերել գիտելիքից»: Այդ նչանակում է, որ երևույթի մասին դատելուց առաջ պետք է հիմնավոր տիրապետել նյութին: Որ «մինստրուբացիան» և «հետույք ցույց տալը» հարմար չեն էստրադային ցուցադրությանը, ինքնին հասկանալի է, բայց դա պատճառ չէ պոեզիայի բարձր նչանակությունը խցկել կաբարիների «քիփիլիկ, ինտիմ միջավայրում» հոգու անձկությունը պարպող տնաբույս քաղքենու «գեղագիտական» ճաչակին և կոչել այն «էլիտար պոեզիա»:

Էլիտան բնության արիստոկրատիզմի մտավոր արտածումն է աստվածային բանի վսեմական արվեստում, որին համենայն դեպս պատչաճ

չեն չարազ, ադիբուդի, քյարթու, դարդլամիչ, քյասար ձևույթները:

Մի բան է մնում անհասկանալի, թե ում են ուղղված «Ինքնագրի» տագնապներն ու հեղափոխական կոչերը, երբ հուշ է դարձել սոցռեալիզմի ուրվականը, չկա գրական ոստիկանապետություն, կուսակցական դիկտատ, գրաքննություն, գրելը ազատ, տպագրելն ազատ և հոգով ու մարմնով մերկանալը ավելի քան ազատ: Մնում է միայն անորոշության հանգույցը լուծել չափանիշների ուղղությամբ, որի հանդեպ անզոր է գրական քննադատությունը, ուր չկա մտքի չարժում, «չչմեցնող, աղմուկ հանող և միևնույն ժամանակ անձնական չահերից չբխող հրաչալի խելոք հոդված»: «Դրա համար,- մեկնաբանում է Վիոլետը,- հարկավոր է նախ ժամանակակից մասնագիտական բարձր կրթություն, քննադատական տարբեր մեթոդների ու դպրոցների ուսումնասիրություն ու նման լուրջ-լուրջ բաներ, որ դեռ չկա Հայաստանում»: Գրականությունը ենթագիտակցության ու ինտուիցիայի հետ գործ ու թևրևա կարիք չունի «բարձր մասնագիտական կրթության» (?), բայց «գրաքննադատությունը առանց ժամանակակից ուսման հնարավոր չէ», մինչդեռ այստեղ «սովետա այլ-ամարքսիստական, հին կուլտուր-պատմական մեթոդներով դիսերտացիաներ պաշտպանած պրոֆեսորներն են իշխում» և անգիտակ են «նոր քննադատական գիտելիքներին»:

Հիացմունք չունեմ արդի քննադատության վերաբերյալ, բայց հնացած ու անիմաստ եմ դիտում սովորույթ դարձած կնճիռը քննադատության մասին, որը գոնե «Ինքնագրի» պարագայում միանգամայն տեղակացված է: Ինչ վերաբերում է «նոր քննադատությանը» կամ ստրուկտուրալիզմի հայտնությանը, ապա պիտի ասեմ, որ դա նույնպես հնացած հրապուրանք է մի մեթոդի վերաբերյալ, որը ավելին չէ, քան մասնավոր մեթոդ այլևայլ մեթոդների չարքում և որի հանդեպ կուլտուր-պատմական մեթոդն իբրև վերլուծության եղանակ ավելի գերադասելի է:

Խոստովանում եմ, որ ինձ նույնպես մենության պահերին գրավում է «քիփլիկ, ինտիմ պոեզիան» և հաճույքով կարդում եմ «Ինքնագրի» գեղարվեստական ստեղծումները, բայց ի սեր աստծո, հեռու մնացեք տեսաբանելու հակումներից և ձեր պոեզիան գիտականացնելու ապարդյուն զբաղմունքից:

Կարդում եմ «Նոր սերունդ, հին հոգսեր» հարցազրույցը («Գրական թերթ», 2008, N 38) և փորձում եմ հասկանալ գրական նոր սերնդի «հոգսերի և մտահոգությունների» իմաստը և թող ներեն ինձ մասնակիցները, որոնց մեջ կան չնորհալի գրիչներ, և սակայն սովորական, կենցաղային հետաքրքրություններից, մակերեսային խոսությունից ոչինչ չեմ նչմարում: Գիտակցությունը, քննական վերլուծությունը փոխարինվել է հայտնի, կրկնված և գրեթե ոչինչ անլուծելի ներկայացված մտահոգությունների անհոգ վերապրումներ: Եվ միայն Հարություն Պերպերյանի խոսքում նկատեցի խնդրադրություն «կոնսեփթի» մասին՝ «կոնսեփթը խնդրականացնելու կամ արծարծելու խնդիրը»: Այս մակարդակով կարելի է «կլոր սեղան» զբաղեցնել, թե չէ չափանիշներից խոսել և վկայակոչել ինչ-որ մի Զիլոյան երկրորդական «բանաստեղծից», կամ տաղանդի տարիքային ցենզի առումով կրկնել, վերակրկնել, ձանձրալիության չափ հոլովարկել Դուրյան, Մեծարենց ու այլ անուններ: Եվ որ առավել անստույգ է՝ քամահրանքով խոսել, այսպես ասած, «սոցռեալիստների», այսինքն մի ամբողջ պատմական փորմացիայի մշակույթի մասին, անգիտանալով, որ այդ փորմացիայում են ստեղծագործել արվեստի ու գրականության մեր ազգային հանճարները՝ Զարենց, Մահարի, Դեմիրճյան, Սահյան, Սևակ... Հարցազրույցներից մեկում Արքմենիկ Նիկողոսյանը գրական նոր սերնդի մասին ասում է. «Գուցե գրագիտության պակա՞ս կա նաև այսօրվա երիտասարդների մոտ, գրագիտություն կարդացածության առումով»: Թեև Հուսիկ Արան մեղմում է բնորոշումը, այնուամենայնիվ իրավացի եմ համարում քննադատի դիտարկումը:

Ես հատուկ բաժին եմ հատկացրել «Գրեթերթի» քննադատությանը՝ օբյեկտիվորեն ներկայացնելու գրական նոր սերնդի հայացքներն ու մտահոգություններն ազգային մտավոր կյանքի ու գրականության ընթացի վերաբերյալ: Անդրադարձել եմ առանց միջամտելու նրանց մտորումների ազատ զեղումներին: Այժմ արդեն հարցերի ընդհանուր դրվածքում ինքնաբերաբար ծագում է նաև որոշ ինչուների պատասխանը: Եվ ամենից առաջ համընդհանուր դժգոհության մտայնությունը: «Արդի հայ հոգևոր մշակույթի ճգնաժամը անկասելիորեն կլլում է մեզ բոլորիս,- գրում է Հայկ Համբարձումյանը,- հայ իրականության մեջ, այլ ոչ թե սփյուռքում (?), մենք ամեն օր թրքախառն երաժշտություն, կիսա-

անգրագետ խոսքի հավակնոտ ու տգետ նոր մտավորականի, հայերեն չիմացող քաղաքական գործչի բոլթ պարտադրանքով, գիտությամբ ու անգիտությամբ նահանջում ենք ու դավաճանում մեր հավատին ու լեզվին, կազմաքանդվում որպես հայ», և դա միայն հայկական երևույթ չէ, ամբողջ աշխարհն է «ապրում համացանցային մի հսկայական ճահճում, որտեղ ամեն բամբասանք տարածվում է հաչված վայրկյաններում» և այլն: Արդի մեր մտավոր մթնոլորտում բացասման այս ոգին, իրոք, հնչում է, բայց էականը ոչ թե բացասումն է, այլ բացասման բացասումը, առանց որի չի կարող նորաստեղծում լինել: Բայց գրական նոր սերնդի դժգոհությունը, այսպես ասած, իրավական հիմք չունի, այլ սոսկ հռետորական վերացություն է, երբ չի գտնվում ինքնորոշման հիմունքը: Փառք Աստծո, ինչպես ասում են, այժմ ոչ գրաքննություն կա և ոչ էլ կուսակցականացված սոցռեալիզմ, իսկ տպագրությունը վերահսկող արգելք չունի: Ով ինչ ուզում է՝ գրում է, ինչպես ուզում է՝ տպագրում է: Իսկ որ հանդիպադրվում են հակադիր կարծիքի քննադատություն, որևէ առնչություն չունի ոչ սոցռեալիզմի և ոչ էլ «հին սերնդի» պահպանողական հայացքի հետ: Վիոլետ Գրիգորյանի պոեղիան ոչ թե հներն են մերժում, այլ նորերը, հենց իր սերնդի քննադատները: Եվ դա միանգամայն բնական է հայացքների, գեղագիտական ըմբռնումների սոցիումի կամ որևէ այլ հայացքի դիտակետից: Չի կարելի կյանքը զրկել ներքին հակասություններից, պայքարից, բանավեճից, առանց որի չկա զարգացում, նորոգություն, վերածնունդ: Կրկնում եմ, հնի և նորի անջատումը գիտակցելի ու իրական է միայն տեսականորեն՝ թե ըստ ժամանակի և թե ըստ տարածության: Հենց անջատման այս սահմանումն է, որ անգիտակցական ձևույթ է ստանում գրականագիտական-քննադատական մտքի տեղատվությունը: Նկատի ունեմ հայոց դասական գրականության և գրականագիտական մտքի անբավարար իմացությունը: Հայտնի բան է՝ գիտության զարգացումը կապակցված է ներքին տրամաբանությանը և ամեն մի նոր սկիզբ նախապես ունի որոշակի նախադրյալ, որից ելնում է: Եթե, ինչպես հաստատված է տեսականորեն, իրականությունը տեքստ է, որ մշակույթի է փոխարկվում լեզվի միջոցով, ապա այն անբաժանելի է պատմությունից, այսինքն հիշողությունից, և հենց այս հիշողությունն է, որ կապակցում է մշակույթի ազգային համընդհանուր գիտակցությունը: Գրական քննադատների նոր սերունդը (և ոչ միայն) անծանոթ է գրականագիտական մտքի պատմությանը և մակերեսային պատկերացում ունի գրականության մասին գի-

տուԹյան նախորդ փորձին: Համոզված եմ, որ նրանք չեն կարդացել անգամ «Վերք Հայաստանին» և նրա մասին գիտեն դպրոցական դասագրքերում եղած մոդելից, որ փոխանցվում է ուսանողներին, սրանցից էլ՝ ասպիրանտներին, ապա գիտուԹյան Թեկնածուներին, և այս չափով էլ տիրապետում հասարակական գիտակցուԹյանը: Մի հարցազրույցում մեր անվանի գրող Արմեն Շեկոյանը ասում է. «Բայց հայ գրողների հոգևոր գործերը չճանաչելը նաև մեր գրականագիտուԹյան բացԹողումն է: Օրինակ, Մեծարենցը հոգևոր կողմից վերլուծված չէ: Գիտեմ, որ երբ Տերյանն ասում է «Դու», 70 տոկոսով Աստծուն է դիմում, բայց մենք նրան համարում ենք սիրային ոտանավոր գրող: Այնինչ Տերյանը երկփեղկված է, մի կողմից հեղափոխական, մի կողմից հավատացյալ մարդ էր: Գրականագետները վերցնում են իրենցից առաջ գրականագետներին, մի երկու բառ փոխում են, դիսերտացիա պաչտպանում» («168 ժամ», 2008, N 87): ԵԹե այսպես դատեր «Հայկական ժամանակ» բազմահատոր վեպի հերոսներից մեկը, Թերևս կարելի էր հասկանալ, բայց որ դա ասում է մեր ճանաչված գրողներից մեկը, ինքնին արդեն մտահոգիչ է: Որ Մեծարենցի պոեզիան ենԹակա չէ «հոգևոր կողմի վերլուծուԹյան» և որ դա գրականագիտական խնդիր չէ, անվիճելի է: Որ Տերյանի «Դու»-ն ոչ միայն 70, այլ մեկ տոկոսով անգամ ուղղված չէ աստծուն և որ գրականագիտուԹյունը, սկսած Արսեն Տերտերյանի 1912-ին գրած «Վահան Տերյան» մենագրուԹյունից, մինչև ասպիրանտ Գևորգ Էմին-Տերյանի հրապարակումները, «սիրային ոտանավորներ գրող» չի համարել և կազմավորել է տերյանագիտուԹյան ակադեմիական մի ուսանելի դպրոց, վերջապես, որ Տերյանը երկփեղկված չի եղել հեղափոխականի և հավատացյալի միջև և տիրապետել է խորապես գիտակցված փիլիսոփայական աշխարհայեցուԹյան, ապացույցի կարիք չունեն: Ահա այս մտայնուԹյունն է, որ կրկնում ու վերակրկնում են գիտակներն ու դիլետանտները՝ չատ հաճախ գրական այս կամ այն ուղղուԹյան քննադատուԹյունը հանգեցնելով քննադատուԹյան ժխտմանը: Իր «Քննադատական Թերապիաՙ, Թեՙ նիհիլիզմ» տեսական հոդվածում Սուրեն Աբրահամյանը միանգամայն տեղին է նկատում, այսպես ասած, «ինքնագիրը» ամեն կարգի սոցիալական ու բարոյական «կապանքներից» ազատ գեղագիտական չափանիշ դավանողների հակաքննադատուԹյան ընդվզումը: Ճիշտ է, նա փոքր-ինչ ավելի է սրում տագնապը, Թե «մի ինքնաբավ համակերպուԹյամբ հանդուրժելով» այն ամենը, ինչ արտադրում է գրականուԹյունը և խուսափելով բանավեճից ու տուրք տա-

լով ամենօրյա չոու-չքահանդեսների գովեստին, քննադատությունը հաղիվ միայն կանխազգում է փոթորկի աղետը, բայց միանգամայն իրավացի չեչտաղրությամբ, թե քննադատությունը գրականության սպասավորը չէ, այլ պատմությամբ ու տեսությամբ կազմավորված, հասարակության սոցիալական, բարոյական, կենսաբանական ու գոյաբանական սուբստանց կատեգորիաներով հիմնավորված գեղագիտություն, որի դիտակետից քննաբանում, հետազոտում, արժեքավորում է գրական երկն ու գրական-պատմական օրինաչափությունը:

Հաճախ այնպես է ստացվում, թե քննադատությունից ամեն ինչ, իսկ քննադատությունը ոչինչ և պոեզիան կամ արձակը ենթակա են ժանրային համակարգման, իսկ քննադատությունը միջակա տարածություններում գործող մի տարերային ու անդեմ չարժում է: Մինչդեռ ավելի քան ճշմարիտ է, որ հենց քննադատության հայացքի մեջ է իրականում գրականությունը և քննադատությունն ինքը նույնպես ենթակա է համակարգման: Նման մի փորձ է Արքմենիկ Նիկողոսյանի «Քննադատության ճգնաժամն ու վերընթաց ճիզը» տարեկան տեսությունը: Փորձն ըստ ամենայնի գնահատելի է ոչ միայն նյութի համակողմանի ընդգրկմամբ, այլև քննադատության տիրույթի գործնական կենցաղավարության ու տեսական որոնումների ճշգրիտ դիտարկումներով: Համառոտակի համակարգելով քննադատության ժանրային կազմը՝ տեսություն, էսսե, գրախոսություն, դիմանկար և այլն, հոդվածի հեղինակը միջանցիկ անցումներում անդրադառնում է ճգնաժամի օբյեկտիվ ու սուբյեկտիվ գործոններին, արժանին հատկացնելով նաև մեթոդի ու մեթոդաբանության հարցերին: Կարելի է վիճարկել քննադատի որոշ բնութագրումները, սակայն հարցի ընդհանուր դրվածքում անհրաժեշտ եմ համարում առաջադրել երկու դիտարկում: Անդրադառնալով 90-ականների սկզբի գրաքննադատության ճգնաժամին, Մաթևոսյանը գրում է. «Երեկվա պետականության պայմաններում առաջացած պրոֆեսիոնալ գրաքննադատության իշխող բարձունքն ենք կորցնում, համակարգը ցրիվ է գալիս, «չկոլա» ենք կորցնում, գիտական մակարդակ, մտքի ռեժիմ...»: Տողատակին մեջբերելով գրողի այս խոսքերը՝ Նիկողոսյանը գրում է, թե «Հրանտ Մաթևոսյանի դիտողություններն այս կապակցությամբ որքան իրատեսական ու իրավացի, նույնքան խոցելի են հենց այդ առումով», այսինքն՝ ճգնաժամը պայմանավորված էր ոչ թե փոփոխված հասարակության անբարենպաստ հանգամանքներով, այլ «փոփոխված հասարակարգի պայմաններում ստեղծվող գրականության մակարդակով»

(«Գրառումներ ընթացքից», էջ 59)։ Որ նախորդ ֆորմացիան ուներ գիտություն, արվեստի ու գրականության որոշակի համակարգ, ձևավորված ու պաշտոնական չկոլա, մեթոդ և մեթոդոլոգիա, Հայտնի ճշմարտություն է և որ հին հասարակության փլուզման հետ փլուզվել է նաև նրա գաղափարական համակարգը՝ վերնաշենքային բոլոր ինստիտուտներով, բնական օրինաչափություն է։ Այնպես որ, Մաթևոսյանի բնորոշումը խորապես փիլիսոփայական է և եթե այն «իրատեսական ու իրավացի» է, ինչպես գրում է քննադատը, ապա հազիվ թե «խոցելի» լինի։ Ինչ վերաբերում է քննադատի առաջադրած հակադրույթին, թե 90-ական թվականների քննադատության ճգնաժամը պայմանավորված էր «փոփոխված հասարակարգում ստեղծված գրականության մակարդակով», ապա դա միանգամայն սխալ համադրություն է։ Իսկ մեթոդաբանական առումով առավել սխալ, եթե դիտվում է «կյանք-գրականություն-քննադատություն» երրորդության համաբնագրում։ Այդ երրորդության կապը ոչ միայն ուղղագիծ չէ, այլև մի վերին մակարդակում հակադիր է և զուգահեռ, յուրաքանչյուրի ներքին օրենքներով ու առանձնահատկություններով։ Քննադատությունը ինքնաբավ մեծություն է և ճգնաժամի կամ մակարդակի ցուցանիշը պատճառակցված չէ ոչ իրականության (կյանքի) և ոչ էլ գրականության պարագայությամբ։

Այս իմաստով քննադատությունը և գրականության ժամանակը լայն կտրվածքով է դիտում Ֆելիքս Մելոյանը։ «Զափանիչների անկո՞ւմ, թե բարոյականության նահանջ» էսսեում («Գրական թերթ», 2008, N 17)։ Նա համատեղում է այլիմաստ հասկացություններ, գաղափարը հանգեցնելով «գրողի պատվախնդրության» մաթևոսյանական դրույթին, որը և չափանիշ է, և գրականության գոյարանական հիմունք։ Թվում է, որ չարաղրանքը կարիք է զգում որոշ գրական մշակման, առավել հստակ գործնելու կենցաղային բառերի ու այլաբանական զուգահեռների խճողումը։ Բայց էականը հարցադրումն է՝ չափանիշի մեջ դիտված գեղագիտական ու բարոյական արգումենտը, որ նախ ուղղված է գրողին ու գրականությանը և ապա միայն քննադատին ու քննադատությանը։ Քննադատի խոհագրության խտացումը կարելի է համարել հետևյալ պարբերությունը. «Պարտադիր չէ, որ գրքի գնորդը ընթերցող լինի։ Եվ ոչ էլ գրքի գեղարվեստականությունն է պարտադիր, քանզի դրա մեկնիչն էլ ընթերցող չէ, չի դնի իր հաճույքի համար գիրք կարդա և ընդհանրապես գեղարվեստական տեքստի հմայքները ապակողմնորոշում են ուսումնասիրողին։ Եվ Եվրոպային ինտեգրված մեր ահել ու ջահել

բանաստեղծները գրական կաթվածահար մթնոլորտում ստրուկտուրային վերլուծության անհրաժեշտություն են զոյացնում, անձանձիր գրում ու ստրուկտուրաներ են հրապարակում, որ վաղը մյուս օրը Ռոլան Բարթի ստրուկտուրալիզմի տեսությունը Ֆրանսիայից Հայաստան հասավ՝ պարապ չմնա: Հումքը ապահովում են: Իսկ որ գրվածքը հայերեն չէ՝ ոչինչ, որ անկենդան է, փույթ չէ, որ առհասարակ բանաստեղծություն չէ ու հասցեատեր չունի՝ էլի ոչինչ»:

Այստեղից հեղինակը քննադատության սլաքն ուղղում է գրողների միության կազմակերպական հարցականին, գրեթե ժխտելով կան ու չկան՝ մի անխտիր անդարձությամբ, թե «նախ չպիտի գրվեր, հետո չպիտի տպվեր, հետո չնորհանդես չպիտի արվեր, հետո մրցանակ չպիտի տրվեր», և պարբերությունն ավարտում է մի երկմիտ, ոչ այնքան հասկանալի վերապահությամբ, թե «Հետո այն, որ գրական չափանիշն այստեղ գործ չունի, ազնիվ էինք լինելու և սիրելու էինք գրականությունը»: Ընդհանուր առմամբ քննադատի մտահոգություններում ճշմարտացի չատ բան կա, մասնավորապես տարընթացությունը գրական կազմակերպության գործունեության մեջ, ուր թույլատրվում է ամեն ինչ ու կարծես չի վերահսկվում գրական կյանքը, նրան ուղղություն տալու իմաստով: Եվ, իրոք, եթե բոլոր գրքերն անխտիր փառաբանվում են չնորհանդեսներում և որպես կարծիք ու գնահատական գրանցվում են մամուլի էջերում, այլևս ինչ չափանիշի մասին կարող է խոսք լինել: Շնորհանդեսային արարողությունը հեղինակի իրավունքն է, բայց չպետք է նրան պաչտոնական ձև տալ և ներկայացնել որպես գրողների միության կարծիք: Այս ամենը ճիշտ է, բայց ճիշտ է նաև այն, որ կան օբյեկտիվ, տարերային օրենքներ, որոնք ներխուժում են կենցաղավարության ոլորտը և վերաճում սովորույթի: Այժմ փոխվել են գրողի, գրականության, հասարակական ու պետական պարտադրականության երբեմնի կապերը: Գրելն անհատական իրավունք է, տպագրելը՝ նույնպես, որն ինքնին միջակության ու չափանիշի հարցը դարձնում է սխոլաստիկ բանավեճ:

Իրոք ապարդյուն բանավեճ, երբ հնարավոր է դարձնում «գրական» վերելակի նեգատիվից երևակել լուսանկարը: Նկատի ունեմ անձնապես համակրելի ու հարգարժան Գրիգոր Աճեմյանի «Գրականագիտությունը, գրականագետը և իր գրողը» հոդվածը ոմն Յուրա Խաչատրյանի «Ազատ էջեր» գրքի մասին («Ագգ», 2008, N 167, «Մշակույթ» ներդիր): Ներքին, ազնվամիտ մի կասկածանք հուշել է հեղինակին փարատելու

անակնկալը, թե «...հեռու եմ այս մտորումները բացարձակ ճշմարտություն համարելուց: Հնարավոր է, որ ես, ինչպես ամեն մահկանացու, սխալվեմ»: Ուղղակի ասեմ, որ սխալը կատարյալ է և սխալն ամենից առաջ սուբյեկտի ընտրությունն է, քանզի այդ անունն երբևէ չի հիշատակվել գրականագետ-քննադատների անվանացանկում: Անվան հիշատակումներ եղել են, բայց բոլորովին այլ տառադարձությամբ, համենայն դեպս ինչ-որ քրեատիվ ակնարկումներով (թեկուզ Դավիթ Գասպարյանի, Գառնիկ Անանյանի և Ռոբերտ Դավթյանի հրապարակումներում), ինչպես նաև նրա մասին պատմվող բանահյուսությամբ: Այստեղ է պատասխանը Ամեմյանի տարակուսանքի, թե ինչու այդ հակաստալինական գրչակը չի անդրադարձել 37 թվականի չուրջ ծավալված գրական բանավեճին: Մինչդեռ հայտնի է, որ մեր հերոսը ըստ գենոմիկայի կլոնավորված է հենց 37 թվականով: Դա նա է, որի կերպարը Ալբերտ Կոստանյանի մասին եղերերգ հուշերում գծագրում է Դավիթ Գասպարյանը. «Դա այն ձեռքն է, որ վերահսկում էր նաև նրան: 1970-ականների սկզբներից Սարի Թաղի ինչ-որ տնակում, գնացքի գծերից ներքև վերահսկող մարմինների կողմից հատուկ այդ նպատակի համար տված գումարներով խորոված էր անում, օղու ու գինու չչեր դնում, հրավիրում Ալբերտ Կոստանյանին, Լևոն Ներսիսյանին, Էդմոն Ավետյանին, ինձ, ուրիշների: Մարդիկ խոսում էին, իսկ նա մտովի ձայնագրում էր: Պ. Սևակն այլևս չկար, բայց ևս երկրի արգանդը չէորացավ... Եվ նա անուն ունի և նրա անունը Սև մարդ է...»: Ով ով, բայց 37-ի փակ գաղտնիքների բացահայտմամբ ինքնորոշված գրականագետ-քննադատը պետք է որ ճանաչեր «ժամանակի» ոգին կրող խաչագողին:

Հարգարժան հոդվածագիրը հրավեր է անում «մտքերի փոխանակման կարգով» ստուգել իր գրառումների ճշմարտացիությունը:

Բայց մտքերի ի՞նչ փոխանակության մասին կարող է խոսք լինել ինչ-որ մի թերուս դիլետանտի մտավոր պատառիկների վերաբերյալ, երբ այդ գրականագետ կոչվածը բացարձակապես անզոր է գեղարվեստական բնագիր վերլուծելու կարողությունից և ինչպես կարող է նա առհասարակ գրողի կամ արվեստագետի ստեղծագործության դիմանկար ստեղծել, երբ հոդվածագրի դիտողությամբ, անկարող է ստեղծել «իր գրողի» (իմա՝ Կոստան Զարյանի) դիմանկարը և բնագրի գիտական վերլուծության փոխարեն աճպարարել «գերաղրական ածականներով»: Ամեմյանն առանձնացնում է «արվեստաբանական էսսեները, թե դրանք «գրված են գեղագետի նուրբ դիտողականությամբ և գրականա-

գետի պատկերավոր լեզվով» և միայն ասում է, առանց մեջբերելու մի բնութագրում, բնորոշում, որ լինի ինքնատիպ, տվյալ արվեստագետին յուրահատուկ, իրոք բնութագրական խոսք և ոչ թե ածականացված մտազեղում: Նույնը նաև գրականության ու գրողների մասին էսսեներում: Եվ հարցն այն չէ՝ լա՞վը գրել, թե վատը, այլ այն, որ առհասարակ չպետք է գրել: Ահա թե ինչու Աճեմյանի հոդվածը անխտիր տարակուսանքի առիթ տվեց, վերագրելու այն ինչ-որ ազդեցության: Եվ ինչ անհրաժեշտություն ուներ հարգարժան գրագետը նման չեղում թույլ տալու, երբ իր նախասիրած ոլորտում հիացմունք են պատճառում նրա հրապարակումները թե ճշմարտության բացահայտմամբ և թե ոճի գրավչությամբ: Դրա ապացույցն է նաև «Ով ում»... Անհայտ մի էջ «Մահարի-Զարյան գրական կապերից» հոդվածը, որ գրարվեստի փայլուն մի նմուշ է թե՛ ըստ ձևի, և թե՛ ըստ բովանդակության: Իմացական հաճույք է պատճառում մատուցման ձևը, ուր զուգահեռի վրա ուրվագծվում են գրական երկու կերպարներ՝ թափանցիկ նախատիպերով՝ Նաիրի Զարյան և Գուրգեն Մահարի, երկու անհատականություն, երկու կենսագրություն՝ գաղափարական ու բարոյական նկարագրով, ուր Զարյանի նեգատիվի հակառակ էջում փայլում է առեղծվածային Մահարին, բացառիկ մի անհատականություն, որի ստեղծագործությունն արժանի է գրականագիտական հիմնավոր ուսումնասիրության:

ԱՆՎԱՆԻ ՍԱՍՈՒՆՑԻՆ ԵՎ ԻՐ ՀՈՒՇԵՐԸ

Ասում են՝ հուշագրությունը անձի մեջ արտացոլված պատմությունն է և պատմությամբ կազմավորված անձի կենսագրությունը: Ավելի ճշգրիտ չես բնութագրի Ստեփան Պողոսյանի «Սասունցիները»: Համեմատելին Ուռհայեցու «Ժամանակագրությունն» է: Հուշերն սկիզբ են առնում 1938-ից, վեց տարեկան ուչիմ պատանեկի տեսունակությամբ՝ մանկություն, պատանեկություն, ընտանիք, գյուղական համայնք՝ սասունցիների տոհմիկ կենցաղավարության ավանդույթներով: Ապա ուսումնառություն, աշխարհայացքի կազմավորում, անհատականության ճանաչում, հասարակական ու պետական գործունեության ասպարեզներ՝ մարդիկ, դեպքեր, իրադարձություններ ու մշտապես վերելքի մեջ: Եվ այսպես, օրեր, տարիներ, տասնամյակներ ու մինչև այսօր: Եվ սակայն մի խոստովանություն կա հուշերի զեղումներում, որ ինքնին բնորոշում է ոչ միայն հուշագրողի անձնական նկարագիրը, այլև բարոյական այն մթնոլորտը, ուր առհասարակ կազմավորվում են աշխարհն ընկալելու կերպն ու փիլիսոփայությունը՝ «Մարդը որքան բարդ է, նույնքան էլ հակասական, օրինաչափությունից դուրս է նրան ձևավորող գործընթացը», ժառանգականություն, ընտանիք, միջավայր, հասարակական հարաբերություններ, սոցիալ-քաղաքական և մշակութային պայմաններ, իրադարձություններ, դեպքեր ու այլևայլ գործոններ, անշուշտ որոշակի դեր են խաղում մոլորակի յուրաքանչյուր անձի բարոյական ձևավորման գործում, սակայն իր պարագայում «հիմնարար գործոնը մեկն է՝ «Սասունի մթնոլորտը», Սասունից հեռու գտնվող «սասունցիաբնակ գյուղի սասունցիական մտայնությունը, նիստն ու կացը, հոգևն ու պատրանքը» (35): Բայց Սասունցին սոսկ տեղանուն չէ և անգամ ցեղանուն. դա հոգու տիեզերական կանչ է, բարոյական սկզբունք, երկիր և հող հայրենի, դեպի ուր անվերջ ձգտում է Բաբո պապի վերջին աղոթքը՝ «Նամարդ լինեք, թեև մտածեք, որ ձեր հայրենիքը այստեղ է»:

Ահա հավատի այս հանգանակով է Ստեփան Պողոսյանը հայտնվել կուսակցական պետական գործունեության ասպարեզներում: Ժամանակը Խորհրդային Միության տասնամյակներն են հասարակական-պետական կառուցվածքի անառարկելի կարգապահությամբ ու վերահսկող դիկտատով: Ամենուրեք պահպանելով պետական կարգապահության էթիկան՝ Պողոսյանը, սակայն, երևույթների վրա դրել է իր անհատականության կնիքը, հաճախ դիմադիր եղել օրենքի պարտադրանքին՝

հետամուտ լինելով հանգույցների դրական լուծմանն ու ճշմարտության արդարամիտ դրվածքին: Այս իմաստով միանգամայն գրավիչ է հուշագրի գրչի ազնվությունը, առանց ցուցադրական ժեստի կամ ինքնաբավ փառասիրության: Ամեն բան իր բնական կերպի մեջ, զգացմունքի հոգեբանության տարերային մղումներով, որոնք առավել տպավորիչ են ներկայանում պատումի երկխոսական ղրույցի, նովելատիպ սյուժեների պատկերավոր արտահայտությամբ:

Բայց ամենաէականը. Ստեփան Պողոսյանը ոչ միայն իրադարձությունների կրողն է, այլ նաև մեկնաբանը: Հանդիպումները, ուղևորությունները, դիպվածները հաճախ իրերի դասավորության ետևում այլ ենթիմաստներ են թաքցնում, որոնց մեկնությունը ընդլայնում է երևույթի փիլիսոփայական պարագծերը: Այստեղ է հուշագրի վերլուծական միտքը: Միայն մեկ օրինակ: Ուղևորությունը Չինաստան բացահայտեց ավելի սարսափելին, քան կարելի էր երևակայել: Մաոիզմի «զաղափարական դիկտատը» խունվեյբինների ծայրահեղական կոչերում ոչնչացնում էր բարոյական բոլոր արժեքները, չարությամբ աղարտում դիվանագիտական, աշխարհաքաղաքական, կրոնական ամեն մի հավատ, տեռորի, սպանության զոհ դարձնելով հազարավոր այլախոհների ու պետական երևելի գործիչների, երկիրը հասցնելով տնտեսական ու սոցիալական փլուզման: Թվում է, թե միակ ելքը հրաժարումն է Մաոյի կուլտի զաղափարական դիկտատից: Բայց միանգամայն խորհրդաստ և անակնկալ է հուշագրի մեկնաբանությունը՝ հենց այդ կուլտի մեջ որոնելու վերածնության ազգային ոգին. «Նրանք, ովքեր կերտեցին ժամանակակից Չինաստանը (Դին Սյաո Պին), իրականություն դարձրին 20-րդ դարի վերջին տասնամյակի մեծագույն հրաշքը՝ ստեղծեցին ոչ միայն ռազմաքաղաքական, այլև սոցիալ-տնտեսական առումով հզոր Չինաստան, ոչ այլ ոք էին, եթե ոչ Մաո Ցզե Դունի դպրոցի ներկայացուցիչները» (137):

Իր կյանքի ժամանակագրության մեջ Պողոսյանը առանձնակի նշանակությամբ է իմաստավորում 1965 թվականը: «Շրջադարձային տարի», որ վերափոխեց մեր ազգային մտածողությունը, հեղաբեկեց մեր հոգեբանությունը, մեր մեջ հայտնաբերեց հայ մարդուն, «հայկականությունը ողողեց մեր մտածողության ամրողջական համակարգը»: «Համենայն դեպս ինձ համար 1965 թիվը մի նոր աշխարհըմբռնում, իրերին ու երևույթներին միանգամայն այլ աչքերով նայելու հակում, ինքնավերաքննության անդիմադրելի պահանջ էր» (107):

Արդեն որոշ իմաստով այլ գունավորում է ստանում կյանքը, մտածումների ու գործունեության առանցքում հայտնվում է ազգության ճակատագրի առեղծվածը, որ առավել տագնապալից է հնչում ազգային չարժման նորօրյա իրողությունների հետևանքներում: Հասարակական կյանքը կորցնում է ներքին կարգավորության հիմունքները, ամեն ինչ թվում է երերուն, տարերային, անկանխատեսելի, կազմավորվում են այլևայլ միություններ, խմբակցություններ, ընկերություններ, որոնք խճճում են ազգային կացության իրավական ու գաղափարական հասկացությունները. «Սկսեցի այդ տեսանկյունից դիտարկել երևույթները: Ոչինչ ըմբռնել չկարողացա, բացի մեկից՝ հայ ազգատագրական չարժման պատմությունը վատ գիտեմ» (233): Սա որոշակի ուղղություն է տալիս նրա գործունեությանը, սուզվում է գրականության ոլորտը և արդեն անհրաժեշտ յուրացումներով հայտնվում գաղափարական պայքարի ավանգարդում, որի արձագանքները եղան «Պատմության կեղծարարները», «Գոյատևման պայքարի քառուղիներում», «Արամ Անտոնյանը մեղադրում է», «Արարման ճամփաներով», «Պանթուրքիզմը երեկ և այսօր», այլ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ: Իրադարձությունների ընթացքը ավելի ու ավելի էր ցուցադրում չարժման նորահայտ առաջնորդների ապազգային դիմագիծը, բոլոր կարգի կառույցները քանդելու, հասարակությունն ապաստիալականացնելու, բանվորական հոծ խավերը անգործության մատնելու, գյուղացիությանը տնտեսապես չեզոքացնելու, մտավորականությանը դիմազրկելու, ահաբեկչության սարսափներ տարածելու «ամենավայրագ ու ամենաանազնիվ գործելակերպը»: Նրանք «աղտոտեցին մեր ժողովրդի նորագույն չրջանի պատմությունը» (167): Համազգային աղետը կանխելու համար Պողոսյանը երաչխիք է առաջադրում «միաբանությունը», տեղայնամտության, «քաղաքական դոգմերի, կուսակցական ու անձնական նեղմտության հաղթահարումը, որը մեզ ամենակարճ ճանապարհով դուրս կբերի կայունացման մայրուղի» (309-310):

Թերևս գաղափարը կրկնված է հայոց պատմության փիլիսոփայությամբ, սակայն դրույթն ինքնին նպատակային է ամեն մի գործունեության տեսակետից: Այս իմաստով հուշագրողը ակնարկում է «Դաշնակցության աղանդավորական նեղմիտ ազգասիրության» մասին և նշմարում դարձի որոշ միտումներ, ապա նաև ռամկավար ազատականների քաղաքական անսկզբունքայնությունը և ի վերջո իշխանամետ կողմնորոշումը, վերջապես կոմկուսի անլիարժեքությունը՝ ստեղծված

հանգամանքներում ուղղություն տալու ազգային չարժմանը և Ղարաբաղի հարցում զատորոշվելու Միության կոմկուսի մեծապետական դիկտատից:

Հուշագրությունը սուբյեկտիվ ժանր է, նույնիսկ ավելի սուբյեկտիվ, քան քնարերգությունը, քանզի վերջինիս զգացմունքի բնական սկզբի համեմատ, այն տողանցում է հոգեբանական պահի զուտ անձնական կարծիքը: Այս իմաստով թերևս բացատրելի են հուշագրի որոշ վերապահումներն առանձին երևույթների, հատկապես ազգայնական կուսակցությունների և ՀՀՇ-ական գործիչների գնահատության հարցում, տողանցումներ, որոնք արդեն ընդհանուր հայտարարի մեջ չեղոքանում են հուշագրության երկրորդ մասում: Այստեղ արդեն պատմաբանն է, իրականության գիտական վերլուծությամբ, մի թափանցիկ ակնարկով, թե «մեր դժբախտությունների զգալի մասի պատճառները պետք է փնտրել հայ քաղաքական մտքի ազգային անլիարժեքության մեջ» (355):

Հիմնահարցը, որ բանավեճի է մղում Պողոսյանին, քաղաքական կողմնորոշումն է, որ «երրորդ ուժի բացառման օրենքի» վարկածով և «հավերժական բարեկամներ ու թշնամիներ չկան» դրույթով ՀՀՇ-ի տեսաբանները Ռուսաստան-Թուրքիա կողմնորոշման սլաքը շրջում են դեպի Թուրքիա: Բնավ չանտեսելով ռուսական կողմնորոշման ստվերները՝ Ստ. Պողոսյանը ընտրությունն անչրջելի է համարում ոչ միայն աշխարհաքաղաքական դրվածքով, այլև պատմականորեն ներսուղված հայոց ազգային հոգեբանության: Խնդիրը միայն լուծմունքի դիվանագիտական հմուտ գործակցության մեջ է:

Հարցի չրջանակներում հուշագիրը բավական լայն տեղ է հատկացնում 1991 թվականի ուղևորությանը Արևմտյան Հայաստանում: Լինում է գրեթե հայկական բոլոր գավառներում, և տուրիստ-պատմաբանի գրառումներում հայոց բնաշխարհի հուշիկները մթագնվում են Թուրքիայի պետական կառուցվածքի վիճակագրական վերլուծությամբ: Եվ ամենուրեք, որպես Թուրքիա հասկացության հոմանիշ հառնում է պանթուրքիզմը, իր նչանավոր տեսաբան Գյոքալփիի մարգարեությամբ «Թուրանական պետության», «միասնական Թուրք ազգի», «ոչ միայն Եվրոպայի, այլև ամբողջ աշխարհի քաղաքական և տնտեսական ապագայի» վերաբերյալ Մեծ Թուրանի համաշխարհային նկրտումների հավակնությամբ: Իրականում կրոնական ֆանատիզմով, ռասիզմով ու ֆաշիզմի մեծապետական հովերով չաղախված ստորակարգ քարոզչու-

թյուն, որը կարող է միայն աղետ գուշակել մարդկության քաղաքակրթության ապագային: «Հայաստանը պետք է միշտ պատրաստ լինի համաթուրանական վտանգին դիմադրելու», եզրակացնում է Ստ. Պողոսյանը և ինչպես յուրահատուկ է իր ոճին, առաջադրում է «համապարփակ ռազմավարության» իր նկատառումները, հուշագրքի իմացական հղումները հանգեցնելով վերջին տասնամյակների հայոց ազգային կացության քննական ու քննադատական վերլուծությանը, տեղին դիտելով, թե «քաղաքականությունը բառերի լոկ կապակցություն չէ, այլ մի յուրօրինակ ծածկագիր, որը պետք է կարողանալ կարդալ», և որ դա «իմաստակիր չարժումների լեզու է, և քաղաքական գործիչները պարտավոր են այն վերծանել» (467):

Հուշերի վերջաբանում նկատելի են հուզական չնչտերը, կարծես պատմաոի ու հետևանքի անլուծելի հակասություններից իր հոոետեսությունը փարատելու համար, Պողոսյանը հոգու զգացական դեղումներն ուղղում է Սասունյան Խուլբի գավառի էկզոտիկ եղերքին, ուր Գուռգուռա ջրվեժում լողանում էր հեթանոս հայերի գեղեցկության աստվածուհի Աստղիկը՝ վիշապաքաղ Վահագնին Աչտիշատի մեհյանում ընդունելուց հետո: Այժմ էլ էկզոտիկ այդ եղերքում պահվում է «Սասունցիների կարոտի մրմուռը», որի արձագանքն է «Քելե, լա՛ո, քելե էրթանք մըր էրգիր» նոստալգիկ մեղեդին:

Այս երգը մչտապես հուզել է ինձ, և որովհետև ավելի հաջող վերջաբան չէի կարող մտածել, ավարտում եմ իմ խոսքը՝ ընթերցողի ընկալմանը թողնելով «Սասունցիներ» հուշերգության էջերում առկախ մնացած դիպվածներ, ապոստոլիկ ասույթներ: Եվ սակայն բնագրից դուրս մի վկայություն կա, որին չէի կարող չանդրադառնալ: Հուշերի գրքում հեղինակը զետեղել է նաև լուսանկարներ, որոնցից մեկը մակագրված է «Ստեփան Պողոսյան և Ալեքսան Կիրակոսյան»: Ջուգահեռի վրա ակամա վերհիշեցի Ալեքսան Կիրակոսյանի «Մայրամուտի չեմին» ինքնապատում գիրքը, որի օրինակն ունեմ հեղինակի ջերմ մակագրությամբ: Ասեմ, որ ոչ միայն ընդհանուր չատ բան կա լուսանկարում պատկերված երկու գործիչների քաղաքագիտական վարքի, այլև անձնական նկարագրի միջև, հատկապես մտավորականությանը հովանավոր լինելու և ազգային աչխարհայացք կազմավորելու գործում: Անցյալի հուշերում արժեքները մնայուն են, ուստի և՝ ուսանելի:

ՄԻՆՉԵՎ ԱՆԴՈՒՆԴԻ ԵԶՐԸ

Մինչև այստեղ են հասնում Գուրգեն Խանջյանի գրական հերոսները: Ճիշտ է, հոռետեսությունը համատարած է և թվում է, թե կործանումն անխուսափելի է, սակայն ինքնագիտակցման բնազդը անորոշ ապագայում նշմարում է ինչ-որ դարձի արահետ: Այս կենսասիրիսխությունը ինքնատիպ ու խոհամիտ այուժեներ է ձևաստեղծում Խանջյանի գեղարվեստական որոնումներում, նրա գրողական տաղանդը արդասավորելով կյանքի ճանաչողության գերզգայական ընկալումներով: «Գրողներ կան,- դիտում է Խանջյանը,- որ չեն սիրում կյանքը. կյանքը, երկրայինը ճանաչել դժվարանում են, զլանում կամ չունեն դրա տաղանդը, կամ էլ իրենց մերժված, անմասն թողված զգում և կյանքից սարսափած, վիրավորանքից զրգռված-բորբոքված երևակայությամբ երկնային ոչնչի մեջ փախուստի պատրանքային կառույցներ են նկարում, ու իրենց երկնային օնանիզմը իրական ու միակ արժեքավորումն են ներկայացնում, մոլագարային համառությամբ ու «տեղյակի» մեծամտությամբ, փաթաթում են դիմացինի վզին: Իսկ Աստված դեռ ոչ ոքի երբևէ չի ներկայացել, Նրան դեռ ոչ ոք չի տեսել ու ճանաչել, Նրա գործերը այդպես էլ մնում են անքննելի: Այլ խնդիր է, երբ կռահումը որպես այդպիսին էլ ներկայացվում է, Այն կողմերը տեսնելու ձգտումը, չոչաիիելու փորձն անչուշտ հետաքրքիր է, եթե սարքովի չէ, կամ մտագարությամբ չի խթանված» («Գրնթներթ», 2012, N 3): Մնջերումն ուշագրավ է ոչ միայն իր ոճի առանձնահատկության նշումով, այլև ժամանակակից արձակում, հատկապես երիտասարդ սերնդի գրական փորձերում նկատելի հոգեբանական դեֆորմացիան, «մտագարությամբ սարքված» սպառականոն այուժեներում Աստծուն հաղորդակցվելու մանկամիտ հայտնությունը: Իրոք զգացվում է կյանքի բարդ խորչները թափանցելու հետազոտական անկարողությունը և դրա դիմաց գրող երևակայելու ինքնամոծար խաբկանքը: Պարանոյա:

Գուրգեն Խանջյանի «Ենոքի աչքը» վեպը միանգամայն համատեղելի է նրա գրական կերպարների և գեղագիտական ձևաբանության համակարգին: «Գրականություն ինձ համար,- ասում է Խանջյանը,- էկզիստենցիալիզմն է, չոր սխեմատիզմի չրջանակներից դուրս բերած էկզիստենցիալիզմը, որն, ըստ էության, կյանքի խոր, համընդգրկուն դիտարկումն է, գոյաբանական խնդիրների դիտարկումը» (Նույն տեղում): Եվ այնքան առերես են վեպում «գոյաբանական խնդիրների դիտարկումը», որ հաճախ կարծես համահարթվում են գրականության և իրականու-

թյան սահմանները:

«Ենոքի աչքը» վեպի սյուժեն կառուցված է երկու եղբայրների՝ Գրոֆոնի և Գոռի հոգեբանական զուգահեռի վրա: Հայրը ընդհանուր էր՝ հայտնի ջութակահար Ջիվանը, Գոռը օրինավոր որդի էր, իսկ Գրոֆոնը ջութակահարի թիֆլիսյան սիրարկածների ծնունդն էր, և հավանաբար այս հանգամանքը որոշակիորեն պայմանավորել է նրանց ըմբռնումների, վարքի ու աշխարհայացքի այլաձևումը: Այս հանգույցում է հայտնվում պապը, ծերունի Ենոքը, ապակե աչքով, արկածալից կյանքի վերհուշերով և արդեն գոյության իմաստի ունայնության հոռետեսական մարազմով: Կարելի է ասել, որ վեպում իրականությունը դիտված է հենց Ենոքի ապակե աչքով: Տունը կառուցել է չրջնաձև պարսպով, որը չատ կողմերով ազատել էր նրան «գիտակցության մութ անկյունների» թաքուն կասկածներից: Երևակայության մղձավանջում թվում է, թե չրջնաձև ցանկապատի ետևում չարվել են բոլոր այն արարածները, որոնց ժամանակին սպանել է նա. «երեք գորտ, մեկ կրիա, տասնմեկ ձուկ, երեք կարիճ, երկու օձ, մի քանի տասնյակ ճանճ ու բլոճ, երկու մուկ, մեկ առնետ, յոթ լոր, տասներկու հավ, մեկ զառ», բազում մժեղմլակներ, նույնքան մարդիկ, որոնց ծնծել է փողոցային կռիվներում: Գիշերների անքնությունը կյանքի ու մահվան միստիկ խոհերի է տրամադրում նրան, տեսանելի է դառնում մահվան ուրվականը, ղգում «նրա հևոցը թիկունքից», թե սա վերջին գիշերն է, «ամեն ինչ կլինի, դու չես լինի», արդեն անտանելի ու դժվար է ապրել: Վերջնականը հասկանալի է դառնում ապրած կյանքի վերհուշով՝ մի պապը «ճպռոտ խալոդորտնում էր անվա «գոզահոտ» էր, մյուս պապին սպանել են թուրքերը եղեռնի օրերին, տատը ճարպիկ էր, փրկվել է եղեռնից ապագա հոր հետ անցել սահմանը: «Ապրեցինք, կոմունիզմ էինք կառուցում», հայրը կենսաբան էր, համալսարանի դասախոս, երեսունյոթին աքսորեցին Սիբիր, դարձավ «ժողովրդի թշնամու լակոտ», ու հասկացավ, որ աշխարհը սուտ է: «Էս երկրագունդը կմախքներից ա կազմված» և անիմաստ է «կռիվ տալ ժամանակի հետ»: «Փուչ փիլիսոփաներ կան, ասում են՝ մահը կյանքին իմաստ է բերում, իբր ապրել-ապրել են ու եկել էդ ճչմարտությանը, սուտ, ճիշտ հակառակն ա, մահը լրիվ իմաստազրկում է կյանքը, ապրած-չապրած մի հաշիվ ա դարձնում»:

Սպիտակի երկրաչարժում կորցրել էր կնոջը, միակ մխիթարությունն այս ունայն աշխարհում և այս տունն արդեն օտար էր, միտքը ձգում էր դեպի մի այլ տուն՝ հավիտենական հանգստյան տունը: Այստեղ էլ նա գտնում է իր հանգրվանը՝ հետնորդներին թողնելով իր

ամենատես աչքը:

Խանջյանի կերպավորման արվեստը գերազանցապես ամբողջանում է հերոսների ինքնավերլուծությամբ: Գրողի հոգեբանական ներքնատեսությունը զարմանալիորեն գունագեղ է և իմացաբանորեն ուսանելի: Վեպի իմացական աշխարհը հագեցած է գիտության, արվեստի, երաժշտության, նկարչության վերաբերյալ դիտումներով, որոնք կառուցում են մտավոր-հոգեզգացական միավորի գոյաբանական ինքնությունը: Այս տեսակետից հատկապես առանձնահատուկ է Գրոֆոյի կերպարը՝ անօրինակ ոչ միայն իբրև գրական կերպար, այլև բացառիկ՝ Խանջյանի գրական կերպարների համակարգում: Գրոֆոնը վեպի գլխավոր հերոսն է, քաղքենիության սոցիալ-փիլիսոփան: Նա է չարժման մեջ դնում վեպի սյուժեն, և նրա միջոցով են կատարվում վեպի հերոսների հոգեբանական ինքնաբացահայտումները: Եվ անկոտրելին ու խորհրդավորն այն է, որ սկսելով վիպական սյուժեն՝ նա իբրև գաղտնիք ուներ վերջաբանի առեղծվածը: Մանկությունն ու պատանեկությունն ապրել է Թիֆլիսում՝ մոր վարքի մեջ մչտապես վերապրելով ապօրինի ծնունդի հոգեբանական դաջվածքը: Այժմ գիտեր, թե ով է ինքը և եկել էր Երևան հանդիպելու հոր գծով ազգակցական կապի հարազատ մարդկանց, գուցե և հոգեբանորեն փարատելու արժանապատվության վիրավորված զգացումը: Կասի, թե «գալուս հիմնական նպատակը հայրիկին տեսնելն է» և զվարթ հեգնանքով կթվարկի երաժշտասեր մոր սիրարկածները՝ Սթիվի Վոնդեր, Կարել Գոթի, Ռուբեն Մաթևոսյան, Ֆրենկ Սինատրա, Ջուրաբ Սատկելավա, Լուչիանո Պավարոտի և ջութակահար Ջիվանը, որ եղավ իր հայրը: Մտերմությունը հարթ ստացվեց, առանց ձևական կաչկանդումների, առավել համակրելին Գոռ եղբայրն էր և դիտարկումը, թե նրա նկարներում սկսում է գերիշխել դեղինը, որը նախանշում է ինչ-որ տարածում գտած չիզոֆրենիան, թերևս աբստրակցիոնիզմի ձևով. «Հենց զլանում ենք գիծ քաշել սովորել, ֆիգուր նկարել՝ մեզ գտնում ենք աբստրակցիայի փրկիչ գիրկը, իբր ես էապես եմ տեսնում, իբր աբստրակցիան դա խոյանք է հոգևոր տվայտանքի ինտուիտիվ ակտ» (69): Մի որոշակի մակարդակով գիտակ էր մտավոր-մշակույթի տիրող միտումներին, կզատի, թե «ռոքը մեռնում է, ջազը մեռնում է, դասականը մեռնում է, փուխը խժռում է բոլորին, ամեն ինչ յուրացնում է, էժանացնում, վերածում աղբի ու տալիս զանգվածներին»: Դա վերագրում է դարի համընդհանուր անկմանը. «զզվում եմ այս դարից», ոդի չունի, «համատարած հարմարվողականություն է, փողի ստորաքարշ պաչտա-

մունք»: Հոռետեսական այս հայացքը թերևս փիլիսոփայորեն հանգում է ոչնչաբանության, սակայն մի ետադարձ հայացքով վարքի բարոյական սահմանը ձգում է չարից ու բարուց անդին, նույնիսկ չգիտակցված կամ գուցե հետաքրքրության մղումով ճշմարտության բացահայտում ցինիզմի հասնող անկեղծությամբ. «ի մասնավորի չեմ ասում այս ամենը, այլ հանուն սկզբունքի, առհասարակ ես ուզում եմ, որ մարդս ազատ լինի, որ նրան չխաբեն... ես անհույս մարդասեր եմ»: Եվ այս ազատությամբ նա իր մայրացու Արուսին խորհուրդ է տալիս փոխել իր պահվածքի ժուժկալությունը և անգամ հանձն առնում կնոջ հմայքների «ստիլիստ և ոճաբան» լինելու պարտականությունը: Ապա գայթակղում է Ումային, ինչ-ինչ ֆանտաստիկ դիպվածների գրավչությամբ, փորձելով նրա մեջ հայտնաբերել այն, ինչ թաքնված է նրա բնույթում, ենթադիտակցության մեջ: «Ինչո՞ւ չեք սիրում ձեր ծնկները», կասի Ումային, ապա կչոչափի ոտնաթաթերի կոչտուկները և իր կյանքի արկածների ֆանտաստիկ հուշերով կգրգռի նրա հետարքրքրասիրությունը, թե ինքը տներ չի սիրում՝ « հյուրանոցներ է սիրում, թափառումներ, քանզի մի տեղում երկար մնալը մահ է իր համար»: Նույնիսկ գրավիչ է գնալ «ոչնչի ետևից», քանզի ոչնչի մշուշում «այնքան գայթակղիչ ստվերներ կան, որ կանչում են սիրեննների պես...»: Իր սկզբունքն է՝ «Ոչինչ մարդկային ինձ օտար չէ» և այս իմաստով ոչ մի արտառոց չեղում չի ընդունում իր պահվածքում. յուրովի մեկնաբանում է Համլետի ասույթը. «Լինել, թե չլինել», որպես թե «մնալ բարու և չարի պարզունակ համակարգի մեջ», մնալ տաղտուկի թունավոր ճահճի մեջ, թե խոյանալ դեպի բացարձակ ազատություն...»: Տեղին կհեգնի Գոոի պահվածքը, թե նրա մեջ «կյանքի փոխարեն արհեստական բաներ են լցոնված՝ մեղք, մարդասիրություն, աղգասիրություն...», իսկ ինքը «ապրել է ուզում», սիրում է կյանքը, լեցուն է կյանքով, և կյանքը հոսում է իր մարմնի բոլոր օրգաններից՝ «աչքերից, քթից, առնանդամից...»: Կյանքի բնանկարներից ամենագեղեցիկը գերեզմանոցն է, ուր կա հավասարություն. «ենթատեքստ ունեն, բովանդակություն, անդերգաունդ...»: «Ես ամեն ինչի մարդ եմ» և հանուն բազմազանություն կարող է լինել նաև նախիրի մեջ, սակայն մինչև ապուշության սահմանը: Մերժում է ալտրուիզմը, քանզի որպես իսկական մարդասեր՝ ձգտում է մարդուն ազատել ստորացումից, քծնանքից, անկումից:

Եվ սակայն այս ամենը նախերգանք կարող են լինել կերպարի ամբողջական դիմանկարի համար, մինչև վեպի վերջաբանը Գրոֆոյի

անակնկալ նամակով: Կասկած չէր հարուցում Ջիվանի անհայտության առեղծվածի վերագրումը արվեստագետի արկածալից բնավորությանը: Այնինչ կատարվել էր սարսափելին, որ Հայտնի էր միայն Գրոֆորին: Իսկ պատմությունն ավելի քան ճակատագրային է: Ի վերջո իմանալով, թե ով է իր հայրը, Գրոֆոն հետաքրքրության մղումով հանդիպում է նրան Մոսկվայում և փորձում է հայրական սիրո մտերմության ու կարոտի հուզական սպասումները: Սակայն ապարդյուն: Նրան ներկայանում է օտարոտի մի եսապաշտ՝ անձնական հաճույքի չվայտ հակումներով՝ եսակենտրոն, «մարմնական վայելքներին գերի, իսկական հեդոնիստ»: Ռեստորանային հանդիպումից հետո, արդեն երկուստեք գինովցած՝ «Հանկարծ պսիխոզի մեջ ընկավ, թե ինչի ես եկել, դու ո՞վ ես, քեզ նման գիտե՞ս քանիսն ունեմ աչխարհով մեկ... գնա, ասաց ու կոպիտ հրելով՝ մայր հայհոյեց... քաչքչեցինք իրար... նա օրորվելով ետ գնաց, ոտքը սոթ տվեց, ընկավ գետը...»: Հետևանքն ինքնին պարզ էր և Գրոֆոյին մնում էր հավատալ, թե ամեն ինչ կատարվեց տարերայնորեն և ինքը մեղսակից չէր պատճառին: Հիմա առանձնապես չի վերապրում եղելությունը: Էականը երևանյան արկածի ավարտն էր և մտքի թափառումները «մութ, սարսափելի ռուսաստանյան հեռուներում»: «Ես պրոֆեսիոնալ հեղափոխական եմ», իհարկե, զուտ ներզգայական իմաստով և եկել եմ կյանք ներարկելու «կրկնությունների ճահճում» թմրած ուղեղներին: Սակայն հրաժեչտի պահում ուչագրավ է ոչ այնքան Գրոֆորի պահվածքը, որքան Գոռի պրագմատիկ ներգոյը: Ոչ մի անակնկալ դիպված չի տրոհում նրա պահվածքի «փիլիսոփայական» հաչտությունը: Նա ճանաչում է կյանքը, խորապես գիտակցում իրականության լույսերն ու ստվերները, ներզգայում չարի ու բարու ներհակ բախումները, սակայն այդ ամենը չեն չեղում նրա վարքի կանոնը: Նա կյանքն ապրում է յուրովի, աչխարհիկ ու հոգևոր չափավորության միջին սահմանի կտրվածքով, առանց ներքին բռնկումների, կրքերի բախումների: Ուչագրավ է, որ Խանջյանը նրբանկատությամբ է կարգավորում այուժեի հոգեբանական անցումները, առանց սուր կոնֆլիկտների, քանզի աչխարհի բանն անքննելի է և յուրաքանչյուրն ըստ իր ճակատագրի: Այսպես առանձնանում է նաև Գոռի կնոջ՝ Ումայի կերպարը: Սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ վեպում ամենատպավորիչը Ումայի կերպարն է, և այստեղ առավել խորության է հասնում Խանջյանի հոգեբանական ներքնատեսությունը: Ուման որոչ իմաստով լրացնում է Գրոֆորի հոռետեսությունը: Բայց եթե վերջինիս հեռացումը տանում էր դեպի «հեղափոխա-

կան» արկածախնդիր որոնումների, ապա Ումայի տվայտանքները հանգում էին մեկուսացման: Թե ինչպե՞ս կատարվեց չեղումը, Ումայի համար անհասկանալի է: Գուցե զինվորական հոր թափառումները՝ Գորկի, Տաչքենդ, Թիֆլիս, Մուրմանսկ, Բաքու, Կրասնոյարսկ: Սաղմնավորվել էր Մուրմանսկում, ծնվել Բաքվում, դպրոց հաճախել Գորկիում, համալսարան ընդունվել Թիֆլիսում, ավարտել Երևանում, կամ գուցե առաջին սիրո ձախողունքում, ում նվիրել էր իր կուսությունը, սակայն սիրո ռոմանտիկ անուրջների փոխարեն ստացավ կրքերի գռեհիկ վայելքը: Փորձում է ելք որոնել միայնության տաղտուկից, զգալ, թե ինչ է սերը, երջանկության թրթիռը, բայց ապարդյուն, մի աներևույթ հավատով, թե պատճառը «թաքնված է չատ խոր, գուցե ամենևին էլ ոչ ազդրերի արանքում, այլ երկնքում. աստղերի դասավորության առեղծվածում կամ դրանից էլ անդին ընկած ինչ-որ անիմանալի տիրույթներում» (31-32): Մտքի թափառումները կարծես խճճում են պատճառի և հետևանքի րանաձևերը, պայմանական դարձնում թե՛ «գինետիկ բովանդակության» խառնածինությունը, թե՛ «հոգեկան խանգարվածության» կասկածը՝ թերևս մտքի սևեռումը վերջավորելով տիեզերական աներևույթ էակի հայտնության:

Գոռը գիտեր իր կնոջ բնավորության տարօրինակ, հաճախ անհասկանալի կենսաձևը և սակայն անակնկալ էր նրա հրաժեշտի ու հեռացումի նամակը: Խանջյանը միանգամայն ճչգրիտ է ոճավորել նամակի հնչերանգը՝ մեղքի ինչ-որ պատճառներ վերագրելու Գոռին: Թերևս միայն ափսոսանքի մի ներողամիտ կչտամբանք, թե ինքը զրկված է եղել կնոջ համար այնքան անհրաժեշտ «պաշտպանվածության զգացումից», մշտապես եղել է մենակ և Գոռը լիապես իրենը չէր, այլ ավելի չատ պատկանել է ուրիշների: Այսպես թե այնպես, չեղումը ճակատագրական է, օտարումն՝ անվերադարձ, քանզի սխալը սահմանված է վերուստ. «գուցե աչխարհը լավն է, ես եմ վատը, գուցե պարզապես սա իմ աչխարհը չէ, սխալմամբ եմ ընկել այստեղ, կամ էլ պատիժ է»:

Վեպում մի պատկեր է միայն ներկայացնում ամուսինների ընտանեկան կյանքը: Նամակի տողանցումներում Գոռը երևի հիչում է, որ ոչ մի արարողություն՝ անկողնային, թե այլ ինտիմ պահերին որևէ ներդաչնակություն չի ստացվում նրանց միացյալ կենցաղավարության մեջ: Սերը սեր չէ, այլ հարգանք, մտերիմ էին և միաժամանակ օտար, և իհարկե, աննկատ չի մնում Ումայի միստիկ ցնորամտությունը, թե «այս տանը ոգիներ կան... կամ էլ ինչ-որ լրտեսներ են մտնում...», թե «մեզ

հետևում են», և այլևայլ «հոգեկան բարդույթներ»: Ահա այս է, որ չարունակում է նամակի տպավորությունը՝ եղելությունը վերագրելով ինչ-որ անհասկանալի վերջավորության, առավել ևս, որ «նամակը հաղիվ սեղանին իջեցրած՝ զույգ տաքուկ թաթիկներ ետևից փակեցին Գոռի աչքերը»: Դա Նարեն էր, Խանջյանի իսկական հերոսը, նրա էքզիստենցիայի կատարյալ տիպարը: Նարեի կերպարը հոմանիշ է սիրո և զարմանքի, աղջկական արթնացումները բանաստեղծական զրավչություն ունեն: Նա ուղղակի ստեղծագործում է սերը, չոչափում զգայության իր օրգանների հասունացման բերկրանքը, ընդհուպ մինչև ամենաազատնին, նորածիլ գանգուրների արգելափակոցը, որ կմնա անձեռնամխելի «մինչև կգա ժամը»: Ժամը գալիս է ըստ իր ցանկության: Ջինչին գյուղի «Քարի գլուխ» կոչված սարահարթի գեղատեսիլ բնության տրամադրող վայելքում նա տրվում է Գոռին, «դեղին-ճերմակ արնոտ ծաղիկները» որպես անմոռանալի հիշատակ, փաթաթում թաչկինակի մեջ և ի հեճուկս աչխարհի, չարաճճի ժպիտով հեգնում, թե «լավ եմ արել, ուզում եմ՝ արել եմ»: Սիրավեպը չարունակվում է Նարեի նամակներում, որոնք արդեն առանց ռոմանտիկ չնչտադրումների, անաչող ու բացահայտ նվիրումի տոչորագնդ խոստովանություններ են: Ու թեև սիրո «կրքոտ տեղատարափը» անակնկալ ու անսպատկերացնելի էին Գոռի համար, այնուամենայնիվ ներսում ինչ-որ «ջերմացնող, հաճելիորեն չոյող» զգացումներ էին արձագանքում, որոնք սլիտի աղավաղվելին զգեստապահարանում մնկուսացած Ումայի վանող չարժումներով ու խանդի բռնկումներով:

Միջանկյալ ասեմ, որ ինչպես Խանջյանի նախորդ երկերում, այստեղ ևս իրենց «ասելիքն» ունեն չներն ու կատուները: Բայց քանի որ ես ատելություն ունեմ բոլոր տեսակի չների ու կատուների նկատմամբ, ուստի նրանց այլաբանությունը թողնում եմ ընթերցողի ճաչակին:

Այն, որ հեղինակային ընծայականում Խանջյանը առանձնանչում է Գրոֆորի խոսքերը, որոչ իմաստով ուղղորդում է վեպի գաղափարը: Բայց վեպի հերոսների հոգեբանական բարդույթները անհատականության կենսաբանական հոլովույթներ են, որոնց ետևում գործում է միացնող սոցիալական գեննետիկան: Այս իմաստով վեպի բոլոր հերոսների ընդհանրական նախատիպը քաղքենին է, ինքնաբավ քաղքենին, որ ձգտում է ազատագրվել իրականության տաղտուկից, իր անձուկ կացությունից՝ իր հոգու ղեգերումները հղկով դեպի սպասումի անորոչության ապաստանը:

«ԱՆՀՆԱՐ Է ՊԱՀԻ ՄԵՋ ՉՏԵՍՆԵԼ ՀԱՎԵՐԺՈՒԹՅՈՒՆԸ»

Տասնամյակներ առաջ «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» ակնարկում էդվարդ Միլիտոնյանի «Հիչատակի զանգեր» պոետական նախերգանքի մասին գրել էի, որ «Միլիտոնյանի համար իրերը, երևույթները տեսանելի են ու վերջնավորված», հանգամանք, որ նրա բանաստեղծությունն ազատում է ձևի ու բովանդակության բարդ կառուցումներից և ենթարկում խոսքի «էքսպրեսիվ, ազատ և նույնիսկ «անձև» թվացող իմիտացիայի: Ամեն երևույթ իր կացության մեջ բանաստեղծական է, ուստի և նրա՝ իմիտացիան բանաստեղծություն է...»: Այս ընութագրականում Միլիտոնյանի բանաստեղծության պոետիկայի որոշակի կռահում կա, ուր նչմարվում է նրա հետագա ստեղծագործության գեղագիտական ու փիլիսոփայական ինքնուրյունը:

Հայտնի ճշմարտություն է, որ աչխարհի գեղարվեստական ընկալումը գրողի ղգացողություններում հարաբերվում է ժամանակի և տարածության հետ, ձևաբանում նրա պատկերացումների համարժեքը: Այս իմաստով իմ ուչադրությունը գրավեց Միլիտոնյանի «Այս պահին» ժողովածուն: Ինչ էլ լինի, վերնագրի ընտրությունը ներզգայված է ստեղծագործական ինտուիցիայի թելադրանքով, որն արդեն գիտակցելի է՝ որպես ճանաչման հատկանիչ:

Այս պահին մի երևանցի հայ գաղտագողի կտրում է
Լեհաստանի և Գերմանիայի սահմանը...
Այս պահին, այս վայրկյանին մի հայ
կտրում-անցնում է Ատլանտյան օվկիանոսը դեպի Արգենտինա
Ուր ճգնաժամ է, նախագահի փախուստ...
Այս պահին, տառացիորեն այս պահին Նյու-Յորքում
ամենամնծ եկեղեցում
Ինքնասպան է լինում մի հուսահատ անգործ հայ, հենց
Քրիստոսի խաչելության առջև...

Եվ այսպես, այլևայլ պահեր... Սա արդեն դրույթ է, որը հիմք է տալիս վերլուծելու Միլիտոնյանի պոեզիայի ներքին համակարգը: Պահը ոչ միայն բառ է, այլ իրերի որոշակի դասավորություն, երևույթների ընկալման դիտակետ, աչխարհայացք և փիլիսոփայություն, պոետիկայի տարրեր, որոնք կազմավորում են բանաստեղծության տաղաչափությունն ու մորֆոլոգիան: Էականը նրա ընդգրկման սահմանն է և հայացքի ուղղու-

թյան գիտակցումը: Հայտնի է ասույթը «Կանգ առ, վայրկյան, դու գեղեցիկ ես»: Վայրկյանը ոչ միայն գեղեցիկ է, այլև փիլիսոփայական: Նա մի ամբողջ տիեզերք է՝ անսպառ ու անսահմանելի, ինչպես ատոմը Նյուտոնի կառուցվածքում: Այդպես է և պահը: Նույնքան խորհրդավոր, անընդունելի, անսահմանորեն բազմիմաստ: Կարելի է նկատել, որ բանաստեղծությունում՝ կարծես հուշելով միլիտոնյանական բանաստեղծության գաղափարն ու կազմույթը. «Ես արդեն հասել եմ այն պահին //որ պիտի հեծնեմ կարմիր ձին», «Ամեն պահ իմ ետևից գալիս է// Հուսառու ու անվրեպ մահը», «Ինքս ինձ լսելու ընծայված պահը լինեի հավերժ», «Իրար համար են ապրում ամեն պահ //Եվ իրարից անվերջ հեռանում», «Մխիթարանքի պահը անվրդով», «Մի այսպիսի պահ է հիմա// Սովորական օրվա մի տոն», «Ջափելու ցավի ընդերքը մութ, ասելու մի պահ //Անասելի ողբը քո կորստյան», «Այս պահին անբառ փառաբանություն եմ հղում», «Երանելի պահ է, երբ բառերը խնձորի հյութի պես// ծնոտն ի վար», «Նրանք մի պահի մեջ ապրում են հար», «Պապս ինձ որպես սուրբ գաղտնիք կտակել է// Պահը երկթևանի...» և այլն:

«Անհնար է պահի մեջ չտեսնել հավերժությունը», այս մտաբջիջն է մշտապես գործել Միլիտոնյանի պոետական զգացողություններում: Եվ էականը բառի կրկնությունը չէ, այլ աշխարհի ընկալման կերպը, իրերի ու երևույթների բանաստեղծական ինքնագիտակցումը.

Բառաչի պես փափուկ լեռներ,
Երեկոյի խաղաղ ընթացք
Ինչ հրաշք է նստել մենակ,
Զգալ, որ կաս ամենքի հետ:

Կռկռում են գորտերն անդարդ,
Գետն էլ հանգիստ վար է իջնում,
Ձկան պես լուռ երգն է ծնվում,
Աչքերով բաց, ջինջ ու անթարթ:

Այս բանաստեղծությունը կոչվում է «երեկո», և էապես մի հովվերգական բնանկար է՝ պահի մեջ զգացված հոգևկան բերկրանքով: Միլիտոնյանը որոնում և գտնում է պահը, ակնթարթը, լինի այն հոգեկան վիճակ, թե բնության պատկեր: Սա նրա պոեզիայի ամենաքնարական հատվածն է, անմրցելի, գունագեղ և գրավիչ, գրեթե բնույթի տիեզերական արարչությամբ: Եվ ինքնին բնորոշ է վերնագրերի ընտրությունը,

որոնցից յուրաքանչյուրը ձևաբանում է բանաստեղծական պահի գծանկարը՝ «Քարհատը», «Խնձորը», «Մառը», «Ժամը», «Միծաղը», «Միտքը», «Ժամանակը», «Իմ կյանքը», «Մղրիղը», «Երազը», «Ամռան գիշերը», «Պատմիչը» և այսպես անվերջ, որի վերջակետը միայն բանաստեղծն է սահմանում.

Վերջապես այս ամենը ինձնից հեռացնում եմ
Աստծուն վերագրելով:
Ես՝ իբր հողմ, որդ կամ պիպին կարճահասակ,
Մենք ստեղծել ենք երկուստեք այս խոսքը:
Սկիզբը նա է, վերջակետը ես եմ դրել:
(:) Սա վերջակետն է երկու կետ իրար հավասար:

Երկուսից մեկը ես եմ, մյուսը նա,
Այսքանը բավական է հասկանալու՝
Նշաններից առաջ և հետո անսահմանն է:

Ես մեղք չունեմ, որ սարի ծամոնի պես
Երկար է ու կպչուն
Անվերջը, անպարագիծը:

«Վերջակետը» Միլիտոնյանի պոեզիայի ամենախորհրդանշական կոդերից է և ենթակա է խորազնին քննության: Կեցության էկզիստենցիալ պարագծում (կյանք և մահ) վերջակետը և ավարտ է, և սկիզբ: Այնտեղ ավարտվում է երկրայինը, առօրեականը, էմպիրիկը և սկիզբ է առնում անվերջը, հավերժականը, փիլիսոփայականը: Դա ճանաչման ողբերգական անավարտություն է՝ անդրադարձված ստեղծագործական որոնումների ողբերգության տառապանքով:

Այդ ես եմ: Հիմա խոստովանելով որպես ջրվեժ
Ընկնում եմ Բանի չեչոտ սալքարին ու ցավից լռում:
Ինքս ինձ լսելու ընծայված պահը լինի հավերժ,
Մի օր կգտնեմ՝ ով է իմ միջով ինձ հետ բարբառում:

Եվ այսպես, միշտ ինքն իր հետ, ունկնդիր հուշերի ձայնին և այն առեղծվածին, թե անէական թվացող կամ ինքնանպատակ հուշումները ինչ հետքեր են դրոշմում մտքի և հոգու արձագանքներում: Այս տեսակետից պարզապես զարմանք է հարուցում «Մատնահետքեր» բանաստեղծությունը, որի ներքին չերտերում դժվար է կռահել, թե ինչ է

գուշակում մատնահետքերի չարժումը՝ ողբերգականը, կրկեսայինը, թե փիլիսոփայականը: Բայց մղձավանջի զգացողությունն անփարատելի է:

Ամեն օր գիշերների էբոնիտե գավաթներին
Թողնում եմ երազի մատնահետք,
Ամեն ցերեկ ջուր եմ խմում բաժակով,
Բռնում պատառաքաղ, չախմատի ֆիգուրներ,
Սեղմում ձեռքեր լինձ մեկնած,
Մատնահետքերի աննկատ ոստայն հյուսում
Լինելության սարդի չուրջ:

Եվ այսպես տիեզերական մի ամբողջ արարողություն՝ մահը մատնահետքերի հատընտիր է կարդում, բառ ու բանի հետքեր է թողնում հողին, թղթին, մաղանոթների վրա դրոչմում հսկա բեռնանիվների նախշահետքը, ամեն տարրի մեջ պահպանում նախնադարյան մոծակի, բզեզի, մամոնտի անխաթար աճյուններ, երկնքի կնիքը Մատնահետքերի վրա դրոչմել է Մեր Կաթինի սարսուռ, իսկ երկիրը սողում է չնչուղիների ներսը՝ ծածկելով ներշնչանքների սառն ավազը: Մատնահետքերը տեսիլք առած սատանի քամու պես գալարվում են իր չուրջը՝ անվերջ կրկնելով անվարժ Հուդայի մատնության դատակնիքը և հետք քրքիջ ու քրքիջ, որ Ահեղ դատաստանը փոխելով մատնահետքերի ծոպավոր կարպետը, ատենակալները, դատախազներն ու հրեշտակները միաձայն հղում են դրախտ, քանզի դժոխքը լեցուն է մեղավոր արարածներով:

Ես որոշ միտումով պատմում եմ բանաստեղծության «սյուժեն», ցույց տալու համար, թե ինչպիսի ազատությամբ է Միլիտոնյանի պոետական էքսպրեսիան (արտահայտչականությունը) հյուսում երևույթի չարժումը, որը պատմություն չէ բնավ, այլ ներզգայական մտապատրանք: Էքսպրեսիվ աչխարհընկալման մի ամբողջ հատընտիր է ներկայացնում «Ցասման հաց», «Մատնահետքեր» և «Այս պահին» ժողովածուները, ուր կարծես իմպրովիզացիոն խաղը թարգմանում է կեցության էատարրերի չմիջնորդավորված այլաբանությունը:

Դու կգաս և կասես եկել եմ,
Դու կայիր քո գալուց առաջ էլ

Ու հիմա հանուն մի պարզ հանգի
Թույլ տուր լինձ սրտի հառաչել:
Սերը որ լքում է ամեն պահ,

Տողերում բանտել ենք ցանկանում,
Նրա հետ թող լինեմ բանտարկյալ
Բառերի այդ ունայն անկյունում:

Հատկանշական է, որ «Մատնահետքեր» ժողովածուն բացվում է «Բանաստեղծությունը» նախերգանքով, որ յուրօրինակ գեղագիտական հանգանակ է, թե աշխարհը համակ բանաստեղծություն է, և «Ոչինչ չի փոխարինի բանաստեղծությունը»:

Պահի էսքպրեսիվ ընկալումը յուրահատուկ է նաև Միլիտոնյանի ապտմահայեցությանը: «Մատնահետքեր» ժողովածուի չարքերից մեկը անվանված է «Հին աշխարհի պատմություն»: Պատմությունն այստեղ իրադարձությունների էպիկական չարժում չէ և ոչ էլ փիլիսոփայական մեկնություն, այլ դիմանկարի էսքիզ, պատմական անհատի հուշը առասպելի հատվածում: Ներոնը հրամայեց այրել Հռոմը և երբ մոխիրներից ներշնչված «աչքերը խաղաղվեցին», հռչակեց «հետհրդեհյան առաջին հրամանը՝ վերականգնել Հռոմի հրչեջ ջոկատը»: Այսպես նա մնաց պատմության հիշողության մեջ: Կեսարը, որի մարմնի վրա իրենց ստորակետն ու բազմակետն են դրել իր ընկերներն ու թշնամիները, արձակեց միայն «Եվ դու Բրուտոս» հարցը և անպատասխան հարցը մնաց պատմության արձագանքը՝ «Եվ դու Բրուտոս, և դու Պողոս, և դու Պետրոս»: Այսպես է Ցիցերոնի ձայնը, Արքիմեդի էվրիկան, Կլեոպատրան, Աքիլլեսն ու կրիան, Սոկրատեսը և վերջապես Շամիրամն ու Արա Գեղեցիկը: Եվ հեգնանք չէ, արդյոք, պատմությունն իր հուշիկներում, քանզի պահպանեց Տիգրան Մեծի անունը, «Իսկ ինքը կորած է Տիգրանի համար»:

Ես փորձեցի հայտնաբերել մետաֆորի ընտրությունը Միլիտոնյանի պոեզիայում և աշխարհի ընկալման գեղագիտական խորհրդանիշը: Դժվարությունն ակնհայտ էր, քանզի գրեթե անհնարին է տարնյակ ժողովածուների կապակցությունից կամ անկապակից կառուցվածքից արծարծել որոշակի գեղագիտական համակարգ: Հատընտիր կոչվածը հրատարակչության չռայլություն չէ, այլ պոետական չարքերի ժամանակագրությամբ կազմված ընտրանի, որ ուրվագծում է գրողի ստեղծագործական ուղին՝ զարգացման ընթացքի մեջ: Առավել ևս տասնամյակներ ստեղծագործած բանաստեղծի համար: Կարծում եմ Միլիտոնյանը ունկնդիր կլինի քննադատության այս հարցումին:

ԷՈՒԹՅԱՆ ՊՈԵԶԻԱՆ, ԹԵ՞ ՊՈԵԶԻԱՅԻ ԷՈՒԹՅՈՒՆԸ

Թերևս նույնիմաստ են, բայց ինքնին բացառիկ ու անակնկալ է վերնագրի ընտրությունը՝ է – էություն, որ նշանակում է վերծանելին իրևրի բնույթում և ստեղծագործական լայն նշանակությամբ ակնարկում Միլիտոնյանի գրական կերտվածքի ինչ-որ անհայտ հանելուկի մասին: Ժողովածուն հյուսված է բազմաթիվ չարքերից, որոնցից յուրաքանչյուրն ունի իր մոտիվ-գաղափարը, բայց ամբողջության մեջ այն անհամասեռ է, և կապակցվող «մեխանիկան» վերացարկված է-էությունն է: Սակայն բարդությունը ոչ այնքան չարքերի անհամասեռությունն է, որքան էութենականի ավարտվածության պատրանքը խոսքային միավորում: Դիտենք, օրինակ, «Աներևույթ կուռքը» քերթվածը.

Նրա աչքերը դանդաղ ձգվում էին դեպի ծովեր,
Գլուխը՝ լեռներ սեպագրի:
Սրտի մեջ գյուղեր էին կղմինդրե տանիքներով,
Որոնց տները սարն էին ելնում
Հոգնած հնձվորի, զվարթ մանչուկի
Երկթև ցանկությամբ...

Սա բանաստեղծության նախաղրույթն է, որին հաջորդում են հղացումը կազմավորող բառ–հասկացություններ ու բառակապակցություններ՝ վիչապաձուկ, հաղթանակի ու պարտության որձաքար, պորտաքարերի հղացման սերմ, մեգապոլիսների մթամած երկինք, կոնսուլների ուրացող ծեսեր, բրոնզափայլ առյուծներով դամբարան, կիկլոպյան կրքի աղբը կտցող ագռավներ, գիսախոիվ գորգոն, բանական էֆթանազիա և այլն:

Հազիվ թե բառերի այս սեմանտիկ կապակցությունից հնարավոր է կռահել «աներևույթ կուռքի» պոետական «կերպարը»: Պարզապես այն պետք է վերագրել Միլիտոնյանի ասոցիատիվ մտածողության դևստրուկտիվ ստորոգությանը, ինչպես նա ընթերցում է տիեզերքը, ընկալում տեսանելին ու անտեսանելին՝ «Գետ», «Շրչյուն», «Սիրտ», «Թռչունների դատաստան», «Ես և կաչաղակը», «Էկոլոգիա», «Թդենի», «Դեպրեսիայի խլուրդներ», «Ճագարի աչք», ու ամենուրեք Աստծուց չնորհված ամենատես բանաստեղծը.

Նա քարանձավ է,
Արձագանքում է Աստծո
Ձայնն ու լռությունը:

Նա ստվերն է Աստծո,
Ընկած մարդկանց
Ու ամեն ինչի միջև:
(«Բանաստեղծը»)

Փիլիսոփայական հայտնի դրույթ է՝ «եթե երևույթն ու էությունը համընկնեին, ամեն մի գիտություն ավելորդ կլիներ»: Այսինքն, գիտության նպատակն է բացահայտել երևույթի էությունը: Բայց կա նաև գրավիչը՝ երևույթից էության անցման մեջ: Դա ճանաչման հաճույքն է, որից սկիզբ է առնում ազատության զգացումը, երբ «ինքնին իրը» դառնում է «իր մեզ համար» և ներդաշնակություն ստեղծում մեր հոգեկան աշխարհում: Էսթետիկական հաճույքի այս զգացողությունը ուրույն իմացական արժեք է տալիս Միլիտոնյանի պոեզիային.

Ոչինչ չի մնա քեզանից գաղտնի
Եվ դա է հիմքը ներդաշնակության:

Բայց բանաստեղծությունը Միլիտոնյանի գործառությամբ ոչ միայն արտահայտության ձև է, այլև իմացական խոսքարվեստ: Այլ կերպ ասած, նա աշխարհն ընկալում է բանաստեղծությամբ, և դա պայմանավորում է նրա տաղաչափական բազմաձևությունն ու իր-երևույթների բազմերանգությունը. «Բանաստեղծական տուն // Առանց քեզ անօթևան եմ // Այս չքեղ աշխարհում», սա հետաքրքիր խոստովանություն է, և գաղափար է տալիս վերծանելու պոետական չարքերի, և խոսքային միավորների բացարձակության հասնող այլաբանությունը: Այն, ինչ տրամաբանությամբ կարող է արսուրդ թվալ, բանաստեղծական արտահայտությամբ գեղեցիկ է ու տպավորիչ.

Մշուշները արածում են մեզ
Գլուխները կախ,
Դանդաղ ուռճանալով:
Ով պատրաստ է մահվան՝
Մաղկած երիցուկ է:

Այլ կերպ, քան բանաստեղծությամբ կարելի է ներզգայել ասույթը, թե «Սա է օրննքը սկզբից մինչև հիմա // Արձանները չեն կարող չճչալ // Երբ ահագնորեն մոտենում է // Լռության ժամը»:

Այսպես, յուրաքանչյուր չարքում բանաստեղծության առարկան վե-

բացարկվում է միստիկական նախադրույթով. «Մի սպանանիր»-ում մեղքի ու քավության աստվածաչնչյան պատգամն է. «Գիր»-ում բանի ու լոգոսի սկզբնականությունը «Առաքելություններում» խաչելության, հառնումի և աստվածաչնչային «Գիրք ժողովողի» երկնապիրը, «Ջակոմետիի քայլող մարդը»-ում, կատարյալ մարդ-ֆենոմենի անկացումը «վաղնջական հորիզոնում», «Մովլի երգ երգոցում» կանացի քմայքների հաճույքը «ցավի և սիրո մարտադաշտում», և այսպես, այլաբանությամբ ձևարանված մյուս չարքերը՝ «Քչիչտոֆ Պինդարևցկի», «Դիվանագիտական պոեզիա», «Մաղկաձոր», «Մարաթոնյան վազք», «Հին աշխարհի պատմություն» և այլն:

Ես թվարկում եմ չարքերը ըստ մոտիվների, ցույց տալու համար, թե ինչ աննեղր տրամագծի վրա է Միլիտոնյանը կառուցում իմացությունների իր աշխարհը: «Դիվանագիտական պոեզիա» ասքում, առանց չափազանցության, ամբողջ հայոց պատմությունն է՝ աշխարհաքաղաքական, հոգևոր, մշակութային, բարոյական հատկանիշներով: Զկա որևէ չրջանառվող հասկացություն, որ հիշատակված չլինի նրա տողերում: Եվ զարմանք է պատճառում, թե այդ ամենն ինչպես է նա համատեղում բանաստեղծություն կոչված տպավորական ասույթում: Միլիտոնյանի տաղանդի այս մետամորֆոզը ժամանակին նկատել է անվանի գրականագետ Ս. Աղաբաբյանը, դիտելով թե նա «կարողանում է որսալ սովորական առարկա երևույթների անսովոր զուտնիքը, կարողանում է ներքին համաձայնության բերել մոտիվն ու հետուն, երկնայինն ու երկրայինը, առօրեականն ու ֆանտաստիկը»:

Միջանկյալ նկատեմ, որ միայն պոեզիայի չրջանակներում անկատար կլիներ ուրվագծել Միլիտոնյանի գրական դիմանկարի ամբողջությունը: Առավել ևս այն անջատել գեղարվեստական արձակի և ժանրային այլևայլ ձևերի միասնությունից: Մեթոդաբանական դրվածքով առավել կիրառելի է վերլուծության հերմենևտիկ եղանակը, բացահայտելու անձնական նախասիրությունների կենսագրական ազդակները գրողի ստեղծագործության կառույցներում: Իհարկե, ինչպես Սարոյանն է ասում, գրողի ամբողջ ստեղծագործությունը նրա կենսագրության անդրադարձն է, բայց միանգամայն չոչափելի են «Մաղկաձոր», «Մարաթոնյան վազք», «Սարի թաղ» երկերում ուղղակի կենսագրական աղերսները: Կամ ակնհայտ է, որ Միլիտոնյանի պոետական բնապատկերներում ներզգայելի է նրա գեղանկարչական վրձինի չարժումը:

Մեսոֆորը Միլիտոնյանի պոեզիայի պատկերային հիմունքն է և պետք է դիտել միայն, թե մոլորակային ինչ ազդակներ է որսում Միլի-

տոնյանի պոետական զգայարանի անտենան: Այս իմաստով ինքնին ուշագրավ է, որ նա, ըստ մետաֆորի, գրեթե առանց բացառության վերնագրում է իր բանաստեղծությունները: Բայց ահա «Մովի երգ երգոց» չարքը ամբողջովին անվերնագիր է, քանզի այստեղ անանուն հեքիաթներ են հյուսում մերկության հաճույքները: Ջունգլիների մտապատրանքներից ազատված կանայք հեգնում են նրանց, «ովքեր գիծ են քաշում սիրո և սեքսի միջև», որպես թե «Սերը սոցիալիզմի որդեգիրն է, Սեքսը՝ կապիտալիզմի»: Այնինչ բացարձակը բնությունն է, որ հառնում է Գոգենի «Մղոտե գլխարկի» տակից.

Նա վրձինը բարձրացրեց.
Քանզի սեռազգայուն պահը հասունացել,
կաթում էր տանձի պես:
Եվ ճչում էին հսկա ծաղիկներն ինքնամոռաց
Շնաձկան երախով:
Թող լինի ցամաքի ու ջրի սիրահաչ
Լուսնային փուլերով
Նչանված:

Ասեմ, որ միտում չունեմ հանգամանորեն վերլուծելու ժողովածուի չարքերը և ընդհանուր հայտարարի բերելու Միլիտոնյանի բանաստեղծության գեղագիտական ու իմացաբանական համարժեքները: Դրա համար ժամանակ է պետք, նյութի համակարգում և որ, առավել կարևոր է, հացադրումների տեսականացում: Տվյալ պարագայում ես փորձում եմ թոուցիկ հայացքով որոշ դիտարկումներ գրանցել ժողովածուի կառուցվածքի, մտահղացումների ու ոճի անհատականության վերաբերյալ:

Ինձ համար միանգամայն նորույթ է «Սարի թաղ» ասքը, Միլիտոնյանի ստեղծագործության ամենագնեցիկ կատարումներից մեկը: Վիպա՞կ է, պոեմ, թե խրոնիկա, նորույթ է ոչ միայն ժանրային բնույթով, այլև կենսագրության ժամանակի նոստալգիկ հուշերով:

Նախերգանքում թաղի պատկերն է՝ անտառ, բաղալտի քարհանք, էքսկավատորի չռինդ, բազալտի պես ամուր քարտաշի հոգնատանջ գոհություն, ապա ներգաղթի հայությամբ նորոգված համայնքի կենցաղի ու բարքերի ֆերռեալիստական այլափոխումներ՝ մարդկային ճակատագրերի, կրակոցների, սպանության դրամատիկ դարձերով, որոնք կարծես ներձուլվում են կիրակնօրյա ծիսական հեքիաթներում.

Ու գնում էր մայր առուն, ինչպես մի երգ,
Որ բառեր չունի, սիրելի է ամենից չատ...

Այդ հեքիաթիներից առավել գրավիչ են Գեղամա լեռներից հնչող տատրանների քարանձավային կանչերը, եգիպտական բուրգերի ու ջրհեղեղ ալիքների նվագը, ռոմանտիկ եղերքների, կյանքի ու մահվան գաղտնաթաքույց հնչյունների՝ միայն իրեն լսելի արձագանքը տակավին անանուն Բախի երգեհոնից: Եվ երբ խզվում են երգեհոնի հնչյունները, ռոմանտիկ հուշերում փչրվում է երազների բյուրեղապակին և թաղի հեքիաթին ավարտում ափսոսանքի ու ղջման ներհուն խոհերգությամբ.

Ջեր տնից վերև մարդ էին խփել,
Արնոտ դանակը ընկած էր հողին,
Դա քո մանկության ճակատին, Արել,
Նչան էր ահեղ, չի ջնջվում ցողից:

Գերեզմաններն են արածում խոտը,
Ուր ճանապհեցիր վազք, խաղ ու խրխինջ,
Այստեղ դու տեսար մողես ու գորտեր,
Եվ քարի տակ օձ: Եվ գժի քրքինջ:

Ու ծաղկած ծառեր: Երազանքի հորթեն
Հոտոտում էր սինձ և ապագայից
Արշավում է ձին դեպի քո սիրտը՝
Թրծած էպոսի անեծք-աղոթքից:

Կարելի է նկատել, որ այս թռուցիկ ակնարկով ևս առավելապես բնութագրում եմ Միլիտոնյանի «է» ժողովածուի երևույթը, քան էությունը: Այս պարագայում արդեն խնդիրը դիտելի է Աստված-Բնություն-Մարդ համադրությամբ, ուր արտացոլվում է Միլիտոնյանի պոեզիայի փիլիսոփայական աշխարհընկալումը, նրա պոետական կևրպարի աղնվական կոչումը: «Եվ ապրեցինք ժամանակը // Եվ մնոանք հանուն տարածության» և համատիեզերական մեր գոյությամբ «կայինք և չկայինք»: Աշխարհն այսպես է կառուցել բացարձակ ոգին, նույն ինքը Աստված, որ սկիզբ ունի, բայց չունի սահման և աներևույթ մի չարժում, ուր «Ամեն ինչ ձգտում է կատարելության»: Այստեղ է Միլրտոնյանի պոեզիայի գեղագիտական իդեալը:

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆԸ ՍԱՀՄԱՆԻՑ ԱՆԴԻՆ

Իր ժողովածուներից մեկը Վարդան Հակոբյանն անվանել է «Բանաստեղծությունը սահմանի վրա»: Ճիշտ է, բանաստեղծությունից ավելի վսեմը միայն բանաստեղծությունն է, բայց այս նոր ժողովածուն, որ կոչվում է «Ջրի հիշողությունը», պայմանականորեն կարելի է անվանել «Բանաստեղծությունը սահմանից անդին»: Բնութագրումը թեև մաքուր տրամաբանական է, բայց սուբյեկտիվորեն միանգամայն իմաստավոր է: Հակոբյանի պոեզիան մշտապես եղել է իմ քննադատական որոնումների կիզակետում: Անդրադարձել եմ նրա գրեթե բոլոր ժողովածուներին, ստեղծել մի ամբողջական գիտություն՝ սահմանելով նրա ստեղծագործական ուղին «Մեղեդիներից մինչև առասպել»:

Թվում է՝ ավարտել էի իմ խոսքը բանաստեղծի մասին, և չէի ակնկալում նոր հայտնություն առասպելից հետո: Բայց հայտնությունն իրոք եղավ և «Ջրի հիշողությունն» արդեն առիթ է տալիս առհասարակ խոսելու Վարդան Հակոբյան երևույթի մասին, արդի հայոց բանաստեղծության տեսադաշտում:

Նույն պոետական աչխարհն է՝ ճանապարհ, թևերի հեռուն, բնության չնչառությունը, սեր, կարոտ, մենության երազանք և այլն: Եվ սակայն կա կենսաբանական վերհուշի մի անդարձ կարոտ, որ թախծի միստիկական երանգ է տալիս բանաստեղծի պոետական անուրջներին.

Անդառնալի, անդիմադրելի կարոտը
Խեղդում է ինձ: Բայց ափսոս, ոչ մի
Գետ այլևս ետ չի գնում, որ
Վերադառնամ երկիրս հայրենի: Ու մենության մեջ
Լսում եմ մի ձայն՝ ապրելու ելքը մեռնելն է:

Երբ կյանքն ու մահը ձուլվում են հավերժությանը, գոյության իմաստի հոռետեսական խոհերը ուրույն գրավչություն են տալիս հոգու երանավետ ձգտումներին՝ «Երա՞զ է, հեքիաթ, թե իրականություն».

...ես անցյալ-կորուսյալ
Քարեր եմ հավաքում, օրեր եմ հավաքում, հավաքում եմ ձեղումներ
Ու դռներ... Որտե՞ղ եմ վաղը ապրելու,
եթե կորցնեմ հանգրվանս
Վերջին՝
Հույսը հանդիպման: Հիշո՞ւմ ես միշտ ասում էիր,

Թե մենք միասին բնակվելու ենք ինչ-որ անհայտ
ծաղկի կոկոնում, իսկ
ծաղիկը հնովում է, հնոուն էլ հնոու է, յոթ ծովերի խորքում:

Հակորյանի պոետական իրականությունը իռացիոնալ իրականություն է, ուր հնոուն պատկերը փոխաձևում է պատկերացումի: Իմացության հարաբերականը աչխարհընկալման այբուբենն է, որից սկիզբ է առնում պարադոքսի այլարանության ենթարնագիրը: Եթե այսինչ երևույթը սխալ չէ, ընավ չի նչանակում թե, ճիչտ է: Գնդեցիկ է գաղափարը, երբ անջատվում է նյութից, գնդեցիկ է էկզոտիկ հնոուն և հնովորության մեջ անտեսանելին. «Դու երբևք ինձ մոտիկ չես լինում, և ես սկսել եմ արդեն սիրել... հնոուն, իսկ հնովի մեջ անհայտությունը» հնոու հնովոր հորիզոններում.

Օրս բացվում է թռչնի թևերին,
Թռչնի թևերին օրս մթնում է,
երգս հյուսվում է լույսի թելերին,
Հույսի թելերին կյանքս հատնում է:

Հնովորությունը, հորիզոնները, անտեսանելին հոգու ազատագրության ճիգերն են, բանաստեղծի երազանքը անջատվելու երկրային կապանքներից և վերևների անադարտ նզերքներում գտնելու խաղաղ հանգրվանների երգը: Այստեղ արդեն բանաստեղծության հանգը փիլիսոփայական հնչեղությամբ ասույթներ է ձևաբանում չարականի էքսպրեսիվ պարզությամբ. «Կարևորը ընթացքն է, ոչ թե ուղղությունը, որովհետև ի վերջո բոլոր ճանապարհները նույն կետին են հասնում, եթե չեն մնում ճանապարհին».

Ծաղիկը թևքվել էր
քո չասած խոսքի վրա:
Բացատում խավար էր
բացարձակ:
Եվ ժամ եղավ, ճարճատուկի
ցողունը խփեց
Որձաքարին և նրանից
Հարյուր ծաղիկ ելավ միանգամից:
(«Մանրաքանդակներ»)

Պայմանականորեն ասած, սա ավելին է, քան բանաստեղծությունը,

ընկալման ռեֆլեքսիան «դուրս» է բառերի կապակցությունից և մտքի ու զգացմունքի ինտելեկտուալ միասնությունը էսթետիկական բարձր հնչեղություն է տալիս բանաստեղծությանը: Առհասարակ, Վարդան Հակոբյանի բանաստեղծության մորֆոլոգիան ընդլայնում է պոեզիայի խրոնոտոպը և ուրույն ուղղություն է նշանավորում արդի հայ պոեզիայում:

«Ջրի հիշողության» երկրորդ բաժնում պոեմներ են, բանաստեղծի բնութագրմամբ՝ **տիրադները**, որոնք ըստ կառուցվածքի նորույթ են ժանրի պոետիկայում: Ո՛չ այուժե, ո՛չ պատմություն, ո՛չ հրապարակախոսական հղում և ոչ իսկ քնարական խոհերգություն, այլ մտքի պոետական զեղումներ կայի ու չկայի առեղծվածներում՝ տիրադը խորհրդանշող հասկացությամբ: «Հիմարության առիթմիա» տիրադի մոտիվը «Հիմա սիրո ժամանակը չէ... ու տրտում են սոսինները» բանաստողն է, որ կապ է ստեղծում միայն բանաստեղծի երևակայությամբ զուգորդված մտահանգումների միջև.

Դիոգենեսին երեկ պատահմամբ հանդիպեցի մեր
Ջրաղացի ձորում, ձեռքին
լապտեր չկար, հարցրի՝
ո՞ւր է, դժգոհ թափահարեց ձեռքը և ասաց, որ
հիասթափվել է
անօգուտ փնտրտուքից, նետել է ձորը...
Հիմա սիրո ժամանակը չէ... ու տրտում են սոսինները:

Տիրադներում առավել բացահայտ է Հակոբյանի գրչի ազատությունը՝ թե՛ ձևի և թե՛ ասույթի առումներով, որ առերևույթ կարծես բացառում է իրերի տրամաբանության կարգը: Դիտենք «Բառը հասարակածի վրա» տիրադը: Ասեմ, որ բառի գեղագիտության դրույթը մշտապես եղել է Հակոբյանի գրական մտածումների կիզակետում՝ մշակութաբանական ամենալայն հասկացությամբ: Այս իմաստով կարելի է ասել, որ սույն տիրադը բառի գեղագիտության փիլիսոփայական ընդհանրացումն է.

Երբ մեկն ինձ հետ խոսում է ոչ մայրենի
լեզվով, թվում է՝
խաբում է
ինձ: Բառը: Բայց ուրիշ է, երբ...
Ես ու իմ միտքը հակադիր

Բևեռներից ենք գալիս, հանդիպում ենք
Այնտեղ, ուր չեն խաչվում ուղիները: Եվ բառը
մեր միացումն է: Բառը,
որ մի ամբողջ գիշեր մնացել էր
իմ ու քո արանքում՝ առավոտյան արդեն
ծեծում էր դուռը Երուսաղեմի:

Այս նախերգանքին հետևում է բառ ֆենոմենի տիեզերական չրջադասությունը՝ գոյական ու ածական նորաձևությամբ, քանզի «Բառերը հոգնել են իրենց բառարանապարտադրական իմաստներից, նրանց պիտի դուրս հանել մտքի նոր միջավայր»: Այս նոր միջավայրում «Բառը կիսում է արևին հասնելու ծաղկի ցանկությունը», «Տիեզերքը բառ-ծաղիկ է, որ մեկնել եմ քեզ», «Դեմոկրատիան բառ չէ, գործիք է նախընտրական», «Բառը իմ և իմ հանդիպումն է՝ իմ ու իմ բաժանումից առաջ», «Ես բառի ռիթմն եմ՝ բացարձակապես անկախ տիեզերական գույներից».

...Թռչնի բառը
ծառի բառը, իմ բառը... Ձայնը ստեղծվում է դանդաղ՝
խոտի, ջրի, վազքի, քամու, քարի, լաց ու ծիծաղի,
համբույրի, ատելության և այլնի չարժումներից,
ստանում մարմին, որն ավելի նուրբ է, քան տերևի
լսողությունը:

Գեղեցիկ ու բանաստեղծական են բառ-տիրադի համատիեզերական արձագանքները՝ մոլորակի աչխարհաքաղաքական անցուդարձերի, բնության զարմանահրաչ գույների, ջրերի հիչողության, հովիտների անդորրության, երազ-հեքիաթների, Նիցչեի ու Գյոթեի իմաստասիրության, Մալարմեի պոետական մեղեդիների, համլետյան լինել-չլինելու և այլմոլորակայինների մկրտության միստիկական տեսիլքներ, որ սահմանում են «Բանաստեղծությունը ոչ թե այնտեղ է, ուր է, այլ ավելի հեռու այն վայրից, ուր գտնվում է: Ու խոհն ավելի է: Ու անվերջ ավելի»: Վարդան Հակոբյանը անցել է այդ սահմանը և, ինչպես երևում է, նրա կարապը չարունակելու է իր երգը, քանզի կոչված է առաջատար լինելու հայոց բանաստեղծության զարգացման ուղիներում:

ՇՈՒՇԻԻ ԱՌԱՍՊԵԼԸ «ԱՐՑԱԽ ՆԱՄԵՈՒՄ»

Ժամանակ առաջ, բանահյուսական «Արցախ Նամեի» հատորի առիթով ես գրել էի, թե «Միայն նա կարող է դա անել»: Եվ այժմ, երբ լույս է տեսել «Արցախ Նամեի» 8-րդ հատորը, ակամա կրկնում եմ նույնը, թե «Միայն նա կարող էր դա անել»: Եվ իմ այս անդրադարձը միաժամանակ ափսոսանքի, կարոտի թախծոտ վերհուշ է, այնքան հմայիչ, համակրելի, մտերիմ մարդու մասին, որ իմաստ էր տալիս դեպի Արցախ իմ այցելություններին: Գրավիչ առինքնող բան կար նրա կերպարում, ոչ միայն արտաքին պահվածքով, այլև լեցուն բովանդակությամբ՝ իրատես ու իդեալապաշտ, այն, ինչ գրականագետները անվանում են «ռեալիզմի ռոմանտիկ»: Իմ խոսքը Հրաչյա Բեգլարյանի և նրա «Մեր Հին ու նոր Շուշին» գրքի մասին է: Շարադրանքը կատարելապես զերծ է ոճի հռետորական պաճուճանքից: Դա մի իսկական հանրագիտարան է հաղարամյակների պատմության ավանդապատումներով պանծացված անուն, ծագման առասպելից մինչև մերօրյա գոյության խորհրդանիշը, ուր բևեռվում են հայոց պատմության դրամատիկ անցումները: Ես կցանկանայի այդ անցումներից առանձնացնել երկու թվական, որոնք ճակատագրական նղան Արցախի տիեզերական գոյության տեսակետից՝ 1752 և 1920:

Մինչև 1752 թվականը ոչ մի թուրք ելուզակ մուտք չէր գործել Արցախի տարածք: Եվ ահա Մելիք-Շահնազարի դավաճան գործարքով Փանահ խանի թափառախումբը ներխուժում է Արցախ և ամրանալով Շուշի անառիկ բերդաքաղաքում, Փանահը պառակտում է մելիքական միությունը և տիրապետող դիրք գրավում ամբողջ արցախականում: Թուրքական բարքերը կազմալուծում են Արցախի էպիկական ու ներպետական կառույցը, բռնության ու կամայականությունների աղետների ննթարկելով Արցախի հայությանը, ընդհուպ մինչև մելիքական տների վոչիացումը: Այսպես մինչև ռուսական բանակի մուտքը Արցախ՝ 19-րդ դարասկզբին: Մի աննախադեպ վերածնունդ չարժման մեջ է դնում քաղաքային համայնքի հայոց կյանքը: Ուղղակի կարելի է ասել, որ հրաչքներ է գործում հայ հանճարի ստեղծագործ ոգին: Մի քանի տասնամյակների ընթացքում քաղաքը բարգավաճում է տնտեսական ու մշակութային զարգացման բարձր ցուցանիշներով, ստեղծվում են արհեստագործական, կրթական, մշակութային կատարյալ հաստատություններ՝ մամուլ, թատրոն, դպրոցներ, բարեգործական ընկերություններ: Շուշին

դառնում է ժամանակի հասարակական զարգացման և քաղաքակրթության կենտրոններից մեկը ամբողջ անդրկովկասյան երկրամասում: Այսպես մինչև 1920 թվականը:

Ես սոսկ ուրվագծում եմ երևույթը, մինչդեռ Հրաչ Բեգլարյանը այդ երևույթի ընդերքում իրողություններ է բացահայտում, որոնք վկայում են թուրքի մշտական դավադիր գոյությունը հայկական Արցախում: Գրքի հատվածներից մեկը կոչվում է «Շուշիի մրրկածուփ օրերը», ուր կարծես «բարեկամի» խաղաղության կամքն է միավորում հայի և թուրքի համակեցությունը: Այս պարագայում է, որ հայ հոգևոր թեմը ընդառաջում է թուրք վերակացուի խնդրանքին՝ թեմական դպրոցում ընդունելու նաև թուրք երեխաներին: Թեմի տնօրեն Հասան-Ջալալը, որ գիտակ էր թուրքի բնույթին, տեղին է ակնարկում, «Թող սովորեն, բայց իմացեք, մի օր այդ կրթված թուրքերը կվառեն մեր քաղաքը»: Սա կարծես արձագանքը լինի Րաֆֆու գուշակության, թե «Թուրքն այսօր անկիրթ բարբարոս է, բայց քաղաքակրթվելուց հետո կդառնա կրթյալ ավազակ և այն ժամանակ ավելի վտանգավոր կդառնա»:

Եվ այսպես, Շուշիի թեմականում թուրքը նացիոնալիզմ է սովորում, իսկ հայը՝ ինտերնացիոնալիզմ: «Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը, ինտերնացիոնալիզմը, լենինիզմը, ժողովուրդների բարեկամության գաղափարները լակմուսի թղթի պես ներծծվել էին Ղարաբաղից դուրս բարձրագույն դպրոցներում և համալսարաններում սովորող հայ երիտասարդների մեջ» (99): Գաղափարի այդ նվիրյալներից էր Ալեքսանդր Մատուրյան-Ռուբենին, որ սպիտակ հաչտարար դրոշով ընդառաջ էր գնում թուրք խուժանին, և ցից հանված գլխով ցուցադրվում Շուշիի փողոցներով: Այսպես ահա, 1915-ից սկիզբ առած ցեղասպանությունը չարունակվում է 1920 թվականի Շուշիի հայոց բնաջնջումով, հիմնահատակ այրված հայկական թաղամասի և խոշտանգված Ղազանչեցոց եկեղեցու սահմռկեցուցիչ պատկերների մեջ գծագրելով Արցախի ապագան, նորահայտ կարգերի ինտերնացիոնալ գաղափարներով պաճուճված ազգային քաղաքականության խարդավանքներում: Արդյունքում ստացվեց պատմական Արցախի տարածքներից կողոպտված և թուրքերեն անվանակոչված, (Լաչին, Քալբաջար, Ֆիզուլի), այլև Հայաստանի հետ կապող սահմաններից առանձնացված «ինքնավար» մի մարզ, էթնիկական զտման բացահայտ ու քողարկված վարչարարության աքցանում: Բայց միայն Աստծուն է հայտնի, թե այդ պատառիկի պահպանման ճանապարհին ինչպիսի դժոխային արհավիրքների միջով են անցել

Շուշին և Ղարաբաղը՝ դիմագրավելով թուրք բարբարոսների մահարչավ ասպատակության աղետներին: Իսկ Նժդեհի և Թևանի հակառակ բանակում հայ ինտերնացիոնալիստ հեղափոխականները՝ Մյասնիկյան, Ս. Տեր-Գաբրիելյան, Ա. Հովհաննիսյան, Բ. Կնունյանց, Ս. Կասյան և ուրիշներ, գործում էին սոցիալիստական Ռուսաստանի կուսակցական, պետական բարձր ատյաններում՝ դառնալով նույն այդ կարգերի ղոհը:

Յուրահատուկ չեչտ ունի «Շուշին խորհրդային տարիներին» հատվածը: Մինչև 50-ական թվականները դեռ մնում էին այրված հայկական թաղամասի ավերակները, որի տպավորության սարսուռները ցնցել են Ավ. Իսահակյանին, Օսիպ Մանդելչտամին, Մարիետա Շահինյանին: «Ջիր մեքենան. դուրս գանք այս դժոխքից, այստեղ դեռ կոտորած է», ասել է Ավ. Իսահակյանը: Մանդելչտամը սարսափը վերատպել է «Կառապանը», բանաստեղծությամբ՝ «Այսպես Լեռնային Ղարաբաղում, // Գիշատիչ Շուշի քաղաքում // ես ապրեցի այս սարսափը...// Եվ անամոթաբար չիկնում են մերկացած տները // Իսկ նրանց վերևում նչմարվում է // երկնքի կապտախիտ ժանտախտը»: Իսկ երբեմնի «Գեղեցկագույն քաղաքը» Մարիետա Շահինյանին այսպես ներկայացավ 1927 թվականին. «...ես տեսա Շուշիի կմախքը... նմանը մենք տեսանք Պոմպեում և Հերկուլանում: Միայն թե այնտեղ գործող անձը բնության կույր տարերքն էր, իսկ այստեղ գազանի կույր տարերքը՝ արթնացած մարդկային զանգվածների մեջ» (354):

Այս հատվածում քաղաքական ասպարեզի վրա է Ադրբեջանի առաջնորդ Հեյդար Ալիևը՝ «Արևելքի մեծ աղվեսը» և մեծ ճանապարհի ավազակը, որ ուղղակի սերում է Փանահ խանի տոհմից, նույնքան արգահատելի է նույնքան քստմնելի: Նա է, որ իր դրածո Կևորկովի միջոցով կազմալուծեց Արցախի մտավորականության կառույցը և մարդը սուզեց թուրքական բարբաջանքի մղձավանջում: Միանգամայն տեղին է Հրաչ Բեգլարյանի կշտամբանքը մեզ բնորոշ համակերպության հանդեպ. «Արդեն 50-ական թվականներին,- գրում է հեղինակը,- Շուշի քաղաքի հայկական թաղամասերում երևացին հզոր բուլդոզերները, բարձիչ մեքենաները, որոնք քաղաքից քերում, մաքրում էին հայերի տներն ու բակերը՝ չխնայելով անգամ եկեղեցիները... Այն ժամանակ և հետո ոչ ոք չէր խոսում այդ մասին... Մենք քնած էինք լեթարգիական քնով, մենք բարեկամության, ինտերնացիոնալիզմի նարկոզի մեջ էինք և մեր դարավոր թշնամին մեզ վիրավորում էր, ինչպես ուզում էր: Կտրում էր մեր ձեռքը, ոտքը, հանում էր մեր աչքը, կտրում մեր լեզուն և ուշքի գալով

մենք չնորհակալություն էինք հայտնում» (239-240):

Այսպես մինչև 1988 թվականի ազգային չարժումը, մինչև 1992-ը Շուշիի ազատագրումը: Այժմ իսկ դժվար է երևակայել, թե Շուշիի, Խոջալուի և կայսերական ՕՄՈՆ-ի օղակների մեջ առնված Ստեփանակերտը ինչ ֆիզիկական ու հոգևոր ներուժ էր պարունակում իր մեջ, դիմագրավելու չարիքը, այլև ազդակ հանդիսանալու ազատագրական պայքարի, Արցախը մաքրելու թուրքական գարչահոտությունից: Այդ հաղթանակների պսակը հանդիսացավ Շուշիի ազատագրումը, որ նչանավորեց մի նոր Ավարայր հայոց ազատագրական պայքարի բաղմադարյան պատմության մեջ:

«Արցախ-Նամե» ութերորդում ստվար բաժին է կազմում «Մշակույթը»: Գրքի հեղինակը անուններ է հիչատակում, կենսագրական համառոտ տեղեկանքներում ներկայացնում արվեստի, գիտության, մշակույթի ամենատարբեր բնագավառի անհատականությունների, ծնունդով չուչնցիների, ընդգծելու համար, թե հոգևոր ու ֆիզիկական ինչ ներքին ուժ է թաքցնում արցախյան բնաչխարհը՝ արտադրելով ժամանակի քաղաքակրթության համազոր արժեքներ: Ապա նաև մամուլը, դպրոցը, թատրոնը, գրականությունը, զուգահեռի վրա նաև ռազմավարական արվեստը, հենց միայն Զարդախլու գյուղի օրինակով, որ տվել է երկու մարշալ, տասնյակ գեներալներ ու Խորհրդային միության հերոսներ: Վերջապես նաև հոգևորը՝ եկեղեցիների նորոգությամբ և Լեռնային Ղարաբաղի հանրապետության հավերժականը Պարզև սրբազանի ալոթքով:

«Արցախ-Նամե» ութհատորյա մատենաչարով Հրաչյա Բեգլարյանը անփոխարինելի ավանդ ներդրեց նորագույն չրջանի հայ մշակույթի պատմության մեջ:

«Ջոհանվեր» ստեղծագործությունը, իրավամբ, նոր մոտիվ է հայ գեղարվեստական գրականության մեջ, նաև՝ գրական նոր ժանր, որը հեղինակն անվանել է «Խոսմունք»:

Վահագն Մուղնեցյանի գրական ստեղծումներն ընդհանուր առմամբ աչքի են ընկնում միայն իրեն բնորոշ միֆարարումներով, պատկերային ընդգրկուն մտածողությամբ, խոսքի ընդգծված գեղարվեստականությամբ և հարուստ բառապաշարով:

Խոսմունք-աղերսների իր մատյանը Վահագն Մուղնեցյանն սկսում է սատարության ուղերձով առ աստված.

Տեր իմ, որ լիություն ես ողորմության,
Թող ընծայակիր Ձեռքդ համենա
Գնել մի հաճության,
Թող խոսքդ գա ինձ պատեհ մեկնության,
Որ տեղավորվեմ
Իմ վայելչական հանդերձների մեջ,
Եվ ի տրիտուր չարչարանացս
Իմ Ջոհանվեր,
Թույլ տուր իմ վիճակն այս խոհեմական
Ի գիր արկանեմ:

Թե ինչ գիր պիտի արկանի նորօրյա միստիկը, կարող է կռահել միայն Մուղնեցյանի պարականոն գրիչը՝ որքան անսովոր, որքան անակնկալ, նույնքան տաղանդավոր: «Ջոհանվեր» խոսմունքը ամբողջանում է չորս դրվագով՝ «Որոնումներ», «Նչանագիր վերքեր», «Աղերսներ» և «Հավերժախաչ կանչեր», որոնք տրամաբանորեն կապակցում են երկնային ուղևորի տենդագին, խռովահույզ որոնումները: Սակայն, ի՞նչ է այս պարագրությունը ըստ ձևույթի. պոե՞մ, վիպե՞րգ, թե՞ չարականների համակարգ, որ զարմանք է պատճառում քնարական խորհումների անսպառ հղումներով: Շարունակության մեջ անապակություն տենչացող հոգին ձգտում է թոթափվել իրեն հետապնդող «Անկումի ահից», մաքրվել «անորոշության սպանող ցավից» և թափառ հայացքը հավաքում, ուղղում է դեպի երկինք՝ պարզելու համառության, թե՝ «Ո՞վ է թաքնված այնտեղ-վերևում որպես մեկնություն», «Ո՞վ է չարունակ

ժողովում դույներ որպես հավատամք»: Աշխարհը սուզված է անորոշության մղձավանջում, երկինքը խռով է երկրից և «Օտարահավան գաղթի ոտքերով» լքում են մարդիկ իրենց ոստանները, ուստի՝ «Ով Հեռավոր-Ահեղագոչ-Ահագնաթև-Ամոքարար», «Թոթափիր ինձ միտքս ճնշող կապերից ու կապանքներից»: Մարդուն որոնեց կյանքի մեջ, բայց չգտավ, մարդկանց մեջ որոնեց մարդուն՝ չգտավ, մարդուն որոնեց իր մեջ՝ «Գտա և սարսափեցի», քանի դեռ չէր գիտակցել «Զափուկչիոը իր գործած մեղքի» և «Հետևանքները իր խոտոր վարքի»:

Անորոշության ճնշող պահերին, երբ տեղի է տալիս խռովքը, «Տիեզերական բանականության խաղաղասարգև վիակ տարածքներում» առկայծում է հույսի նչույլը.

Հարցասիրական աղերսները իմ
Խոսմունքիս մեջ են հաճախ ամփոփվում,-
Խրախուսվում են կամ էլ անտեսվում
Եվ գոհանում են իմ ներսի ներսում...

Ճշմարտության թվաբանականը թեև հասկանալի է, սակայն մտային տրամաբանությունը անզոր է սոցիումի իրական պարտադրանքի հանդեպ: Ոճիրների ահագնացող ծանրությունից գժված երկիրն արդեն դուրս է գալիս իր ափերից, «Բայց երկինքը լուռ է մնում», և հավերժության ուղևորը աղերսում է վերին արարչագործին հայացքը ցած նետել և տեսնել արատակենցաղ հերձվածողների նենգաղավ արարքները.

...Տոնական ոչինչ այլևս չկա,-
Միայն վերքեր են, բնաավեր հետքեր,-
Հուշերիս հեռվում անցյալն է մեռնում
Եվ ըլուրն ի վար, և բլուրն ի վեր:

Սակայն այս հատվածի հայտնությունը, որ առանձնակի իմաստ է տալիս Վահագն Մուղնեցյանի գրական ինտուիցիային, ներքին կապն է «Եկվորներ» վեպի հետ: Նկատի ունեմ ոչ միայն սոցիալական ժամանակի «նշանագրային» այլաբանությունը, այլև, որ առավել փիլիսոփայական է, եկվոր-Ալևորի կերպարը, որ նույնական է վեպի Ղարիբ Մերուն: «Իմ հեռանալու ժամանակը մոտեցավ»,- այսպես խոսեց Ղարիբ Մերունին և համբարձվեց երկինք. միքը անջատվում է իրականությու-

նից, որ գուչակում է տիեզերական մի անեզր հուսահատություն: Երկինք է բարձրանում նաև Եկվոր-Ալևորը՝ առկախ թողնելով անլուծելին.

Եվ ուրքի ելավ մեծը Ալևոր -
Նրա նավակը փարվել էր արդեն
Մուքի բարձունքին,
Լույսի միջանցքը եկավ ու գգվեց
Նրա ոտքերին
Եվ ապա լողաց, ճախրեց դեպի վեր
Անհունը դեպի:
. . . . . .
Ամպերն ի վերջո եղան ցիրուցան,-
Երկինքը ժպտաց աստղերով բոլոր,-
Ու լավ չիմացա - ինչո՞ւ էր ամպել
Մռայլ ու մոլոր Եկվորն-Ալևոր:

Այս մտորումներով է ներհյուսված «Աղերսներ» դրվագը: Որոնող ոգին ունկնդիր է սոսափիներին համանվագ Ալևորի մրմունջ-կանչին, և իր ուղին մատնանշող թռչունների դայլայլով գնում է վերծանելու «Նրա խոսմունքի քաջախոհությունը».

Ով գերապատիվ ունկի հաճության,
Ով լսողամեծ ձայնի մեկնարար,
Թույլ տուր մտորեմ մտքիս տքնությամբ,
Թույլ տուր տարբերեմ չարժում ու դադար:
. . . . . .
Եվ տարագրիր ինձ իմ անկունքից,
Շրջվեմ ակունքն իմ տեսնեմ մաքրված,
Մաքրված հենց իմ խոտորումներից,
Ամբողջության մեջ ինձնից մաքրված:

Զարմանք է պատճառում 21-րդ դարի այս միստիկի ինքնամաքրման աղերսն առ Աստված, որ ակամա հիշեցնում է 10-րդ դարի «Ողբերգության մատյանի» տիեզերական աղոթքը: Անհայտ հեռուների մչուշում մթագնվում են իրերի կերպն ու իմաստը, և նա, որ զննել է անգամ «վարքը մրջյունների», բղկտվում է «մարմին առած ստվերներից» և

անհանգրվան մտքի թափառումները փոխադրում աղերսի, գնի վերադարձնելու Ալևորին, որ «իր հետ րերի պատվիրանների մեկնությունը անսուտ» և փարատի իր մտքերի ու մղձավանջային երազների մշուշը: Աղերսը հասնում է Վերինին. երկնային նավակը իջնում է դարավանդին, և հայտնվում է Ալևորը.

Ջեռքին բրոնզե դայիսոն,
Ոտքերի տակ՝ բրոնզե դար:

Բայց նրա հայտնությունը ահազանգ եղավ դրուժան եկվորների՝ տիեղերքի այդ չարախինդ որսորդների խժդժություններին, որոնք ձգտում էին թափանցել վաղուց ի վեր արգելափակված առասպելական ըլրի ներսը: Ջնախատեսված այս հանդիպման արդյունքում Ալևորը զրկվում է իր երկնաթռիչ նավակից.

Ավա՛ղ, մնաց, այստեղ մնաց
Ալևորը կորովամիտ,
Նրան փարած հույսը մնաց
Պատուհանը իմ հյուղակի...

Երկրային կյանքն օտար թվաց նրան. անհուսության մեջ ազոթում էր ծնրադրյալ, «Գնդգնդում էր չարականներ», վանք էր գնում մորմոքելու, կամ քայլերն ուղղում էր դեպի Սոսյաց անտառ.

Հոգնեց այստեղ Ալևորը Բաբունապետ,
Իր վաղեմի կյանքն այստեղյան չճանաչեց,
Քանզի փնտրեց իր հետքերը ու չգտավ
Գնի մի կածան, որ իր ոտքի կարոտն առներ...

Եվ, վերջապես, հոգու հանգրվանը «Հավերժախաչ կանչեր» դրվագում. յուրատեսակ մի քավարան, ուր մարմնի մեղքերից աղատված հոգին թևածում է հուշերի երկրի առասպելներում: Թեև բազմաթափառ ուղիներում ավելի շատ կորցրել է, քան գտել, և սակայն մաքրման ու ինքնահրաժարումի տառապագին օտարումով ձգտել է դեպի վեր՝ մաոտացվելու որպես վերջին Ջոհանվեր: Այստեղ՝ հուշերի երկրում, Ալևորի անուրջն է և կանաչ փետուրը, որ հույսի եղերքով տանում է դեպի Աստ-

ծու փրկարար ձեռքը: Մենության խորքերում ինքն է Աստծու հետ, ու մի հարց է բախում մտքի դռները, թե ո՞ւր է տանում Հոգու ճամփան, և ինչ է հուշում ուրիչ եզերքների կարոտի կանչը: Այս խոսմունքները Մուղնեցյանը հաճախ միջնորդում է անհունի փիլիսոփայական մտածումներով, ինչպես՝ «Ո՞վ է վարում մոլորակի ղեկը ծածուկ» քերթվածը, ուր մտքի սևեռումը հանգում է սկզբնականի առեղծվածին: Այս բարձունքից արդեն իրերը դառնում են հասկանալի, և ճանաչման հաճույքը նրազնեը վերջավորում է լուսավոր արահետներով.

Ու տեսնում եմ բարեխնամ
Էությունն իմ ժպտալույս,
Ամպափեչերն է հալածում
Շողափետուր մի թռչուն...
Ու թևում եմ, վերթևում եմ
Դեպի վերև, դեպի տուն:

Նկատելի է, որ դրվագներում որքան էլ փիլիսոփայական մենախոսությունների «այուժեն» այլ հղումներ ունի, այնուամենայնիվ մի ընդհանուր մոտիվ միավորում է միստիկի երազանքը՝ ձգտում դեպի Աստված, երկրայինի մերժումը և ձուլումը Աստծո էությանը: Նյութական աշխարհը մուտք չունի Մուղնեցյանի աղոթագրքում, ամեն բան արտացոլված է հակաաշխարհում, ունիվերսումի անեզր հեռուներում: Խոհերը, մտորումները, ընդվզումները, աղերսները խորապես անհատականացված են և ուղղակիորեն արտացոլում են գրողի աշխարհայացքի անդարձությունը:

Գիրքը, որ կարելի է տրտմության սաղմոսներ անվանել, ավարտվում է վերջերգով, ուր տիեզերքը ամենուրեք սուզված է ճերմակ ու ճերմակերանգ տևսիլքի մեջ և իր հոգում նրգում է «ճերմակ մի մեղեդի»: Այդ ճերմակ մեղեդին ներբողում է «երկնային անհունի մեջ» իր մահը վերծանող ոգու Ջոհանվեր աղոթքը: Դա նույն ինքն է, իր ամենատես ոգին, իր աներևույթ եսը, որ իբրև կարոտի հուշ պատմում է իր համբարձման լեգենդը.

Ճախրանքի եզերքին հասնելով՝
Նա դարձավ ճերմակ մուժ և ուժի
Թևերով սավառնեց դեպի վեր,
Դեպի վեր, դեպ հեռուն քաոսից:

Դեպի վեր և հեռվում անհունի,-
Որտեղ կար տաղավար մի ճերմակ,-
Ինձ թողեց որպես լուր ցասումի
Եվ որպես երկրային հիշատակ:

Այսպես է վերջանում Մուղնեցյանի Աղերսա-Աղոթամատյանը՝ գաղափարը վերջավորելով նվիրական Զոհաբերումի (Զոհանվեր) երկրային հիշողությամբ:

Ես փորձեցի վերծանել Մուղնեցյանի սաղմոսերգության անայուժ կառուցվածքը՝ մշտապես բախվելով հիպերտեքստի դեստրուկտիվ բարդույթներին: Ոճը մաքուր մետաֆիզիկական է, գրեթե զերծ գործողության առարկայական չարժումներից: Ըստ մտահղացման, ըստ ժանրի և ըստ կատարողական արվեստի՝ Մուղնեցյանի «պոեմը» դուրս է ժամանակակից հայ և համաչխարհային գրականության գեղարվեստական ձևույթներից: Պատկերավորությամբ, բառապաշարով, աչխարհընկալմամբ այն ամբողջապես ձևված է միջնադարյան միստիցիզմի տեսլային հայտնատեսությամբ: Այստեղ ստեղծագործական երևակայությունից առավել գործել է մտավոր էկզալտացիան, հոգևոկան պահի հիպերտրոֆիկ լարումը: Ուղղակիորեն Զոհանվերի միստիկական հայտնությունը արտացոլում է ժամանակակից անհատի ձգտումը՝ ազատագրվելու մարդկության վերասերումի տիեզերական ադետներից, անհեռանկար ապագայի մոլորակային հակասություններից:

Տարիների կուտակված մտավոր-հուզական Նյութի չաղախը, որի մեջ կայանում են ստեղծագործության պտղավորումն ու հասունացումը, համապարփակ սերն ու անհանգստությունն է աչխարհի և մարդ արարածի նկատմամբ, պաչտամունքի հասնող նվիրումը դարերով վառվող սրբազան արեգակնային ջահի ու խոր ակնածանքը, նաև երկյուղածությունը Վերևների՝ Աստծո էության ու նրա արարչագործության հանդեպ: Իր նոր սաղմոսերգությամբ Մուղնեցյանն ի հայտ բերեց ի վրուստ միմիայն իրեն վերապահված դյութական խոսքն ու լեզվամտածողության չափումներին հատուկ գրողական կերպարը: «Ստեղծագործող բացառիկ-ինքնատիպ անհատի» սեփական տեսությամբ նա սահմանում է ժամանակ-տարածություն ընդգրկումների իր չափումները և ոճի իր անհատականությամբ երանգավորեց արդի գրականության գեղարվեստական որոնումները:

III
ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ

ԱՐՍԵՆ ՏԵՐՏԵՐՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

Կուլտուր-պատմական և սոցիոլոգիական գեղագիտությունը, որ գրեթե տիրապետող էր 19-րդ դարի հայ գրականագիտության և քննադատության մեջ, 20-րդ դարասկզբին ենթարկվում է տեսական մտքի ամենասուր քննության: Ձևավորվում են մեթոդոլոգիական նոր ուղղություններ՝ սոցիոլոգիական, մարքսիստական, հոգևրանական և այլն, որոնք գիտական նոր չափանիշներ են առաջադրում գրական երևույթների և գրականության պատմության հետազոտության, ի դույց դնելով նախորդ մեթոդների միակողմանիությունն ու սահմանափակությունը: Գրականագիտության և քննադատության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքների յուրացման գործում միանգամայն յուրահատուկ տեղ է պատկանում Արսեն Տերտերյանին:

Տերտերյանը ծնվել է 1882 թվականին Լևոնային Ղարաբաղի Շուշի-քենդ գյուղում: 1902 թվականին ավարտում է Շուշվա հոգևոր սեմինարիան, ապա նաև Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը (1905): Բնաչխարհիկ այն մթնոլորտը, ուր ձևավորվեցին նրա հայացքներն ու ըմբռնումները, նախապես ուղղություն տվեցին տոհմիկ մտավորականի բարձր ճաշակին և խորապես աղնիվ հոգեկան կերտվածքին: Արդեն իսկ իր առաջին գրական-հրապարակախոսական նկուլմներում՝ «Բարևնորոգո՞ւմ թե հեղափոխություն», «Կուլտուրակա՞ն թե անկուլտուրական», «Գրողի ազատության հարցը» և այլն, Տերտերյանը դեմոկրատական հասարակահայեցության դիրքերից արծարծում է գրողի ու գրականության կոչման հարցերը: «Նչանակալից օրեր ենք ապրում». գալիք վերափոխություններին այս հավատով էր նա ընկալում ռուսական առաջին հեղափոխությունը: Կասկած հայտնելով ցարական բյուրոկրատիայի բարենորոգչական խոստումներին և ազատության ճշմարիտ ուղին որոնելով «արմատական հեղափոխումներին» մեջ՝ Տերտերյանը գտնում է, որ «Գրական գործիչը և ոչ մի քայլ չպետք է նա մնա հասարակական զարգացման գործից. նրա և հասարակության մեջ պետք է տեղի ունենա ներդաշնակ զուգընթացություն»[1]: Հասարակություն-անհատ-ազատություն կատեգորիաների գիտական բացատրությունն առնչելով

[1] «Տարազ», 1905, N 31:

Սպենսերի և Դարվինի ուսմունքներին՝ նա բացառիկ նշանակություն է հատկացնում տաղանդի ստեղծագործական ունակությանը՝ հասարակական գիտակցությունը առաջադիմական գաղափարներով տոգորելու գործում:

1907-1909 թվականներին Տերտերյանը սովորում է Պետերբուրգի նյարդա-հոգեբանական ինստիտուտում: Գիտական նորահայտ ուսմունքները որոշակի ուղղություն են տալիս ապագա գրականագետի գեղագիտական ըմբռնումներին, նրա նախասիրությունների մեջ ձևավորելով հոգերանական դպրոցի հետևորդին: Այս ընագավառում արդեն հիմնավոր փորձ ուներ Ալ. Պոտեբնյայի «խարկովյան դպրոցը», որն իր նշանավոր հիմնադրի և ականավոր հետնորդների, մասնավորապես Դմիտրի Օվսյաննիկո-Կուլիկովսկու աշխատություններով ստեղծել էր գրականության լեզվաբանական ու գեղագիտական հետազոտության մի ամբողջական ու վերջավորված սիստեմ: Վերադառնալով հայրենիք, արդեն ձևավորված հայացքներով, տեսական-մեթոդոլոգիական գիտակցված ըմբռնումներով, Տերտերյանը անօրինակ եռանդով ձեռնամուխ է լինում գրականագիտական արգասավոր գործունեության, անընդմեջ հաջորդականությամբ հրապարակ հանելով ուսումնասիրությունների մի ամբողջ մատենաշար՝ «Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաչտության երգիչը» (1910), «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը» (1910), «Հովհաննես Թումանյան, հայրենի եղերքի քնարերգուն» (1911), «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը» (1911), «Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը» (1912), «Լևոն Շանթ. սևի և դասալքության երգիչը» (1913), «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը» (1913), «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» (1913), «Ավետիս Արասխանյան» (1914), որը միանգամայն նոր ու ինքնատիպ էջ է բացում հայ գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ:

Այն, ինչ յուրահատուկ է Տերտերյանի ոճին, գրականագիտության և քննադատության ներհյուսումն էր, որը նրա հետազոտություններում ներդաշնակում էր երևույթների քննության տեսական ու պատմական տարրերի միասնությունը: Սակայն դա ոճի տարերային դրսևորում չէր, այլ մեթոդի միանգամայն գիտակցված ըմբռնում: Եվ, հիրավի, նրա հետազոտություններից յուրաքանչյուրում որոշակի ընդգծում ունի տեսական-մեթոդոլոգիական որևէ դրույթ և դրույթի վիաստացի հաստատում: Նորը և ուսանելին Տերտերյանի մեթոդում այն էր, որ նա ձգտում էր խո-

րամուխ լինել գրականության փիլիսոփայության մեջ, գրականագիտությունն ու քննադատությունը բարձրացնել փիլիսոփայության ոլորտը, և հավանաբար մեղանում առաջինը նա էր, որ չրջանառության մեջ դրեց «գրականության փիլիսոփայություն» հասկացությունն իրրև գիտական կատեգորիա: Այստեղից արդեն սկիզբ է առնում «գեղարվեստական քննադատության» ավանդական ուղղության, այն է «լիրերալ» քննադատության պոզիտիվ-ուտիլիտար մեթոդի հանդեպ աննկրկնելի բանավեճը, որին հետամուտ եղավ գրականագետն իր գիտական գործունեության ամբողջ ընթացքում:

Հարցի գիտական գրվածքում ինքնին առաջնային է ներկայանում քննադատության առարկայի սահմանումը: Ընդունելով «մտքի բոլոր բնագավառներին» յուրահատուկ «երկու իրարուց տարբեր ձգտումները»՝ այսինքն՝ հետազոտության ընդհանուր և մասնավոր եղանակների առկայությունը, Տերերյանն, իհարկե, միանգամայն որոշակի էր նչմարում նրանց հարաբերակցությունն ու վերջնական նպատակի միասնությունը: Բայց որքան նրան հասկանալի էր մասնավոր եղանակի սահմանափակությունից բխող «բնագանցական տեսակետի մոլորությունը», նույնքան անվիճելի էր ներկայանում քննադատության առարկայի՝ հենց միայն իրեն յուրահատուկ օրենքների ճանաչումը, առանց որի այն կորցնում է իր գիտական ինքնությունը: Եվ այս իմաստով, միանգամայն ճչգրիտ ուղեցույց են տալիս փորձնական գիտությունները: Բնական գիտություններից յուրաքանչյուրը ուսումնասիրում է իր մասնակի բնագավառը, հայտնաբերում նյութի բաղմակի կապերն ու հարաբերությունները, առաջադրում որոչ տեսություններ ու օրենքներ, որոնք իրենց ընդհանրացումներում զալիս հարակցվում են «մայր գիտության, այսինքն փիլիսոփայության հետ»: Գրականության մասին գիտություն բացառություն չի կարող լինել: «Գրականության փիլիսոփայությունը ևս,- գրում է Տերտերյանը,- պետք է զարգանա ու առաջ զնա նման գծով: Մի անգամ ընդմիշտ պետք է ժխտել գրական երևույթների ըմբռնման բնագանցական տեսակետը, մերժվի և կիրառումից դուրս մնա և հակառակ ուղղությունը. այսինքն այն կույր ընդհանրացումն, որ ուժով իրար հետ միացնում և չփոթում է հիմնորեն տարբեր երևույթները, միմյանց ժխտող, ուրեմն և մի ընդհանուր բանաձևի տակ չմտնող հասկացողությունները»[1]: Այս տարբերակումը մեթոդոլոգիական նշանակու-

[1] *Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան. ցնորքի, ծարավի և հաչտության երգիչը, Երևան, 1910, էջ 11:*

թյուն է ստանում ամենից առաջ ստեղծագործական հոգևբանության ինքնուրյունը ճանաչելու տեսակետից, «գրական փիլիսոփայությանը» պարտադրելով սահման գծել հրապարակախոսության և գեղարվեստական ստեղծագործության հոգեբանական կերտվածքների, որպես միմյանց անհարիր բնավորություններ միջև, «հասկանալ յուրաքանչյուրին հատուկ հոգեբանական բովանդակությունն ու առանձնահատուկ մեթոդը» և որոնել դրանց ընդհանուր, միասնական սկիզբը անհատի ստեղծագործական տարերքի մեջ: Ստեղծագործելու «հոգեբանական պրոցեսը», լինի այն գիտական թե գեղարվեստական, ունի մի «հիմնական հատկություն»: Դա հայտնագործությունն է կամ գյուտը, որով ստեղծագործողը հայտնաբերում է բնության և մարդկային հասարակության մեջ առերևույթ թաքնված օրենքի, օրինաչափության ճանաչման արժեքը: Ըստ այդ արժեքի, Տերտերյանը գրական ստեղծագործությունը ստորաբաժանում է երեք սեռի՝ «տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստ», «հուզական ապրումների գեղարվեստ» և հրապարակախոսություն:

Իհարկե դժվար չէ հենց առերևույթ ընկալմամբ նչմարել գրականագետի ծայրահեղությունը, երբ նա փորձում է կտրուկ սահմաններ գծել այդ սեռերի միջև՝ որպես միմյանց հակասող ու անհարիր հոգեբանական ոլորտներ: Սակայն մի բան արժե նրա միտումը՝ թափանցելու դրանցից յուրաքանչյուրի ստեղծագործական-իմանենետ օրենքների մեջ, հանգամանք, որ արդեն էական նչանակություն է ստանում գրական-գեղարվեստական երևույթների հետազոտության մեթոդի տեսակետից: Վերջին հաշվով, որքան էլ մի վերջնակետում համատեղելի են պոեզիայի, արձակի և հրապարակախոսության հասարակական-իմացաբանական արժեքները, այնուամենայնիվ, նրանցից յուրաքանչյուրը ունի հենց միայն իրեն յուրահատուկ բնույթը, որի ճանաչումը մասնագիտական խնդիր է և պարտադրվում է վերլուծության որոշակի մեթոդ: «Տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստը», նկատում է Տերտերյանը, կյանքը և իրականությունը ներկայացնում է պատկերներով, որոնք «իբրև կիդակևտներ», խտացնում են գրողի «ուսումնասիրությունների, պրպտումների, քրքրումների հետևանքը», հանգամանք, որ իր փունկցիոնալ նչանակության մեջ հանձնառում է աչխարհը ճանաչելու, գնահատելու, հոգեբանական ու իմացական վերաբերմունք արտահայտելու արժեք: «Գեղարվեստական գյուտը», որպիսին է օրինակ հավաքական տիպը, ծառայելով մեր «մտավոր-պսիխիկական» կարիքներին, «կազմակեր-

պում, կցորդում է մեր մտքի մեջ ցրված դիտողությունները, վերացնում է նրանց միջև տիրող քաոսը, պայծառացնում է մեր հայացքը, ներդաշնակում մեր մտքի չրջանը, լայնացնում այդպիսով մեր մտավոր Հորիզոնը», որին արդեն հետևում է գեղարվեստական ներդաշնակության հարուցած «բավականության հրապուրիչ ապրումը»[1]:

«Հուզական ապրումների գեղարվեստում» ստեղծագործական դյուտը նույն դերն է կատարում, ինչ տիպականորեն պատկերացնող գեղարվեստում: Բայց եթե վերջինիս մեջ նա «կազմակերպում և ներդաշնակում է մեր մտավոր սֆերան», ապա քնարերգությունը գործ ունի գերազանցապես «հույզերի սֆերայի» հետ: Իր այս դրույթը հիմնավորելու համար Տերտերյանը վկայակոչում է ժամանակին ճանաչում գտած որոշ տեսություններ: Սխալ համարելով «հոգեբանական մոնիզմի» բոլոր տարատեսակները, որոնք փորձում են առանձին վերցրած որևէ հատկությամբ (միտք, զգացմունք, կամք) բացատրել «անհատի հոգևկան բովանդակությունն իր ամբողջության մեջ, նա ընդունում է իրավացնա-սոցիոլոգ Լ. Պետրաժիցկու «հույզերի թեորիան», այստեղ հայտնաբերելով հոգու գործակցության այն «իրական ֆակտորները», որոնք մարդու գիտակցական ու ենթագիտակցական աշխարհի «ներքին մղիչներով» հոգևկան մի բարձրագույն ոլորտի մեջ են առնում զգացմունքի, մտքի և կամքի չարժումը: «Քնարական դյուտը,- գրում է Տերտերյանը,- հարմոնիա մտցնելով հույզերի աշխարհում, հղորապես ազդում է մեր ամբողջ հոգևկան կերպարանքի վրա... Մի գեղեցիկ դյուտով բանաստեղծը ներդաշնակություն է մտցնում մեր ներքուստ բզկտված աշխարհում, մեզ բարձրացնում է առօրեականի սեղմիչ ճիրաններից՝ հնարավորություն ընձեռելով պարզ հայացքով նայելու կյանքին ու մարդկանց, բնության և տիեզերքի վրա: Այդ դյուտը նշանակում է հոգու խորացում, իսկ որքան խորն ենք մենք սուզվում մեր սպիխիկայի մեջ, այնքան արմատական միջոցի ենք ձեռնարկում ինքնահաչտության տեսակետից: Այդ դյուտը նշանակում է ցրված, անգիտակցական տրամադրությունների խտացում և կազմակերպում, կյանքն ավելի հրապուրիչ դարձնելու միջոց՝ ներքին հարմոնիայի աղդումով: Մեր միտքը պայծառանում է, իսկ կամքը ամրապնդվում կյանքի և ապրելու կարոտի չեչտումով: Քնարական արվեստի բարերար ազդեցությունը հենց այդ է»[2]:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 17:
[2] Նույն տեղում, էջ 22, 23:

Տերտերյանը քնարական հույզերը ստորաբաժանում է երեք ոլորտի՝ ոչնչության հույզ, գերապրումի հույզ և հաչտության հույզ: Սրանք հարկավ չեն նույնանում քնարական մոտիվներին և յուրաքանչյուրն իր հերթին մակաբերելով հոգեկան ապրումների ամենատարբեր արձագանքներ՝ սեր, կարոտ, վիշտ և այլն, իրենց ամբողջության մեջ ներառնում են մարդու հուզական աշխարհի համապարփակ բովանդակությունը: Գրականագետը ձգտում է ըստ ամենայնի խորը թափանցել պոեզիայի գաղտնիքները, հայտնաբերել այն «կախարդական հմայքը», ներքին հարուցիչը, տրամադրող ներշնչումը, համակող գրգիռը, որ տոգորում է քնարական հույզերի արվեստը: Եվ նրա դատողությունների, բնութագրումների, բանաձևումների հետևողական ընթացքն ի հայտ է բերում չափազանց նուրբ դիտարկումներ, պոեզիայի հուզական, փիլիսոփայական նստվածքների միանգամայն ուսանելի ընկալումներ: Ուշագրավն այն է, որ Տերտերյանը միտում ունի պոեզիայի ոլորտը դուրս բերելու առօրեական սահմանափակությունից դեպի հավերժականը, տիեզերականը, փիլիսոփայականը: Այս հարաբերության մեջ է նա դիտում գիտության և գեղարվեստի ընդհանրությունը, որպես դեպի իմացությունը ձգտող ստեղծագործական ուրույն բնագավառներ: «Եթե գիտությունը հատկապես զբաղվում է բնությամբ, տիեզերքով, քննում նրա երևույթները, նկատում վերջիններիս հարատև կապակցություններն իրրև օրենքներ և ընդհանրացումներ, գեղարվեստը, առանձնապես քնարերգությունը զբաղվում է միայն ևեթ մարդկային համախմբակցությամբ... Նա ամեն ինչի նայում է մարդկության տեսակետով, անգամ բնությունն ու տիեզերքը հանդես են գալիս նրա մեջ այն չափով, ինչ չափով մարդկային հույզեր են մեր մեջ չարժում... Հենց բնության ու տիեզերքի մարդկայնորեն, գերազանցապես մարդկայնորեն ըմբռնման և ապրումի մեջ է թաղված քնարական հույզերի աղբյուրը»[1]: Այս ներհակությունն ավելի քան որոշակի են ցուցադրում միջնադարյան սխոլաստիկան ու միստիցիզմը: Թեև երկու դեպքում էլ «պրպտումների աղբյուրը աստվածությունն է», սակայն եթե սխոլաստիկները ընդգրկում էին մտքի ոլորտը և ընդհանրացնում «գիտակցական փորձի չրջանը», ապա «միստիկները ընդգրկում էին հույզերի բնագավառը»՝ հետամուտ լինելով «անգիտակցական փորձի խորհրդավոր գաղտնիքների» կազմավորմանը:

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 25, 26:*

Գեղարվեստական ստեղծագործության հանդեպ այլ հատկանիշ է հայտնաբերում հրապարակախոսությունը: Այն «անհաչտ հակադրականությունը», որ գրականագետը գծում է այդ բնագավառների միջև, ունի իր որոշակի փաստարկները: Ամենից առաջ՝ ստեղծագործության «հոգեբանական մեթոդը»: Տերտերյանը գտնում է, որ գեղագետը ստեղծագործում է «տոգորման մեթոդով», այսինքն հուզական-ննթագիտական ներչնչանքով: Ինչ վերաբերում է հրապարակախոսին, ապա նրան յուրահատուկ է «հակադրման մեթոդը»: Հրապարակախոսը գաղափարի քարոզիչ է, այսինքն կոչված է հասարակական որևէ ուղղության, կոլեկտիվի տեսակետը հակադրելու մի այլ կոլեկտիվի կամ խմբի մտայնությանը: Նա ապացուցում, հաստատում է որևէ տեսակետ, ուսմի և գործ ունի գիտակցության տրամաբանական գործունեության հետ: Նրա համար միանգամայն որոշ է ոչ միայն իր նպատակը, այլև հետանկարը, անհայտներ ու խորհրդավոր գաղտնիքներ չկան: Տիպարանական այս յուրահատկություններն իրենց հիմքում ունեն ավելի էական գործոններ, որոնք արդեն ելնում են մտավոր գործունեության այդ բնագավառների սուբստանցիոնալ բնույթից: Գեղարվեստը հոգևոր փորձը կազմակերպում է ներդաշնակի հայտնությամբ, այնինչ հրապարակախոսությունը որոնում է պայքարը, հակասությունը: Գեղարվեստը, որ «մեր պսիխիկայի մեջ թագավորեցնում է անդորրության, խաղաղության, ներդաշնակության և այդ բոլորից բխող բավականության զգացումն ու ապրումը, էապես «անկոիվ ապրումների մի հայտնագործություն է», մինչդեռ «հրապարակախոսությունը յուր ապրումների բնավորությամբ մարտնչումի իդեոլոգիա է, իսկ իր մեթոդով հակադրման արտահայտություն. կոլեկտիվ փորձը նա կազմակերպում է պայքարի չուրջը, նրան հատուկ է պարզ գիտակցությունն, հստակ համոդում, անհամբերողությունն և տենդենցիա»[1]:

Այս հարցին Տերտերյանն անդրադառնում է նաև «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը», «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», «Ավետիք Արասխանյան» աշխատություններում: Նա սկզբունքային նշանակություն է տալիս հարցադրմանը՝ որոնելով այստեղ քննադատության մեթոդը հատկանշող մեկնակետ: Միանգամայն ակներև է, որ գրականագետը ստեղծագործական ունակության հարցում ելնում է «պսիխիկական» մոնիզմի ըմբռնումից:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 61:

«Մենք պնդում ենք առանց այլևայլի,- գրում է նա,- որ չի կարող մի մարդ և՛ հրապարակախոս լինել, և՛ բանաստեղծ. դա անհնարին, մտացածին բան է: Երկուսից մեկը... Բայց միաժամանակ լինել և՛ այս, և՛ այն, միաժամանակ յուր մեջ ներփակել հոգևբանորեն իրար ժխտող երկու պսիխիկաներ - դա արդեն անկարելիություն է, եթե չասենք անհեթեթություն»[1]: Ըստ Էության Տերտերյանը հենց այստեղ էլ որոնում է հայ քննադատության առկա «չկոլաների» էմպիրիզմն ու ուտիլիտարիզմը:

2

«Վահան Տերյան» մենագրությունը առաջինը լինելով, միաժամանակ էական նշանակություն ունի Տերտերյանի չուրջ տասնամյա գրականագիտական-քննադատական գործունեության ուղղությունը լուսաբանելու տեսակետից: Ըստ Էության այստեղ նա առաջադրում է մեթոդոլոգիական-տեսական այն գլխավոր սկզբունքները, որոնք պետք է կոնկրետ-վերլուծական իրագումներ ստանային հայ գրողներին նվիրված իր հետազոտություններում: Եվ ինչպես կարելի է նկատել, գրականագետը հայ գրողների ուսումնասիրությանը ձեռնամուխ եղավ ստեղծագործական «պսիխիկայի» իր առաջադրած տեսությամբ, ըստ այդմ առանձնացնելով հեղինակների երեք խումբ՝ հուզական ապրումների գեղագետներ (Վ. Տերյան, Հ. Հովհաննիսյան, Հ. Թումանյան, Լ. Շանթ), տիպականորեն պատկերացնող գեղագետներ (Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Մուրացան) և հրապարակախոսներ (Մ. Նալբանդյան, Ա. Արասխանյան): Այս խմբերն ամբողջացնող ուսումնասիրությունները ներքին միասնություն ունեն և հատկանշվում են ոչ միայն տվյալ ժանրի պատմության ուրվագծումով, այլև վերլուծական ուրույն եղանակով ու տեսական-մեթոդոլոգիական հարցադրումներով:

Հայ քննադատության մեջ միանգամայն բացառիկ նշանակություն ունի բանաստեղծական արվեստի վերլուծության այն փորձը, որ առաջադրեց Տերտերյանն իր ուսումնասիրություններում: Խորապես ղգալով պոեզիայի գաղտնիքները և տիրապետելով ժամանակի հոգեբանական-մարդաբանական ուսմունքներին՝ գրականագետը հիրավի տվեց բանաստեղծական ֆենոմենների մեկնության հիանալի նմուշներ: Իր նախընտրած բանաստեղծներից յուրաքանչյուրի համար գրականագետը

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 61-62:*

սահմանից որոշակի բանաձև. Տերյան՝ «ցնորքի, ծարավի և հաչտության երգիչ», Հ. Թումանյան՝ «հայրենի եղերքի քնարերգու», Հ. Հովհաննիսյան՝ «սիրո և կարեկցության երգիչ», Լ. Շանթ՝ «սեռի և դասալքության երգիչ»: «Հույզերի թեորիայից» ելնող այս բնութագրումները մեթոդոլոգիական տեսակետից ուսանելի են հենց այն իմաստով, որ մատնացույց են անում բանաստեղծի գեղարվեստական աշխարհի ներքին միասնությունը, փիլիսոփայական այն առանցքը, որի վրա խարսխվում է ստեղծագործական անհատականության գեղագիտական իղձալը: «Ներշնչման ժամին,- նկատում է Տերտերյանը,- բանաստեղծն ապրում է ինքն իրենից դուրս, մի աշխարհում, որ մենք անվանում ենք նրա հայրենի եղերքը: Յուրաքանչյուր բանաստեղծ ունի իր հայրենի եղերքը: Ահա հենց այդ հայրենի եղերքն է, որ մենք կոչում ենք գեղեցիկ»[1]: Այստեղ արդեն կարելի է կռահել ոչ միայն Թումանյանին բնութագրող «հայրենի եղերքի քնարերգուն» հասկացության իմաստը (որ այլ բովանդակություն ունի, քան աշխարհագրական տեղայնությունը), այլև մյուս բանաստեղծներին հատկացված բնաբանների գեղագիտական-փիլիսոփայական մեկնակետը: «Հայրենի եղերքն» այսպիսով նույնանում է էսթետիկական-փիլիսոփայական կատեգորիայի, գեղագիտական իղձալի, որն իբրև սկիզբ մշտապես ունի գեղեցիկը. «Գեղարվեստական ստեղծագործությունը,- գրում է Տերտերյանը,- նպաստում է կյանքի զարգացմանը, որովհետև նա մեր հոգին է լայնացնում և ներդաշնակում հարուստ ու բազմակողմանի ապրումներով. ապրումների հենց այդ հարմոնիան հոգին լայնացնելու կոչումով – մենք անվանում ենք գեղեցիկը»[2]:

Ինքնաբերաբար առաջանում է գեղեցիկի սուբյեկտիվ և օբյեկտիվ չափանիշի հարցը: Որ գեղեցիկն օբյեկտիվ ռեալություն է, անվիճելի է ինքնին, բայց որ այն ենթադրում է ընկալման ու իմաստավորման նախադրյալ, հավաստի է նույնքան, որքան բնության օրենքների գիտական ճանաչման հայտնությունը: Գեղեցիկը նույնպես գյուտ է, հայտնագործություն, որին կարող է հասու լինել միայն բացառիկ շնորհվածը: Այս իմաստով, Տերտերյանի իրավացի ընորոշմամբ, գեղեցիկը և տաղանդը անբաժանելի հասկացություններ են: «Յուրաքանչյուր բանաստեղծ,-

---

[1] Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան. սիրո և կարեկցության երգիչը, Երևան, 1912, էջ 44:

[2] Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան..., էջ 52:

գրում է նա,- ունի մի որոշ գեղարվեստական ներդաշնակություն կամ հարմոնիա, որ մենք անվանում ենք գեղեցիկ: ...Չկա տաղանդ առանց գեղեցկի, ինչպես որ չկա գեղեցիկ առանց տաղանդի: Գեղեցիկը այն կենտրոնն է, որի չուրջը համախմբված են բանաստեղծի բոլոր ապրումներն ու հույզերը և որի չնորհիվ նա ներդաշնակություն է մտցնում մեր հոգու մեջ: Գեղեցիկը տաղանդի ստեղծագործության կիզակետն է»[1]:

Տաղանդի հարցին Տերտերյանն ավելի հանգամանորեն անդրադառնում է «Հայրենի եզերքի քնարերգուն» աշխատության մեջ: Ներառնելով այն «փիլիսոփայության սահմանները», գրականագետը նկատում է, որ չափից ավելի արծարծված այդ պրոբլեմն, այնուամենայնիվ, չի ստացել վերջնական լուծում, իսկ «բնախոսական հոգեբանության» փորձերն այդ ուղղությամբ ընդամենը միայն հանգեցրին զուգահեռականության ուսմունքին՝ ավելի ևս ընդգծելով հոգևկանի և ֆիզիկականի անջրպետը մարդու բիոլոգիական կառուցվածքի մեջ: Հանգույցը անլուծելի է դառնում հենց այն առեղծվածով, որ գաղտնիք է մնում նախաստեղծման չարժահիթը, այսինքն, մտքի ծագման հանելուկը: Ինչ էլ լինի, ինչպիսի անհայտ, ենթագիտակցական չարժահիթներ էլ գործելու լինեն, այնուամենայնիվ, գրականագետը հակված է տաղանդի բնույթի մեջ որոնելու բնատուր կամ, ինչպես ընդունված է ասել, «աստվածային սկիզբ»: Բայց եթե տաղանդի բիոլոգիական սկիզբը գաղտնիք է իրապես, ապա միանգամայն ըմբռնելի է այն որպես հավաքական բովանդակություն: Եվ այստեղ Տերտերյանը ընթացք է տալիս միանգամայն հետաքրքիր ու իմաստալից դատողությունների, որսալով այն կապը, որ գոյություն ունի տաղանդի անհատական ունակության և հանրային մտածումների, հույզերի միջև. «Տաղանդը մի հանրական ամբողջի ընդգրկումն է. դա մի սիմպատիկ համաձայնություն է, որ ունի ընդունակություն որոշ կենտրոնի չուրջ համախմբելու բանաստեղծի ամբողջ կենսաձգողությունն ու աչխարհիմացությունը: Ընդգրկումը - տաղանդն է, իսկ կենտրոնը գեղեցիկը, որ ներդաշնակություն է ստեղծում առօրեականության զբաղված հոգու մեջ: Ավելի ուժեղ է արտահայտվում այդ ներդաշնակությունը տաղանդի մեջ, քան սովորական ընթերցողների: Գեղարվեստական գեղեցիկը և տաղանդավորությունը չի կարելի միմյանցից բաժանել, որովհետև մեկը պայմանավորում է մյուսին: Եթե չկա կենտրոն - գեղեցիկը - չկա և ընդգրկում, որովհետև առանց

---

[1] Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան..., էջ 38:

վերջինիս անհնարին է առաջինը: Եթե չկա ընդգրկում – տաղանդը – բնականաբար կենտրոն-գեղեցիկը գոյություն ունենալ չի կարող: Կա գեղեցկի տաղանդ, բայց չկա տաղանդ առանց գեղեցկի»[1]*: Այսպես ուրեմն, տաղանդը դա կյանքի ընդգրկումն է և նրա մեծությունը պայմանավորված է այն հատկանիշով, թե ստեղծագործողն ինչպիսի կտրվածքով է ընկալում կյանքը, կենսափորձի, աշխարհընկալման ինչպիսի լայն կապերի մեջ է հայտնաբերում գեղեցիկը: Բայց գեղեցիկն ինքը ենթակա է փորձառական ճանաչման, որն ավելի քան որոշակի է ցուցադրում առօրականի ու փիլիսոփայականի սահմանադիծը: Առօրյա գեղեցիկը էմպիրիկ է, տարերային, չիմաստավորված, չընդհանրացված: Այն էապես դուրս է ստեղծագործող տաղանդի տեսահորիզոնից: Ճշմարիտը գեղարվեստական գեղեցիկն է, որ ընդհանրության փորձի խտացումը լինելով՝ պատռում է անհատական ընկալման սահմանափակությունը և հայտնաբերում գեղեցիկի հասարակական բովանդակությունը, այսինքն վերաճում կեցության փիլիսոփայական իմաստավորման: «Առօրյան,– նկատում է դրականագետը,– միշտ տալիս է անհատականը՝ չհորինելով ընդհանրացումներ, գեղարվեստն էլ ձգտում է անհատականացնել ամեն ինչ, թե՛ հույզ (լիրիկականի մեջ) և թե՛ պատկեր (տիպականորեն կերտող արվեստում): Բայց տարբերությունն այն է, որ գեղարվեստական անհատականը յուր մեջ պարունակում է խտացումն անհունի, որչափով խմբակցական կնիք են կրում հույզն ու պատկերը: Լիրիկ բանաստեղծը յուր խմբակցության լավագույն կատարելատիպն է, նրա անհատական ապրումը խորապես հավաքական բնույթ է ստանում վերջին հաշվով, որովհետև նա կազմակերպում է յուր բովարանում յուր կոլեկտիվի կենսական փորձը: Այդպես են և վիպասանն ու դրամատուրգը, որոնց պատկերները նույն խտացման ղրոչմն են կրում: Անհատականը դառնում է այդպիսով խորը հասարակական, համայնակեցության կամ խմբակցական կյանքի ընդգրկում»*[2]*:*

Առհասարակ գեղագետի, այսպես ասած, խմբակցական խնդիրը մի առանձնահատուկ ընդգծում ունի Տերտերյանի վերլուծական մեթոդի համակարգում: Առաջին հայացքից այն տպավորությունն է ստեղծվում, թե գրականագետը նեղ դասային ոլորտի մեջ է առնում գրողի ստեղծագործության հասարակական բովանդակությունը՝ ինքնին բացառելով

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1980, էջ 55-56:*

[2] *Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1980, էջ 60-64:*

գեղարվեստական փորձի համամարդկային արժեքը: Իրականում հարցի դրվածքը բոլորովին այլ է: «Խմբակցական» հասկացությունը, ըստ Տերտերյանի, գրողի աշխարհիմացության, նրա տրամադրությունների, խոհերի, ըմբռնումների ոլորտն է, հայացքի ուղղությունը, մտածումների փիլիսոփայական սկիզբը, այլ կերպ ասած՝ նրա «հայրենի եզերքը»: Իսկ դա ինքնին կոնկրետ-պատմական ռեալություն է, որքան անհրաժեշտ է վերպատմական, վերհասարակական հայացքի հավանականությունը: Եվ քանի որ խմբակցականը կոնկրետիվ փորձի խտացում է, այս իմաստով էլ գեղարվեստական խոսքը մշտապես ունի համամարդկային ընդհանրացման արժեք: Դժվար չէ դիտել, որ վերլուծելով Տերյանի, Հովհաննիսյանի, Թումանյանի, Շանթի ստեղծագործությունը, Տերտերյանը նրանց պոեզիայի տրամադրությունները չի սուզում այս կամ այն խմբակցության մտորումների ոլորտը, այլ հայտնաբերում է տիեզերականը, համամարդկայինը, փիլիսոփայականը: Ավելին: Նա հենց այս կետի վրա էլ ստուգում է պոզիտիվ քննադատության նեղահայաց մեթոդոլոգիան, որն անտեսում է պոեզիայի գեղարվեստական համարժեքը՝ գնահատության չափանիշ առաջադրելով սոսկ մերկ գաղափարը: Վկայակոչելով Լեոյին, Մ. Բերբերյանին, Հ. Սոլովյանին, Գ. Ենգիբարյանին, Ա. Տեր-Հարությունյանին և այլ քննադատների՝ Տերտերյանը միանգամայն տեղին ի ցույց է դնում հայ գրողների մասին նրանց արտահայտած արտառոց կարծիքներն ու մակերեսային մեկնաբանությունները: Այսպես «նահատակում են» Տերյանի «Մթնշաղի անուրջները», թե բանաստեղծը, «մաքուր գեղարվեստին» երկրպագելով, «խուսափում է հասարակական ձայներից», թե նա քարոզում է «անարխիզմ և խելագարություն», թե նա չի հուշում գոհացուցիչ հատկություններ, որովհետև չունի «չնչտող գաղափար», «ընդգծված ուղի». «անարդար գնահատումների է ենթարկվում» Հ. Հովհաննիսյանը, որպես թե «զուտ գեղարվեստի քուրմը», կյանքից կտրված, «պառնասական ժամանցին» է տրամադրել վարդի, աղջկա, կորած սիրո և վչտի երգը[1], վերջապես, անհասկանալի է մնում Լևոն Շանթի՝ «նոր գրական չկոյայի ամենաանհանդուրժելի ներկայացուցիչներից մեկի... սքանչելի, ներդաշնակ, գունագեղ» արվեստի նորարարական բնույթը[2]:

---

[1] Ա. Տերտերյան, Հովհաննես Հովհաննիսյան..., էջ 7:

[2] Ա. Տերտերյան, Լևոն Շանթ..., էջ 5:

Այս տեսակետից ուշագրավ է նաև Տերտերյանի բանավեճը Բախչի Իշխանյանի դեմ: Վերջինիս «Հասարակական գաղափարները Ռ. Պատկանյանի և Ս. Շահազիզի բանաստեղծություններում» գրքի վերաբերյալ իր հոդվածում Տերտերյանը քննադատում է գրական երևույթները սոցիոլոգիական գոհհկացումների ենթարկելու հնդինակի մեթոդը: Հատկանշական է, որ գրականագետն իր ընդդիմախոսի սխալներն ի ցույց է դնում հենց այն ուսմունքի տեսակետից, որի դիրքերից նա հանդես է գալիս. «Մարքսիզմը նոր կուլտուրական արժեքների և նրանց ձեռք բերելու կամ իրագործելու միջոցների ուսմունք է»[1],- գրում է Տերտերյանը, և հենց այդ «հասարակահայեցողության տեսակետից անկարելի է ժխտել գեղարվեստական ստեղծագործության կուլտուրական արժեքը, ներկա հասարակարգը ժխտելով հանդերձ»[2]: Բանաստեղծությունն ընկալելով բացառապես «իդեական և իդեոլոգիական բնույթով», Իշխանյանը նրա բովանդակությունը նույնացնում է հրապարակախոսության, առիթ տալով Տերտերյանի միանգամայն տեղին հեգնանքին, թե «եթե մեկը վեր կենա Մարքսի «Կապիտալը» հանդերով ու վանկերով ձևավորի - դուրս կգա՞ դրանից բանաստեղծական հրապարակախոսություն»[3]: Տերտերյանն, իհարկե, մարքսիստ չէր, բայց հարում էր մարքսիզմի լիրերալ մեկնաբաններին: Ընդունելով մարքսիստական գրականագիտության հեղինակությունը, նա, սակայն, վերապահությամբ է խոսում արվեստի պլեխանովյան սոցիոլոգիայի մասին, թե նա «լավ հրապարակախոս լինելով հանդերձ՝ գեղարվեստական ստեղծագործության վատ մեկնիչ է», այստեղ իսկ առավելությունը հատկացնելով Լունաչարսկուն, Սորելին, Բոգդանովին, Կոգանին և ուրիշների[4]:

Գեղարվեստական չափանիշը մասնավոր հարց չէ: Թերևս «գաղափարի գրականությունը», որ տիրական էր 19-րդ դարում, պարտադրում էր նաև համընկնող գնահատություն: Բայց փոխվում է գրականությունը, ուրեմն փոխվում են նաև նրան ներկայացվող չափանիշները: «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ,- գրում է Տերտերյանը,- մի խոշոր հեղաշրջում տեղի ունի: Նախկին գրական ուղղությունը, որ

---

[1] Տե՛ս «Հորիզոն», 1910, N 184:

[2] «Հորիզոն», 1910, N 228:

[3] Նույն տեղում:

[4] «Հորիզոն», 1910, N 233:

մեծապես հրապարակախոսական է՝ անցյալի գիրկն է անցնում, կովի ապրումները, պայքարի աղմուկները, ամենակարող հերոսությունն ու անմարմին հրեշտակությունը քչվում են ասպարեզից և տեղ է բացվում մի նոր հոսանքի առաջ, որ գեղարվեստական է անաղարտորեն, բայց յուր վախճանական իդեաներով միակողմանի է գերազանցապես»[1]:

Եվ այսպես, որոշարկելով իր մեթոդի տեսական սկզբունքները, Տերտերյանը անցնում է նախասիրած բանաստեղծների ստեղծագործության վերլուծությանը: Պետք է դիտել միայն, թե ինչպիսի ներշնչանքով, խոր դիտողականությամբ ու նուրբ զգացողությամբ է նա ընկալում պոեզիայի հմայքը, փիլիսոփայական տարողությունն ու բանաստեղծական սիմվոլների գեղագիտական իմաստը: Տեսնք, օրինակ, թե նա ինչպես է վերծանում «ցնորք-հեքիաթի» կոնցեպցիան Տերյանի պոեզիայի պատկերային համակարգում. «Այդ հոգեկան վիճակը ծնում է անհատական կյանքի հեքիաթայնության ցնորքը, ցնորք, որ հեքիաթի պես չի պայմանավորված պատճառի և հետևանքի անխուսափելիությամբ, էներգիայի տեղատվության և մակընթացության անհրաժեշտությամբ. ցնորք-հեքիաթ, որ չունի յուր մեջ ոչինչ անհատական, սոսկական գոյությունը հիշեցնող, որի մեջ անուն չկա, այլ «եղել է չի եղել», որի մեջ ժամանակ, տարածություն, պատճառականություն չկա, Կանտի մաքուր բանականության բոլոր կազմակերպիչ նորմաները ի չիք են դարձած, վտարված են իսպառ. ցնորք-հեքիաթ, որ մոռացնում է և հիշեցնում, մոռացնում է անհատականը և հիշեցնում հավերժականը, որ վառում է լույսեր և հանգցնում նրանց, վառում է տիեզերքի մի մասնիկը լինելու գիտակցությունը և հանգցնում եսական գոյի կորստի կսկիծը, ցնորք-հեքիաթ, որ իր անպարագծելի սահմաններում ներփակում է և՛ անցյալ, և՛ ներկա, և՛ ապագա.- անցյալ ու ներկա՝ մարդկայնորեն ըմբռնված լուսեղեն, գիտակցական կյանքում և ապագան՝ տիեզերական «անհայտության խավարում»[2]: Նույնպիսի խորաթափանց, ըստ ամենայնի լավ ըմբռնված, փիլիսոփայական եզրերի մեջ առնված մեկնաբանություններով են հատկանշվում Հովհ. Թումանյանի «Դեպի անհունը» և «Պոետն ու մուսան» պոեմներում կատարյալին ձգտող հոգու ազատագրման տառապագին դեգերումները դեպի հայրենի եզերքի լուսավոր ապաստանները:

---

[1] Ա. Տերտերյան, Լևոն Շանթ. սեռի և դասալքության երգիչը, էջ 4:

[2] Ա. Տերտերյան, Վահան Տերյան..., էջ 77-78:

«Տիպականորեն պատկերող գեղարվեստի» քննությանը Տերտերյանն անդրադարձավ հայ արձակի երևք վարպետներին նվիրված ուսումնասիրություններով՝ «Շիրվանզադե. հայ ընտանիքի և ինտելիգենտի վիպասանը», «Նար-Դոսի ստեղծագործությունը», «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ»: Որպես մեթոդոլոգիական մեկնակետ՝ գրականագետը մշտապես ունի իր առաջադիր հարցը՝ գրողի «հասարակական աշխարհայացքի» բացահայտումը, հանգամանք, որ պայմանավորում է գրողի հայացքների ուղղությունը և էապես որոշում նրա տիպերի ու կերպարների հոգերանական դասավորությունը: «Սուբյեկտիվ» ստեղծագործությունից դուրս,- նկատում է Տերտերյանը,- մենք չենք ընդունում մի այլ ստեղծագործություն: Գրականության թեորետիկները բացի սուբյեկտիվից ընդունում են նաև օբյեկտիվ ստեղծագործություն: Մեր կարծիքով, դա միայն թյուրիմացության արդյունք է»[1]: Ակնարկը վերաբերում է ռեալիզմին, որպես օբյեկտիվ մեթոդի, որը բացառում է գրողի անհատականության դրսևորումը պատկերվող իրականության հանդեպ: Եվ, անշուշտ, իրավացի էր Տերտերյանը՝ հերքելով մեթոդին վերագրվող օբյեկտիվիզմը, քանի որ ռեալիստ գեղագետը նույնպես կյանքն ընկալում է ըստ իր հասարակական իդեալի: Իհարկե, աշխարհայացքի զուտ հրապարակախոսական դրսևորումը տարբեր ընդգծումներով է հանդես գալիս այս կամ այն գրողի գեղարվեստական սիստեմում, և այդ իրողությունը որոշակի է տարբերակում գրականագետը Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի և Մուրացանի ստեղծագործության մեջ, սակայն հարցադրումը միանգամայն սկզբունքային իմաստ է ստանում գրողի գեղագիտական համակարգը մեկնաբանելու տեսակետից: Նար-Դոսն, օրինակ, ըստ Տերտերյանի, «ստեղծագործում է առանց կանխակալ միտումների. քարոզչական որևէ նպատակ նրան չի ղեկավարում այս կամ այն տիպը ընութագրելիս»[2]: Բայց և «նա անտարբեր չէ պնալի կյանքի անցուդարձը», իրական երևույթները, միջավայրն ու հանգամանքները «նրա վրա ավելի ուժեղ տպավորություններ են անում» և նա, ըստ այդ տպավորությունների, կերտում է խտացված, հավաքական տիպեր ու կերպարներ: Շիրվանզադեի ստեղծագործության մեջ «հասարակական աշխարհայացքը» ավելի տեսանելի ընդգծում ունի և նրա «գեղագիտական դեմքը հետաքրքրական է և այն տեսակետից, որ նրա

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե..., էջ 36:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 193:*

մեջ գեղագետը մի անզուսպ պայքար է մղում հրապարակախոսի հետ: Եվ այսուհանդերձ, նրա տաղանդը գերազանցապես գեղագիտական տարերք ունի, քանի որ «մեչչանական կոլեկտիվի երգիչ լինելով՝ միաժամանակ ռեալիստ վիպասան է, գիտական մեթոդ ունի յուր գեղարվեստական պատկերներն ստեղծագործելիս»[1]: Ինչ վերաբերում է Մուրացանին, ապա ինչպես իրավացիորեն դիտում է Տերտերյանը, «ոչ մի հայ գեղագետի աչխարհայացքի քննությունն այնքան անհրաժեչտ չէ, որքան Մուրացանինը՝ սրա գեղարվեստական դեմքը հասկանալու տեսակետից»[2]: Եվ, իրոք, բնութագրելով գրողի աչխարհայացքը, գրականագետը ցույց է տալիս նրա պահպանողական բովանդակությունը, հանգամանք, որ մի չարք ստեղծագործություններում վերաճում է միտումնավոր քարոզի՝ չատ հաճախ կույր նախապաչարմունքներով մթագնելով հասարակական պրոգրեսի գիտակցման հնարավորությունը:

Իր ուսումնասիրություններում Տերտերյանը առաջադրում է գեղարվեստական արձակի վերլուծության մի մեթոդ, որին նա դիմեց նաև հետագա գործունեության ընթացքում: Գրականագետի համոզմամբ, գրողը կյանքի, իրականության երևույթները համախմբում և ընդհանրացնում է հավաքական կերպարների մեջ: Դրանք այն «կենտրոններն» ու «կիզակետերն» են, որոնց մեջ «ժողովում են բոլոր կենսական փորձն ու ճառագայթները»: Հետևաբար, այս կամ այն «գեղագետին բոլորանվեր կերպով հասկանալու և գնահատելու համար», անհրաժեչտ է խմբավորել նրա ստեղծած կերպարներն ու տիպերը, և մի ամբողջական չղթայի մեջ հայտնաբերել այս կամ այն «հավաքական-հոգեբանական միջավայրի բնորոչ գծերը»: Ըստ այդ սկզբունքի, Տերտերյանը Մուրացանի կերպարները ստորաբաժանում է երկու խմբի՝ «անձնուրացության գաղափարատիպեր» (Վահան Սարյան, Վեդունց Սարգիս, քույր Աննա) և «եսասիրության գաղափարատիպեր» (Պետրոս Կամսարյան, Մոմճյան, Մարալյան), Նար-Դոսի տիպերը՝ ըստ «հավաքական-հոգեբանական միջավայրի առանձնահատկության» ստորաբաժանվում են Լևոն Շահյան և Մանոն գծերի, իսկ Շիրվանզադեի տիպերը համակարգվում են Արսեն Դիմաքսյան, Միհրան Ալվերդյան, Հերսելի, օրիորդ Մարգարիտ կոլեկտիվ-հոգեբանական փորձի ընդհանրությամբ: Գրականագիտության արդի մեթոդների տեսակետից վերլուծության այդ եղանակն, իհարկե,

---

[1] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադե..., էջ 10:

[2] Ա. Տերտերյան, Մուրացան, Երևան, 1971, էջ 11:

կատարելություն չի հուշում, այնուամենայնիվ, ժամանակին դա թարմություն էր ներարկում հայ քննադատությանը, և Տերտերյանը, հիրավի, չատ կողմերով ընդլայնեց գեղարվեստական երկի հետազոտության ոլորտները և Շիրվանզադեի, Նար-Դոսի, Մուրացանի ստեղծագործություններում հայտնաբերեց այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք գիտական հետաքրքրություն են ներկայացնում նաև այսօր: Եվ, իհարկե, հատկապես առանձնանում է «Մուրացանը որպես մտածող և գեղագետ» ուսումնասիրությունը, որին մի արտակարգ փայլ են տալիս նյութի խորը ըմբռնվածությունը, հարցադրումների տրամաբանական հստակությունն ու արտակարգ ներշնչվածությունը: «Անձնվիրություն ու առաքելություն – ահա Մուրացանի սևեռյալ գաղափարը, ահա նրա աշխարհայացքի ուղն ու ծուծը: Յուրաքանչյուր անձն նրա աչքում այս կամ այն չափով արժեք ունի, նայած թե ինչ աստիճանի է հասնում նրա մեջ հիշյալ գաղափարը: Մուրացանը ուրիշ կշռաչափ չունի»[1], այստեղ է Տերտերյանը որոնում Մուրացանի գեղագիտական իդեալը և այս դիտակետից վերլուծում գրողի ստեղծագործության գեղարվեստական և իմացաբանական արժեքը:

Գրական ստեղծագործության մյուս ընագավառը, որի հետազոտությունն զբաղեցրել է Տերտերյանին՝ հրապարակախոսությունն է: Այստեղ նրա ուսումնասիրության օբյեկտն են երկու անվանի հրապարակախոսներ՝ Միքայել Նալբանդյանը և Ավետիք Արասխանյանը: «Միքայել Նալբանդյան. ազգության հրապարակախոսը» և «Վահան Տերյան» աշխատությունները լույս տեսան համարյա միաժամանակ՝ 1910 թվականին: Եվ դժվար չէ նկատել, որ ստեղծագործության «պսիխիկական կառուցվածքի» մեթոդոլոգիական այն հարցադրումները, որ առկա են «Վահան Տերյան» ուսումնասիրության մեջ, ուղղակիորեն փոխանցվում են հայ հրապարակախոսին նվիրված գրքի էջերը՝ առանձին կոնկրետ-վերլուծական իրացումներ: Ոչ մի կասկած չի ճնդրում փաստերի տրամաբանությունը, և գրականագետը միանգամայն տեսանելի է դարձնում հրապարակախոսության հոգևրանական կերտվածքին բնորոշ անհամբերողությունը, միտումնավորությունը, կրքոտությունը, «հակադրման մեթոդով» առաջնորդվելու սկզբունքը, «պայքարի ալրումների» հետևողական ձգտումը, մի կոլեկտիվ փորձը մի այլ կոլեկտիվի հակադրելու պաթոսը՝ հատկանիշներ, որ հաստատվում են ոչ միայն Նալբանդ-

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 21:*

յանի անհատական խառնվածքով, այլև նրա ստեղծագործության գաղափարական բովանդակությամբ: Անկախ հարցադրման մեթոդոլոգիական միակողմանիությունից, պետք է նշել, որ դա Միքայել Նալբանդյանի աշխարհայացքի, նրա հրապարակախոսության գաղափարական ու պատմա-սոցիոլոգիական առաջին հանգամանալից վերլուծությունն է: «Նրա պսիխիկական նկարագրի վերլուծումն ի հայտ է բերում հրապարակախոս ստեղծագործողին, իսկ աշխարհայացքի քննությունը - ազգասեր և ազատամիտ (լիբերալ) մարտիկին»[1], այս բնորոշմամբ Տերտերյանն, ըստ էության, տալիս է իր հետազոտության մեկնակետը, ուր Նալբանդյանը ներկայանում է որպես «երրորդ դասի» գաղափարախոս և, իհարկե, ուղեգծում ազգային հրապարակախոսության առաջընթացը դեպի Գ. Արծրունի, Ավ. Արասխանյան և ուրիշներ: Տեղին է նշել, որ պատմական ժառանգորդության այդ ուղեգիծը ժամանակի գրականագիտության ու պատմագիտության համար ընդունված սկզբունք էր և տեսական միտքը տակավին չէր հասել հեղափոխական-դեմոկրատական հոսանքի տարբերակմանը, թեև աննկատելի չէին մնում Նալբանդյանի աշխարհայեցության հեղափոխական միտումներն ու դրանց աղերսները ռուս հեղափոխական-դեմոկրատական գաղափարախոսության հետ:

«Ավետիք Արասխանյան» աշխատության մեջ Տերտերյանը նորից է անդրադառնում «ստեղծագործական պսիխիկայի» տեսությանը: «Հրապարակախոսին գնահատելու համար,- գրում է նա,- պետք է նախ՝ որոշել նրա տաղանդի բնույթը, այսինքն ցույց տալ, թե որ խմբակցության չահերի ջատագովն է նա: Հետո հարկավոր է վերլուծել նրա աշխարհայացքը, մատնանշելով այդ աշխարհայացքի աղբյուրը իրական կյանքում, այսինքն որոշ դասակարգերի ընդհարման հողը»[2]: Ըստ էության, Արասխանյանը նույնպես «ազգության հրապարակախոսն է» և Նալբանդյանից ու Արծրունուց հետո չարունակում էր «երրորդ դասի» գաղափարամարտը՝ հասարակական ու տնտեսական զարգացման նոր հանգամանքներում: Առհասարակ, Տերտերյանը մերժում էր բուրժուական իրավակարգը և այս իմաստով, ըստ ամենայնի, գնահատելով այդ իրավակարգի ներքին հակասությունների բացահայտումը հրապարակախոսի աշխատություններում, միաժամանակ քննադատում է այդ հա-

---

[1] Ա. Տերտերյան, Միքայել Նալբանդյան..., էջ 5-6

[2] «Նոր հոսանք», 1914, 3, էջ 444:

սարակութիւնը բարեկարգելու նպատակով պատրանքները. «Նրա գյուղափրկիչ ոգեշնչները մեր մեջ միայն զարմանք են հարուցանում, թե ինչպես է եղել, որ ռևալիստորեն տրամաղրված մի քաղաքաւտնտես այդպիսի ունայն մի ծրագիր է թխել՝ տնաբույս միջոցներով գյուղ փրկելու համար՝ ավերող ժամանակի անողոք անիվի դեմ դնելով մի քանի կասկածելի արժեք ունեցող բարեգործական խրտվիլակներ...»[1]:

3

Գիտական գործունեությունը Տերտերյանը մչտապես զուգակցել է մանկավարժական աշխատանքի հետ: Տարիներ չարունակ նա հայ գրականության պատմություն է դասավանդել Շուշու հոգևոր սեմինարիայում (1905–1907), Երևանի թեմական դպրոցում (1909–1920), իսկ երբ Հայաստանում հաստատվեցին սովետական կարգերը, նա եղավ Համալսարանի հիմնադիր դասախոսներից մեկը և սկսած 1921 թվականից մինչև իր կյանքի վերջը՝ (1953) որպես դասախոս ու ամբիոնի վարիչ՝ (1929 թվականից) իր անվան հետ կապեց հայրենի գրականության ուսուցման ու գիտական կազմակերպման գործը:

Հեղափոխությամբ վերափոխված հասարակության աշխարհայեցությունը մեթոդոլոգիական վերանայումներ էր պարտադրում գրականագիտությանը և հոգեբանական դպրոցի հետևորդը հիմնավոր քայլեր է կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի յուրացման ուղղությամբ: Իհարկե, հարցն այնպես չպետք է պատկերացնել, թե արվեստի սոցիոլոգիայի ըմբռնումը Տերտերյանի համար մինչ այդ անհասկանալի մի իրողություն էր և նա ցուցված էր տուրք տալու անծանոթ և օտարոտի սկզբունքների: Հոգեբանական նրա մեթոդը ոչ միայն չէր բացառում գրականության հասարակական բովանդակության արժեքայնությունը, այլև գիտակցում էր պատմական, սոցիոլոգիական և մարքսիստական մեթոդների գիտական-վերլուծական սկզբունքների արգասավորությունը: Հարցը վերաբերում էր հոգևոր պատմության, որպես վերնաշենքային երևույթի ծագումնաբանական և իմացաբանական հիմունքների բացատրությանը՝ նոր աշխարհայեցության՝ մարքսիստական փիլիսոփայության տեսանկյունից: Իսկ այստեղ արդեն երևույթների պատճառականությունն անհամեմատ ավելի բարդ և օբյեկտիվ գործոններ է հայտ-

[1] «Նոր հոսանք», 1914, 5, էջ 787:

նաբերում, քան հոգեբանական մոնադների տեսությունը: Այս տեսակետից անչուշտ վրիպում են թույլ տալիս որոշ նորօրյա հետազոտողներ՝ սխալների ու վրիպումների վրա դիտելով 20-ական թվականների գրականագիտական մտքի որոնումները սոցիոլոգիական մեթոդի յուրացման ուղղությամբ, անտեսելով այն փաստը, որ իր ծայրահեղություններով ու դոգմատիզմով հանդերձ, դա նոր աստիճան է նշանավորում գրականագիտական-քննադատական մտքի պատմության մեջ և մի քանի էական գծերով ընդլայնում է գրականության պատմության գիտական իմացության ոլորտները: Ինչ խոսք, 20-ական թվականների Տերտերյանի ուսումնասիրությունները վերլուծական իրենց տարերքով, գեղագիտական-փիլիսոփայական տարողությամբ ղիջում էին նախորդ տասնամյակի հետազոտություններին, սակայն միտված էին գրականության պատմության օրինաչափությունների, գրական երևույթների իմացության նոր մեթոդների առումով, որն ինքնին ուշագրավ է գիտության և տեսական մտքի պատմության տեսակետից:

Հայոց նոր գրականության պատմության ուսումնասիրության մեթոդոլոգիական նոր սկզբունքների մշակման առաջին փորձը եղավ «Համառոտ դասընթացքը» (1922): Առաջին պարագրաֆը հենց այսպես էլ անվանված է՝ «Նյութը և մեթոդը»: Ըստ նյութի գրականությունը բաժանելով երևք սեռի՝ վիպագրություն, բանաստեղծություն և հրապարակախոսություն, Տերտերյանը առաջադրում է առարկայի ուսումնասիրության իր մեթոդը. «Ընդունելով այն տեսակետը, որ գրականությունը «ժողովրդի բարձրագույն մտածողությունն է», մենք պետք է ուսումնասիրենք ոչ թե գրքեր ու հեղինակներ, այլ գաղափարները և նրանց գեղարվեստական ձևերը: Հետևապես տաղանդը պետք է հանդիսանա այն կենտրոնը, որի չուրջը խմբվել է այս կամ այն սոցիալական ամբողջի «մտածողությունը»: Մենք պետք է նրան մոտենանք գրականպատմական չափով. միջավայրը, դարը, ժամանակը որպես օբյեկտի տվյալ, իսկ հեղինակի անհատականությունը որպես սուբյեկտիվ տվյալ. երկուսի հարակցությունը տալիս է գրական երկի երևույթը»[1]: Այստեղից արդեն հետևում է մեթոդոլոգիական մյուս սկզբունքը՝ գրականության պատմությունն ուսումնասիրել ըստ «չկոյաների»: Դասընթացի առաջին պրակը նվիրելով վիպագրությանը՝ Տերտերյանը այն ստորաբաժանում է հետևյալ չկոյաների՝ «գեղջկական դպրոց» (Արովյան,

---

[1] Ա. Տերտերյան, Համառոտ դասընթացք, Երևան, 1922, էջ 3:

Պռոշյան, Աղայան), «ռոմանտիկ դպրոց» (Րաֆֆի, Մերենց, Մուրացան, Փափազյան), «ռեալիստական դպրոց» (Շիրվանզադե): Այն ընութագրումները, որ գրականագետը տալիս է դասընթացի մնջ առնված գրողներին, այսօրվա տեսակետից, իհարկե, ենթակա են խիստ վերաքահութիւնների ու թերևս հասկանալի են ժամանակի գրականագիտական պատկերացումների ընդհանուր ոլորտում: Սակայն ինքնին արտառոց էր այն գնահատականը, որ գրականագետը տալիս է Սունդուկյանի ստեղծագործությանը՝ փաստորեն ժխտելով նրա գեղարվեստական ու ճանաչողական արժեքը: Բնորոշ է, օրինակ, որ Տերտերյանը Սունդուկյանի մեթոդը համարում է ռոմանտիկական և կասկած հայտնելով նույնիսկ «Պեպոյի» գեղարվեստական կատարելության հանդեպ՝ գրողի «արժանիքը» վերագրում է սոսկ «մի քանի վաճառականների հաջող գծված գաղափարատիպերի»[1]:

Հետագայում Տերտերյանը հիմնավոր քայլեր է կատարում սոցիոլոգիական մեթոդի տեսական սկզբունքների յուրացման ուղղությամբ, ուղեցույց ունենալո ռուս գրականագիտության փորձը, հատկապես Վ. Պերեվերզևին ու Վ. Ֆրիչեին, որոնք հետևելով մարքսիստական էմեիտիկայի պլեխանովյան դպրոցին՝ մշակում էին արվեստի սոցիոլոգիայի իրենց տեսությունը՝ առաջադրելով «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային էկվիվալենտի» հիմունքները իբրև պոետիկայի բոլոր տարրերը պայմանավորող մեկնակետ: «Գրական ոճի սոցիոլոգիան», «Ֆրիչեն իբրև քննադատ», «Նալբանդյանի գրական հայացքները» և այլ հոդվածներում Տերտերյանն արդեն հաստատում է իր կողմնորոշումները «պերեվերզևյան դպրոցի» հանդեպ: Գրականության սոցիոլոգիականացումն ինքնարերաբար վերստուգում է հոգեբանական մեթոդի տեսական բանաձևերը: Այսպես օրինակ, եթե 10-ական թվականների ուսումնասիրություններում Տերտերյանը որպես ստեղծագործական պսիխիկայի ոլորտներ հակադրում էր հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստը, ապա այժմ գրում է, թե «չի կարելի սոցիոլոգիական խոր տարբերություն դնել հրապարակախոսական և գեղարվեստական ոճերի միջև... որովհետև երկուսի աղբյուրն ու ծնողը միևնույն հասարակագիտական գրուպան են»[2]: Նույն այդ սոցիոլոգիայի դիրքերից էլ Տերտերյանը մեկնաբանում է գրական ոճի պրոբլեմը: Մերժելով «ոճի ան-

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 45:*

[2] *«Նոր ուղի», 1929, 2, էջ 238:*

հատականության» տեսությունն ըստ Բրանդեսի, Թենի, Հեննեկենի և Ֆագեյի՝ նա այդ համարում էր «լիբերալ-ինդիվիդուալիստական աշխարհայացքի» արդյունք և ոճը դիտելով որպես «մտքի ձևակերպման մեթոդներից մեկը»՝ եղրակացնում, թե նրա մեջ «անդրադառնում են որոշ գաղափարախոսություն և հոգեբանություն, որոնք ի վերջո անհատական չեն կարող լինել, այլ ունեն դասակարգային բովանդակություն»[1]: Ոճը, մեկնաբանում է Տերտերյանը, արտացոլում է գրողի «սոցիալական ապերցեպցիան», ուստի և «մեռնող դասակարգի ոճը բութ է», ներշնչանքից ու պատկերավորությունից զուրկ, հետևաբար հնարավոր է ոճական վերլուծությամբ «ցույց տալ հեղինակի դասակարգային պատկանելությունը, նրա երկերի թերն ու դեմը, առավելությունները և պակասությունները, աջը և ահյակը»[2]: Քննադատելով ֆորմալիստներին, որոնք «կտրում են երկը ժամանակից և տարածությունից, նրա մեջ փնտրելով սոսկ հեղինակի «պրիոմները» և մեկդի վանելով քննելի հեղինակի գաղափարախոսությանը»՝ Տերտերյանը ոճի պարտադրանքին է ենթարկում մեթոդներն ու ժանրերը, որպես թե ռոմանտիզմը «դա ոչ փիլիսոփայական մտայնություն է և ոչ էլ տրամադրություն. դա - գրական ոճ է», թե ոճը «հասարակագիտական ընդհանրացում է», ուր «տեխնոլոգիան ձուլված է իդեոլոգիայի հետ», «արդյունաբերական քաղաքի հապճեպ, տենդոտ և արագաշարժ կյանքը գրական ոճի մեջ դնում է սեղմություն»՝ ստեղծելով երթուղային ընթերցանության իր ժանրը՝ նովելը և այլն[3]:

Տերտերյանին նախապես օտարոտի ներկայացավ գրականագետների երիտասարդ սերնդի բանավեճը Պերեվերզևի և Ֆրիչեի դեմ: Վերջինիս «Արվեստի սոցիոլոգիան» աշխատությունը համարելով «հետևողական մարքսիզմի» կիրառումը գրականագիտության մեջ՝ նա այդ մեթոդի քննադատությունը վերագրեց «անարխո-ինդիվիդուալիստական» մտայնությանը: Ֆրիչեն, ինչպես ենթադրում է Տերտերյանը, հայտնագործեց «սոցիալական պատվերի նշանակությունը» գրողի ստեղծագործության մեջ, Թենի միջավայրի տեսությանը նա տվեց «կոնկրետ տնտեսագիտական իմաստ» և գրական երկը վերլուծեց

---

[1] «Նոր ուղի», 1929, 1, էջ 252-253:

[2] Նույն տեղում, էջ 255:

[3] Նույն տեղում, էջ 263:

«գրողի դասակարգայնորեն հիմնավորված մտածողության մեթոդով»[1]*: Այս իմաստով նա Ֆրիչեին կարգում էր «երկրորդ խոշոր դեմքը» Պլեխանովից հետո, ըստ այդմ վերանայելով նաև այն վերապահությունը, որ ժամանակ առաջ ուներ անվանի մարքսիստի սոցիոլոգիական մեթոդի հանդեպ:*

Որքան նոր մեթոդը տեսականորեն հստակ ու վերջավորված է ներկայանում, նույնքան այն պարտադրում էր գիտական-վերլուծական բարդ ու դժվարին մի աշխատանք: Փաստորեն պետք էր վերստին հետազոտել գրականության պատմության ամբողջ նյութը, իմաստավորել այն նոր մեթոդի տեսանկյունից, որոնել գրականության փիլիսոփայությունը հատկանշող նոր բանաձևեր, հայտնաբերել գրական-գեղարվեստական պրոցեսի բովանդակությունն ընդգրկող նոր օրենքներ ու օրինաչափություններ: Եվ ստեղծագործական մեծ էներգիայով օժտված գիտնականը ձեռնամուխ եղավ առաջադրված խնդրի իրագործմանը: Դրա արտահայտությունը հանդիսացան «Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» և «Հայոց նոր գրականության պատմություն. XIX-XX դդ.» առաջադրությունները, որոնք ըստ էության նոր չրջանի գրականության պատմության սոցիոլոգիական արտացոլումն են: Դասակարգային բովանդակությունը գաղափարական ուղղություն է տալիս գրականությանը՝ նույն սկզբի վրա դնելով հրապարակախոսությունն ու գեղարվեստը, գրական մեթոդներն ու ոճերը: «Հրապարակախոսությունը ղեկավարում է գրականության ընթացքը», գրում է Տերտերյանը և հետևություն անում, թե Արծրունին առաջադրել է «Սունդուկյանի և Շիրվանզադեի հիմնական թեմաների ցանկը», թե Շիրվանզադեն կյանքը դիտել է «Գրիգոր Արծրունու լիբերալիզմի տեսակետից», վերջապես «թե ռևալիզմը և թե ռոմանտիզմը մի գործունյա դասակարգի իրական պահանջներն էին գրականության հանդեպ»[2]*:*

«Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին» (1927) գրականագիտական ակնարկում Տերտերյանը որոշակի է ընդգծում անցյալի ժառանգության հետազոտության անհրաժեշտությունը: «Այսպես, ուրեմն,- գրում է նա,- այսօրվա գյուղացուն հասկանալու և ճանաչելու համար պետք է գիտենալ նրա անցյալը, պատմական զարգացման տե-

---

[1] *«Գրական դիրքերում», 1929, 12, էջ 66:*

[2] *Ա. Տերտերյան, Հայոց նոր գրականության պատմության առաջադրություն, 5, Երևան, 1931, էջ 6-7:*

սակետով պետք է մոտենալ նրան»[1]: Գյուղագրական ուղղությունը Տերտերյանն ընկալում է առանց տիպաբանական կամ պատմական ստորաբաժանման: Այս իմաստով նա դպրոցի սահմանները գծում է Աբովյանից մինչև Բակունց՝ գրեթե հարյուրամյա մի ժամանակաշրջան, որի տևողությամբ «քսանհինգ հայ գյուղագիրներ պրպտել են մեր գյուղական կյանքը, ուսումնասիրել են այդ կյանքի հասարակական ու տնտեսական երևույթները և այդ ամենը մարմնացրել են գրական ձևերի, տիպերի և պատկերների մի երկար համայնացույցով»[2]: «Հասարակական ու տնտեսական երևույթների» փաստարկը, որպես գրականության արժեքայնության չափանիշ, իր հիմքով կառչած էր «սոցիոլոգիական դոմինանտի» տեսությանը և արդեն իր մեջ կրում էր գռեհիկ սոցիոլոգիզմի հակապատմական խոտորումը:

4

Արդեն 30-ական թվականների սկզբին նկատելի են դառնում գրականագիտության և քննադատության մեջ գռեհիկ սոցիոլոգիական մեթոդի վերանայման միտումները: Գրականագետների երիտասարդ սերունդը բանավեճ է հարուցում «պերեվերզևյան դպրոցին»՝ կասկածի ենթարկելով նրա մեթոդոլոգիական մեկնակետի «մարքսիստական» հիմունքը: Սուր քննադատության տակ է առնվում «սոցիոլոգիական դոմինանտի» և «դասակարգային պսիխոանալիզի» տեսությունը, որպես հայեցողական, վերդասակարգային, որպես «սոցիալական ադեկվատի» պլեխանովյան էսթետիկայի տարատեսակ: «Գրականության նորերս ավարտված դիսկուսիան,- ասված է Կոմունիստական ակադեմիայի գրականության, արվեստի և լեզվի բաժանմունքի նախագահության բանաձևում,- կատարյալ պարզորոշությամբ ցույց տվեց, որ Պերեվերզևի կոնցեպցիայի մեթոդաբանական հիմնական արատը նրա հակադիալեկտիկական բնույթն է, մատերիալիստական դիալեկտիկայի բացարձակ անհասկացողությունը: Փորձելով կառուցել գրական պրոցեսի մատերիալիստական թեորիան՝ Պերեվերզևը փաստորեն գլորվում է դեպի էկոնոմիկական մատերիալիզմը, դեպի չուլյատիկովչչինան՝ մո-

[1] Ա. Տերտերյան, Նկատողություններ մեր գյուղագիրների մասին, էջ 5:

[2] Նույն տեղում, էջ 3:

ռանալով մատերիալիստական դիալեկտիկայի հիմնական օրենքը»[1]:

Այս իրողությունը արձագանք գտավ նաև հայ իրականության մեջ՝ գրականագետների երիտասարդ սերնդին տրամաղրելով գրականության «սոցիոլոգիական էկվիվալենտի» պերեվերզևյան տեսության հայ հետևորդների քննադատությանը՝ թիրախ ունենալով հատկապես Տերտերյանին: Գրականագիտության մեթոդոլոգիական վերակառուցման պրոցեսը ավելի ակնհայտ դարձավ պրոլետգրողների ասոցիացիայի վերացումից (1932) և սովետական գրողների առաջին համագումարից (1934) հետո: Կազմակերպական այս միջոցառումները արտացոլում էին հասարակության զարգացման պատմական օրինաչափության թելադրանքը: Իրացվել էր համատարած կոլեկտիվացումը՝ սոցիալիստական ուղու վրա դնելով գյուղացիական հասարակությանը, «տեղի էր ունեցել սովետական հասարակարգի տնտեսական ու սոցիալական կոնսոլիդացիան, որը պահանջում էր գաղափարական իր հիմնավորումը»: Գաղափարական ընագավառի սուր հարցը արդեն ոչ այնքան հնի ու նորի հակադրությունն է, «նզովյալ անցյալի» մերկացումը, որքան սոցիալիստական վերափոխության միսիան իրագործած ժողովրդի պատմական դերի գնահատությունը: Պատմության գլխավոր հերոսը արդեն ոչ թե «պրոլետարիատն է», այլ «ժողովուրդը», և այս իմաստով պատմական անցյալը վերաիմաստավորվում է որպես ժողովրդի ստեղծագործական հանճարի դրսևորում[2]: Մաքսիմ Գորկու նույթը սովետական գրողների համագումարում, նրա այն դրույթը, թե բուրժուազիայի դերը գերագնահատված է կուլտուրայի պատմության մեջ, ռևալիզմի օբյեկտիվ բովանդակության և գրողի աչխարհայացքային նախապաչարմունքների տարբերակումը, ինչպես նաև ժողովրդական բանահյուսության նչանակության ընդգծումը մարդկության հոգևոր պատմության մեջ, մեթոդոլոգիական որոչակի ուղեցույցներ էին անցյալի ժառանգության ուսումնասիրության ասպարեզում: Մեթոդոլոգիական այս սկզբունքները միանգամայն հստակ կողմնորոչումներ տվեցին Տերտերյանին, և ստեղծագործական արտակարգ կարողություններով օժտված գրականագետը չուրջ երկու տասնամյա ժամանակամիջոցում գրում է «Նար-Դոսի պատմվածքները» (1934), «Մուրացան» (1936–1939), «Երվանդ Օտյանի ստեղծագործությունը» (1937), «Նալբանդյանի էսթետիկան» (1939),

---

[1] *«Սովետահայ գրականության տարեգրություն», գիրք 1, Երևան, 1957, էջ 165:*

[2] *Տե՛ս Советское литературоведение за 50 лет, М., 1967, с. 51-52.*

«Պուշկինը հայ գրականության մեջ» (1939), «Րաֆֆու «Սամվել» պատմական վեպը» (1940), «Աբովյանի ստեղծագործությունը» (1941), «Պարոնյանի գեղագիտական հայացքները» (1941), «Ալիշանը և հայրենասիրությունը» (1942), «Հակոբ Հակոբյանը և մեր օրերը» (1942), «Թումանյանի հայրենասիրական պոեզիան» (1942), «Ղազարոս Աղայանը և ժողովրդական հերոսությունը» (1942), «Հայրենասեր կինը Մեր ենցի վեպերում» (1942), «Սունդուկյանը և ժողովուրդների բարեկամությունը» (1943), «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան (1943), «Ռուս մեծ առակախոս-բանաստեղծը» (1944), «Սովետահայ պատմավեպը» (1945), «Զոհրապի արվեստը» (1946), «Փիլիսոփայական խոհը Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ» (1946), «Վ. Գ. Բելինսկի: Ռուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» (1948), «Պերճ Պռոշյան» (Հրատ. 1955), «Շիրվանզադեի գրական տիպերի Հանրագիտարանը» (Հրատ.՝ 1959) և բազմաթիվ այլ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ, որոնք մի ուրույն դպրոց են նշանավորում հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ: Ոճի արտիստիկ հանդիսավորությունը, լայն էրուդիցիան, «համապարփակ էկլեկտիզմը», որ համատեղում էր գրական երևույթների սոցիոլոգիական, գեղագիտական, հոգեբանական ու պատմական քննությունը, Տերտերյանի հետազոտության մեթոդին տվեցին վերջավորված, ամբողջական սիստեմի նշանակություն:

Մեթոդոլոգիական ելակետային դրույթներից մեկը, որի հաստատմանը հետամուտ եղավ Տերտերյանը, պատմականության սկզբունքն է: Հարցն ուղղակիորեն առնչվում է դասական գրողների աչխարհայացքի գնահատությանը, որ հաճախ գոհհիկ սոցիոլոգիական ընկալմամբ վերաճում էր անցյալի արժեքները ժխտելու մտայնության: «Մենչևիկյան պատմագրությունը ձգտել է ցույց տալ,- գրում է Տերտերյանը,- թե հայ նոր գրականության սոցիալական պատվիրատուն եղել է բուրժուազիան»: Բուրժուազիայի դերը կուլտուրայի պատմության մեջ գերագնահատելու պոկրովսկիական հակապատմական մեթոդի տուրքն է սա, որ կասկածի տակ էր դնում Աբովյանի ստեղծագործության դեմոկրատական բովանդակությունը. «Ահա սա է պատմության այն մոդեռնիզացիան, որ հանդես է բերում Պոկրովսկու «դպրոցը» և որ պաչտպանվում էր Աբովյանին «խոչոր բուրժուազիային» հանձնող ուսումնասիրողների կողմից: Անդրկովկասի հետամնաց պայմանների մեջ պահանջել, որ նա «խնդիրը լուծեր» այսօրվա մեր բոլոր հասկացողությունների համաձայն, այդ նչանակում է ոտնակոխ անել իստորիզմի ամեն մի ըմբռնում

և կանգնել Հենց այն իդեալիստական պատմահայեցողության դիրքերում, որի մեջ մեղադրում էին ուսումնասիրողներն ուրիշներին»[1]: Հարցի տրամաբանական դրվածքից ինքնին բխում է հակադարձ միտումը, թե Աբովյանը «միանգամայն հանդիսանում է իրրև ժողովրդական գրող և Հենց նրանից է սկսվում հայ ժողովրդական գրողների պլեադան - Նալբանդյան, Պռոշյան, Աղայան, Թումանյան...»: Գրականության ժողովրդական տարերքն ավելի համապարփակ չրջանակներ է ենթադրում, քան «պլեադային» այս միագիծ և առաջին հայացքից կարծես ինքնին հասկանալի չղթան և այդ չղթայի մեջ են առնվում ազգային գրականության դասականները՝ Ալիշան, Սունդուկյան, Րաֆֆի, Պարոնյան, Օտյան, Շիրվանզադե, Մուրացան և ուրիշներ: «Հայ գրական քննադատության մի մասը,- նկատում է Տերտերյանը,- աշխատել է Րաֆֆուն ամբողջապես տալ բուրժուազիային՝ նրան միանգամայն կտրելով հայ ժողովրդական գրականությունից: Մի այնպիսի մեծ վիպասանի նկատմամբ, որպիսին Րաֆֆին է, դա իհարկե սխալ մոտեցում է, նրա ստեղծագործության մեջ բուրժուական տարրերի հետ միասին կան նաև իրականության ժուժկալ ուսումնասիրություն և խորապես արտացոլում: Իր այս վերջին հատկությամբ Րաֆֆին անջատվում է հայ ռեակցիոն բուրժուազիայի սահմանափակությունից և բարձրանում մինչև արվեստի համաժողովրդային խնդիրները»[2]:

Բնութագրելով Երվանդ Օտյանի երգիծական արվեստը՝ Տերտերյանը նկատում է, թե նա «ունի ոճի կլիչեներ», որոնք պարտադիր կառուցվածքի վրա են ձևում նրա երգիծական պատկերները: Տեղին է նշել, որ գրականագետի վերլուծության մեթոդը նույնպես ունի իր «կլիչեները», որոնք հանդես են գալիս որպես մեթոդի ամբողջությունը պայմանավորող դրույթներ: Եթե փորձելու լինենք համակարգել այդ դրույթները, ապա կստացվի հետևյալ պատկերը. պատմականություն, ժողովրդայնություն, աշխարհայացք և մեթոդ, լեզու և ոճ, գրական ազդեցություններ, տիպական արվեստը, արդիական արժեքը: Այս հարցադրումները ինքնին պայմանավորում են Տերտերյանի ուսումնասիրությունների պրոբլեմային կառուցվածքը: Նույնիսկ գեղարվեստական առանձին նրկերի մասին գրած ուսումնասիրություններում (օրինակ, Րաֆֆու «Սամվել» և Մուրացանի «Գևորգ Մարզպետունի» վեպերի մասին նրա

---

[1] Ա. Տերտերյան, Աբովյանի ստեղծագործությունը, Երևան, 1941, էջ 8:

[2] Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, Երևան, 1945, էջ 155:

հոդվածները) բացառվում է, այսպես ասած, սյուժետային վերլուծությունը և դարձյալ ասպարեզ ունի պրոբլեմային հարցադրումների սկզբունքը: Սա սոցիոլոգիական մեթոդի նախասիրած կառուցվածքն է, որ Տերտերյանը լրացնում է պոետիկայի տարրերի քննությամբ: Ելակետային դրույթը, որով այդ մեթոդը ճանաչում է դասական գրականության արժեքայնությունը, արտացոլված իրականության ճանաչողական նշանակությունն է: Հայտնի է, որ այս ելակետը, ինչպես նաև գեղարվեստական վարպետության ուսանելիությունը, որպես անցյալի ժառանգության գնահատության չափանիշ՝ օտար չէր նաև գռնհիկ-սոցիոլոգիզմին: Ընդունելով այդ չափանիշը, Տերտերյանը ըստ ամենայնի հաղթահարում է նրա միակողմանիությունն ու ժխտական հակումները և դասական գրականության մնայուն չերտերի մեջ հայտնաբերում նաև գաղափարական ու բարոյա-էթիկական ավանդույթներ, ինչպես, օրինակ, հայրենասիրությունը, հումանիզմը, աշխատասիրությունը, ժողովրդական ապրելակերպի փիլիսոփայությունը, ազատասիրության ու հավասարության նրազանքը և այլն: Այսպես թե այնպես, գրականության իմացաբանական հատկանիշը, որով նա իրրև հավաստի վավերագրություն ներկայացնում է անցյալի հասարակության պատկերը, իր ներքին հակասություններով, անարդարություններով ու դասակարգային սրություններով, մնում էր որպես գնահատության առաջնային չափանիշ: Եվ այսպես, «Օտյանն իր գրական գործունեությանը հատկացրել է հայ բուրժուազիայի բացերը մերկացնելու և ախտահանելու դեր»[1]: «Թումանյանը ձգտել է հայրենասիրական պոեզիայի միջոցով իր ընթերցողներին բարձրացնել գիտակից դևմոկրատների կյանքին, աշխատել է դժգոհություն սերմանել տիրող բռնապետական ռեժիմի հանդեպ, մերկացրել է բուրժուական չահագործման մի քանի նուրբ պրիոմներ, ցույց է տվել զոհերին և լսել տվել նրանց հառաչանքը... Մեր բանաստեղծը, անչուշտ, հայ պոեզիայի մարզում նրանցից մեկն է հանդիսացել, որ այս կամ այն չափով մտքերը նախապատրաստել է 1905 թվականի համար»[2]: «Շիրվանզադեի կիրառած ռեալիստական մեթոդը նրան հնարավորություն է տվել ոչ միայն դիտելու կյանքը ինչպես որ կա, այլև դատավճիռ կարդալու նրա վրա: Նույնիսկ այն դեպքում, երբ նա տարվում է իր աշխարհայացքի մեջ առկա լիբերալիզմով և աշխատում է տալ

---

[1] Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 681:

[2] Նույն տեղում, էջ 862-863:

բուրժուական կարգերը չտկելու նպատակ ունեցող «իղնական հերոսներ», այնուամենայնիվ, նրա մեջ հաղթում է ճշմարտախոս գեղագետը և ի վերջո ուղղելու համար գրածը դառնում է կործանման վավերաթուղթ»[1]: Այսպես նաև Պռոչյանը, Պարոնյանը, Սունդուկյանը, Աղայանը, Մուրացանը և մյուս դասականները: «Սոցիալիստական ռեալիզմը,- եզրակացնում է Տերտերյանը,- հաչվի առնելով քննադատական ռեալիզմի սահմանափակությունը, պատմականորեն ըմբռնելով այդ սահմանափակության հասարակական պատճառները՝ ինքն իր կողմից օգտագործում է դրանց մեջ եղած բանական միջուկը – այսինքն այն, որ դրանց մեջ այս կամ այն չափով հարազատորեն արտացոլվել է անցյալ կյանքը և դատավճիռ կարդացվել դրա բացասական կողմերի նկատմամբ: Այդ դատավճիռը այնքան խիստ է եղել, որքան մեծ է եղել տադանդը»[2]: Ինքնին ուշագրավ է հենց տաղանդի բովանդակության այս ցուցանիչը և դժվար չէ նկատել, որ եթե ժամանակ առաջ գրականագետը այն համադրում էր գեղեցկի հետ, ապա այժմ արդեն հատկացնում էր անցյալի հասարակության քննադատության չափանիշին: Այս պարագաներում է, որ Տերտերյանի ուսումնասիրություններում հայտնվում է «պատմագիտական արժեքի» կոնցեպցիան, որպես գրական ստեղծագործության գնահատության եղակետ՝ դառնալով դասական գրականության մասին նրա ուսումնասիրությունների սկզբունքային հարցադրումներից մեկը: Սակայն Տերտերյանի գիտական ներքնատեսության իներցիան մչտապես հակված էր ընդլայնելու գրականագիտության հետազոտական մեթոդի չրջանակները՝ հասնելու դասական արվեստի կոմպլեքսային վերլուծությանը: Եվ այստեղ է, որ պատմագիտականի մեջ հայտնվում է նաև գեղարվեստականության չափանիշը՝ որպես դասական գրականության մնայուն արժեք: «Ո՞րն է Շիրվանզադեի քննադատական ռեալիզմի մեջ մնայունը,- հարց է առաջադրում գրականագետը:- Հարկավ, էական ու արժեքավոր մեծ նչանակությունն այն է, որ հայ կլասիկի ստեղծագործության մեջ արտացոլվել է էպոխան իր հիմնական գծերով: Բայց դրա հետ միասին, մեծ է նաև Շիրվանզադեի երկերի գեղարվեստական արժեքը: Հենց այդ պատճառով նրա ստեղծագործությունը դեռ պահել է իր վարակելու ուժը և նրա գլուխգործոցները երկար ժամանակ

---

[1] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, Երևան, 1959, էջ 7, 15:

[2] Ա. Տերտերյան, Աբովյանի ստեղծագործությունը, էջ 385:

կկատարեն իրենց դերը՝ պահելով պատմականի հետ միասին նաև իրենց գեղարվեստական մեծ նշանակությունը»[1]: Փույթ չէ, թե առկա է պատմականի և գեղարվեստականի էկլեկտիկ առանձնացումը, մի բան, որ հատկանշական էր 30-50-ական թվականների գրականագիտության վերլուծական մեթոդին: Էականն այն է, որ ճանաչվում է գեղարվեստական համարժեքի փունկցիան և ըստ այդմ ընդլայնվում դասական գրականության իմացաբանական նշանակությունը:

Տերտերյանին ավելի քան տեսանելի էր գիտական մտքի տրամաբանությունը և այդ տրամաբանության դիտակետից նա հետամուտ էր ճչգրտելու այն հայացքներն ու ըմբռնումները, որ ուղեկցել են գրականագիտությանը մեթոդոլոգիական այս կամ այն նախապաշարմունքի թելադրանքով: Այս իմաստով, նա միանգամայն հետևողականորեն վերստուգում է այն բնութագրումներն ու պիտակները, որ ժամանակները գրանցել են դասական գրողների վերաբերյալ ուսումնասիրություններում: «Գալով այն մեղադրանքին,- գրում է Տերտերյանը,- թե Ալիշանը նացիոնալիզմին տուրք է տվել՝ հին հայերին չատ գովելով, նրանց գործերի մեջ արտակարգ բաներ գտնելով, պետք է ասենք, որ նման մեղադրանք մի ժամանակ տրվել է նաև Աբովյանի նկատմամբ, որովհետև վերջինս Ալիշանի նման գովում էր Հայաստանը և հին հայերին...»[2]: Եվս մի օրինակ. «Դժբախտաբար հայ սովետական քննադատության մեջ մի թշնամական ձայն է լսվել Հովհաննիսյանի գրական ժառանգության նկատմամբ, թե դա ամբողջապես անցյալին է պատկանում, մեր օրերին նա ոչինչ չի տալիս»[3]: Ըստ որում, տեղին է նչել, որ գրականագետը անտես չի առնում նաև ժամանակի ընթացքում իր ուսումնասիրությունների մեջ տեղ գտած բնութագրումներն ու սահմանումները և անհրաժեչտության բերումով խմբագրում է իր երբեմնի բնորոչումները: Այսպես, օրինակ, միանգամայն որոչակի է երևում սեփական տեսակետի վերանայումը այն ակնարկում, թե «մի ժամանակ հայ քննադատության մեջ սովորություն էր դարձել պնդելու, թե Շիրվանզադեն հիմնականում չոչափել է հայ ընտանիքի պրոբլեմը: Իհարկե, դա միակողմանի մոտեցում է»[4]:

---

[1] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 22-23:

[2] Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 19:

[3] Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1980, էջ 306:

[4] Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 7:

Մեթոդը պարտադրող ուժ ունի և այս իմաստով սոցիոլոգիզմը Տերտերյանի ուսումնասիրություններում սոսկ լոկալ տեսանկյուն չէ, այլ գեղարվեստական գործունեություն կարգավորող համարժեք: Եվ որքան էլ գրականագիտությունը փորձեր վերանայելու գռեհիկ-սոցիոլոգիզմի «դասակարգային էկվիվալենտի» հակապատմական տեսությունը, այնուամենայնիվ, պիտի օրինականացներ այն, բայց արդեն կուլտուր-նիհիլիզմը փոխարինելով պատմականության դրական յուրացումներով: Ահա թե ինչու Տերտերյանը ընդունում էր ոչ միայն «լեզուն իբրև մտքի սոցիալական ձևը լինելու հանգամանքն»[1] իբրև տիպականացման արվեստի հատկանիշ, այլև գրողի հայացքների «դասակարգային ապերցեպցիան»[2]: Բնութագրելով Շիրվանզադեի արվեստը՝ Տերտերյանը միանգամայն աներկմիտ հավատով էր չեչտում, թե «նրա երկերի մեջ գործողները սոցիալական տարբեր խմբերի տիպիկ ներկայացուցիչներ են, որոնց բնութագիրը հեղինակը տալիս է ազգային-խոսակցական և սոցիալ-խմբակային արտահայտչական միջոցներով»[3]: Այս պարագաներում է ահա, որ Տերտերյանի գիտական քննություններում էական ու հետևողական նշանակություն է ստանում գրողի աշխարհայացքի և գեղարվեստական մեթոդի փոխհարաբերության հարցը: Ինչպես արդեն նշել ենք, գրողի աշխարհայեցության խնդիրը գրականագետին զբաղեցրել է նաև 10-ական թվականների հետազոտություններում: Սակայն, եթե հոգեբանական մեթոդի ընկալմամբ այն ներկայանում էր որպես գեղեցկի կոլեկտիվ փորձը կազմավորող հատկանիշ, ապա սոցիոլոգիական մեթոդի դրվածքում ուղղակիորեն աղերսվում է դասակարգային գիտակցության և սոցիալ-տնտեսական ըմբռնումների հետ: Այս իմաստով, Տերտերյանը մեթոդի և աշխարհայացքի հակասությունը յուրահատուկ է համարում գրեթե անցյալի բոլոր դասական գրողներին, որպես թե այդ հակասությամբ «տառապել են թե՛ ռեալիզմի և թե՛ ռոմանտիզմի խոշոր ներկայացուցիչները»: Ըստ այդմ, ընդհանուր հայտարարի բերելով այն ըրույթը, թե արտացոլելով անցյալի հասարակության անբանական կառուցվածքը և քննադատելով սեփականատիրական կարգերի արատները, նրանք ի վիճակի չէին նշելու այդ

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 58:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 221:*

[3] *Ա. Տերտերյան, Շիրվանզադեի գրական տիպերի հանրագիտարանը, էջ 13:*

հասարակությունը վերափոխելու ուղիները: Սա է, որ պայմանավորել է դասական գրականության «պատմական սահմանափակությունը», մի իրողություն, որ յուրահատուկ է եղել գրեթե բոլոր դասական գրողներին: «Մուրացանի աշխարհայացքը իդեալիստական է,- գրում է Տերտերյանը,- անշուշտ այդ իդեալիզմը ունի խոչոր արատներ,- նա չի ցույց տալիս դասակարգային կռվի ճանապարհը, այլ մարդասիրության քարոզ է կարդում... բայց դրա հետ միասին Մուրացանը նաև կարողացել է պոկել դիմակը բուրժուական բարեգործության երեսից՝ թողնելով հրապարակում սոսկ տկլոր էգոիզմ»[1]: «Բոլոր այն դեպքերում, երբ Պռոշյանը խոսում է ճորտատիրության մնացուկների դեմ, արձագանք է տալիս գյուղացու և արհեստավորի դժգոհությունը, քննադատում է կղերի, բուրժուազիայի և պաշտոնեության հակաժողովրդական քաղաքականությունը, անշուշտ առաջավոր գործ է կատարում: Սակայն դրա հետ միասին, վիպասանը չի կարողանում ցույց տալ իր դրական իդեալները կենսագործելու ուղիների նկարագիրը...», հանգամանք, որ մատնացույց է անում գրողի «իդեալիստական-լուսավորական աշխարհայացքի թուլությունն» ու «դասակարգային սահմանափակությունը»[2]: Կարևոր է դիտել, որ հետևողականորեն կիրառելով մեթոդոլոգիական այս նկակետը, Տերտերյանը բնավ միտում չուներ սահմանափակելու դասական գրականության արժեքայնության ոլորտը: Ավելին, իր դրույթը նա օգտագործում է որպես հիմնավոր փաստարկ մերժելու նիհիլիզմը և ըստ ամենայնի բացահայտելու անցյալի ժառանգության գեղարվեստական-իմացաբանական տարողությունը: «Հենց այդ պատճառով էլ,- գրում է նա,- նրա ստեղծագործությունն ունի ոչ միայն պատմական, այլև այժմեական նշանակություն: Պռոշյանն իբրև կուլտուրական երևույթ՝ հայ պատմական անցյալն է, որ մենք ընդունում ենք քննադատորեն: Ընդունում ենք, որովհետև մենք նիհիլիստներ չենք...»[3]: Մեթոդոլոգիական այդ լայնատեսությունը արդեն գիտական իր լուծումն է տալիս դասական գրականության և հասարակական հոսանքների հարաբերակցության հարցին: Տերտերյանը ընդունում էր գրողի աշխարհայացքի դասակարգային բովանդակությունը և որոշակիորեն տարբե-

---

[1] Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 510:

[2] Ա. Տերտերյան, Երկեր, Երևան, 1960, էջ 347:

[3] Նույն տեղում, էջ 360:

րակում էր դեմոկրատներին (Արովյան, Պռոշյան, Ագայան, Պարոնյան, Թումանյան), լիբերալներին (Մելինց, Րաֆֆի, Սունդուկյան, Շիրվանզադե, Օտյան) և ազգային պահպանողականներին (Մուրացան), իհարկե, ժամանակին վավերացված գրականագիտական ըմբռնմամբ: Սակայն նույնիսկ այս պարագայում լիբերալ թե պահպանողական աչխարհայացքի գրողները նրա մեկնաբանությամբ ներկայանում են որպես ազգային գրականության ականավոր դեմքեր: Այսպես, օրինակ, ընդունելով, որ «Օտյանի քաղաքական հասարակական աչխարհայացքի և նրա երգիծական ստեղծագործության միջև սերտ կապ գոյություն ունի», որպես թե նրա «երգիծական մոտիվները» մլաված են «արևմտահայ բուրժուազիայի դասակարգային ինքնագիտակցությամբ» և իր «դասակարգի մաքրագործման նկատառումով»[1], գրականագետն այնուամենայնիվ նրա ռեալիզմի օբյեկտիվ բովանդակությունն ու գեղարվեստական նչանակությունը հատկացնում էր հայ դասական գրականության մնայուն էջերին:

Տերտերյանը դաստիարակված էր դասական գրականագիտության ավանդներով և գիտեր, թե գիտության համար ինչ արժեն տեսական մտքի փորձով հաստատված կատեգորիաներն ու հասկացությունները: Նրան, օրինակ, պարզապես անհեթեթություն կարող էր թվալ գրողի ստեղծագործության քննությունը գեղարվեստական մեթոդից դուրս: Այս իմաստով նրա ուսումնասիրությունների գլխավոր հարցադրումներից մեկը գրական մեթոդի լուսաբանությունն է: Եվ որովհետև իր հետազոտությունների ոլորտը գերազանցապես 19-րդ դարի և 20-րդ դարասկզբի գրականության պատմությունն է, ուստի և նա իր ուչադրությունը գերազանցապես սևեռում է գլխավոր ուղղությունների՝ կլասիցիզմի, ռոմանտիզմի և ռեալիզմի տիպաբանական առանձնահատկությունների քննությանը: Ըստ էության, Տերտերյանը չի փորձում հաղթահարել կլասիցիզմի վերաբերյալ ավանդական նախապաչարմունքը և հակված է կասկածի ենթարկելու նրա գրական-պատմական նչանակությունը: Ինչ վերաբերում է ռոմանտիզմին և ռեալիզմին, ապա գրական այս ուղղությունների ներազդեցությունը գեղարվեստական գործընթացման պրոցեսի վրա ընդգծվում է որոչակի նչանակությամբ:

Հայտնի է, որ 20–30-ական թվականների գրականագիտությունը ժխտում էր ռոմանտիզմը՝ նրա գաղափարական կլակտը հատկացնե-

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 728:*

լով ռեակցիոն-իդեալիզմին: Գորկու դրույթն այն մասին, թե խոշոր գեղագետների ստեղծագործություններում ռեալիզմը և ռոմանտիզմը հանդես են գալիս ներհյուսված ձևով, որոշ չափով մեղմում է հակառոմանտիկական նիհիլիզմը՝ գրականագիտական միտքն ղբաղեցնելով գրական այդ մեթոդի պատմական արժեքի գնահատությամբ: Հենց այս կետում էլ Տերտերյանը գտավ հարցի մեթոդոլոգիական մեկնակետը: «Մի հեղինակի,- գրում է նա,- երկու ուղղություն վերագրելը գրականության տեսության մեջ այլևս չի համարվում հանցագործություն»[1]: Կամ. «Ռոմանտիկական գաղափարատիպն ևս, եթե գեղարվեստական մեծ չնչով է դա տրված, մնում է գրականության պատմության մեջ իբրև մի անմոռանալի հուշարձան, որ ցույց է տալիս իր պատմաշրջանի գրական ճաշակը և հասարակական մտայնությունը: Այդ ռոմանտիզմի իրական որոշ չնչով տոգորված լինելն ևս կասկածից դուրս է»[2]: Գրական մեթոդների ներհյուսումը չի անտեսում այս կամ այն մեթոդի դոմինանտը գրողի ստեղծագործական նախասիրություններում: Այս իրողությունը Տերտերյանի բառապաշարում ձև է տալիս «ռոմանտիկական ռեալիզմ» և «ռեալիստական ռոմանտիզմ» սահմանումներին՝ հաստատելով ոչ միայն մեթոդների ներհյուսման հնարավորությունը, այլև դրանց տիրական չեչտը այս կամ այն գրողի ոճական համակարգում: Այսպես, եթե «Մուրացանի ստեղծագործության մեջ ռեալիզմ և ռոմանտիզմ միացած են վերջինիս տիրական չեչտով», ապա Աբովյանը «ռոմանտիզմի ռեալիստն է», այսինքն, «ինչպես համաշխարհային նշանավոր ռոմանտիկները, նրա մոտ ևս կենցաղի նկարագիրը տրվում է մեծ մասամբ ռեալիզմի աջակցությամբ, իսկ գլխավոր հերոսը՝ ռոմանտիզմով»: Եվ այնուամենայնիվ ռոմանտիզմի գրական-պատմական արժեքի գնահատությունը կաոչած է մնում մի որոշ վերապահության: Տերտերյանը հաճախ դիմում է յուրօրինակ բանաձևերի, «դեմոկրատական ռեալիզմ» հասկացությունը զուգահեռում է «դեմոկրատական ռոմանտիզմ» բնորոշմամբ, սահմանազատում է ռեակցիոն ռոմանտիզմը ակտիվ, առաջադիմական ռոմանտիզմից, հաստատում ռոմանտիկական իդեալի գեղեցկագիտական արժեքը և սակայն նկատելիորեն տուրք է տալիս մեթոդի վերաբերյալ ժամանակի կանխակալ միտումներին: Ամենից առաջ նկատելի է, որ գրականագետը հակում ունի ռոմանտիզմի հնարավորություններից

---

[1] Ա. Տերտերյան, Աբովյանի ստեղծագործությունը, էջ 145:

[2] Նույն տեղում, էջ 187:

բացառելու կյանքի փաստական ճշմարտացիությունը, հատկացնելով այն ռեալիզմին, և ապա, ռոմանտիզմի առկայությունը գրողի ստեղծագործության համակարգում դիտելու որպես աշխարհայացքային սահմանափակության արտահայտություն: «Օտյանի գրական տիպերը,- գրում է Տերտերյանը,- ռոմանտիկական երանգավորում ունեն: Անհնարին է հավատալ, որ առևտրական աշխարհի մեջ գոյություն ունենան այն իդեալական անձերը (ինչպես և Արփիարյանի մոտ), որոնց նա դուրս է բերել իր վեպերում: Անպայման դրանք ռոմանտիկական գաղափարատիպեր են»[1]: Այնուհետև. «Բայց Պռոշյանի ռեալիզմը չնչտակի և ուղղակի չի զարգանում նրա ստեղծագործության մեջ, այլ հակասություններով, ղիզդազներով: Դրա պատճառն ամենից առաջ այն էր, որ հեղինակը գյուղի ծանր վիճակը նկարագրելով, չէր կարողանում նրա առաջ գծել փրկության ուղիներ... Այստեղ դեր էր կատարում հեղինակի աշխարհայացքի սահմանափակությունը... Հենց այդտեղ էլ պիտի փնտրել Պռոշյանի գրական ռեալիզմի երբեմն թևքվելը դեպի ռոմանտիզմի ոլորտը...»[2]: Եվ որովհետև աշխարհայացքը մշտապես ունի փիլիսոփայական սկիզբ, ուստի և նրանով պայմանավորված գրական մեթոդները համընկնող են ներկայանում փիլիսոփայական ուղղություններին՝ ռեալիզմը մատերիալիզմի, ռոմանտիզմը իդեալիզմի հետ:

Տերտերյանի գրականագիտական մեթոդին բնորոշ է դասական գրականության ավանդները ժամանակակցության հետ համահնչելու միտումը: «Շիրվանզադեն և մեր օրերը», «Պռոշյանը և ժամանակակցությունը» և նույնօրինակ հարցադրումները յուրահատուկ են նրա ուսումնասիրություններին, որոնք հայտնաբերում են դասական գրականության կենսական ավանդները, նրանց իմացաբանական ու գեղարվեստական արժեքը, նրանց նշանակությունը ժամանակակից մարդու հոգևոր ու բարոյական աշխարհի կազմավորման գործում: Դասական գրականության գեղարվեստական ավանդների յուրացման հարցի համեմատական քննությանն է նվիրված Տերտերյանի «Սովետահայ պատմավեպը» հոդվածը: Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանք» և Ստ. Զորյանի «Պասք թագավոր» վեպերի գեղարվեստական առանձնահատկությունները քննելով Րաֆֆու, Մերևնցի և Մուրացանի պատմավեպերի գեղարվեստական փորձի ժառանգորդության դիտակետից, գրականագետը միաժամանակ

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Հայ կլասիկներ, էջ 704-705:*

[2] *Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1960, էջ 459:*

միանգամայն հստակ հասկացությունների մեջ է առնում ժանրի զարգացման պատմափիլիսոփայական հիմունքները: Արժե նկատել, որ այստեղ Տերտերյանը մի դիտողություն է գրանցում ընդհանրապես հայ պատմագեղարվեստական գրականության վերաբերյալ, որի հաղթահարման ուղիով ընթացավ հետագա տասնամյակների հայ պատմավեպը: «Հայ պատմավեպը մի տրադիցիա ունի,- գրում է նա,- որ չարունակվում է մինչև մեր օրերը: Այդ տրադիցիան այն է, որ ամեն մի հայ վիպասան պատմավեպ գրելու համար գրեթե միշտ վերցրել է հայ պատմության պարսկական և բյուզանդական չրջանները, երբեմն էլ արաբական տիրապետության էպոխան: Բայց հայ բազմադարյան պատմությունը չատ ավելի հարուստ և ընդարձակ է, քան այդ տրադիցիոն մոտեցումն է ցույց տալիս: Մի այլ հանգամանք էլ պիտի նկատի առնել. հարկավ արդարացի են հայ պատմավիպասանները պարսկական, բյուզանդական և արաբական բռնությունները նկարագրելու ժամանակ: Բայց դրա հետ միասին պիտի նկատել, որ հայ ժողովուրդը պահել է այդ դարերում իր ֆիզիկական գոյությունը և քաղաքակրթությունը, իր պատմական հուչարձանները: Մինչդեռ հայ պատմությունն ունի այնպիսի տխուր էպոխա, երբ ոչ միայն մեր քաղաքներն ու գյուղերն են քիմլասպես մաքրվել ազգաբնակությունից, այլև հողին են հավասարեցրել մեր կուլտուրական ստեղծագործության աննախընթաց արժիքները»[1]:

Տերտերյանը լայն մտահորիզոնի գրականագետ էր. իր հետազոտություններում նա հայ գրականության երևույթները քննում է համաչխարհային գեղարվեստական փորձի ընդհանուր կոնտեքստում, ընդգծելով ոչ միայն հայրենի գրականության ազգային առանձնահատկությունները, այլև նրա ադերսները համաչխարհային գրականության զարգացման պրոցեսի հետ: Այս իմաստով նա ոչ միայն գեղագիտական բարձր չափանիշներ էր առաջադրում հայ գրականագիտությանը, այլև մեթոդոլոգիական ուղեցույցներ էր տալիս հայ գրականության համաչխարհային կապերի ու փոխազդեցությունների ուսումնասիրությանը: Մասնավորապես ակնհայտ էր գրականագետի նախասիրությունը ռուս գրականության նկատմամբ: Յուրացնելով ռուս քննադատության և գրականագիտության փորձը, Տերտերյանը միաժամանակ ռուս գրականության գեղարվեստական ավանդների չափանիչով լուսարանում էր ազգային գրականության զարգացման օրինաչափությունները, մատ-

[1] Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1980, էջ 245-246:

նացույց անելով ընդհանրությունների պատմական ու սոցիալական ակունքները: Հայ գրականագիտության մեջ մի նշանակալից երևույթ հանդիսացան Տերտերյանի «Վալերի Բրյուսովը և հայ կուլտուրան», «Ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծը», «Վ. Գ. Բելինսկի. ռուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» ուսումնասիրությունները, որոնք անչուշտ ուրույն արժեք են ներկայացնում ռուս գրականության այլազգի ընկալման ու մեկնաբանության տեսակետից: Բնութագրելով Բրյուսովի տեղը ռուս գրականության, մասնավորապես դարասկզբի գրական չարժման բարդ ուղիներում, Տերտերյանը մասնավորապես չնչտը դնում է ռուս պոեզիայի ասպարեզում նրա նորարարության վրա, որով նա ուղեննչեց «նոր պոեզիայի» սերնդի ճանապարհը: Տերտերյանը Բրյուսովին բնորոշում է որպես իր ժամանակի ամենաղարգացած ու կուլտուրական գործիչներից մեկը, ընդգծելով նրա իմացությունների հանրագիտական մասչտաբն ու կուլտուրայի պատմության խորապես գիտակ լինելը: «Իրրև քննադատի տիպ,- գիտում է Տերտերյանը,- չատ հետաքրքրական է Բրյուսովի դեմքը. նրա բազմակողմանի էրուդիցիան, բոլոր դարերի կուլտուրաների նկատմամբ իրազեկությունը, այն համեմատական չափանիշը, որով նա առաջ է տանում իր պատմագրական վերլուծությունը - այդ ամենը նրա քննական բնութագիրը դարձնում են վարպետության օրինակ»[1]: Այս տեսակետից արժեքավորելով անվանի մտավորականի դերը հայ ժողովրդի պատմության և կուլտուրայի ուսումնասիրության ասպարեզում և հատկապես բացառիկ նշանակություն վերագրելով «Поэзия Армении» գրքին, Տերտերյանը միանգամայն բարձր էր գնահատում հայ բանաստեղծության դարավոր ուղիների վերարկրյալ նրա «պատմագրական տեսությունը», ուր հեղինակը հաստատում է այն գաղափարը, թե «հայ ժողովուրդը մուտքի տոմս ունի համամարդկային կուլտուրայի մրցահանդեսում, որովհետև նա ևս կուլտուրաստեղծ ուժ է»[2]:

Կոլցովի կյանքի ու ստեղծագործության հետազոտությանն է նվիրված Տերտերյանի «Ռուս մեծ առակախոս բանաստեղծը» ուսումնասիրությունը: Առաջնակարգ տեղ հատկացնելով Կոլցովին ռուս նորագույն չրջանի գրականության ձևավորման գործում, Տերտերյանը իրավացիորեն քննադատում է նրա ստեղծագործության բովանդակությունը կեն-

---

[1] Ա. Տերտերյան, Երկեր, 1980, էջ 382:

[2] Նույն տեղում, էջ 334:

ցաղային սահմանափակ ոլորտների մեջ դիտելու մտայնությունը և ցույց տալիս խոշոր ռեալիստ-գեղագետի արվեստի սոցիալական, քաղաքական միտվածությունն ու խորապես համամարդկային հնչեղությունը: «Համաշխարհային գրականության թատերաբեմի վրա,- գրում է Տերտերյանը,- չատ առակախոսներ են հանդես եկել: Պատմությունը չատ անուններ գիտե. բայց նա ճակատագրի պես դաժան է - քչերի անունն է անմահացնում: Այդ քչերի մեջն է Կռիլովը, մի անուն, որ հավերժություն է նվաճել, մի գեղագետ, որի արվեստը դյուրին է երևում, բայց բոլ էության ամենադժվարին արվեստն է.- կարճ, բայց մնայուն խոսքի արվեստը»[1]: Իր ուսումնասիրության մեջ Տերտերյանը հատուկ բաժին է հատկացնում «Կռիլովը հայ գրականության մեջ» պրոբլեմին: Համառոտ ակնարկ տալով հայ առակագրության պատմության վերաբերյալ, գրականագետը այդ զուգահեռի վրա էլ դիտում է Կռիլովի մուտքը հայ գրականության մեջ, հանգամանորեն անդրադառնալով ոչ միայն նրա երկերի թարգմանություններին, այլև ազդեցության այն էջերին, որ կռիլովյան խոսքը դրոշմել է հայ գրականության և հասարակական մտքի արձագանքներում:

Ա. Տերտերյանի գիտական ժառանգության ծանրակչիռ էջերից է «Վ. Գ. Բելինսկի. ոուս մեծ քննադատ-հրապարակախոսը» աշխատությունը, որը առհասարակ հոչակավոր քննադատի վերաբերյալ ամենածավալուն ուսումնասիրություններից մեկն է սովետական գրականագիտության մեջ:

Գիրքը, ինչպես նշում է հեղինակը, նպատակ ունի «Բելինսկու հարուստ գրական, գիտական և փիլիսոփայական ժառանգության սահմաններում» բացահայտել մեծ քննադատի՝ որպես «գրական դաստիարակի» դերը «ոչ միայն ռուս, այլև Ռուսաստանի մեջ մտնող ժողովուրդների, հատկապես հայ գրականագիտական կուլտուրան, հասարակական միտքը» կազմավորելու գործում: Ներկայացնելով Բելինսկու կյանքն ու գրական-հասարակական միջավայրը, գրականագետը հատուկ բաժիններում հանգամանորեն վերլուծում է նրա քննադատական, գրականագիտական, տեսական ու պատմական ժառանգությունը, լուսաբանում նրա էթիկան ու էսթետիկան, նրա գրականագիտական հայացքներում ընդգծելով հատկապես մի քանի գեղագիտական կատեգորիաներ՝ ռեալիզմ, կուսակցականություն, պատմականություն, ժողովր-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 480:

դայնություն: Յույց տալով Բելինսկու համաչխարհային նշանակությունը, Տերտերյանը մասնավորապես դիտում է, որ «իբրև գրական մանկավարժ, չատ մեծ է նրա դերը հայ բանաստեղծության, վեպի, դրամայի զարգացման գործում», նրա նշանակությունը «հայ գեղարվեստական քննադատության վարպետության բնագավառի համար»[1]: Ուշագրավ է, որ ակնարկելով Բելինսկու ծննդյան հարյուրամյակի առիթով 1911 թվականին «Հորիզոնում» տպագրած իր հոդվածը, Տերտերյանը թյուրիմացության էր վերագրում «արվեստը արվեստի համար սկզբունքի կողմնակից», «սիմվոլիզմի պաշտպան» իր երբեմնի բնորոշումները, պնդելով, թե «Բելինսկու գրականագիտությունից երբեք չի կարելի պաշտպանության սպասել որևէ անկումնային գրական ուղղության համար»[2]:

Արսեն Տերտերյանը իսկական գիտնականի տիպար էր: Ընդգծված անհատականությամբ և ճշմարիտ տաղանդին յուրահատուկ աչխատասիրությամբ նա ստեղծեց հսկայական ծավալի մի ժառանգություն, ամբողջական համակարգի մեջ դրեց հայոց նոր չրջանի գրականության գիտությունը և մչակեց այդ գիտության մեթոդոլոգիական սկզբունքները: Նա կատարելագործեց գրականագիտական մննագրության ժանրը, կառուցելով դասական գրողների ստեղծագործության հետազոտության օրինակելի ու ինքնատիպ մոդելներ: Շատ դրույթներ, ընութագրումներ, հայացքներ, որ առաջադրել է Տերտերյանն իր ուսումնասիրություններում, արդեն պատկանում են անցյալին և վերանայվել ու հաղթահարվել են արդի գրականագիտության կողմից, սակայն դրանք իսկ ուսանելի են որպես գիտական մտքի որոնումներ: Տերտերյանն ստեղծել է գրականագիտական իր դպրոցը և միանգամայն արժանի տեղ նվաճել դասական հայագիտության ընտրյալների չարքում:

1982

---

[1] *Ա. Տերտերյան, Վ. Գ. Բելինսկի..., Երևան, 1948, էջ 495:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 543:*

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՄԵԹՈԴԱԲԱՆՈՒԹՅԱՆ ՀԱՐՑԵՐԻՑ

Առաջին իսկ ուսումնասիրությունը՝ «Իսրայել Օրին և հայ ազատագրական գաղափարը», որ լույս տեսավ Մյունխենում 1913 թվականին, կանխորոշեց գիտնական ու հետազոտող Աչոտ Հովհաննիսյանի նախասիրած բնագավառը՝ հայ հասարակական-ազատագրական մտքի պատմությունը: Նախընտրած ասպարեզն ինքնին ենթադրում է այն դժվարությունը, որին պիտի բախվեր հետազոտող միտքը՝ պարտադրելով սրան իմացությունների մի հանրագիտական մասշտաբ, ուր պիտի միահյուսվեին փիլիսոփայության, սոցիոլոգիայի, տնտեսագիտության, գրականության և հասարակագիտության այլևայլ ճյուղերի նստվածքները: Ինքնին յուրահատուկ դիտելով այս Աչոտ Հովհաննիսյանի գիտական խառնվածքին և ունակությանը, տեղին ենք գտնում հատկապես չնշտել այն առանձնահատուկ հետաքրքրությունն ու հետևողական հակումը, որ պատմարանն ի հայտ է բերել հայ գրականության պատմության հարցերի նկատմամբ: Այս իմաստով, պատմագիտությունն ու գրականագիտությունը նրա ուսումնասիրություններում ցուցաղրում են ներքին միասնություն և լրացնող մերձնցում: Ավելի դիպուկ բնորոշում, քան պատկերավոր խոսք կլիներ ասել, որ Աչոտ Հովհաննիսյանը հմուտ պատմաբան է գրականագիտության բնագավառում և հազվագյուտ գրականագետ՝ պատմագիտության ասպարեզում: Պատմաբան-գրականագետի հետազոտական չրջանակները բավականաչափ լայն են. դիմել է աղբյուրագիտական որոնումների, կատարել է տեքստաբանական աչխատանք (Միքայել Նալբանդյանի «Անտիպ նրկերը»), գրել է մենագրական հետազոտություններ («Խաչատուր Աբովյան», «Ֆրիկը պատմաքննական լույսի տակ», «Միքայել Նալբանդյանը և նրա ժամանակը»), հանդես նկել հոդվածներով ու ուսումնասիրություններով՝ հայ գրականության պատմության առանցքային հարցերի վերաբերյալ:

Մեր նպատակը չէ համակարգել պատմաբանի՝ գրականագիտության բնագավառին հարող հետազոտությունները և մանավանդ թե զբաղվել դրանց քննական վերլուծությամբ: Մեր հետաքրքրությունը տվյալ դեպքում հանգում է մասնավոր խնդրի՝ ցույց տալ Աչոտ Հովհաննիսյանի պատմագիտական հետազոտությունների գիտական նչանակությունը հայ գրականագիտության մեթոդաբանության տեսակետից:

1

Առաջադրված հարցը առանձնահատուկ գիտական իմաստ է ստանում այն իրողությամբ, երբ ներկայանում է պատմական պրոցեսի հակայական տարածության, երևույթների պատմական զարգացման տրամաբանական կապակցության վրա: Փաստ է, որ հայ հասարակական-ազատագրական մտքի պատմաբանը քննական հետազոտության ոլորտի մեջ է առել հայոց պատմության դարերն իր ամբողջական ընթացքով՝ սկսած հնագույն չրջանից մինչև մեր օրերը: Գրեթե բաց տարածություն չկա. եթե «Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» կապիտալ աշխատությունը ներառնում է հարցի պատմությունը խոր միջնադարից մինչև 18-րդ դարասկիզբը, եթե առանձին ուսումնասիրություններում գիտնականն արծարծել է 18-րդ դարի ազատագրական մտքի գլխավոր ուղղությունները և եթե ընդունենք, որ նա գերազանցապես ղրաղեցրել է իրեն 19-րդ դարի հասարակական կյանքի բարդ հանգույցների քննարանության համար, ապա ակնհայտ կլինի այն հակայական ուղեգիծը, որ ակոսել է պատկառելի գիտնականի քննախույզ միտքը: Ինքնին հասկանալի է, որ հայ գրականության պատմության մեթոդաբանության հարցերն իրենց հերթին հանձնառում են ուրույն պատմական չղթայակցում՝ ներառնելով ինչպես հին ու միջնադարյան, նույնպես և նոր չրջանը:

Վաղ և ուշ միջնադարի գրականության պատմության մեթոդաբանության տեսակետից բացառիկ նչանակություն ունի «Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» աշխատությունը՝ հայ գրքի և մատենագրության պատմության բացառիկ երևույթներից մեկը: Հենց միայն աշխատության կոնցեպցիայի՝ ազատագրության տեսիլային լեգենդի կոահումը և սրա դարավոր ուղիների քննական վերլուծությունը, հենց միայն փաստա-աղբյուրագիտական հսկայական նյութի համակարգումը բավական են հավաստելու գիտնականի երևակայության թռիչքն ու տեսահորիզոնի լայնությունը, ինքնակարողության չափն ու ենթարկող ուժը: Հովհաննիսյանը, հիրավի, գիտական նոր բարձունքի վրա դրեց հայ տեսական-պատմագիտական միտքը և իր տեղը վավերացրեց հայագիտության պատմության դասականների չարքում:

Հայոց հին և միջնադարյան գրականության պատմության մեթոդական սկզբունքները ուղիղ թելերով կապակցվում են գիտական այն առաջադրույթին, որ գիտնականը հատկացնում է իր ուսումնասիրու-

թյանը: «Ազատագրական մտքի պատմության գաղափարաբանական ոլորտն ընդգրկող այս երկում,- գրում է Հեղինակը,- Հայ ժողովրդի սոցիալական և քաղաքական զարգացման ընթացքի և, հատկապես, ազատագրական չարժման թեր ու դեմ ուժերի պատմության վրա ծանրանում ենք այն չափով, որ չափով այդ անհրաժեշտ է չարժման իղեական տարրերակումներն ու բախումները լուսաբանելու կամ նրան մասնակցած դասակարգերի ու խմբավորումների, հոսանքների ու գործիչների նպատակադրումներն ու հայացքները ըմբռնելու համար»[1]:

Գիտնականի խորաթափանց միտքը հայոց պատմության բարդ մթնոլորտի սոցիալական ու մտավոր-գաղափարական պեղումները իմաստավորում է նոր լուսաբանությամբ, հիրավի ընդլայնում Հայաստանի պատմության ներքին բովանդակությունը՝ կապակցելով այն համաշխարհային իրադարձությունների ու մտավոր որոնումների լայն հորիզոններին: «Դրվագները» տալիս է միջնադարյան Հայաստանի ներքաղաքական, սոցիալ-դասակարգային հարաբերությունների այնպիսի վերլուծություններ, որոնք մինչ այդ անհայտ էին հայ պատմագրությանը: Էական է դիտել, որ գիտնականը հետամուտ է ոչ այնքան պատմական դեպքերի ժամանակագրական վավերագրությանը, որքան նրանց պատմա-փիլիսոփայական իմաստի բացահայտմանը: Նյութի գիտական մշակումը և նրա փիլիսոփայական իմաստավորումը ուրույն որակներ են: Ամեն մի գիտություն այնտեղ է հասնում դասական կատարելության, երբ ստանում է փիլիսոփայական կերպարանք, իսկ այնտեղ, ուր այն վերաճում է փիլիսոփայության, ինքնին վավերացնում է օրինաչափություններ, որոնք ստանձնում են մեթոդաբանական ելակետի նշանակություն: Ամենից առաջ հենց պատմության փիլիսոփայության իմաստի մեջ պետք է կռահել «Դրվագների» նշանակությունը գրականագիտության մեթոդաբանության տեսակետից:

Մի ավանդական տրվածքով հայ գրականագիտությունը միջնադարյան Հայաստանի գաղափարաբանության հարցերը չարունակում է դիտել առերևույթ ընդհանրության կեղևի տակ՝ չփորձելով կռահել սոցիալական որոշակի չերտերի, դասերի ու դասակարգերի տարբերթաց միտումները: Այս տեսակետից առավել «միասնական» էր ներկայանում ազատագրական չարժման գաղափարաբանությունը: Այստեղ արդեն

---

[1] *Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, Հատ. 1, Երևան, 1957, էջ 7:*

հետազոտողների հետաքրքրությունը կանգ է առնում իրողությունների ընդհանուր-ազգային միտվածության փաստի հանդեպ՝ ընկրկելով իրողությունների սոցիալական ներհակությունները զատորոշելու դժվարության առջև: Ա. Հովհաննիսյանը ցրում է միջնադարյան Հայաստանի գաղափարաբանության միասնականության պատրանքը և հասարակական կառուցվածքի բարդ չերտավորումների ոլորտում ի հայտ է բերում գաղափարական տարընթաց ուղղությունների սոցիալական, դասակարգային ներհակ միտումները: Դիտնականի վերլուծող միտքը փայլուն արդյունքներ է բացահայտում, երբ քննում է աղատագրության լիգենդի դասային կողմնորոշումները, այն դիտարկում հոգևոր դասի, ֆեոդալների, գյուղացիության ու քաղաքաբնակների սոցիալական չահերի կիզակետում: Ինքնին հասկանալի է, որ հայոց պատմության, հայկական մտքի ազդեցիկ գաղափարաբանությունը չէր կարող չարտացոլվել գեղարվեստական մտածողության մեջ՝ յուրովի անդրադարձնելով ժամանակի գաղափարաբանության սոցիալ-դասակարգային կողմնորոշումները: Եվ այսպես, «Դրվագների» էջերում իրար հաջորդում են գրողներն ու մատենագիրները, որոնց երկերում պիտանականը կարդում է դարաշրջանի մտայնության նատվածքները, որսում այն նրակը, որը տանում է դեպի միջնադարի մտածող մարդկանց աշխարհայացքային հենքի բացահայտումը: Մի սխեմա է վավերացրել արդի գրականագիտությունը, որն իբրև հավիտենական ճշմարտություն հատկացվում է բոլոր ժամանակների և բոլոր գրողների աշխարհայացքին: Ընդհանուր առմամբ բանը հանգեցվում է մի երկվության, ուր վերջնական գնահատականի է հանգում գրողի աշխարհիկ տրամադրությունների և ժամանակի միստիկական մտածողության հակադրությունը: Իսկ թե կոնկրետ ինչ սոցիալական նախադրյալներից է ելնում կամ գաղափարական ինչ հեռուներ է գծում այդ աշխարհայացքը, այնպես էլ մնում է չբացահայտված: «Դրվագների» հեղինակը ոչ միայն հետաքրքրական, նոր հիմնավոր բնորոշումներ է տալիս դարաշրջանի մտածող մարդկանց սոցիալ-փիլիսոփայական հայեցությանը, գտնում նոր երանգներ միջնադարյան գրողների աշխարհայեցության սիստեմում (Նարեկացի, Շնորհալի, Գոչ, Ֆրիկ, Ստ. Դավրիժեցի, Ասողիկ, Լաստիվերտցի, Լամբրոնացի և ուրիշներ), այլև առաջադրում է տեսական դրույթներ, որոնք սկզբունքային նշանակություն ունեն հայ միջնադարյան գրականության պատմության մեկնաբանման տեսակետից:

Թե առաջադրված մեթոդաբանական սկզբունքները հետազոտական

ինչ արդյունքներ են խոստանում, կարելի է դատել Հենց Ա. Հովհաննիսյանի «Ֆրիկը պատմաքննական լույսի տակ» մենագրական ուսումնասիրությունից: Միջնադարյան տաղերգուներից Ֆրիկը թերևս ամենից ավելի է արժանացել գիտական քննության՝ թե բանասիրական տեսակետից և թե քննական վերլուծության իմաստով: Չի կարելի չնշել, օրինակ, այն խորիմաստ մեկնաբանությունները, որ տվել է Մանուկ Աբեղյանը Ֆրիկի անհատականության ու ստեղծագործության պատմական ու գեղարվեստական արժեքին: Այսուհանդերձ պատմաբանի ուսումնասիրությունը ոչ միայն բացում է չատ առեղծվածներ, այլև իր մեկնաբանություններով նոր սկզբի վրա է դնում գրողի աշխարհայացքի սոցիալական ակունքների ու փիլիսոփայական սևեռումների գիտական մեկնակետը:

Դեռ մի կողմ թողնենք բանասիրական այն նորագյուտ մեկնաբանությունը, որ գիտնականը պատմական վավերաթղթերից որսում է Ֆրիկի ստեղծագործության մեջ այնքան առեղծվածային դիտված «մասաս» և «մասասչի» արտահայտություններին: Առավել էականն այն է, որ նա բացում է դարաչրջանի սոցիալական հարաբերությունների բարդ կծիկը և դրա ոլորտներում հայտնաբերում բանաստեղծի արտահայտված տրամադրությունների սոցիալ-պատմական ենթիմաստը:

Միջնադարյան տաղերգուների հետազոտողները դարաչրջանի իրենց բնութագրություններում չեն խուսափել «տրադիցիոն և պրիմիտիվ» մի ըմբռնումից՝ հայկական մտքի մաքառումները հանգեցնելով «քաղաքակիրթ հայերի» և «բնածին ելուզակների» հավերժական պայքարն արտահայտող եզրերի հակադրության: Այստեղ դիցուք թե կա մի պատմական ճշմարտություն, բայց պատմական այդ ճշմարտությունը պատճառի ու հետևանքի հանրագումարի մեջ սքողում է ներքին-սոցիալական, թերևս առավել էական, մի ճշմարտություն, որը չէր կարող վրիպել մարքսիստ պատմաբանի տեսողությունից: «Մի ժամանակ էր այդ,- մեկնում է Ա. Հովհաննիսյանը,- երբ ազրարային և խաչնարածային տնտեսության կողքին նշանակություն էին ստանում առևտրական ու ֆիկալ եկամուտները: Պետական հարկերի ձև ստացած հողային renտան իրացվում էր առևտրի համաչխարհային չուկաների հետ հանգուցավորվող քաղաքներում, վերածվում ապրանքի ու փողի: Քաղաքներում կենտրոնանում էին զորքերի մատակարարման, հարկահավաքման, հանքերի չահագործման, պետական չինարարությունների հետ կապված կապալային և առևտրա-վաչխառուական գործարքները, կրպակ-

ների, քարվանսարանների, ջրաղացների չինարարությունն ու մասնավոր չահագործումը: Գյուղացիներից գանձվող renտայից ու առևտրա-արդյունաբերական չահույթներից զատ քաղաքներում կուտակվող հարստության աղբյուրներ էին նկատվում ավարառումները, հավիչտակությունները, ստրկավաճառքը, զեղծումներն ու կաչառքը: Ջարաչահումներն ու կնդեքումները կազմալուծում և քայքայում էին քաղաքային տնտեսության հիմքերը, վերարտադրում կամ նոր կաղապարների մեջ մտցնում տնտեսության հին ֆեոդալական սիստեմը՝ տալով նրան ավելի դաժան ու գիշատիչ բնույթ և հանգելով գյուղացիների ճորտացման, երևույթ՝ որ օրինական սանկցիա է ստանում 13-րդ դարի կեսերից՝ Հուլավու և Ղազան Էլխանների ժամանակներից ի վեր»[1]:

Ահա պատմական այն բարդ ոլորանները, որոնց ծալքերում ձև էին առնում ժամանակի մտածող մարդկանց տրամադրությունները, նրանց ապրումներն ու խոհերը: Գիտական եզրահանգումները այնուհանդերձ տրամաբանական փայլ են ստանում, երբ պատմաբանը դարաչրջանի այդ բարդ կացութիւններին լծորդում է Ֆրիկի՝ որպես անհատականության «սոցիալական կենսագրությունը». «Մուրհակների տարափից նեղված, պարտատերերից սրտոդոված, կչտամբանքներից ամոթահար, բոլոր հեռանկարներից ձեռնաթափ, հոգսերի ու վշտերի հատակն իջած՝ բանաստեղծը փորձում էր խեղդել իր տառապանքը գինու գավաթի մեջ, երբեմնակի մարում ինքնամոռացության գրկում:

Բարեկեցության վերնահարկից նա իջնում է կարիքի այն նկուբնատունը, որը տկար բնավորությունների համար դառնում է բարոյալքման խորխորատ: Այդպիսիների համար չկա արդեն ոչ մի վերկլք և նրանց չի կարող սփոփել անգամ մարդկային ձրի կարեկցությունը...

Սակայն Ֆրիկը չէր պատկանում տկար մարդկանց թվին: Կյանքի դառն փորձերը միայն պատճառ էին, որպեսզի նա բարձրանար անձնական մտահոգությունների նկուն մակերևույթից և նչմարեր այն ճչմարտությունները, որոնց յուրացման կամ կենսագործման ճանապարհով, ինչպես ուզում էր հավատալ նա, պիտի կործանվեն տիրող անարդարությունները»[2]:

Այստեղ է, որ կազմավորվում է Ֆրիկի անհատականությունը և այստեղ է, որ նրա անձնական կենսագրությունը բեկվում է դարաչրջանի

---

[1] Աչ. Հովհաննիսյան, Ֆրիկը պատմաբանական լույսի տակ, Երևան, 1955, էջ 8–9:

[2] Նույն տեղում, էջ 55–56:

իրադարձությունների մեջ, ստեղծելով այն միասնությունը, որը գիտական ելակետ պիտի դառնար ըմբռնելու նրա ստեղծագործության պատմական իմաստը. «Նրա ստեղծագործությունը,- գրում է պատմաբանը,- լրիվ ըմբռնելի են միայն նրա կյանքի ու ժամանակաշրջանի միասնության մեջ: Հանցանքի ու հատուցման, մեղքի ու զղջման, տանջանքի ու փրկագործման տրամադրություններով լի իր ոսկեմատյանում նա պատմում է ալեկոծ իր կյանքի ողջ ողբերգությունը, որի մեջ արտացոլված են փաստորեն միջին դարերի հայ ժողովրդական մասսաների և առաջին հերթին քաղաքային պլեբսի դաժան չարակրությունները, ապրումներն ու տրամադրությունները, երազներն ու հուսախաբությունները»[1]:

Պետք է դիտել միայն, թե գիտական միտքը ինչ թափանցումների ու նորագյուտ կռահումների է ընդառաջում, երբ ճիշտ գտնված հայեցակետի վրա քննաբանում է Ֆրիկի «բանքերը»: Դարերի խորքից հառնում է մի մեծ անհատականություն, որ իր անձնական կյանքի մեջ անդրադարձնելով դարաշրջանի պատմական հեղաբեկումների հակասական միտումները՝ իր դեգերումները բարձրացնում է համամարդկային խոհերի, կյանքի, աշխարհի, աստծո առնչվածների փիլիսոփայական քննախույզ որոնումների: Հենց այստեղ էլ պատմաբանը կռահում է Ֆրիկի աշխարհայացքի սոցիալ-փիլիսոփայական մտորումների իրական բովանդակությունը. «Ֆրիկը,- գրում է Ա. Հովհաննիսյանը,- ազատ չէր միջնադարյան քրիստոնեներից չատերին հատուկ միստիցիզմից: Սակայն նրա միստիցիզմը իդեոլոգիական չղարչ է սոսկ, որ սքողում է նրա հակաֆեոդալական տրամադրությունները: Նրա միտքը տվայտում է կրոնական կապանքների մեջ, սակայն նա սկսում է արդեն աղատագրվել այդ կապանքներից: Նրա ուշադրությունը թեքվում է դեպի մարդը, դեպի նրա հասարակական կացությունը, կարիքներն ու հույզերը: Նա բևեռում է իր հայացքը ոչ միայն նրա վրա, ինչ հատուկ էր բոլոր մարդկանց, այլ չեչտում է այն, ինչ տարբերում է նրանց և առաջացնում նրանց միջև լուծման սպասող ներհակություններ:

Հին, իդեալիստական աշխարհայեցողության մեջ նա մտցնում է քննադատության ու վերլուծության պայթուցիկ նյութը: Հասկանալի է, որ մտրակող ու բողոքող նրա խոսքը պիտի ընդառաջեր հիմա հասարակության դարկված ու զրկված այն խավերին, որոնք տրտունջի և բողոքի

---

[1] Նույն տեղում, էջ 119:

ձայն են բարձրացնում տիրող անարդարությունների և իշխող աչխարհայեցության դեմ»[1]:

Որքան Ա. Հովհաննիսյանի վերլուծող միտքը կաշառում է արտաքուստ սահմանազանց լայնատեսությամբ, նույնքան նրա գիտական մեթոդը պարտադրված է պատմականության սթափ զգացողությամբ: Բացելով Ֆրիկի գաղափարական ներաչխարհի խիզախ դնգերումները, պատմաբանը ճիչտ տեղում է գտնում այն հանգրվանը, որին կարող էր հասնել միջնադարյան Հայաստանի որոնող միտքը: Աստծու, վերին նախախնամության, օրենքի ու արդարության դեմ Ֆրիկի ծառացումները բնավ հիմք չպիտի ունենային բարձրանալու միջնադարը հնրքող հեղափոխական ընդվզումի և պիտի հնչեին որպես վաղորդյան սկսպտիցիզմ, «որ պատմականորեն կանխում է մտքի ազատագրմանը», իսկ նրա աչխարհայացքը չպիտի կարողանար փարատել միջնադարյան մտածողության չամանդաղը՝ հասարակական իդեալը հանգեցնելով անհատական աչխատանքի և անհատական ունակության ազատ կենսագործման վրա խարսխված դեմոկրատական հավասարականության նրազանքին[2]:

«Ֆրիկը պատմաքննական լույսի տակ» ուսումնասիրությունը չի հանձնառում բանաստեղծի ստեղծագործության տիպարանական քննությունը, նրա արվեստի զգացական-հոգեբանական նրբերանգների կամ խոսքի, պատկերի գեղարվեստական կառուցվածքի վերլուծությունը: Իր բնույթով նա պատմաքննական հետազոտություն է և որպես այդպիսին՝ առանձնահատուկ տեղ է գրավում հայ բանասիրական գրականության մեջ: Պատմա-սոցիոլոգիական վերլուծության նրա մեթոդը րացառիկ հետանկարներ է տալիս հայ միջնադարյան գրականության առանցքային հարցերի գիտական լուսաբանության համար:

Հարկ ենք համարում նորից անդրադառնալ «Դրվագներին» ուչադրության առնելու ևս մի երկու դրույթներ, որոնք առնչվում են գրականության պատմության սկզբունքային հարցերի հետ: Դիտենք, օրինակ, հայ գրականության պատմության սլարբերացման, գրականության միջնադարյան և նոր չրջանների սահմանագծի խնդիրը: Ինչպես հայտնի է, արդի գրականագիտությունը չարունակում է օրինական իրավունք տալ մի քմահաճ տեսության, որը նոր գրականության ծնունդը վերագրում է 19-րդ դարասկզբին: Գիտական հիմնավորում չստացած մի վար-

---

[1] Ա. Հովհաննիսյան, Ֆրիկը պատմաքննական լույսի տակ, էջ 61:

[2] Նույն տեղում, էջ 74:Նույն տեղում, էջ 74:

կած է այդ, որ չփորձեց ստուգել իրեն գիտության պատմությամբ և զանց առավ այն ամենը, ինչ վավերացրել էին հայ գրականության պատմագիրները՝ Սոմալյան, Նազարյան, Գաթրճյան, Պալասանյան, Ջարբհանալյան, Դուրյան, Լեո, Մանվելյան, Փափազյան, Ագռռյան, Ջամինյան... ընդհուպ մինչև Մ. Աբեղյան, որոնք հայ մտավոր-գրական չարժման նոր չրջանի սկզբնավորումը վերագրում են 17-18-րդ դարերի սահմանագծերին: Հավանաբար սույն դարասկզբին կերպ առած «ռուսահայոց» և «թուրքահայոց» գրականությունների բաժանումն էր, որ մնխանիկորեն վնրագեց գրականության նոր չրջանի սկիզբը վավերացնող տեսության: Որ այժմ հայ նոր գրականության պարբերացման հարցը գիտական լուծման արժանի խնդիր է, ինքնին ակներև է, և այս իմաստով էական նչանակություն է ստանում պատմագիտության փորձը:

Կարծում եմ, որ հասարակական-ազատագրական մտքի այն պարբերացումը, որ առաջադրում է Ա. Հովհաննիսյանը իր «Դրվագներում», ուրույն գիտական արժեք է ստանում նաև հայ գրականության պարբերացման տեսակետից: Հարկավ, կանխակալ միտում չէ, որ պատմաբանը ազատագրության միջնադարյան լեգենդի բազմադարյան դեգերումները հանգեցնում է գործնական-քաղաքական ծրագիր ակնկալող ռուսական կողմնորոչման: Արտաքուստ լինելով դիվանագիտական կողմնորոչում՝ այն էապես արտացոլում էր պատմական մի չրջադարձ, որին թևակոխել է հայկական իրականությունը: «Միջնադարյան Հայաստանի իչխող գաղափարաբանությունից» կատարած քաղաքական մի չրջադարձ էր դա, որին ընդառաջում էր հայկական իրականությունը 17-րդ դարի վերջին և որը «Դրվագների» եզրափակիչ էջերում պատմաբանը գնահատում է որպես «հայ նորագարյան պատմության սկզբնակետ»[1]:

17-րդ դարը, հիրավի, բեկում է նչանավորում հայ ժողովրդի սոցիալ-քաղաքական և մտավոր-գրական կյանքում: Մի կողմից աչխուժանում է հայ բուրժուազիան, մյուս կողմից վերանորոգությամբ է համակվում հայ եկեղեցին և չահերի ընդհանրությամբ այդ երկու խավերը մտահոգություն են հանդես բերում ազգային միասնության ու պետական անկախության հասնելու ուղղությամբ: Մի յուրահատուկ համընկնում է տեղի ունենում հայ եկեղեցու և վաճառական դասի տնտեսական ու քաղաքական չահերի միջև: Ա. Հովհաննիսյանն այսպես է բացատրում այդ

---

[1] Ա. Հովհաննիսյան, Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության, հատ. 2, էջ 625-633:

իրողությունը. «Իր հերթին վանական-եկեղեցական տնտեսությունները զրաղված էին իրենց հողերի ու կալվածքների, կրպակների, տների, ջրաղացների, դինգերի և այդ կարգի այլ գույքերի ու ձեռնարկների «աշխարհային» գործերով: Վանքը հանդես էր գալիս ոչ միայն որպես կալվածատիրական ձեռնարկների կազմակերպող, այլև որպես դրանց արտադրանքի վաճառահանող: Վանք և չուկա, ուխտագնացություն և կարավանագնացություն սերտ չաղկապված են միմյանց: Եկեղեցին սուզվում էր չուկայի նյութական հոգսերի մեջ, չուկան կարիք էր զգում եկեղեցու «հոգևոր» սպասարկման: Պատահական չէ, որ 17-րդ դարի վանական գիտության և ուսումնառության մեջ տեղ էր տրվում «արտաքին գիտություններին» աշխարհային, գործնական առևտրական պետքերին ծառայող ձեռագրերի բազմացմանը»[1]:

Վանքը բավարարում էր վաճառականության պահանջները՝ ընթերցանության նյութ, գործնական գիտելիքներ, դպրոցական ձեռնարկներ հրատարակելով, մյուս կողմից՝ հայ խոջաներն իրենց զգացումներն ու ճաշակն էին պարտադրում հրատարակվող գրքերի բովանդակությանն ու արտաքին ձևավորմանը՝ վերջինիս հաղորդելով պարզություն ու բնականություն, աշխարհային պայծառություն ու չքնդություն, նպաստում և օժանդակում հայ տպագիր գրքի ծավալմանը: Ինչպես նկատում է պատմաբանը, այդ նախաձեռնությունների քաղաքական միտումն էր «կրթել և դաստիարակել հայրենասիրական ոգով հայ երիտասարդներին ու ընթերցողներին», «հայազավան եկեղեցու առաջավոր մարդիկ ձգտում էին տիրանալ գիտության և ուսուցման զենքին՝ եկեղեցու և աղգի հարատևությունը ապահովելու նպատակով»[2]:

Ստեղծվում են հայկական մտավոր օջախներ, սկզվում են հայոց հին ձեռագրերը և հայտնաբերում պատմական Հայաստանը՝ քաղաքացիական ու մտավոր կյանքի վերհուշամբ, տպագիր մեքենան չատ չուտ դառնալով հայերի սեփականությունը, հրապարակ է հանում ինքնուրույն ու թարգմանական ձեռագրեր, հայկական միտքը մերձենում է քաղաքակիրթ աշխարհի իրաղարձություններին և սրանց օրինակով չարժում հայկական կյանքը: Ազգը, հայրենիքն ու հայրենասիրությունը հայկական մտավոր կյանքի գլխավոր նշանաբանը դարձան:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 170-171:

[2] Նույն տեղում, էջ 171-172:

Կուլտուր-լուսավորական ու կրթական այդ ձեռնարկումները, որ իմաստ տվեցին մտավոր-գրական կյանքի վերանորոգությանը, ինքնին նշանավորեցին հայ մշակույթի ու գրականության պատմության նոր շրջանի սկիզբը: «Դրվագների» հեղինակը հայ ազատագրական մտքի պատմության անցուդիների խորակրկիտ վերլուծությամբ, հաստատում է այն դրույթը, որ առաջադրում էր Մ. Աբեղյանը հայ միջնադարյան և նոր շրջանների գրականության հաջորդափոխության վերաբերյալ. «Ինչպես մեր՝ 19-րդ դարու կյանքի ձգտումը,- գրում է Աբեղյանը,- նույնպես և գրաբար գրականությունը բնական չարունակություն է նախորդ երկու դարերի: Այն, ինչ որ 17-րդ դարն սկսել էր և որ այդ և հաջորդ դարում շատ դանդաղ կերպով և մեծ ընդհատումներով էր առաջ գնացել բուն երկրի մեջ, 19-րդ դարն ստանում է իբրև ժառանգություն և ավելի հաջող հանգամանքների մեջ ավելի արագ է առաջ տանում և զարգացնում: Անցած դարու նոր գրաբար գրականության սկիզբն, ուրեմն, 17-րդ դարու չարժման մեջ պետք է տեսնել և ոչ 18-րդ դարու մեջ:

...Մեր նոր գրականությունն սկսվում է 17-րդ դարում և այս վերջին երեք դարերը չարունակություն են միմյանց: 17-րդ դարն է միայն, որ չարունակողը չէ նախորդին, այլ միայն վերածնող»[1]:

«Դրվագներում» պատմա-քննական լույսի տակ ներկայացված ազատագրության տեսիլային կոնցեպցիան գիտական նախադրյալներ է տալիս բացատրելու նաև 18-րդ դարի և 19-րդ դարասկզբի գրականության որոշ առանձնահատկություններ: Ճշմարիտ է, որ խոր միջնադարից ծնունդ առած ազատագրության լեզենդը նախապես կառչած լինելով քրիստոնեական գուշակություններին, 18-րդ դարում ուղիներ է որոնում դեպի դիվանագիտական-քաղաքական ռեալիզմ: Սակայն ակներև է, որ հայ գրականությունը հետագայում ևս չարունակում էր ազատագրության պատրանքը վերապրել տեսիլքի մեջ: Որքան դա 19-րդ դարասկզբին արդեն պատմական անաքրոնիզմ էր, այնուամենայնիվ արտահայտություն էր ազգային մեսիանիզմի այն նորահայտ մտայնության, որով հուսավառվում էին զարթոնք ապրող փոքր ազգերը, և որ մի առանձին հավատով էր հնչում Արարատը խորհրդանշող բիբլիայի երկրում: Ազգային այդ մեսիանիզմը, որ աստվածային նախախնամության կամքին էր հանձնել «Դրախտ Հայաստանի» հեռապատկերը, քիչ

---

[1] Մ. Աբեղյան, Հայոց հին գրականության պատմություն, հատ. 2, Երևան, 1976, էջ 439-440:

չէ հայկական դեղարվեստական երևակայությունը սևեռել սուրը նահապետի հայտնության տեսիլքին: Մի իրողություն էր սա, որ իր արտահայտությունը գտավ ոչ միայն հայ կլասիցիզմի գրողների երկերում, այլև հայկական վաղ ռոմանտիզմի ներկայացուցիչների ստեղծագործություններում՝ Ալամդարյան, Թաղիադյան, Ալիշան, Պեշիկթաշլյան և անգամ Թաւխանցեց Արովյանի, Պատկանյանի, Շահազիզի, Բաֆֆու դեղարվեստական մտածողության ոլորտները:

Բայց երևույթի գրական-պատմական չառավիղները սրանով չէին վերջակետվում: Այն, ինչ ծնունդ էր առել հայկական մտածողության բուն ակունքներից և դարեր չարունակ արմատացել ազգային հոգեբանության նստվածքներում, երևի պիտի ձև տար մի յուրօրինակ ազգային գեղարվեստական մտածողության: Եվ այս ուղիներո՞ւմ չպիտի որոնել արդյոք գաղտնիքն այն բանի, որ պատրանքն ու տեսիլքը բանաստեղծական մտածողության ուրույն ոճ ձևավորեցին հայկական պոեզիայում՝ Թումանյանից ու Իսահակյանից մինչև Չարենց ու Պարույր Սևակ:

Ա. Հովհաննիսյանի «Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» աշխատությունը ուրվագծում է մեթոդաբանական սկզբունքներ, որոնք օգնում են գիտականորեն լուսաբանելու գրական-պատմական այս իրողությունների դիալեկտիկական օրինաչափությունները:

2

Հետազոտությունների գրականագիտական մերձեցումներն առավել անմիջական դարձան, երբ պատմաբանը թևակոխեց 19-րդ դարը: Այստեղ արդեն նրա իսկական հերոսները հայ դասական գրողներն ու գործիչներն էին՝ Թաղիադյան, Արովյան, Նալբանդյան, Նաղաշյան, Պատկանյան, Րաֆֆի, Պռոշյան, Շահազիզ, Սվաճյան, Ոսկան և չատ ու չատ ուրիշներ: Պատմա-գրականագիտական ուսումնասիրություններում Ա. Հովհաննիսյանը հետամուտ եղավ մի հիմնական նպատակի՝ վեր հանել գրականության սոցիալական բաղխն ու գաղափարական հիմնաչերտերը, գտնել այն ընդհանուր օրինաչափությունները, որոնք գեղարվեստական գրականությունը մերձեցնում էին հասարակական մտքի պատմությանը և յուրովի արտացոլում 19-րդ դարի հայկական կյանքի իրադարձությունները: Գիտնականի քննական հայացքը նախապես միտված էր հայ մտավոր-մշակույթի պատմության ըմբռնումը ավանդական-ազգային մեկնաբանությունների նեղ ոլորտից դուրս բերելու և մարքսիստական մեթոդոլոգիայի ուղեգծի վրա դնելու մտահոգությամբ:

1933 թվականին լույս տեսավ Ա. Հովհաննիսյանի «Աբովյան» մենագրություն-տրակտատը: Հանուն ներշնչանքի մի արգասիք էր դա, ուր գրչի տրամախոսական փայլը այսօր էլ պահպանում է իր էսթետիկական հրապույրը: Բանավեճի առիթը Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանի անհայտ բացակայումը» (1932) հետազոտական էյուդն էր: Հետաքրքրական է դիտել, որ 19-րդ դարի մտավոր-գրական չարժման մեծ հիմնադրի կերպարը 30-ական թվականներին առանձնահատուկ ուշադրության էր արժանանում: Գրողներին զբաղեցնում էր նրա գեղարվեստական բարդ կերպարի հայտնությունը, պատմաբաններին ու գրականագետներին մղում էր տալիս նրա ստեղծագործության գիտական հետախուզումը: Պատմա-կենսագրական վեպի մտահղացումը գրող Բակունցին նույնպես մղեց դիմելու Աբովյանի կյանքի և ստեղծագործական անհատականության առեղծվածին, և ի պատիվ նրա պիտի ասել, որ վերծանելով մեծ լուսավորչի փոչեծածկ ձեռագրերը և թափանցելով նրա ներքին աչխարհի թաքուն անկյունները՝ նկատեց իրողություններ, որոնք մինչ այդ անհայտ էին բանասիրությանը: Եվ այժմ արդեն ակներև է, որ գրողի ինտուիցիան Աբովյանի աչխարհայացքի համակարգում կռահել է երևույթներ, որոնց դեռևս անհաս էր գիտական միտքը: Բայց որքան դա նրա ուժն էր, նույնքան էլ այն պիտի ի հայտ բերեր իր թուլությունը՝ այդ կռահումների սոցիալ-պատմական պատճառականության գիտական բացատրության հարցում, որը ինքնաբերաբար ասպարեզ պիտի տար եղրահանգումների վարկածային լուծմանը: Հենց այս կետում էր, որ բանավեճ հարուցեց գիտական միտքը: Բանավեճն, իհարկե, կողմերը ներկայացնում է հակառակ բևեռներում, բայց մեր կարծիքով մի ինչ-որ տեղում գրողի ձգտումը մեթոդաբանական եզր է գտնում պատմաբանի առաջադրույթի հետ: Ակնարկելով ժամանակի աբովյանագիտության անբարեհույս մակարդակը՝ Բակունցը գրում է. «Աբովյանի կյանքով, մանավանդ նրա անհայտացման առեղծվածով հետաքրքրվողները մանրակրկիտ չեն ուսումնասիրել նրա ժամանակը... Հենց միայն ընկերություններ» կազմելու դաղափարը, որ ինչպես տեսա՛նք, համարյա մինչև անհայտացումը նա ունեցել է, չատ ավելի կարևոր է նրա կյանքն ու գործունեությունը ճիչտ հասկանալու, քան ուսումնասիրողների հայրենասիրական դրվատումները, որոնց առանցքը եղել է մեծ մասամբ «Վերք Հայաստանին»[1]*: Ուստի որքան էլ*

---

[1] *Ա. Բակունց, Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը», Երևան, 1932, էջ 33:*

բակունցյան դոկտրինան ավելի լեգենդ էր, քան գիտություն, և որքան էլ այդ լեգենդը հերքող պատմարանի փայլով գրված տրակտատը երանգավորված էր ժամանակին հասկանալի, բայց այժմ արդեն հնացած որոշ հայեցություններով, այնուամենայնիվ թե գրողի և թե պատմարանի աշխատություններն ուշագրավ էին այն իմաստով, որ «հայրենասիրական դրվատումների» վարժապետական մեթոդին հակադրում էին գրողի ստեղծագործության և ժամանակի միակցված ու համակողմանի ուսումնասիրության պահանջը:

Բանավեճը մնում է բանավեճ և առաջին պլանի վրա են մղվում այն սկզբունքները, որ կողմերը հանդես են գալիս տրամագծի հակադիր կետերում: Ա. Հովհաննիսյանը փորձում է վիճարկել բակունցյան լեգենդը գիտական ճշմարտությամբ: Նա վերլուծում է ժամանակաշրջանի հասարակական հարաբերությունների, քաղաքական կացության իրական հանգամանքները, ձգտում Արովյանի աշխարհայացքի նստվածքները հայտնաբերել դարաշրջանի բարդ հարաբերությունների հակասական ուղիներում՝ գիտական ապացույցի ուղենիշ պարզելով գաղափարների պատմականության սկզբունքը: Թող տարօրինակ չհնչի, եթե ասենք, որ ճշմարտություններն էլ հաճախ վրիպում են: Որքան էլ պատմարանի մոտեցումը տեսականորեն իրավացի է և ինչքան էլ գիտական վերլուծության նրա եղանակը զարմացնում է տրամաբանության ուժով, այնուամենայնիվ, նա չի խուսափում իր տուրքը տալ ժամանակի մեթոդաբանական նախապաշարմունքին՝ հենց գաղափարների պատմականության իր դրույթը ենթարկելով սոցիոլոգիական մոդեռնիզմի կոպտացումներին: Բայց նչելով այս, չենք կարող անտեսել Ա. Հովհաննիսյանի «Արովյան» աշխատության, այսօր իսկ արժեք ներկայացնող այն էջերը, որոնք վերաբերում են անցյալ դարի առաջին կեսի հայկական իրականության սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների ու քաղաքական կացության խորամիտ վերլուծությանը:

19-րդ դարի հայ գրականության պատմության մեթոդաբանության հարցերի համակողմանի քննությանն է նվիրված Ա. Հովհաննիսյանի «Գրական նկատողություններ» («Խորհրդային գրականություն», 1934, N 3-4, 1935, N 1) ընդարձակ հոդվածը: Այս անգամ առիթը Հայաստանի մարքսիզմ-լենինիզմի ինստիտուտի ձեռնարկած «Հայ գրականության պատմության» յոթհատորյակի երկրորդ հատորի հայտնությունն էր (1933), որն ընդգրկում է 1830-60-ական թվականների գրականությունը: Հայոց նոր շրջանի գրականության մարքսիստական պատմության առաջին փորձը, հիրավի, մեթոդաբանական լուրջ ճեղքվածքներ

ուներ, որը չէր կարող անտես մնալ քննադատության ուշադրությունից: Նկատենք, որ գոնհիկ սոցիոլոգիզմի բևեռը չափազանց ծանր նստեց գրականության պատմության հեղինակների գիտական հայեցության վրա: Իրականում ստացվեց ոչ թե գրականության պատմություն՝ գեղարվեստական զարգացման օրինաչափությունների բացահայտման հիմքի վրա, այլ մի տեսակ հասարակական հոսանքների սխեմաներ՝ սրանց վրա գրողների ու գրական երևույթների մեխանիկական համադրությամբ:

Ա. Հովհաննիսյանի մեթոդաբանական նախասիրությունն, իհարկե, չի զանցառնում գրականության պատմության և հասարակական հոսանքների մերձակցումը, սակայն, նա ակնկալում էր երևույթի գիտական բացատրություն և բնավ ոչ կանխակալ պիտակավորում, ուր դոգմատիզմը հարցերի հեչտաբավ լուծումներ է գտնում և կանխում վերլուծության ազատ հնարավորությունը: Պատահական չէ, որ գրականության պատմության հեղինակների՝ անցյալի ժառանգության գնահատության հարցում առաջին հայացքից «լիբերալ» թվացող չափանիշները ավելի պակաս դրական արդյունքներ են խոստանում, քան նրանց դրույթները քննադատող պատմաբանի «արմատական» դիտակետը: Բանն այն է, որ գրական երևույթների, գրողի ստեղծագործության և հասարակական հոսանքների գաղափարական զուգահեռումներում Ա. Հովհաննիսյանն, այնուամենայնիվ, նչմարում է ինչ-որ միջնորդում, մի որոշ տարածություն, ուր գրողի աչխարհայացքային նախապաչարմունքները այլ հարաբերակցություն են ստանում նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակության հանդեպ: Այսպես օրինակ, մինչդեռ «Հայ գրականության պատմության» հեղինակների կամքով «կղերական հոսանքին» հատկացված Թաղիադյանը հիմնականում ներկայանում է որպես հետհայաց մտածող, «Նկատողությունների» հեղինակը պարտադրում է առաջին պլանի վրա դնել այն երանգները, որոնք գրողին կապում են «ոչ թե հայ գրականության անցյալի, այլ նրա գալիք «վերածնության» հետ»[1], այստեղ իսկ նչմարելով այն թելերը, որոնք նրան միացնում են Արովյանի, Րաֆֆու ստեղծագործությանը: Ու մինչդեռ «մանրբուրժուական գյուղացիական պահպանողական հոսանքին» հատկացված Պռոչյանը ներկայացվում է որպես ֆեոդալական աչխարհայացքի չատագով, պատմաբանը պարտադրում էր գնահատության

[1] «Խորհրդային գրականություն», 1934, N 3-4, էջ 97:

չափանիշ պարզել սոցիալական առաջադիմության այն ներքին լիցքը, որ պարփակում էր նրա «գրական տարերքը», գրողի «հասարակական-քաղաքական նախապաշարմունքների ռեակցիոն կեղևից» զատել նրա ստեղծագործության օբյեկտիվ բովանդակությունը, որն արտացոլում է «նախապաշարված գյուղացիության» տարերային բողոքը վերահաս բուրժուական կարգերի դեմ: Նույնպիսի ռացիոնալ դիտարկումներ է անում «Գրական նկատողությունների» հեղինակը նաև Ալամդարյանի, Աբովյանի, Աղայանի, Սունդուկյանի, Շահազիզի, Պատկանյանի, ինչպես նաև ժամանակի գրական-հասարակական չարժման այլևայլ հարցերի վերաբերյալ այն մեկնաբանությունների առիթով, որ առաջադրում են գրականության պատմության հեղինակները:

Թող որ «Հայ գրականության պատմության» սխալներն ու վրիպանքները անխուսափելի տուրք լինեին ժամանակի մտայնությանը, սակայն, վերջին հաշվով, ղրանք արդյունք էին մեթոդաբանական մի սահմանափակության, որի հանդեպ քննադատական մոտեցում էր պարտադրում «Գրական նկատողությունների» հեղինակը: «Ամենից առաջ,- գրում է Ա. Հովհաննիսյանը,- հատորի խմբագիրներն ու հեղինակները փորձում են կարծես գրել ոչ թե գրականության պատմություն, այլ՝ գրականության սոցիոլոգիա: Արվում են գրական փաստերի ընդհանրացման փորձեր, բայց բացակայում է փաստերի կապակցված չարադրանք: Ժողոված կցկտուր նյութերը, որպես կարկատած վերնազգեստ հագցված են գրական-սոցիոլոգիական ոսկրարեկ կմախքներին, անկարող փոխարինելու այն, ինչ կոչվում է փաստագրված պատմություն...

...Սակայն գրողը, գրական երկը հետաքրքրում է պատմաբանին ոչ թե ինքն իրեն, այլ որպես հայտնի ուղղության, հոսանքի, կազմակերպության, դասակարգի արտահայտություն, որպես պատմական պրոցեսի արտադրանք և միաժամանակ՝ որպես պատմական պրոցես արզասավորող գործոն: Հատորի հեղինակներն ու խմբագիրները մարքսիստական այս ճշմարտությունը հասկացել են այնպես, որ ուրեմն, պետք է իրենց ուշադրության արժանացած գրողներին նստացնեն «դասակարգային», «քաղաքական» առանձին-առանձին կամերաներում և պիտակավորեն այդ կամերանները հատուկ ազդերով՝ «կղերա-ֆեոդալական հոսանք», «բուրժուական-դեմոկրատական հոսանք», «մանր-բուրժուական հեղափոխական հոսանք», «մանր-բուրժուական դյուզացիական հոսանք», «բուրժուական-լիբերալ հոսանք» և այլն...»[1]:

---

[1] *«Խորհրդային գրականություն», 1935, N 1, էջ 144:*

Հաղիվ թե գիտնականի «դարաղած կաչին» (Ֆր. Էնգելս) չոյվեր սիրահաճությունից՝ զանցառնելու նրա պատմահայեցության ստվերներն ու հակասությունները, մանավանդ որ մի դժվար բան չէ «Գրական նկատողություններում» ի ցույց դնել սոցիոլոգիական ուղղափառության սողոսկումները: Բայց փաստը դիտելուց ավելի էական է երևույթի պատմական ճիշտ գնահատականը: Ինչ խոսք, Ա. Հովհաննիսյանի սխալներն ու ծայրահեղությունները ենթակա են պատմական քննադատության, սակայն գիտության պատմության տեսակետից առավել կարևորություն է ստանում այն քննադատությունը, որ գիտնականի հետազոտական մեթոդը պարտադրում է գռեհիկ սոցիոլոգիզմի և դոգմատիզմի հանդեպ:

Մի բան, որ հատուկ չնչտով էր հնչում Ա. Հովհաննիսյանի աչխատություններում և ինքնին ստանում մեթոդաբանական ուղեցույցի նչանակություն, դա գիտության հնարավորությունների գերադասությունն է դոգմատիզմի ու սխեմատիզմի հանդեպ: Ամեն բանից առաջ պետք է լինել հետազոտող, ուսումնասիրել փաստերը, հայտնաբերել փաստերի ներքին կապակցությունը և ենթարկել այն պատմության տրամաբանությանը, որսալ օրենքն ու օրինաչափությունը գաղափարական արտահայտությունների բարդ ու հակասական ուղիներում: Գիտական սկիզբը, ինքնին ներքին տրվածք ունի մերձենալու օբյեկտիվ օրինաչափությունների ճչմարիտ ըմբռնմանը և հենց այս սկզբին պիտի վերագրել ոացիոնալ այն տարերքը, որ պարփակում է Ա. Հովհաննիսյանի 30-ական թվականների գիտական ստեղծագործությունը: Գիտական-հետազոտական ունակության պահանջը սոսկ պոլեմիկական պատրվակը չէ, որ իբրև կչտամբանք պարզում է նա իր քննախոսականներում, այլ ներքին տարերքի գիտակցված արտահայտություն: Եվ հաղիվ թե այս իրողության խոստովանանքը վրիպած լինի նրա ներքնազգացողությունից, երբ գրական պոլեմիկայից անցում պիտի կատարեր դեպի հետազոտության ասպարեզը: «Խմբագրական մեր լուսաբանությունների մեջ,- գրում է Ա. Հովհաննիսյանը Միքայել Նալբանդյանի «Անտիպ երկերի» առաջաբանում,- խուսափել ենք գրեթե գրական բանավեճից: Ոչ այն պատճառով, որ սկզբունքորեն հրաժարվում ենք հակառակ հայացքների քննադատությունից, այլ որ խոսքի քննադատությունից գերադասում ենք գործի քննադատությունը, առաջեն գրականության մեթոդաբանական ֆորմալ քննադատությունից՝ առավել կարևոր գործ համարելով աղբյուրների քննադատական յուրացումը, նյութի դրական

վերլուծությունն ու չարաղրանքը: Ինքյան քննադատության ավելի դժվարին ու պատասխանատու տեսակն է այս, որից հետո վերանում է հաճախ նույնիսկ բանալ ու չահաղուրկ պոլեմիկայի նյութ դարձած հին խնդիրը և կամ խնդրի լուծումն իսկ փոխադրվում պոլեմիկայի սկզբունքային ու փաստական ավելի բարձր մի աստիճան:

Զարգացման միասնական պրոցեսի տարբեր աստիճաններից քաղված պատմական կեցվուր դեպքերի ու օրինակների կուտակումը պատմություն չէ տակավին, ինչպես նաև պատմական պրոցեսի սխեմատիկ ընդհանրացումը չի նույնանում պատմական իրական ու ամրողջական պրոցեսի հետ: Պատմությունը գրվում է կապակցվող փաստերի հիման վրա, և պատմական պրոցեսի դիալեկտիկական ընդհանրացումն իսկ արվում էր կոնկրետ նյութի մանրազնին վերլուծության ու առկա աղբյուրներն սպառող ուսումնասիրությունից հետո միայն»[1]:

Թե ինչ էր ակնկալում գիտնականի ձգտումը, ինքնին ցույց տվեց Մ. Նալբանդյանի «Անտիպ երկեր» ստվար հատորը՝ իր ամրողջ կառուցվածքով՝ առաջաբան, ծանոթագրություններ, կոմենտարներ՝ գիտական հաղվագյուտ մի հրատարակություն, որն այսօր իսկ պահպանում է իր օրինակելիությունը: Առաջին անգամ լույս աշխարհ հանելով Նալբանդյանի ստեղծագործության մի պատկառելի, ի դեպ և արժեքավոր բաժինը՝ Ա. Հովհաննիսյանը մեկնաբանեց այն բացառիկ արժեքավոր «կոմենտարներով», որոնք փաստերի հարստությամբ, ընդհանրացումների ուժով և գիտական խորությամբ նոր լույս են սփռում ոչ միայն գրողի կյանքի ու ստեղծագործության, այլև ժամանակաշրջանի գրական-հասարակական չարժման հանգուցային հարցերի վրա: «Անտիպ երկերը» գիտական նոր սկզբի վրա դրեց և չատ կողմերով ուղենշեց նալբանդյանագիտության ապագան:

Գիտական հրատարակության հասկացությունն արդի իմաստով դժվար թե սպառիչ լիներ արտահայտելու հետազոտական աշխատանքի այն հսկայական չափը, որ իրացրել է Ա. Հովհաննիսյանն «Անտիպ երկերում»: Այն, ինչ անվանվում է առաջաբան, ծանոթագրություններ, կոմենտարներ, անվանական բառարան և որոնք ներկայանում են որպես գիտական հրատարակության բաղադրիչներ, չուրջ 600 էջեր են զբաղեցնում, ուր փաստական ու գիտական արծարծումների մի հսկայական պաչար է տեղակայված: Գիտական-բանասիրական նչանակու-

---

[1] Մ. Նալբանդյան, Անտիպ երկեր, Երևան-Մոսկվա, 1935, էջ XI-XII:

թյամբ բացառիկ արժեք են ներկայացնում «Կոմենտարները» (չուրջ 400 էջ), որոնք Նալբանդյանի նորատիպ երկերի խորակրկիտ մեկնաբանություններից զատ, արծարծում են գրող-հրապարակախոսի աշխարհայացքի հարցերը, քննաբանվում ժամանակի հասարակական հոսանքների գաղափարական հայեցությունը, բնութագրվում մի շարք գրողների ու գրական-հասարակական գործիչների տեղն ու դերը մտավոր կյանքի բարդ ոլորաններում: Որքան էլ նորից ստիպված լինենք ակնարկելու ձախության արտահայտություններն աշխատության էջերում, այնուամենայնիվ, անառարկելի փաստ է, որ «Անտիպ երկերը» ամենաուշագրավ երևույթներից մեկն էր ժամանակի հայ մարքսիստական պատմագրականագիտական ուսումնասիրությունների շարքում: Հետազոտող գիտնականը հաղթահարում է «խոսքի քննադատի» իր իսկ երբեմնի ծայրահեղությունները և փաստերի տրամաբանության վրա խարսխում 19-րդ դարի հասարակական մտքի պատմության մեթոդաբանական գիտական ուղեգծերը:

Հենց այստեղ էլ, առիթի բերումով, մենք տեղին ենք գտնում անդրադառնալ էական նշանակություն ունեցող մի խնդրի, որը առնչվում է արդի գրականագիտության ինչ-որ չրջաններում կարծիք ստեղծող մի որոշ մտայնության հետ: Հարցն այն է, որ ետին թվով «տաքուկ անկյունում» իրենց գտած որոշ գրագետներ, այլ կերպ են նայում անցյալի ժառանգության վերաբերյալ երբեմնի կամայականություններին», քան այն իրապես արժանի է: Տարբերակված մոտեցումը տվյալ դեպքում ոչ միայն անձնավորության հանդեպ նախասիրության տուրք չէ, այլ գիտական անհրաժեշտություն: Գրական անձնապաշտ ստահակների խեղդաթյուրումները երբեք չպետք է նույնացնել գիտության իսկական կոչվածների (Ա. Հովհաննիսյան, Ա. Կարինյան, Հ. Գյուլիքևիխյան և ուրիշներ) որոնումներին, որոնք միտում ունեին հայ հասարակագիտական մտքի պատմության ուսումնասիրությունը դնել գիտական-մարքսիստական մեթոդաբանության ուղիների վրա, որոնումներ, որոնք բնականաբար պիտի ուղեկցվեին անխուսափելի վրիպանքներով ու ծայրահեղություններով: Իսկ թե դա ինչպիսի բարդ խնդիր էր, քան կարելի է ենթադրել առաջին հայացքից, ինքնին ապացուցվում է ժամանակակից գրականագիտության փորձով, որը տակավին չարունակում է դեգերել մեթոդարանական որոնումների բավիղներում:

Վերջին երկու տասնամյակը առանձնապես արգասավոր ժամանակաշրջան հանդիսացավ գիտնականի կյանքում: Հասարակական-քաղաքական գործունեությունից, գիտական ասպարեզից օտարված մտավորականը, վերջապես գտնում է խաղաղ հանգրվան և իր լեզվնավոր գրիչը տրամադրում տասնամյակների մտորումների ու մտահղացումների գիտական իրացումներին: Այդ տարիներին են վերաբերում Ա. Հովհաննիսյանի «Ֆրիկը պատմա-քննական լույսի տակ», «Դրվագներ հայ հասարակական մտքի պատմության» (երկու հատորով), «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» (երկու հատորով), «Ուրվագծեր 19-րդ դարի երկրորդ կեսի արևելահայ հասարակական հոսանքների և ազգային-քաղաքական կուսակցությունների պատմության» (իր ամբողջության մեջ անտիպ) մենագրական հետազոտություններն ու լայնամիտ հոդվածներ ու ուսումնասիրություններ նվիրված 19-20-րդ դարերի հասարակական մտքի պատմության հարցերին:

Կյանքում փոխվել էր շատ բան, կատարվել են լուրջ տեղաշարժեր, վերանայվել են անցյալի ժառանգության գնահատության երբեմնի գոհիկ մոտեցումներն ու մեթոդաբանական դոգմանները: Այս ամենի հանդեպ, հարկավ, անզգայ չմնաց գիտնականի որոնող միտքը: Բայց Ա. Հովհաննիսյանը այն պատեհապաշտներից չէր, որ իր կարծիքների ու համոզմունքների սլաքը հանձներ օրընթաց ոգևորությունների դյուրաշարժ տատանումներին: Նա գիտնականի բացառիկ խառնվածք ուներ և այն արդյունքները, որին նա հասավ իր ուսումնասիրություններում, որքան կրում էին իրենց վրա հասարակագիտության բնագավառում վերջին տասնամյակների տեղաշարժերի ազդեցությունը, նույնքան էլ հետևանք էին մտքի դիալեկտիկական այն տրվածքին, որ յուրահատուկ էր նրա հետազոտական ունակությունը: Ահա թե ինչու նրա հայացքներն ու ըմբռնումները ցուցադրելով անցյալի նախապաշարմունքների թոթափումը՝ միաժամանակ աղերսակցվում են 20-30-ական թվականների մեթոդաբանական որոնումների ռացիոնալ մտաչերտերին:

Այս տեսակետից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 19-րդ դարի հայ հասարակական-ազատագրական մտքի պատմության հարցերի ուսումնասիրությունը գիտնականի վերջին տասնամյակների հետազոտություններում, ուստի տեղին ենք գտնում անդրադառնալ դրանց քննությանը, հասկանալի է, խնդիրը դիտելով մեզ հե-

տաքրքրող՝ հայ գրականության պատմության մեթոդաբանության տեսանկյունից:

19-րդ դարի հայ հասարակական մտքի գիտական հետազոտության առումով բացառիկ արժեք է ներկայացնում Ա. Հովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» երկհատոր աշխատությունը, որն իր բնույթով նորույթ էր հայ պատմա-բանասիրական գրականության մեջ: Պատմա-կենսագրական ուսումնասիրության տիպն, իհարկե, անհայտ «ժանր» չէր անցյալի հայ բանասիրությանը: Այդ ուղղությամբ ուշագրավ փորձեր են արել չատ հետազոտողներ, ինչպես, օրինակ, Լեոն դարասկզբին հրատարակած «Ստեփանոս Նազարյան» երկհատոր և «Գրիգոր Արծրունի» եռահատոր ուսումնասիրություններով:

Ա. Հովհաննիսյանի «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» աշխատությունը իսկական գլուխգործոց էր պատմա-կենսագրական մենագրության բնագավառում ոչ միայն իր մեթոդաբանական սկզբունքներով, այլ գիտական հետազոտական մասչտաբների համապարփակ իրացումներով: Գիտնականը, հիրավի, հետազոտական ընդգրկումների նոր չափանիշների վրա է դնում մենագրական ուսումնասիրությունը՝ հարցասիրությունների լոկալ-ինքնաբավ չրջանակները բացառելով քննախույզ մտքի լայնատես հորիզոններով: Եվ դա ոչ այնքան ժամանակագրական սահմանների տարածական չափումներով, որքան երևույթների ներքին օրբիտների խորությունը թափանցելու կարողությամբ: Հասարակական մտքի պատմության հանգուցակետում գտնելով Նալբանդյանի անհատականությունը՝ հետազոտողը գիտական համակարգի տակ դրեց ժամանակաշրջանի գրական-հասարակական կյանքի իրաղարձությունները, դեմքերն ու դեպքերը, հետադարձ ու առաջադարձ տարածումներով բացահայտեց բոլոր այն կապերը, որոնք «Նալբանդյանի ժամանակը» միացնում են անցյալի ու ապագայի հետ, և դիալեկտիկական այս միասնության մեջ ի հայտ բերեց դարաշրջանի հայ հասարակական մտքի գլխավոր օրինաչափությունները: Ինքնին հասկանալի կդառնա այդ օրինաչափությունների գիտական նչանակությունը հայ գրականության պատմության մեթոդոլոգիայի տեսակետից, եթե դիտենք, որ գիտնականը ուսումնասիրության չրջանակների մեջ է առնում Թաղիադյանի, Աբովյանի, Նազարյանի, Ոսկանի, Սվաճյանի, Շահազիզի, Պատկանյանի, Պռոշյանի, Բաֆֆու, Ալիչանի և չատ ու չատ գրողների ու հրապարակախոսների ստեղծագործության ու աչխարհայացքի հարցերը, վերլուծում հասարակական հոսանքների ազգային, քաղաքական

և սոցիալական հայեցության առանձնահատկությունները, անդրադառնում գրական ուղղությունների ու հոսանքների տեսական արծարծումներին, մի խոսքով՝ տարրալուծում է դարաշրջանի հասարակական մտայնության այն մթնոլորտը, որի մեջ գոյակցում էր հայ գրականությունը:

«Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» աշխատությունը հետազոտական մի մեթոդ է պարտադրում, որը կարելի է անվանել գիտական ռեալիզմ: Ուսումնասիրել նյութը, կռահել փաստերի ու գաղափարների պատմականության գաղտնիքը, գրողի կամ գործիչի հայացքներն ու համոզմունքները դիտել ձևավորման ու զարգացման դիալեկտիկական պրոցեսի մեջ՝ իր լույսերով ու ստվերներով, բարդություններով ու հակասություններով, երևույթներն իմաստավորել պատմա-քննական դիտակետով, առանց պատմական իրողությունների մակերևույթային համահարթման, որին քիչ չէ տուրք տալիս մեր պատմա-գրականագիտական միտքը: «Դժբախտաբար,- նկատում է Ա. Հովհաննիսյանն իր աշխատության առաջաբանում,- եղած հրատարակությունների զգալի մասը տառապում է սխեմատիզմով ու փաստագրական անճշտություններով: Մեծ գրողի ու գործչի կյանքն ու աշխատանքը լուսաբանվում է առանց աղբյուրների բազմակողմանի ընդգրկման ու քննարկման: Նրա երկերի ու մտքերի չարաղրանքն ու գնահատականները տրվում են պատմական վայրկյանից ու իդեոլոգիական մթնոլորտից պոկված կամ առանց հաշվի առնելու երևույթների առաջացման ու զարգացման կարևոր ասպեկտները: ...Այս կարգի հեղինակների մոտ Նալբանդյանը հանդես էր բերվում որպես մեկընդմիշտ կազմակերպված գրող ու հրապարակախոս, որպես տրամադրությունների ու մտքերի հակասություններ ու վարանումներ չունեցող մի գործիչ, կամ գիտակցության դիալեկտիկայից զերծ մի բնավորություն»[1]:

Ակնարկը վերաբերում է նալբանդյանագիտությանը, բայց դա առհասարակ հատկանում է գրականագիտության մեթոդոլոգիայի ընդհանուր թերությանը: Դժվար չէ նկատել, թե հաճախ ինչ իդիլիկ տեսարան է գծում գրողի կյանքի ու ստեղծագործության ուրվագիծը գրականագիտական չատ ու չատ ուսումնասիրություններում: Համահարթված ժամանակի ու տարածության մեջ նախախնամությամբ հայտնված գրողը կամ գործիչը մեկընդմիշտ տրված իր միայար նպատակն է նվաճում՝

---

[1] Ա. Հովհաննիսյան. Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հատ. 1, Երևան, 1955, էջ 6:

չունկնդրելով արտաքին աշխարհի ազդակներին: Մի որոշ տեսակետ նույնիսկ հավակնում է զանց առնել պատմական պրոցեսի ըմբռնումը որպես օբյեկտիվորեն կապակցված իրողություն և գրականության պատմության հասկացությունը նույնացնել գրողների մեխանիկական հաջորդության սխեմային: Եթե դա այդպես է, ուրեմն ամեն բան կարելի է սկսել գրողից և վերջացնել նույն գրողով, մտահայաց սկզբունքներ հորինել նույն գրողի անհատական աշխարհի պատահական չարժումներից, անգիտանալով, որ այդ հորինաբանությունները մի ակնթարթում կարող են փչրվել տեսական ու պատմական ճշմարտությանը բախվելով: Հետազոտական այս եղանակը տանում է դեպի, այսպես ասած, մասնագիտական մի անցանկալի սեպարատիզմ, ուր գրական երևույթները անջատ են ներկայանում մտավոր գործունեության մյուս բնագավառներից և ապավինում են միայն ու միայն իրենց սեփական «օրենքների» քմահաճ կամքին: Այստեղից է սկիզբ առնում արդի գրականագիտության մեթոդաբանական հիմնական թերությունը՝ սոցիոլոգիական վերլուծության պակասը: Մոռացվում է, որ գրականագիտությունը պատմական գիտություն է, ուրեմն և ննթակա է օբյեկտիվ այն օրինաչափություններին, որոնք բնորոշ են մտավոր-հասարակական կյանքի չարժման ընդհանուր ընթացքին: Ուստի բնական է, որ այդ օրինաչափությունների գաղափարական և էսթետիկական սկզբունքները չի կարելի գիտական համակարգի ենթարկել, առանց գրականության և հասարակական գիտակցության մյուս բնագավառների ընդհանրությունը հայտաբերելու, առանց գրականության և դարաշրջանի մտածողության մյուս ձևերի կապն ու պայմանավորվածությունն ըմբռնելու: Ահա թե ինչպես է Ա. Հովհաննիսյանն ընդունում այդ միասնության անհրաժեշտությունն իր հետամտած գիտական խնդիրները լուծելիս. «Ցանկություն չունենք նաև անկամրջելի խրամատներ փորել Նալբանդյանի գործունեության առանձին մարզերի միջև՝ մեկուսացնելով Նալբանդյան-փիլիսոփային Նալբանդյան-տնտեսագետից կամ Նալբանդյան-հրապարակախոսին՝ Նալբանդյան-բանաստեղծից: Այդ նպատակահարմար կամ անհրաժեշտ կլիներ թեմատիկ հետազոտությունների կամ դպրոցական ձեռնարկների մեջ, սակայն անտեղի՝ պատմակենսագրական մենագրության համար»[1]:

Եթե պատմակենսագրական ուսումնասիրությունը ենթադրում է

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 9-10:*

տեսանկյունների համադրում, ապա գրականագիտական մենագրությունը չի բացառում հարցերի կապակցությունների միասնական քննությունը: Բայց այս կապակցության անտեսմա՞նը չպետք է վերագրել արդյոք այն ցավալի իրողությունը, երբ գրողի էսթետիկական սիստեմի փիլիսոփայական բացատրությունը գրականագիտական չատ ուսումնասիրություններում փոխարինվում է վարժապետական էնտուզիազմով: Գաղափարական համահարթման սկզբունքը դժբախտաբար չատ ամուր է նստած հայ գրականագիտության մեթոդարանության վրա: Ժողովրդասիրության, տիրող անարդարությունների՝ սոցիալական անհավասարության քննադատության վաստարկների վրա ձևած դեմոկրատիզմը որպես աչխարհայացքային պիտակ՝ փակցվում է բոլոր գրողներին, մոռացության տալով այն հասարակ ճչմարտությունը, որ դա ինքնին այլ բան է, քան աչխարհայացք հասկացությունը: Էլ չենք խոսում այն մասին, որ սա էլ իր հերթին զրկվում է ամեն մի իմաստից՝ գրողի ստեղծագործության գաղափարն ու բովանդակությունը մեկնաբանելու խնդրում: Այնինչ ակներև է, որ առանց գրողի աչխարհայացքային նստվածքների իմացության, անհասկանալի կմնա նրա գեղարվեստական համակարգի էությունը, քանի որ հենց հասարակական հայացքներն ու գաղափարական ելումներն են ձև տալիս գրողի փիլիսոփայական աչխարհընկալմանը, գեղագիտական իդեալին, կերպարների ընտրությանն ու կյանքի պատկերների դասավորությանը: Ինքնարերաբար պիտի նույնացվեն, օրինակ, գյուղացիական իրականությունն արտացոլող Պռոչյանի՝ նույն իրականությունը պատկերող Մուրացանի, կամ կապիտալիզմի քննադատ Շիրվանզադեի և նույն կապիտալիզմը մերժող Նար-Դոսի աչխարհայացքը, վերջապես, անըմբռնելի պիտի ներկայանա տարբերանքը, որ գոյություն ունի Րաֆֆու և Մուրացանի՝ կապիտալիզմի ռոմանտիկական քննադատության և Շիրվանզադեի ռեալիզմի՝ նույն կապիտալիզմի սոցիալական վերլուծության միջև: Գրականության պատմության առանցքային խնդիրներ են սրանք, որոնց դիտական մեկնաբանությունը հնարավոր չէ առանց պատմա-սոցիոլոգիական հիմնավոր վերլուծությունների:

Թե մեթոդաբանական այս պահանջները ինչպես են խախտում պատմության իղիլիան՝ հանդիպադրելով դիտական տրամաբանության անակնկալներին, կարելի է դատել այն բանավեճից, որ հարուցեցին Ռ. Պատկանյանին վերաբերող էջերը «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» աչխատության մեջ: Գրականագետ Հ. Մուրադյանին պատմաբան Ա.

Հովհաննիսյանի մեկնաբանումները տարօրինակ թվացին, բայց ոչ անակնկալ: Փաստը նրան ներկայացավ ոչ այլ կերպ, քան որպես երբեմնի գռեհիկ-սոցիոլոգիական նիհիլիզմի արձագանք, որին, որպես թե, երբևէ տուրք է տվել պատմաբանը, հենց Պատկանյանի մասին իր վաղեմի ասույթներում: Մեր նպատակից դուրս է հանգամանորեն չարադրել բանավեճի ընթացքը կամ անդրադառնալ այն հարցերի քննությանը, որ չրջանառության մեջ են առնում բանավիճող կողմերը: Բանավեճը վերջին հաշվով հանդիպադրում է գրողի ստեղծագործության գրականագիտական մոտեցումը պատմա-սոցիոլոգիական մոտեցմանը, ուստի անտեղի կլիներ չակնկալել այն բացառումները, որ պիտի ցուցադրեին երկու մոտեցումները գրողի ամբողջական դիմապատկերն ընդգրկելու և մասնագիտորեն քննաբանելու տեսակետից: Անտեղի կլիներ հայցել, որ պատմաբանը սպառեր գրողի ստեղծագործության գրական-գեղարվեստական բնութագիրը, ինչպես և մասնագիտական չրջանակների անտեսում կլիներ պահանջել, որ գրականագետը հանձնառեր պատմա-սոցիոլոգիական անհայտների մանրազնին քննությունը: Փոխադարձ ներթափանցումը որքան անհրաժեչտ է, նույնքան էլ ենթարկվում է ուսումնասիրության մասնագիտական չրջանակների պահանջին: Բայց կա մի սկիզբ, ուր մասնագիտական բնագավառներն այնուամենայնիվ, լծորդվում են՝ մեթոդաբանական ելակետը և հենց այստեղ է, որ բանավեճը խորհրդածության առիթ է տալիս: Մի բան ակներև է, որ Ա. Հովհաննիսյանն ավելի հիմնավոր է օգտվում Պատկանյանի գրական-գեղարվեստական ժառանգությունից, քան նրան վիճարկող գրականագետները՝ հարցերի պատմա-սոցիոլոգիական գործակիցներից: Ավելին, այստեղ մի որոչ միտում կա ոչ միայն չրջանցելու Պատկանյան-մտածողի հայացքների սոցիոլոգիական վերլուծությունը, այլև ի չիք դարձնելու սրա նչանակությունը գրողի գրական ժառանգության գնահատության խնդրում, որպես թե իրենք գործ ունեն բանաստեղծի հետ և պարտավոր են ունկնդրելու այն ձայնին, ինչ հուչում են նրա գեղարվեստական պատկերները: Այս գծի վրա Պատկանյանը ներկայանում է որպես ժամանակի ազգային-հայրենասիրական ընդհանուր տրամադրությունների մերկապարանոց ջատագով, որի ստեղծագործությունը չի դիմահարվում ազատագրական մտքի գաղափարական բարդ մթնոլորտի տարրընթացություններին: Այստեղ է, որ գրականագիտության հետազոտական մեթոդը ակամա տուրք է տալիս պատմական իրողությունների սրբագրմանը: Նա ընտրում է փաստերի այն խումբը, որ գրողի դիմա-

պատկերի լույսերն է ներևցնում և անտեսում այն, ինչը «ստվերում է» այդ դիմապատկերի անհարթ մակերեսը: Ենթադրում են, որ անցյալի ժառանգության մեջ պետք է գնահատել այն, ինչ դրական է: Բայց դա ոչ միայն չի բացառում, այլ առավել ևս չեչտում է իրողությունների քննական ու քննադատական իմաստավորման անհրաժեշտությունը, այլապես պատմությունը կդրկվեր ներքին չարժուձների լարող դիալեկտիկայից և իր ընթացքը կհանձներ միստիկական նախախնամությանը: Բանաստեղծը բանաստեղծ, բայց ով ով՝ Պատկանյանն այն բանաստեղծներից չէր, որ ինչ-որ տեղ իր քնարը հանձներ էսթետիկական ինքնարավության: Նրա պոեզիան չատ ավելի անմիջական էր կրում իր իսկ հասարակական հայացքների գաղափարական ազդակները, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից: Նրա մասին տեղին են հնչում Հայնեին բնութագրող խոսքերը, թե նա «ոչ միայն գրականությունը դարձրեց իր անձնական գործը, այլև իր անձնական գործն անում էր գրականության»: Այնուհետև, Պատկանյանի որպես պատմական անհատականության ամրողջական կեցվածքի նեղացում կլիներ, սրան դիտել սոսկ որպես բանաստեղծ. նրա հասարակական գործունեության չրջանակներն անհամեմատ լայն էին և, որպես մտածող ու գործիչ՝ նա իր ուժեղ դրոչմն է դրել գրական-հասարակական չարժման ընթացքի վրա, ձևավորելով մտքեր, կողմնորոչելով հայացքների մի որոչակի ուղղություն, արտահայտելով գաղափարական մի ուրույն մտայնություն: Ուստի նրա պատմական դերի ամրողջական գնահատականը ոչ միայն թերի կլիներ այս կողմի բացառմամբ, այլև գիտականորեն սխալ կլիներ գրող Պատկանյանի և մտածող ու գործիչ Պատկանյանի միասնության անտեսումը: Որ նման անտեսում կա պատմաբանին վիճարկող գրականագետների մեթոդարանական նլակետում, միանգամայն որոչակի է, այլապես նեթե խոսքը վերաբերեր սոսկ բանաստեղծ Պատկանյանի թերագնահատմանը, ապա գրականագետները հանձն կառնեին գիտնականի պատմա-սոցիոլոգիական առաջադրույթների լույսի տակ որոնելու Պատկանյանի գեղարվեստական ժառանգության գրականագիտական ինչ-որ նոր մեկնաբանություններ, մինչդեռ, ինչպես երևում է, նրանք ըստ էության հակված են կասկածի տակ առնելու Պատկանյան-մտածողի և Պատկանյան-գործչի հայացքների այն գնահատությունը, որ առաջադրում է պատմաբանը: Կրքոտության մի ինչ-որ ջիղ, հիրավի, տրամադրություն է ստեղծում պատմական գործիչների հանդեպ Ա. Հովհաննիսյանի «սուբյեկտիվ» նախասիրություններում՝ զատորոչելով

համակրելիներին ոչ համակրելիներից, բայց հազիվ թե սուբյեկտիվ այդ թուլությունը ուժ ունենա խոցելու նրա մեթոդի գիտական օբյեկտիվությունը, որ հաստատված է պատմության զարկերակի զգացողությամբ. «Ջեմ կամենում երաչխավորել,- խոստովանում է գիտնականը,- թե պատմական դեպքերն ու դեմքերը դիտել եմ սառն ու անտարբեր աչքով: Սակայն մոլի կիրքը կամ նախապաշարված դոգմատիզմը չի եղել իմ խորհրդատուն և ոչ էլ պատմական դեմքերն ու դեպքերը «մեկը մյուսից անկախ» մատուցելու քննադատի հանձնարարած, ամենակեր օբյեկտիվիզմը, այլ պատմական պրոցեսները, անձերն ու իրադարձություններն իրենց բարդ հարաբերակցությունների մեջ ընդգրկելու գիտական անհահանջ ձգտումը»[1]*:*

Այստեղ արդեն «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» գրքի հեղինակը փայլում է իր տարերքի մեջ, երբ բացահայտում է Պատկանյանի աշխարհայացքի հիմքերը, թափանցում դրանց սոցիալական ու գաղափարական ակունքները, ուրվագծում նրա տեղը 19-րդ դարի գաղափարական չարժումների ու հասարակական հոսանքների ընդհանուր կապակցության մեջ, որսում միացնող և բաժանող բոլոր ուղեգծերը:

Մեթոդաբանական ելակետի վիճարկումը ծայր է առնում հարցի սկզբունքային դրվածքից. հայկական ազատագրական չարժումները գաղափարական տարընթաց միտումների՞ էին ընդառաջում, թե՞ այն հանդես էր գալիս որպես ինչ-որ ազգային միասնական մտայնություն: Տարօրինակ է, որ որոշ հետազոտողներ անգիտանում են պատմական իրողությունների իսկությունը և նկատելով միայն այն ընդհանուրը, ինչ միացնում էր հասարակական հոսանքների ազգային-ազատագրական ձգտումները, անտեսում են ներքին այն հակամարտությունը, որ գոյություն ուներ նույն այդ հոսանքների գաղափարական ծրագրերի ու տակտիկական որոնումների միջև: Վերլուծելով 50-60-ական թվականների ազատագրական մտքի ներքին բարդ չարժումները՝ Ա. Հովհաննիսյանը գտնում է Պատկանյանի տեղը գաղափարական այդ չարժումների ոլորտում, ցույց տալիս նրա աշխարհայացքի ձևավորումը, նրա հայացքների սիստեմը կապակցում ազգային-պահպանողական հոսանքի ազգային ու սոցիալական մտայնության հետ: Պատկանյանի ստեղծագործության մեջ տեսնելով ազգային գարթոնքի, ազգի կոնսոլիդացման, ազգային ինքնագիտակցության ու ազատագրության պատմակա-

---

[1] *«Պատմա-բանասիրական հանդես», N 4, Երևան, 1959, էջ 250-251:*

նորեն առաջադեմ տրամադրությունների արձագանքը, պատմաբանը, սակայն, տեղին է նշմարում այն սահմանափակությունը, որ ամենուրեք իր դրոշմն է դնում նրա հայացքների ու ըմբռնումների վրա: Այստեղ էլ նա սահմանագծում է այն էական անջրպետը, որ տարբերակում է ազգային-պահպանողական գաղափարախոսի հայացքները Նալբանդյանի հայացքներից: «Այնուամենայնիվ,- գրում է Ա. Հովհաննիսյանը,- չնայած որ և՛ Պատկանյանը, և՛ Նալբանդյանը տոգորված էին ջերմ հայրենասիրությամբ և ոգեշնչված ժողովրդի քաղաքական ազատագրության գաղափարով, նրանք տարբեր պատկերացում ունեին ազատագրական պայքարի ուղիների ու հեռանկարների մասին»[1]:

Դիտելով գաղափարական այդ հակամարտությունը՝ պատմաբանը, սակայն, ավելի լայն ուղեգծերի վրա է ներկայացնում Պատկանյանի աշխարհայացքի տարածումները, քան կարող էր հանդուրժել ազգային-պահպանողականության մտահորիզոնը: Ցույց տալով նրա աշխարհայացքի հակասությունները՝ Ա. Հովհաննիսյանը նկատում է այն աղերսը, որ Պատկանյանը ցուցաբերում է ղեկի ազգային լիբերալիզմը, և այն պոռթկումները, որով նա պատռում է ազգային-պահպանողականության սահմանափակ կաշկանդումները և հասնում գաղափարական լայնատեսության: «Իր ստեղծագործությամբ,- գրում է Ա. Հովհաննիսյանը,- Պատկանյանը չէր անդրադարձնում բացառապես հասարակական այն խավերի մտայնությունը, որոնց անմիջորեն ընդառաջում էր կովկասահայ ազգային-պահպանողական հոսանքը: Բանաստեղծի աշխարհայեցողության վրա մեծապես ազդում էր այդ հոսանքի իշխող մտայնությունը, սակայն ազգային-պահպանողականների քաղաքական համերգում նրա մարտահույզ քնարը հաճախ հնչեցնում էր ճնշված ու հարատահարված մասսաների ջղագար տրամադրություններն ու տարերային տրտունջները»[2]:

Մեթոդաբանական այն բանավեճը, որ առիթ տվեց «Նալբանդյանը և նրա ժամանակը» աշխատության՝ Պատկանյանին վերաբերող հատվածները, միանգամայն որոշակի է ցուցադրում պատմաբանի հետազոտական եղանակի ճշմարտացիությունը: Կրկնում ենք՝ Ա. Հովհաննիսյանը պատմաբան է և ոչ գրականագետ, բայց հասարակական մտքի պատմաբանի հետազոտությունը մեթոդաբանական ավելի ճշգրիտ բա-

---

[1] Ա. Հովհաննիսյան, Նալբանդյանը և նրա ժամանակը, հատ. 2, էջ 107:

[2] Նույն տեղում, էջ 119:

նալիներ է տալիս լուծելու Պատկանյանի աչխարհայացքի, գեղարվեստական մեթոդի, ստեղծագործության գրականագիտական առեղծվածները, քան մերկապարանոց ջատագովության այն հարթագիծը, որ պատրաստում է նրան վիճարկող գրականագետը:

19-րդ դարի հայ գրականության զարգացումը մի առանձնահատուկ հարաբերակցությամբ էր ենթարկված հասարակական հոսանքների գործունեությանը: Գրական կյանքը մեղանում երբևէ չունեցավ մի ինքնաբավ, անկախ հանդիսարան, որը միավորեր գրական գործիչներին՝ լուծելու գրականության, որպես մտավոր գործունեության ուրույն բնագավառի՝ հենց իրեն յուրահատուկ խնդիրները: Գրականությունն ու գեղարվեստը չունեցան իրենց ընկերությունն ու միությունը, նրանք չկարողացան առանձնանալ հասարակական մտքի ընդհանուր կապակցություններից: Գրականությունն, այսպիսով, ենթարկված մնաց հասարակական հոսանքների և սրանց սպասարկող մամուլի ազդեցությանը: Որքան էլ գրականությունը ճեղքում էր հասարակական հոսանքի գաղափարական կապանքները, որքան էլ գրողներն իրենց արվեստը դուրս էին բերում մամուլի այս կամ այն օրգանի գաղափարական սահմանափակությունից, այնուամենայնիվ, գրական կյանքը, գրական չարժումը, գրողների աչխարհայացքային կողմնորոշումներն ու հասարակական հայեցությունը մի ինչ-որ չավով ևնթակա էր մնում այն մտայնությանը, որը պարտադրում էր տվյալ հասարակական հոսանքի ու մամուլի ուղղությունը: Ուստի, անտեսելի իրողություն չէ, որ 19-րդ դարի հայ գրողներն ըստ իրենց նախասիրությունների կողմնորոշված են եղել դեպի հասարակական այս կամ այն հոսանքը, հանդես են եկել մամուլի այս կամ այն օրգանում: Միամտություն կլիներ խնդիրը հանգեցնել պատահական կողմնորոշման կամ այդ ամենի հիմքում չտեսնել գրական հոսանքների գաղափարական ու գեղարվեստական սկզբունքների դրսևորումը: Ավելի քան կոպիտ սոցիոլոգիզմ կլիներ, իհարկե, բացառել գրականության յուրահատկությունը և գրողներին հատկացնել սոսկ այս կամ այն հոսանքի գաղափարական նեղմիտ պիտակը, բայց և պատմական իրողության անգիտացում կլիներ վերանալ այն փաստից, որ հասարակական հոսանքները գրական ուրույն քաղաքականություն են հետամտել, դավանել են գեղագիտական ուրույն սկզբունքներ և ստեղծել են իրենց գրականությունը, կազմել գրողների ու գրական գործիչների իրենց խմբակցությունը: Գրականության պատմության երևույթները քննել առանց այս իրողությունների հաչվառման, գրողի

գեղագիտական ու գաղափարական համակարգի հարցերը քննել առանց այս առնչակցությունների, նշանակում է հրաժարվել գրականության պատմության գիտական իմացությունից, և ապավինել սահմանափակ էմպիրիզմին: Ահա թե ինչու 19-րդ դարի գրականության պատմության գիտական լուսաբանության համար էական նշանակություն է ստանում հայ հասարակական մտքի, հասարակական հոսանքների ու ազգային կուսակցությունների պատմության գիտական ուսումնասիրությունը: Հարկ չկա ապացուցելու, որ 19-րդ դարի հայ հասարակական հոսանքների վերաբերյալ գիտական միտքը տվայտում է խառնաչփոթ ու վայրիվերո մոլորությունների մեջ, ուր մի կողմից ի հայտ է գալիս ուսումնասիրողների անկողմնորոշվածությունը, մյուս կողմից՝ հասարակական հոսանքների միացնող ու բաժանող սահմանագծերի չփոթանքը: Հաճախ ինչ-որ ընդհանուր թվացող դիրքորոշումների կամ առանձին հարցերի հանդեպ համընկնող վերաբերմունքների արտաքին նմանության վրա ջնջում են գաղափարական հոսանքների սահմանագծերը և հասարակական միտքը ննթարկում միագիծ-ազգային մտայնության պատրանքին: Բավական են, ասենք, բուրժուազիայի քննադատության կամ ազգային-ազատագրության վերաբերյալ համընկնող ինչ-որ փաստարկներ, որպեսզի նույն գծի վրա չփոթվենն, օրինակ, ազգային-լիբերալ և ազգային-պահպանողական հոսանքի գրողներն ու գործիչները, առանց խորամուխ լինելու երևույթների բուն էության մեջ, արտաքուստ ընդհանուր թվացող կնճռի տակ զատորոշելու գաղափարական հակամարտությունը՝ այդ հոսանքների ազգային քաղաքական ու սոցիալական ծրագրերում:

Ինչ խոսք, հայ հասարակական հոսանքների ուսումնասիրությունը ավելի պատմագիտական խնդիր է, քան գրականագիտական, բայց փաստ է, որ պատմագիտությունը դեռևս քիչ արդյունքների է հասել այդ կարևոր խնդրի գիտական հետազոտության ուղղությամբ: Առայժմ հրապարակի վրա է Վ. Ռշտունու «Հայ հասարակական հոսանքների պատմությունից» արժեքավոր հետազոտությունը, որը, սակայն, վերաբերում է միայն 19-րդ դարի երկրորդ կեսի հայ հասարակական մտքի գաղափարական չարժումների քննությանը:

Այս տեսակետից հայ պատմագիտության խոշոր նվաճումներին պիտի հատկացնել Ա. Հովհաննիսյանի 19-րդ դարի երկրորդ կեսի արևելահայ հասարակական հոսանքների և ազգային-քաղաքական կուսակցությունների պատմությանը նվիրված հոդվածաշարը, որոնք լույս են տե-

սել «Պատմա-բանասիրական հանդեսում» (1965, N 4. 1966, N 1. 1968, N 2), Հայաստանի արխիվների «Բանբերում» (1968, N 2), Երևանի համալսարանի «Բանբերում» (1968, N 1): Նպատակ չունենալով հանգամանորեն գնահատել դրանց պատմագիտական նշանակությունը, սակայն առիթից օգտվելով կարող ենք ասել, որ նրանք իրենց բնույթով բացառիկ ներդրում են հայ հասարակական մտքի պատմության գիտական հետազոտության բնագավառում և առանձնահատուկ արժեք են ստանում նաև հայ գրականության պատմության մեթոդաբանության հարցերը լուծելու տեսակետից: Ջատորոշելով 19-րդ դարի հայ հասարակական հոսանքներն ու ազգային-քաղաքական կուսակցությունները, տալով յուրաքանչյուր հոսանքի փիլիսոփայական-գաղափարական հայացքների սիստեմն ու ազգային-սոցիալական չարժումների տակտիկական առանձնահատկությունները՝ գիտնականը ուրվագծում է հայ հասարակական մտքի զարգացման դիալեկտիկան և տալիս յուրաքանչյուր հոսանքի կամ կուսակցության գիտական-մարքսիստական գնահատությունը, ուրվագծում յուրաքանչյուրի պատմական իմաստն ու սոցիալական-դասակարգային բովանդակությունը:

Այստեղից ինքնին հետևում է Ա. Հովհաննիսյանի աչխատության մեթոդաբանական նչանակությունը հայ գրականության պատմության ուղղությունների ու հոսանքների ներքին-գաղափարական հիմունքները ճիչտ ըմբռնելու, գրականության սոցիալ-փիլիսոփայությունը, գրողի աչխարհայացքի կնճռոտ հարցերը լուսաբանելու տեսակետից:

1971

ԷՋԵՐ ՀԱՅ ՔՆՆԱԴԱՏԱԿԱՆ ՄՏՔԻ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԻՑ

20-րդ դարի 10-ական թվականներին հայ գրականությունը մի անգամ ևս դրվեց տեսական-գեղագիտական քննության առաջ: Պատմական զարգացման հեռանկարի տեսակետից դա արդեն երրորդ քննությունն էր. առաջինը, որ պարտադրեցին Արովյանն ու 50-60-ական թվականների գրական սերունդը, միտում ուներ հաղթահարել կլասիցիզմի սկզբունքները և հայ գրականությունը դիմորոշել ժողովրդայնության ուղին, որ նշանավորվեց ռեալիզմի սկզբնավորմամբ և ռոմանտիկական դպրոցի փայլուն վերելքով. երկրորդ քննությունը, որ ազդարարեց 80-ականների սերունդը, հետամտում էր ռոմանտիզմի գեղագիտության հաղթահարումն ու ռեալիզմի պատմական իրավունքի հաստատումը և որն իր հերթին նշանավորվեց ռեալիստական դպրոցի հաղթանակով: 20-րդ դարի պատմահասարակական ու իրենց բովանդակությամբ համաչխարհային հեղարեկումները, գիտության ու մտածողության հայտնությունները և այս ամենի հետ կապված ու այս ամենով պայմանավորված արվեստի նորահայտ ուղղությունները մի խորհուրդ էին պարտադրում, ուր պիտի ստուգության ենթարկվեն այս կամ այն ազգի հոգևոր տրվածքը համաչխարհային քաղաքակրթության ապագայում: Սա է, որ հայ գրականության անցյալը մի անգամ ևս ենթարկում է ստուգության և ամբողջ սրությամբ դնում նրա գալիք ճակատագրի հարցը: Ինքնաքննության մղումը գրական չարժման խորհրդանիշ է դառնում թե՛ Արևելահայաստանում և թե՛ Արևմտահայաստանում: Հենց այն ժամանակ, երբ Վ. Տերյանը արևելահայ գրական աստղիաններն զրաղեցնում էր «Հայ գրականության գալիք օրը» ծրագրային նյութերով, նույն ժամանակաշրջանում Պոլսի «Մեհյան» և «Նավասարդ» հանդեսները մտորում էին ազգային գրականության գալիքի առնղծվածը: Որքան էլ տարակարծ միտումներ ունենան նախանձախնդիր կողմերը, որքան էլ մեկը լինի չափավոր, մյուսը ծայրահեղ, այնուամենայնիվ, չարժումն իր ընդհանրության մեջ միասնական է, իր ուղղությամբ ու բովանդակությամբ նույնական և ուրույն հետաքրքրություն է ներկայացնում համադգային գրական չարժման զուգահեռներում:

1

Տագնապի ինչ-որ չեչտ, ինչ-որ ջղաձիգ անհանգստություն կա գրական վերանորոգության նախանձախնդիր մարդկանց ազդարարներում:

Գործի հրամայականը սուր կետի վրա է դրվում և կարծես հապաղումը ճակատագրական վրիպում պիտի գուշակի: «Այսօր կրիզիսի ժամն ենք ապրում մենք... Այստեղ արդեն անհնար է դանդաղությունը, մահաբեր է ծուլությունն ու ինքնամփոփ ու սնապարծ գոհունակությունը: Մրցությունն ստիպում է կռվելու համար ամենավերջին զենքերով սպառազինվել»[1]: Իրողությունն այսպես է գնահատում Տերյանը:

Առավել տագնապալից է հնչում «Մեհյանի» կանչը. «Խռովահույզ շրջապատակերներե բոլորված, զորս անգթորեն անստույգ ճակատագիրը կռած է վչտի լայն հարվածներով, դեպի ո՞ր քողարկված նպատակը կընթանա հայ արվեստագետը՝ դանդաչելով, որպիսի՛ ոլորտ մը կը տեսնեն իր մոլորուն աչքերը. որպիսի՛ արձանի մը ձևը կառնե յուր մարմինը, և ինչպիսի՛ պար մը կը դառնան իր ոտքերը՝ կապարյա ծանրությամբ բեռնավոր. և իր լեզուն ինչպիսի՛ մոգություն մը կը բարբառի»[2]:

Ինչո՞վ բացատրել այս իրողությունը, ի՞նչն էր խթանում սթափման այս կոչը և ի՞նչ գործոններ էին մղում հայ մտածող մարդկանց ճակատագրական անխուսափելիության հանգեցնելու գրականության վերանորոգության խնդիրը: Անհրաժեշտությունն ամենից առաջ բացատրություն է գտնում կյանքի, երևույթների զարգացման բնապատմական օրինաչափությամբ: Եթե կյանքը հարաչարժ ընթացք է, եթե գիտությունն ու մտածողությունը ենթակա են որոնման ու հայտնության օրենքին, նշանակում է գրականությունը չի կարող բացառություն ներկայանալ և նույնպես ենթակա է գաղափարների, իդեալների, ձևերի փոփոխության, հանգամանք, որ հաստատվում է համաչխարհային գեղարվեստական զարգացման փորձով: «Մեհյանի» քննադատ Ա. Հարությունյանը այս կետում էլ որոնում էր գրական նոր չարժման արդարացումը. «Մարդկային զգայնությունը չատ անհաստատ հիմեր ունի. անիկա անկարող է մինչև վերջ մնալու թրթռման ու հուզման միևնույն ձևերուն ներքև, չուտով կը հոգնի ու երբ կը հոգնի՝ արդեն հափրացած կըլլա միևնույն միօրինակ պայմանի մը միօրինակ հաճույքներեն... Ուրեմն դյուրավ հասկանալի պետք է ըլլա մեզի, երբ մեր օրերուն գրական ըմբռնումներու մեջ փոփոխություններ ներմուծելու պետք մը մատնանիշ կրնեն ոմանք... Նոր սերունդը այդ բանը կըսե արդեն մեզի բարձրությամբ, խստությամբ. արհամարհանքով: Հոս ոչինչ չկա զարմանալի»[3]:

---

[1] Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, Երևան, 1961, էջ 179:

[2] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 1:

[3] «Մեհյան», 1914, N 5, էջ 68-69:

Նորի, անհայտի որոնումը մարդու էության տրվածքն է, որն ազդակներ է ստանում չարժման բնապատմական օրենքներից, որոնց հանդեպ անստույգ չէ անհատական կամքի կախվածությունը. «Ուրեմն, ուզենք չուզենք, օրվան պահանջը այս է.- չտեսնվածը ու չլսվածը կը փնտրեն, անտիպը կը փնտրեն»[1]:

Բայց սա երևույթի զուտ բնաիիլիսոփայական կողմն է: Էապես զրական նոր չարժումը լծորդվում է պատմա-հասարակական, բարոյա-էթիկական ու փիլիսոփայական այն չարժումներին, որ առաջադրում էր 20-րդ դարը: Առաջին համաշխարհային պատերազմը և Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխությունը դեռ առջևում էին, բայց կյանքի համաշխարհային մթնոլորտը արդեն վերապրում էր նախօրեի բարդ ու հակասական ջղաձգումները: Դասակարգային հակասությունների սրումը Եվրոպայում, ազգային-ազատագրական չարժումների զարթոնքը Ասիայում և Լատինական Ամերիկայում, իմպերիալիստական ստադիան թևակոխած կապիտալիզմի տնտեսական ու քաղաքական ճգնաժամը, աճող ներհակությունը կապիտալիստական աշխարհի ու գաղութային երկրների միջև և այս ամենին զուգընթաց՝ գիտության նոր հայտնագործությունները, որ փոխում են պատկերացումները նյութի, աշխարհի, տիեզերքի կառուցվածքի մասին, անհանգիստ զգեներումներ են առաջ բերում աշխարհայացքների ընդհանուր-համաշխարհային սիստեմում, մարդկության ապագայի կանխատեսությանը հանձնելով սուր հեղարեկումների դարաշրջանին յուրահատուկ կատաստրոֆիկ գուշակություններ: Տեսություններ են առաջադրվում, ստուգության են ենթարկվում փիլիսոփայական ու բարոյաբանական նախկին կատեգորիաները՝ մարդկության ապագայի առեղծվածը առիթ է տալիս նոր մեկնություններ: Համաշխարհային հասարակական մտքի ռեակցիան պատմական չրջադարձի հանդեպ սահմանազատում է երկու հակադարձ ուղղություններ՝ հետահայաց և ապագայատես: Մի կողմից գալիք հեղափոխությունների ու մարդկության սոցիալիստական վերածնության հետանկար և քաղաքակրթության հաղթանակի ապագա հավատ, մյուս կողմից պատմության առաջընթացի հանդեպ պեսիմիզմի, անկումայնության և անհետանկարայնության քարոզ:

Մտավոր որոնումների, փիլիսոփայական կանխատեսությունների ընդհանուր-համաշխարհային այս հոսանքի մեջ դարասկզբի հայ ազգա-

---

[1] «Մհհյան», 1914, N 6, էջ 82:

յին գաղափարաբանությունը իր կողմնորոշումներն էր տարբերակում, փորձում որոնել սոցիալական ու ազգային ազատագրության ուղիները, դիմորոշել ազգի ինքնությունը պատմության համաչխարհային ընթացքի բարդ ոլորաններում: Ամեն բան քննաբանում էր հայ միտքը, ազգային կացության պատմական փորձի վրա ստուգաբանում պատմա-սոցիոլոգիական, փիլիսոփայական, բարոյաբանական, գեղագիտական առկա տեսություններն ու դոկտրինները, փորձում հայկական կյանքի զարգացումը իմաստավորել մարդկության համաչխարհային ընթացքի որոնումներով ու հայտնություններով: Եվ այն, ինչ ամենից ավելի էր հուսավառում հայկական գաղափարախոսության ազգային նրազանքներն ու տրոհված, արհավիրքների ենթակա փոքր ժողովրդի ապագա գոյության հավատը, քաղաքակրթության հրաչքին ապավինած պատմական լավատեսությունն էր: Գաղափարը, որքան էլ այն ընդհանուր ու վերացական է, հավակնում է ներկայանալ որպես ժամանակի մտածողության հայտնությունը և արդեն դարասկզբին թափանցում է ազգային մտայնության ոլորտը՝ խորհրդանշելով ազգապահպանության մի ուրույն պատմափիլիսոփայություն: Քաղաքական Հայաստանի անորոշ պատրանքի հանդեպ ուրվագծում է մի նոր հանգրվան՝ ոգու և մտքի Հայաստանի գեղեցիկ հեռապատկերով: Այսպես ձև առավ «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը, որը պետք է ազգը դիմորոշեր դեպի համաչխարհային քաղաքակրթության գալիքը և լուծեր նրա ինքնության ու հարատև գոյության երազանքը: «Ազգային ոգու» առեղծվածը հառնում է իր ամբողջ նշանակությամբ և պարտադրում գիտական ու փիլիսոփայական իմաստավորում. «Այո՛, լինում են դեպքեր,- գրում է Թումանյանը,- մի որևէ հոսանք ուժ է առնում ու ժամանակավոր էս կամ էն կողմը քաշում կյանքն ու մարդկանց ուշքը, բայց դրանք մոմենտներ են ամեն ժողովրդի կյանքի մեջ, որոնցից ոչ մինը առանձին վերցրած պատասխան չի տալիս դրված հարցին. և նա դարձյալ կխոսի ու պատասխան կուզի, թե ո՞րն է էս ժողովրդի պատմական ճանապարհը, սրա գոյության խորհուրդը, ինչ է կամննում սա, սրա ոգին: Եվ ուր որոնենք էդ ոգին: Արդյոք Սասունի, Զեյթունի, Մոկաց, Ղարաբաղի ու Լոռու սարերո՞ւմ, թե՞ Շիրակի, Արարատի ու Մուշի դաշտերում: Արդյոք հին վանքերի՝ միստիք նամալների տա՞կ, ուր ծավալվում է «խորհուրդ խորին անհաս և անսկիզբ», թե՞ դալար մարգերում ու խաղահանգիստ հովիտներում, ուր «լուսնյակն անուշ, հովն անուշ, չինականի քունն անուշ»: Արդյոք «ի խորոց սրտի խոսք ընդ աստծո» խոսողի երկնաչու պաղատանքնե՞րի մեջ, թե՞ «Վերք Հայաստանիի» հայրենասիրական ողբի

հառաչանքների ու մորմոքների մեջ»[1]:

Որքան էլ ոգու սուբստանցիան աքսիոմատիկ բանաձև չէր, այնուամենայնիվ, կասկած չէր հարուցում «հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը և ժամանակի այդ մեծ խորհուրդը հույս էր ներշնչում Թումանյանին՝ հայ գրերի և գրականության տոնի մեջ նչմարելու «ազգի վերածնության մեծ գործի» հավատը. «Անխորտակելի ու անսասան կապահովվի մեր ազգային ինքնուրույնությունը աշխարհքում ու ազգերի չարքում: Ունենալ հարուստ, ապահով դպրոցներ և ուժեղ գրականություն – կնչանակի ամուր ու պատվավոր կանգնել լուսավոր ազգերի չարքում: Եվ դոնե ես խորապես հավատում եմ հայի էդ կուլտուրական ուժին. մենք կարող ենք էդպես լինել և պետք է լիննենք»[2]:

Հանգամանքների ճակատագրական սրությունը աննկատ չէր մնում Տերյանին. «Հայաստանի վիճակն այսօր զբաղեցնում է ոչ միայն հայերին, այլև օտարներին... Ամեն մի հայ ներկա տագնապալի ու աղետավոր ժամին բնականաբար ջանում է թափանցել մչուշոտ ու անհայտ ապագայի խորքը՝ իր հիվանդագին տարակուսանքների լուծումն որոնելով: Այո, հիվանդագին էին այդ մտորումները, պետք է խոստովանել, չնայած ընդհանուր ոգևորության: Հայության համար չափազանց կարևոր, կյանքի և մահու խնդրի բնավորություն ստացած այդ տարաբախտ հարցը իրերի ներկա դասավորությամբ դրված է հրապարակի վրա իր ամբողջ ծանրությամբ, անթիվ հույսերի, ցնորքների, մտահոգություննների, գուչակությունների և դատողությունների ժխոր ստեղծելով»[3]:

«Իրերի ներկա դասավորությունը» այլ խոհեր է պարտադրում, քան ազգի գոյության նյութական ու արտաքին գործոնների բացարձակեցումը: Պատմությունը մի գաղտնիք է թաքցնում, որը երևի պիտի հաստատի նյութական գործոնների ենթակայությունը հոգևոր մեծության հանդեպ, «չէ՞ որ նյութական կորուստները միշտ կարելի է վերադարձնել, իսկ հոգևոր կորուստը անդառնալի է»: Ուրեմն, ամեն բանից առաջ, պետք է որոնել, պետք է հայտնաբերել «հոգևոր հայրենիքը»: «Հայության հավաքում»,- գրում է Տերյանը,- կամ «Հայության կաղմակերպում» գաղափարական իմաստով, ահա ինչ եմ հասկանում ես «հոգևոր Հայաստան» ասելով: Դա այն կուլտուրան է, այն կուլտուրապես կազ-

---

1 Հ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հ. 4, երևան, 1951, էջ 133:

2 Հ. Թումանյան, երկերի ժողովածու, հ. 4, երևան, 1951, էջ 255:

3 Վ. Տերյան, երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 303:

մակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուզնինք հավատալ»[1]:

Սակայն «հոգևոր հայրենիքը» վերացական հասկացություն չէ: Նա նույնքան պատմական մեծություն է, որքան և քաղաքական հայրենիքը, և նույնպիսի ներքին լարում ու մարտիրոսական նվիրում է ենթադրում, ինչպես ֆիզիկական գոյության մաքառումը: «Այդ հոգևոր Հայաստանի կառուցումը,- նկատում է Տերյանը,- ծանր ու տևական աշխատություն է պահանջում, անթիվ կյանքերի տոկուն հավատ և գիտակցություն, անարյուն, բայց ազնիվ, գուցե ավելի դժվար, ավելի ահավոր զոհաբերում, քան արյունի զոհաբերումը:

Մի Րաֆֆի, մի Արծրունի, մի Նալբանդյան, մի Դուրյան նույնպես ասպետներ են, գուցե ավելի մեծ հերոսներ, քան նրանք, որ կռվի դաշտում են զոհաբերում իրենց կյանքը: Անվերջ չարչարանքի և գերագույն մի բաղձանքի, անվերջ զրկանքների և վսեմ մի հավատի պայծառ պատկերը չէ՞ միթե մեր հոգևոր հայրենիքի ասպետ-զավակների կյանքը»[2]:

Ժամանակները մեծ խորհուրդ ունեն. քաղաքակրթությունը երևի պիտի փոխի ոչ միայն աչխարհագրական սահմանագծեր, իրավական կախումներ, այլև մեծ ու փոքր ազգերի հարաբերությունը պատմական առաքելության ասպարեզի վրա: Կուլտուրական համագործակցության ապագան ենթադրում է հոգևոր արժեքների մի ստուգատես, ուր ազգերը պիտի չափվեն ստեղծագործ ոգու ինքնատիպ տրվածքով: «Մեր մոտավոր նպատակն է,- գրում է Տերյանը,- կուլտուրական մի ժողովուրդ լինել, այսինքն զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ խոսքով արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն մտնել կուլտուրական մարդկության գերդաստանը ո՛չ իբրև խորթ զավակ, կամ ծույլ ու խավար մի ստրուկ, ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին՝ պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերը ու գույները: Այլ խոսքով՝ ունենալ մեր ինքնատիպ կուլտուրան, մեր ստեղծագործական բաժինը հանուր մարդկային ստեղծագործության մեջ: Որովհետև կյանք նշանակում է ստեղծագործություն - ուր չկա ստեղծագործություն, չկա և կյանք»[3]:

Պատմական հանգամանքների փիլիսոփայական ու հոգեբանական վերլուծությունը, որ առաջադրում էին արևելահայ գրական չարժման դեպքերը, բանալի է տալիս ճիշտ գնահատելու այն միտումները, որոնք

---

[1] *Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 314:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 317:*

[3] *Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, էջ 275-276:*

բնորոշում են արևմտահայ գրական չարժման գլխավոր ուղղությունը: Այստեղ իսկ տեղին է դիտել, որ որոշ գրականագետներ կանխակալ մոտեցում են հանդես բերում արևմտահայ գրական չարժման և մասնավորապես «Մեհյանի» ու «Նավասարդի» գնահատության հարցում: Թիրախ դարձնելով ծայրահեղություններն ու ներքին հակասությունները՝ նրանք փորձում են տարընթաց ուղիների հանգեցնել իրողությունը՝ նույնիսկ չկոահելով համազգային գրական չարժման ընդհանուր եղրերը: Իրականում, անկախ ներքին հակասություններից ու սուբյեկտիվ չեղումներից, արևմտահայ գրական նոր չարժումը իր ելակետով, պատմափիլիսոփայական ու էսթետիկական իր առաջադրույթներով արտացոլում է համազգային գրական չարժման ընդհանուր ուղղությունն ու բովանդակությունը: Եվ եթե արևմտահայ գրական չարժումն ի հայտ էր բերում անսթափ ջղաձգումներ, սուբյեկտիվ չեղումներ, հակասական դնգերումներ ու մտահայաց սևեռումներ, ապա դա արտահայտություն էր կացության այն անհաստատ, տագնապալից ու կասկածոտ իրավիճակի, որին ենթարկված էր արևմտահայ իրականությունը:

Քաղաքակրթության ապագայի մեջ ազգային վերածնության երազանքը ավելի քան գայթակղիչ էր հնչում արևմտահայ մտավորականության կանխատեսություններում: Պատմության գալիքի խորհուրդը նրանք կարդում են այնպես, թե հայ ոգու քաղաքակրթական ձուլվածքը մի առաքելություն է խոստանում, որով ազգը իր տեղը պիտի ունենա արվեստների համաչխարհային մեհյանում: Արյունի, սարսափների, ապարդյուն ճիգերի տասնամյակներում տրորված արևմտահայ միտքը կարծես գտնում է այն, ինչը պիտի դորավիզ լինի ազգի պահպանության՝ հոգևոր զենքը: Իզուր չէր «Յեղին ձայնը» պատմվածքում Լևոն Բաշալյանը իր պատանի հերոսի մեջ հայտնաբերում ազգային ոգու այդ բնապատմական զրգիռը և իմաստավորում այն փիլիսոփայական պատգամախոսությամբ. «Կխնդրեր այն զենքը, որ պիտի ապրեցներ գինքը ներկա քաղաքակրթության մեջ, միակ ուժը, որ իրեն անհրաժեշտ էր: Արյունին մեջ ուներ այդ պետքը՝ դեպի իմացականությունը, դեպի գիտությունը, դեպի հառաջադիմությունը, դեպի հաղթանակը: Ատով էր, որ իր ցեղը տևեր էր ու պիտի տևեր»:

Ազգային գաղափարախոսության մեջ որոշակի արձագանք գտած այս մտայնության ոլորտներում էր ձև առնում գրական նոր չարժման փիլիսոփայական մեկնակետը: Բայց եթե իմացականության զենքը նույնիսկ նախախնամության չնորհն է, ապա դա ազատ չէ մաքառման ինքնակարողությունից: Նախախնամության խորհուրդը գեղեցիկ տրվածք

է, բայց և ենթակա է պատմության օրենքի դաժանությանը: Կամ-կամի հարցն այստեղ գործում է ճակատագրական սրությամբ, և իրավունքը պատկանում է նրան, ով ընդունակ է սթափումի և համաքայլ է մարդկության առաջընթացին: Հարցն այսպես էր դնում Վ. Տերյանը, նույն կետին է խփում նաև Կ. Զարյանը. «Ապրիլ այն հոգեկան աղքատության մեջ ինչպես մենք կապրինք, կը նշանակե ոճրագործել մեզի դեմ. և տիեզերական խորհրդին դեմ: Ժողովուրդ մը, որ բարոյապես չի նորոգվիր, նոր արժեքներ չի ստեղծեր, դատապարտված է եթե ոչ մեռնելու՝ գոնե ապրելու ամոթալի, դիակի կյանքով մը»[1]: «Ստեղծել արժեքներ»՝ սա արդեն փիլիսոփայական հասկացություն է, որ տեսական նշանակություն է ստանում թե՛ բիոլոգիական, թե՛ պատմական և թե՛ հոգերանական կատեգորիաների մի բարձր սինթեզում, ուր ապրելու և կեցության գոյականը ստեղծել է նշանակում: «Ցեղ մը,- գրում է Կ. Զարյանը,- որ կուզե ապրիլ՝ պարտավոր է ստեղծել... Ստեղծննք ապրելու համար տևականության մեջ. ստեղծենք, Հոն, այդ տևականության մեջ, մեր ցեղին նոր չնչտերը ավելցնելու համար տիեզերական մեծ համերգության վրա»[2]: Սակայն, եթե ստեղծելու խորհուրդը չի բացառում յուրացնելու ձգտում, ապա և չի տարրալուծվում նրա մեջ: Ստեղծումը ինքնության և «եսի» դրսևորումն է, սեփական ձայնի, գույնի, ձևի և մտածումի բացահայտումը համամարդկայինի մեջ: Սա և՛ նպատակ է, և՛ գոյության արդարացում. «Մենք կը խորհինք, որ ամեն ազգ, ինչպես և ամեն անձնավորություն պարտ է պարզել այն դերը զոր խաղացած է և պիտի խաղա ընդհանուր տիեզերական կյանքին մեջ: Ամեն ազգ պարտ է երևան հանել իր բազմապիսի հոգեկան հարստությանց հանդուգն երազները. պարզ է բացատրել իր մտային ապրելակերպը և ստեղծել իր եսին հատուկ խորհուրդը աչխարհային ընդհանուր խորհրդածության մեջ»[3]:

Ուրեմն անհրաժեչտ է արմատախիլ անել «մտային ծուլությունը», ոչ թե մակաբույծ սովորությամբ յուրացնել պատրաստի գաղափարներ, այլ համառ տքնությամբ որոնել նորը, ստեղծել իրենը, թափանցել սեփական եսի գաղտնարանները և հայտարերել իր ինքնությունը: Եվ որքան դա դժվար ու տևական մաքառում է ենթադրում, նույնքան պարտադրող է ու առաքելական: «Գիտցեք թե,- գրում է Հ. Քյուֆեճյանը,-

---

[1] *«Մեհյան», 1914, N 2, էջ 20:*

[2] *«Մեհյան», 1914, N 1, էջ 3:*

[3] *«Մեհյան», 1914, N 7, էջ 22:*

հավասարության հովերը սանձարձակ կը փչեն ամեն ծագերե: Այդ փոթորիկներուն դիմադրելը հիմա մեր կարողությանց վառարանը պիտի ըլլա: Եթե այդ չարժումը ճակատագրական է ու անճողոպրելի, մեր հակազդեցությունը թող ըլլա նույնքան ողբերգական (tragique): ...Կազմենք մեր մեծությունները: Կազմենք զանոնք մեր հայրենիքին ամենեն նուրբ ու ամենեն տոկուն տարրերեն: Նետենք անոնց հոգիին մեջ մեր լեռներուն ապառաժե բարձրությունը, երկարություն, մեր ջուրերուն մետաքսի պես փափուկ փրփուրը ու մեր ծաղիկներուն արյունը»[1]:

Իսկ հեռանկա՞րը... Վերածնության հավատով խանդավառված մարդկանց ապագա Հայաստանը արվեստի հեքիաթային մի հրաչք է ներկայանում: Ռոմանտիկական էկզալտացիան Գեղամ Բարսեղյանի «Վաղվան հայերը» տեսիլքում երևակայում է արվեստի հրաշակերտ մեհյանը, ուր աստվածային կերտվածքի ձև է առել հայկական ստեղծագործ հանճարը: Ծովի կապույտում ուրվագծվող մի կղզի է դա՝ չքնդ բնությամբ, գեղատեսիլ ծառուղիներով ու ցայտող չատրվաններով, իսկ բարձունքում ճարտարապետական կոթողների վրա բարձրանում է խորհրդավոր մեհյանը՝ չրջանակված աղդի պատմությամբ ու դիցաբանությամբ արտացոլված արձաններով: «Շրջանակված այս պարզանկարեն, խորհուրդներու Մեհյանը՝ իր ծոցին մեջ կը պահե գործեր դորս ցնդին ստեղծագործ հանճարը ձևակերպած է ժամանակի ընթացքին: Խորհուրդներու Մեհյանը Արվեստի Թանգարան է: Հոն է, որ ատեն ատեն, կը կազմվին ցուցահանդեսները նկարներու և անդրիներու, հոն է, որ երգի, երաժշտության ու բանաստեղծության կը նվիրվին հանդեսներ՝ ուր մոգական աղբյուրներու ծորակներ գեղեցկություն ու խորհուրդ կը մատուցանեն մարդերու»[2]:

2

Գրականության նորոգությունը սոսկ տեսական դրույթ չէ, այլ գործնական ծրագիր, որը ենթադրում է որոշակի սկզբունքների իրացում: Այդ սկզբունքները լիապես արտացոլված են «Մեհյանի» «Մեր հանգանակը» ծրագիր-առաջնորդողում: Առաջին պատգամը, որ առաջադրում է «Հանդանակը», հայ ոգու, հայկական ազգային բնավորու-

---

[1] *Մեհյան», 1914, N 3, էջ 40:*

[2] *«Մեհյան», 1914, N 2, էջ 26:*

թյան ու կերտվածքի հայտնաբերումն է. «Կը հայտարարենք, պաշտպանում ենք արտահայտություն Հայ Հոգվույն, որովհետև Հայ Հոգին գոյ է, բաց դուն՝ ուրեք կը հայտնվի: Պետք է բեկանել դատակնիքը, որ զայն յոռեթյան դատապարտած է:

Կըսենք. առանց Հայ Հոգվույն, չկա Հայ գրականություն և Հայ արվեստ: Ամեն ճշմարիտ արվեստագետ՝ իր ցեղին հոգին միայն կարտահայտե... Հայ հոգին իմացական տիեզերքին մեջ տարր մըն է որուն հայտնությունը պիտի զարմացնե խորհող մարդկությանը»[1]:

Սակայն Հայ հոգին աներևույթ ու անհայտ գաղափար չէ. նա առկա մնծություն է, ունի իր առարկան ու ձևը, որոնք կերտվել են դարերի ընթացքում, բայց որոնք աղարտվել են ակամա ազդեցությունների չղարչով: Պետք է որոնել նրա մաքուր բաղադրությունը և ազատել այն արտաքին կապանքներից. «Կըսենք. արտաքին գործոններ – ստացական սովորություններ, օտարոտի ազդեցություններ, զգացմանց խոտորում և ձևաղերծում տիրած են անոր՝ բայց չեն կրցած ձուլել զԱյն: Մենք կընդունչմարենք զայն, Հայ Հոգին, անոր ճաճանչներուն կայծկլտալը դողթնյան և միջնադարյան վիանդիոներու լարերուն վրա, և իմաստին խորը մեր ժողովրդական ավանդավեպերուն փայլուն զավակներ մեր ցեղային հանճարին... Ազատագրենք զայն, Հայ Հոգին, պայքարելով նույնիսկ ինքզինքնուս դեմ, ազատենք կապանքներեն ու բռնություններեն այլազգի ազդեցություններու»[2]: «Եթե չարագործ խորչակը,- գրում է Գևղամ Բարսեղյանը,- և մեր գիտակցությունը կողբա ու կապստամբի ահա,- պատմության քառուղիներեն արչավագնաց քանդած էր ամեն բան, և անկարելի դարձուցած կառուցումներ Հայ Հոգվույն հիման վրա, չէր կրցած քանդել, սակայն ինչ որ հիմն էր, Հայ Հոգին: Բայց այդ Հոգին կիսամերկ է և ուրվացած, ինչպես առաքելական մնծությունները: Ատեն է, ուրեմն, անոր դառնալու, զայն ճանչնալու և երբ ճանչցանք զայն՝ պիտի սիրենք զայն»[3]:

Ազգային ձևը միանշանակ ու հավիտենական կաղապար չէ, այլ հոգու ինքնադրսևորման նորոգ չարժում: Ունկնդիր լինել համամարդկային արվեստի նորույթներին բնավ չի նշանակում ընդօրինակել այն, այլ իմաստավորել ազգային ինքնատիպ ու ինքնուրույն ձևերով, քանի որ

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 1:

[2] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 2:

[3] «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 34:

«մինչև որ չըլլա ինքնուրույնություն և անձնականություն ձևերու մեջ, չենք ունենար ինքնատիպություն, չենք ունենար ստեղծագործական նորանոր հարստություններ»: Այստեղ իսկ «Մեհյանը» առաջադրում է հայ լեզվի մաքրագործման ու հարստացման սլահանջը. «Հռչակելով մաքրագործումը հայ լեզվին՝ բազմաթիվ օտարահունչ բառերն, կորոշենք դիմել հայ լեզվին բազմադան աղբյուրներուն, գրաբարին և բնաշխարհի հայ բարբառին և որոնգրել հարազատ ու հայեցի բառերը, բացատրություններն ու ասույթները և պատվաստել դանոնք մեր գրական լեզվին, առանց մեղանչելու անոր ներդաշնակության օրենքներուն դեմ: Կուզենք հիմնել լեզվի գեղեցկագիտություն մը, նոր գիծելու, նոր գույներու, նոր չեչտերու հավելումով»[1]:

Հայ հոգու և հայոց լեզվի գեղեցկությունն ու հարստությունը հայտնաբերելու միտումով «Մեհյանը» և «Նավասարդը» հատուկ նշանակություն էին տալիս ժողովրդական բանահյուսության հետազոտությանը: Տպագրելով ազգագրական նյութեր՝ հանդեսները միտում ունեին ժողովրդի սովորությունների ու ավանդույթների մեջ որոնելու ազգային բնավորության կերտվածքը, մտածողության ինքնությունն ու ստեղծագործելու ինտուիցիան: «Գյուղի գիչերներ» ազգագրական պատկերում Հակոբ Տեմիրճյանը նկարագրում է «քար քաչելու» արարողությունը հայկական գյուղում: Սակայն այդ արարողությունը միայն աչխատանքի հանդես չէ. հայ գեղջկուհին լուսնկա գիչերների իր տքնության հետ նաև երգ է հորինել, իր զգացումներն արտահայտել երգի հնչյուններով, աչխատանքը գունազարդել բանաստեղծական գեղեցկությամբ. «Եվ երգն է որ կը սլանա: Ինչպես թռչունը որ կը բարձրանա դևսլի վեր, դևսլի վեր, այնպես և երգը կվերանա: Ինչպես լույսը նորածագ արևին որ կառաջանա ու կերկարի տարածության վրա վաղորդյան, այնպես և երգը կերկարի ու կը տարածվի գիչերին մեջ՝ հեռավորության վրա»[2]:

Բանագիտական մի հետաքրքրական վերլուծություն է Կոմիտասի «Լոռու գութաններգը. Վարդաբլուր գյուղի ոճով» ուսումնասիրությունը[3]: Ժողովրդական գութաններգերը մեկնաբանելով սոցիալական, ազգագրական ու հոգևորանական տեսանկյուններով՝ հանճարեղ երաժչտագետը միաժամանակ բացահայտում է նրա տաղաչափական կա-

---

1 «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 2:

2 «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 43:

3 «Նավասարդ», 1914, էջ 310:

ուցվածքն ու երգային առանձնահատկությունը, ցույց տալիս աչխատանքի ու երգի միաձուլումը հայ չինականի կենցաղում:

Արվեստի հայկական ձևի ու ոճի ինքնությունն այլևս անհայտ առեղծված չէ. ազգային երաժչտության, ճարտարապետության, մանրանկարչության հետազոտողները հիանալի արդյունքներ են գրանցել: «Մեհյանի» քննադատը իզուր չէր իր հիացմունքն արտահայտում Կոմիտասի հանդեպ, որը մաքրելով ազգային երգը օտարամուտ չերտերից, հայտնագործել է ճչմարիտ-ազգային մեղեդին: «Աչխատանքի վարդապետ մը,- գրում է Հ. Քյուֆեճյանը,- մեր երգերն ստեղծեց մեզի, օտարացվածներուս համար հայտնության մը չափ հրաչալի երաժչտություն մը: Քանի մը տաղանդավոր հայեր մեկ երկու հեքիաթներու մեջ գիտցան սևեռել ցեղին երազը, երևակայությունը, այնքան նորօրինակ արվեստով մը որ մեծ ստեղծումներուն լավատեսությունը թելադրեց մեզի»[1]: Նույնը հավաստում է նաև «Նավասարդ». տպագրելով Մարգարիտ Բարայանի «Տպավորություններ Կոմիտաս վարդապետի անձին ու գործին չուրջ» հոդվածը՝ հանդեսը մեծարում է հանճարեղ երգահանին՝ ընդգծելով նրա դերը հայ ազգային երգի և երաժչտության ստեղծման գործում»[2]: «Նավասարդը» մի առանձին խորհուրդ էր վերագրում հայ ճարտարապետությանն ու մանրանկարչությանը: Բարձր գնահատելով Վիեննայի համալսարանի պրոֆեսոր Շչեկովսկու, ֆրանսիացի հայագետ Ֆր. Մաքլերի, ապա և Մառի ու Թորամանյանի հետազոտությունները ու դասախոսությունները հայկական ճարտարապետության ու մանրանկարչության վերաբերյալ՝ հանդեսը նկատում է, որ հայկական ինքնատիպ ոճը թերևս ոչ մի բնագավառում այնքան ցայտուն ու անաղարտ արտահայտություն չի գտել, որքան ճարտարապետության և մանրանկարչության մեջ[3]:

Ազգային ոճի ինքնության անփոխարինելի խորհուրդներ է պարփակում հայ ժողովրդական բանաստեղծությունը: «Նավասարդի» համախոհ Վ. Գյուլումճյանն այս տեսակետից բացառիկ արժեք է հատկացնում «անտունիներին»՝ գնահատելով նրանց նչանակությունը ո՛չ միայն հայկական, այլև համաչխարհային բանարվեստի ասպարեզում: «Բովանդակ հայ ժողովրդական բանաստեղծության մեջ,- գրում է նա,- սի-

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 40:

[2] «Նավասարդ», 1914, էջ 305:

[3] Նույն տեղում, էջ 271:

տի համարձակիմ ըսել, նույնիսկ հայ հին թե նոր բոլոր գրական արտադրություններուն մեջ, եթե կա սեռ մը՝ որ ամենեն ավելի հայացի ըլլա իր արվեստով, իր լեզվովն ու ոճով, որ ամենեն ավելի բարձր ըլլա իր հղացումով՝ անմրցելիորեն գեղեցիկ՝ բաղադրությամբ որևէ ազգի նման արտադրության հետ, որ ամենեն ավելի ճոխ, պատկերալից ու բնական ըլլա,- այն ալ, ապահովաբար, Անտունին է:

Անտունին գերազանցորեն հայ մտքին ստեղծագործության արդյունքն է: Անոր մեջ կարելի չէ տեսնել ո՛չ օտար ազդեցության, ոչ փոխառության և ո՛չ ալ ոևէ նմանողություն: Եթե ցեղի մը ամենեն մեծ արժանիքներեն մեկը կը կազմե իր մտքին ինքնուրույնությունը, գեղարվեստի բոլոր սեռերուն մեջ ալ, ապա ուրեմն Անտունին ամենեն ավելի իսկատիպ արտադրությունն է հայ ցեղին, և հայ բնիկ ճարտարապետության, ինչպես նաև երաժշտության հետ կը կազմեր մեր ինքնատիպության ամենեն կարկառուն ու բնորոշ ապացույցը»[1]:

Հինավուրց «հայրենական սաղի» մոռացված հնչյուններում ազգային ոգու այլ թրթիռներ է որոնում Ռուբեն Զարդարյանը: Մանկության օրերի վերհուշերում հառնում են նախնիները, որոնք կյանքն ապրում էին փիլիսուփայորեն, վաստակում էին և վայելում հաճույքը, կենսասիրության իրենց զգացմունքներն արտահայտում հայրենական սաղի հնչյուններով: Ջկան այլևս նախնիները, առհավետ լռել է նաև հայրենական սաղը: Ու մի տխուր կարոտով նա մառան է իջնում, ձեռքն առնում հնամենի սաղը և փորձում ստուգել նրա տակավին ամուր լարերի խորհուրդը. «Եվ մտածեցի: Այս դաշնակներուն գործիքին վրա կան կյանքի բոլոր լարերը - սիրո լարը, ողբական լարը, ուրախության լարը ու բնության լարը: Փորձենք դանոնք կարգով, տեսնելու համար թե ո՞րն է անոնցմե ավելի հզորն ու տիրականը, ո՞րն է այն լարը, որ կը պահե իր երիտասարդությունը ժամանակներուն մեջեն և կրնա պարգևել մեր հոգիին, ժամանակներուն մեջեն, գերագույն սփոփանքն ու երանությունը»[2]: Փորձում է նա և նկատում զարմանալին. բոլոր լարերն էլ երգում են՝ սիրո լարը՝ կենսաթրթիռ ու չեն, հավատքի լարը՝ խոր և անսասան, հովվական լարը՝ քնքուշ ու արևաչող և միայն տրտմության լարն է, որ մնում է լուռ ու անարձագանք: «Բայց այն լարը, որ գերազանցից ամենքը իր կենդանության համար և իր ուժով, ուրախության լարն էր, հոգին հի-

---

1 «Նավասարդ», էջ 232:

2 «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 35:

նօրյա նվագարանին և կը թվեր նույնքան անմահական հոգին մեր հայրերուն, արձագանքելով դարերու հեռավոր ափունքներեն և բերելով արեգակին իմաստությունը իր հետ»[1]: Ակնարկը միանգամայն որոշակի է. ժողովրդական արվեստը չնչում է առողջ կենսափիլիսոփայությամբ, ժողովուրդն ապրել է, որովհետև արհավիրքների մեջ նաև վայելել է կյանքը, մաքառել է գոյության համար, բայց և տոնախմբել է ու ըմպել զինի: Հայրենական սազի գովերգը էապես ուղղվում է գրական մի մտայնության, որ սփոփանք է գտնում տխուր միայնության և ներանձնական տվայտանքի անձուկ ոլորտներում. «Ողորմի՛ ձեր հոգուն, հազար ողորմի, հե՛յ մեր օրհնյալ պապերը, որ եղաք կենսուրախ և կրցաք գտնել խնդության աղբյուրը՝ որպես բժշկություն ցավերուն և իմաստություն կյանքին: Ձեր զավակները մոռացան գինին և ուրախությունը ու զարձան սրտով աղքատ և վչտով հարուստ»[2]:

«Հայրենիքի սիրո» հասկացությունը Կոստան Զարյանը բարձրացնում է կեցության սուբստանցիոնալ նչանակության, որի հայտնությանն են հետամուտ եղել ազգային առաքյալները՝ Արովյանը, Ալիշանը, Սրվանձտյանը և ուրիշներ, որոնք արժանի են իրենց պարտքին ու կոչմանը: «Սակայն սքանչելի են և անոնք,- նկատում է Կ. Զարյանը,- որ մախաղը ուսերնին կոպճուտ ճամրաներու մեջեն մեկնեցան հայրենիքին սրտին ցրված կտորները գտնելու համար:

Անոնք էին, որ... կրկնեցին մեկ երկու նոր և հրաչալի բանը՝ հայրենիքին սիրտը դիակ չէ, սառած չէ, ան դեռ կապրի... ժողովուրդ մը որ հեքիաթներ կը պատմե և երգեր կերգե, պիտի ապրի»[3]: Հենց այստեղ է ձև առնում հայկական բնավորությունը և ժողովրդական այս հարուստ գանձերի մեջ է, որ ազգային արվեստը պիտի գտնի իր ինքնատիպ ոճն ու ձևի կերտվածքը. «Եվ այն ատեն,- Մ, հաստատապես գիտեմ - այն ատեն նոր աչուղներու խմբերգը պիտի բարձրանա ուրախ՝ հստակ և աղաղակ պիտի նոր առասպելը:

Չի ոճը գտնված պիտի ըլլա: Ոճը ցեղին պատկերն է, զինանչանն է, թագն է, զարդարված թանկագին և խորհրդապահ քարերով... Ուժեղ անձնավորությունը, ստեղծագործը, որ կը տեսնե ամեն բան, պիտի տեսնե և ոճը, և պիտի հայտարարե զայն»[4]:

---

1 «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 36:

2 Նույն տեղում:

3 «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 37:

4 «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 37:

Դարասկզբի գրական չարժումը հասկացության բացարձակ նշանակությամբ էր առաջադրում արվեստի ըմբռնումը: Ավելին, այն կարծես միտում ունի բացառելու ամեն մի պայմանականություն և արվեստին հատկացնելու կեցության և գոյի առնղծվածների լուծումը: Եվ իրոք, մինչդեռ 19-րդ դարի մտածողությունը էսթետիկականը հայտարերում էր առաջնորդող գաղափարների և սոցիալ-հոգեբանական վերլուծությունների մեջ, գրական նոր չարժման տեսաբանները կարծես հակադարձում են ատրիբուտները և արստրակցիայի հանգեցնում արվեստի փիլիսոփայությունը: Մի քմահաճ վրիպանք չէ սա, որի բացատրությունը կարելի լիներ սպառել արվեստի հասարակական ընույթի հանրահայտ սահմանումներով: Հարցն, ինքնին, բարդ դրվածք ունի և ենթադրում է գիտական լուսաբանություն, համենայն դեպս, տեսական ու փիլիսոփայական առնչությունների պարզաբանում, որից հետո միայն հասկանալի կդառնա գրական չարժման էսթետիկական ու իմացաբանական կողքը:

Արվեստի պաչտամունքը 20-րդ դարի էսթետիկական որոնումներում միտում ուներ լուծելու մի մեծ պարադոքս: 19-րդ դարի պոզիտիվ մտածողությունը արվեստի ուտիլիտար նշանակությունը մի փակուղու էր հանգեցնում, ուր այն կա՛մ անհարիր էր ներկայանում հասարակության գիտական ու տեխնիկական կազմավորման հանդեպ, կամ սահմանափակում էր նրա առարկան ինքնարավ ու իմաննենտ հարցասիրությունների: Այն ունիվերսալիզմը, որ գերմանական փիլիսոփայական էսթետիկան հատկացնում է արվեստի կոչմանը, պոզիտիվ էսթետիկան ենթարկում է տարրալուծման՝ հանգեցնելով այն նատուրալիզմի վտրաբանական նշանակությանը: Արվեստն իբրև ոգու աստվածային տրվածք, «հանճարեղություն» իբրև ընության իմաստության դրսևորումը, տիեզերական առնղծվածների ընկալումն իբրև էսթետիկական զգացողություն, ուժի, մնծության, գնդեցիկի որոնումն իբրև բացարձակ իդեալ և այլն՝ էսթետիկական այս կատեգորիանները, որ փիլիսոփայական ոլորտի մեջ քննում էր գերմանական էսթետիկան Հանձին Վինկելմանի, Կանտի, Շիլլերի, Հերդերի, Հեգելի և ուրիշների, պոզիտիվ էսթետիկան ենթարկում է գործնական լուծումների՝ արվեստը տեղաղրելով աչխատանքի հասարակական բաժանման նեղ սահմաններում: 20-րդ դարի որոնողները, կարծես, ընդվզում էին արվեստի պոզիտիվ հասարակաց-

ման դեմ: Նրանք կարծես միտում ունեին արվեստին վերադարձնելու իր երբեմնի ունիվերսալիզմը, հայտնաբերելու նրա տիեզերական խորհուրդն ու ոգու հանճարեղ ինքնաղբսևորումը:

Ընդհանուր այս որոնումները յուրովի արձագանք էին գտնում հայ իրականության մեջ: Գրական նոր չարժման տեսաբանները ձգտում էին կոահել ժամանակի ուղղությունը, տեսական փիլիսոփայական լուծում տալ հայ գրականության և արվեստի զարգացման ուղիների: Արվեստը, որ գեղեցկի պաչտամունք ունի և մարդու ներքինը կրթող, դաստիարակող զորություն, որ, լինելով ազգային՝ միաժամանակ համամարդկային է, կարծես ընդունակ է իր ենթարկող զորությամբ քաղաքակրթել մարդկությանը, մերձեցնել ազգերն ու մարդկանց, լուծելու մարդկության ապագա համերաչխության իդեալը: Իզուր չէր Թումանյանը «Հադարան բլրուլ» անավարտ պոեմում երազ աչխարհի հրաչքը որոնում արվեստի պաչտամունքի մեջ, ենթադրելով, թե «բարոյական աչխարհում գիտությունն անկարող է. ցավեր կան, որոնց դեմ գիտությունը թույլ է, գեղարվեստը կարող»:

Խաչատուր Աբովյանը, որ ծանոթ էր գերմանական փիլիսոփայական էսթետիկային, ժամանակին մտորում էր արվեստի քաղաքակրթական զորության մասին և նրա մեջ որոնում էր ազգային վերածնության իդեալը: «Որովհետև,- գրում է նա,- որոչ չափով ինձ հայտնի են իմ արևելյան հայրենակիցների՝ հայերի և ուրիչների մտածելակերպը և կյանքը, ուստի բազմակողմանի փորձով ապացուցված եմ համարում, որ նրանք ոչ մի այլ միջոցով չեն կարող ամենից լավ և արագ իսկական կրթության և լուսավորության հասնել, քան զեղեցիկ արվեստների՝ բանաստեղծության, երաժչտության և նկարչության միջոցով: Եվ երբ ես Եվրոպայում առաջին անգամ տեսա այդ արվեստներն իրենց իսկական լույսով և զգացի նրանց ներգործությունը նախ և առաջ՝ եվրոպացիների, և հետո էլ՝ ինձ վրա, ապա իմ առաջին և ամենագեղեցիկ ցանկությունն այն եղավ, որ ես աչխատեմ տարածել այդ արվեստներն իմ հայրենի երկրում... Եթե Ասիան պիտի ստանա լուսավորության իսկական լույսը, ասում էի ես իմ մտքում, ապա այդ բանը ոչ մի այլ միջոցով չէր կարող ամենից լավ և արագ կատարվել, քան դրանց միջոցով, և իմ այս կարծիքը, ավելի հաճախ, քան մեկ անգամ, հաստատվել է ղրանք իմացողների կողմից: Ո՞վ չի ճանաչում այն երկնային, սիրտ աղնվացնող, համլիչ ուժը, որ գտնվում է արվեստների մեջ և ո՞ր հոգին կարող է ամենից ավելի զգայուն լինել նրանց հանդեպ, եթե ոչ արևելցու կրակոտ երևա-

կայութեամբ Հարուստ Հոգին»[1]:

20-րդ դարի հայ արվեստագետ սերունդը արվեստի փիլիսոփայական խորհուրդը քննում է պատմական բնկման մի այլ հանգամանքի վրա: Դա ազգի պահպանության և մարդկության ապագա համաչխարհային համագործակցության մեջ հայկական ինքնության հաստատման երազանքն էր: Եվ որքան անվերապահ էր հնչում ազգային լուսավորության արովյանական կանխատեսությունը, նույնքան անվիճելի էր ներկայանում արվեստագետ սերնդի գուչակությունը, թե «Հայրենիքին սիրտը պիտի ապրի Արվեստով և Արվեստի մեջ»:

Արվեստի պատմությունը հասարակական զարգացման հայելին է, իսկ մարդկության առաջադիմության մեջ արվեստի խաղացած դերն աներկբայելի է: Եթե անվիճելի է, որ արվեստի զարդացումը ենթարկված էր ներքին համակարգի կատարելագործման, ապա ճշմարտություն է, որ առաջադիմության ընթացքի հետ մեծանում է արվեստի քաղաքակրթական կոչվածությունը. «Արվեստը իրր քաղաքակրթական աղդակ» հոդվածում «Նավասարդի» քննադատը պարզ ճշմարտության է հանգեցնում հարցի տեսական ըմբռնումը. «Արվեստը աստիճանաբար հառաջադիմեց և զգացմունքները, ծանոթությունները, ձգտումները և ճաշակները ավելի ճոխ ու ավելի ճչգրիտ դարձան... Հառաջադիմությունը նպաստեց արվեստի մեծանալուն, արվեստը հառաջադիմության ընթացքը կանոնավորեց և արագացուց: Մեկն ու մյուսը միանգամայն պատճառ և արդյունք են քաղաքակրթության մեծ գործին մեջ»[2]:

Սակայն արվեստի ժամանակակից չարժումը իմաստ էր որոնում նաև իմացաբանական-փիլիսոփայական ոլորտներում: Այստեղ նա արդեն հանդիպադրվում է գիտության և մտածողության կատաստրոֆիկ փոխակերպումներին: Պետք էր որոնել անիմանալին, անքննելին, թափանցել այն ոլորտները, ուր թաքնված է անհայտը, պետք է վերահաս լինել տիեզերական գաղտնիքին: Գիտությունը նյութականն է հայտնաբերում, արվեստը կոչված է հայտնաբերելու հոգեկանը, իղեալականը: Գիտությունը կապանքում է մարդու կամքը, միտքը, երևակայությունը, արվեստը կոչված է ոչնչացնելու այդ կապանքները: «Արվեստագետը,- գրում է Կ. Զարյանը,- իսկական ստեղծագործող՝ միակն է, որ կը համարձակի հանդիպադրել իր կամքը՝ մեքենայության բռնության վրա:

---

[1] Խ. Արովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, Երևան, 1961, էջ 166-167:

[2] «Նավասարդ», 1914, էջ 290:

Վասն զի ան միակն է, որ ներուժորեն կը զգա բանւոի ծանրաբեռ ճնչումը, կը բաղձա ազատութիւնը: Ժամանակի և տարածութեան դեմ ան կը ճակատի տևականութեամբ, մնքենայութեան դեմ՝ ստեղծագործութեամբ: Ազատ արարչութիւնը բանալին է կյանքի բոլոր խորհուրդներուն: Հայտնատեսական ճիգովն է, որ կարելի պիտի ըլլա սուզել աչքերը իր հոգվույն մեջ, աչքերը՝ կը հոլանեն բազմատեսակ խաղերը տիեզերական ճոխութեանց և որ կը նչմարեն կյանքի ողբերգական բոլոր դիմակներու երազուն արտահայտութիւնները: Բանտի մեջ լույս պիտի տեսնեն և հոն իրենց ստացած գեղեցկութիւնեն տոգորված, պիտի դնեն սկիզբը անսպասելի հայտնատեսական խորաղննութեանց»[1]:

Բայց որքան կյանքի նյութական չահագրգռութիւնները, գիտութեան ու տեխնիկայի գրոհը մարդկային կյանքը ենթարկում են կապանքների, նույնքան էլ մարդկային մտածողութեյան հայտնութիւնները դրդում են արվեստին որոնել նորը, անհայտը, անքննելին: «Գնդարվեստի ներկա արտակերտն ուղղութիւնները» հոդվածում Ռ. Շիշմանյանը փորձում է այսհիմքի վրա բացատրել արվեստի նորահայտ ուղղութիւնների առաջացումը: «Պետք է ըսել նախ,- գրում է նա,- թե երկու գլխավոր պատճառներ նպաստած են հիշված արտակերտն հոսանքներու երևան գալուն. մեկը՝ ըմբոստացուցիչ տաղտուկն է՝ ծնունդ առած գեղեցկագիտական վաղնմի զգայութիւններու առօրյա ամենուրեք կրկնութիւններեն, իսկ մյուսը՝ գիտական-իմաստասիրական հողի վրա իրագործված ապշեցուցիչ գյուտերը, որոնք ժամանակակից կարգ մը անձերու ուղղը չափեն ավելի ոգևորած են և մտրական դեպի նորութիւնները, ամենեն հեղակարծ նորութիւնները: Սավառնակը (aeroplan), ինքնաչարժ կառքերը իրենց օր քան զոր զգլխիչ արագութիւնով, անթել հեռագիրը, հեռաձայնը... և կամ այն չատ մը բնութեյան անտեսանելի ուժերը, բոլորը այսօր մարդկային խորաթափանց մտքին հլու հպատակները ներչնչած են դյուրավառ երևակայութիւնները երթալ անհնարին համարձակութիւններով բախել անծանոթին դռները»[2]:

Բնութիյունը, տիեզերքը նյութական կապակցութիւնների մեջ պարփակում են նաև մի աներևույթ խորհուրդ, որի իմացութիյունը բարձրագույն ազատութիյունն է: Առօրեական կյանքը կաչկանդում է մարդու անհատական ձգտումը: Մինչև հիմա մարդիկ երկրպագել են նյութական

---

[1] *«Մեհյան», 1914, N 1, էջ 14:*

[2] *«Մեհյան», 1914, N 5, էջ 76:*

աշխարհը, այժմ անհրաժեշտ է որոնել հոգևորը, երկնայինը, բացարձակը: «Սակայն ըստ իս,– նկատում է Կ. Զարյանը,– առարկան կը սահմանափակ մարդկային գիտակցությունը, կը ճնշէ զայն և անոր թևերը կը փչրե: Արվեստը միջոց մըն է ազատելու այդ առարկայական աշխարհեն՝ ապրելու համար բովանդակ տիեզերական կյանքին մեջ: Առարկաները մեզի համար տիեզերքի մտածումներն են, մենք անոնց մեջ մեծ խորհուրդ կը նչմարենք, անոնց չունչ կուտանք, կապրեցնենք և կը լվանք աստվածային լույսով: Առարկաները սիրել առարկաներուն համար՝ թանձրապաչտություն ըսել է, իսկ անոնց մեջ խորհուրդ նչմարել՝ աստվածանալ ըսել է. ես կը կարծեմ որ արվեստին հատուկ ուղին այս վերջինն է»[1]:

Պլատոնիզմի և իդեալիստական ռացիոնալիզմի տեսական այս հյուսվածքը հավանարար պիտի լրացվեր «պրակտիկ էսթետիզմի» տեսաբանների դրույթներով, որպեսզի լուծում տար կյանքի ու ժամանակի հետ արվեստի հարաբերակցության հարցին: Երևի մի խորհուրդ կա այն իրողության մեջ, որ հին հույները տիեզերքն անվանում էին «կոսմոս», որ նույնն է, թե «գեղեցկություն»: Եվ մի՞թե այստեղ չի թաքնված նաև արվեստի տիեզերական կոչման խորհուրդը: Սակայն արվեստի տիեզերական կոչումը ոչ միայն չի բացառում կյանքի ու բնության ենթակայությունը, այլ նրան տալիս է ավելի խոր իմաստ: Էականը երևույթի ըմբռնումն է, արվեստի և առարկայի հարաբերակցության ճչգրիտ որոչումը: «Ո՞վ ըսավ,– գրում է Կ. Զարյանը,– որ արվեստը կյանքի դեմ է: Ընդհակառակը՝ կյանքի հետ է, բայց բովանդակ կյանքի հետ: Մարդը, գայլը և օձը, բույսերն ու ծառերը, ծովային բոլոր տարօրինակ ծաղիկները, բոլոր թանկագին քարերը, ներուժորեն նորեն պիտի ծաղկին ու ապրին փայլակնացայտ ծիծաղներով: Մենք կըմբռնենք բովանդակ կյանքը իրրև մեր եսի զարմանահրաչ տեսիլ մը:

Ո՞վ ըսավ, թե կյանքին դեմ ենք: Բայց հարկ է գծել մոդական գիծ մը իր չուրջը եսի սլաչտպանության համար: Հարկ է անջատել բնականոնն, ամեն բանի վաճառականնն, կույրեն ու կարճամիտեն, անսխալականն, մակարույծ հոգիներեն, պուրժուայեն՝ նեղ ու մանրահաչիվ սրտեն, հակագեղագիտական ամուլ ու մթին ճիվաղեն: Հարկ է անջատվիլ:

Հոն, այդ չրջանակին մեջ, ստեղծագործողը պիտի հաստատե իր թագավորությունը, բարձրահոն աչտարակներով՝ որոնք կը ճակատին

---

[1] Նույն տեղը, էջ 67:

աստղերու անծանօթին հետ: Հոն ան պիտի տառապի և տառապանքներու մեջնէն պիտի դիտե ամեն երևույթ... Առարկաները, կենդանիները և բոլոր երևույթները մեր եսի՝ իրենց խորհուրդները սփռած են տիեզերքի մեջ. հարկ է կարողանալ զանոնք հասկանալ և ընթանալով գյուտե ի գյուտ՝ մարգարեանալ. հարկ է կյանքի բարձր սարավանդի վրա կանգնած՝ մարտնչելով աղաղակել Տիեզերքի նոր պատկերը»[1]:

Էսթետիկայի առարկայի, արվեստի էության էմերսոնի հստակ ձևակերպումները տևական նչանակութեամբ էր փաստարկում «Նավասարդը»: Պլատոնի իդեալիզմի և Կանտի տրանսցենդենտալիզմի ամերիկյան հետևորդը, անխախտ պահելով արվեստի աստվածային սկիզբը, յուրովի լուծում էր տալիս արվեստի և իրական կյանքի հարաբերակցութեյանը: «Ոչ ոք,- գրում է նա,- կրնա ինքնզինքը բոլորովին ձերբազատել իր դարեն և հայրենիքեն և կամ արտադրել մոդել մը՝ որուն մեջ բնավ բաժին չուննենա իր դարու դաստիարակութեյունը, կրոնքը, քաղաքականութեյունը, սովորութեյուններն ու արվեստները: Ոչ ոք, որքան ալ ինքնատիպ, որքան ալ կամակոր ըլլա, կրնա իր գործերուն մեջեն սրբել հետքը այն գաղափարներուն՝ որոնց մեջ մեծացած է»[2]: Հաստատելով, որ արվեստի դերը «գեղեցիկին ըմբռնումը դաստիարակելն է», էմերսոնը ոչ միայն դիֆերենցիայի չի ենթարկում բնութեյան ու կյանքի երևույթներն ըստ գեղեցկութեյան հատկանչի, այլ ձգտում է գեղեցիկը որոնել ամենուրեք, քանի որ, եթե առարկայական աչխարհը աստվածային էության դրսևորումն է, ուրեմն և իր մեջ կրում է գեղեցիկը: Էականը այդ գեղեցիկը հայտնաբերելն է: «Բնութեյան մեջ ամեն բան օգտակար և ամեն բան գեղեցիկ է: Եվ գեղեցիկ է, որովհետև կենդանի է, չարժուն է, վերարտադրող է, և օգտակար է, որովհետև համաչափ է և գեղեցիկ է»: «Ունայն տեղը կը սպասենք,- գրում է էմերսոնը,- հանճարեն իր հրաչալիքները վերարտադրել հ/ին արվեստներու մեջ. հանճարի բնազդն է գեղեցկութեյուն և սրբութեյուն գտնել նոր և հարկավոր իրողութեյուններու մեջ, դաչտին և ճամփուն մեջ, կրպակին ու ջրաղացին մեջ: Հառաջանալով կրոնական սիրտե մը այդ հանճարը աստվածային օգտակարութեյան մը կը բարձրացնե մեր երկաթուղիները, ապահովագրութեյան պաչտոնը, ընկերակցութեյունները, օրենքները, ժողովուրդները, վաճառականութեյուն, կալվանական բարդերը, էլեկտրական կուժը, պրիսմակը, քիմիագետին փանդը, որոնց մեջ մենք այժմ նյութական չահ մը կը փնտրենք:

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 5:

[2] «Նավասարդ», 1914, էջ 245:

Չէ՞ որ այն անգութ և եսամոլ հանգամանքը որ մեր մեծ մեքենական գործառնություններուն, գործարաններուն, երկաթուղիներուն, մեքենաներուն հատկանիշն է, արդյունքն է այն վարձկան ոգիին՝ որուն կը հպատակին մեր գործերը: Երբ իր պաշտոնը, իր պատգամը աղնիվ ու պատչաճ է, հին և նոր Անգլիո միջև բանող մոլորակի մը ճչզապահություն իր նավահանգիստները ժամանող չոգենավ մը մարդը բնության հետ ներդաշնակող քայլ մը, սանդուղ մըն է: Բեմերսպուրկի մեջ գտնվող նավակը, որ մագնիսականությունով կը քերև Լենայի ափերը քիչ բան մը կուգե վսեմին մոտենալու համար»[1]: Ընդայնելով գեղեցիկի ինքնակայության ոլորտները՝ էմերսոնը պատմական զարգացման վերընթաց հեռանկարների մեջ է դիտում արվեստի ապագան: Նա քննադատում է այն մտայնությունը, ըստ որի ճչմարիտ արվեստի դարն անցել է: Այդպես մտածել՝ նչանակում է թույր գաղափար ունենալ մարդու ստեղծագործ էության անսահման հարստության մասին: Ավելին, նա հավատում է, որ իսկական արվեստը դեռևս չի հասել իր չափահասության և սա իր կատարելության կհասնի, երբ կմիանա «աչխարհի ամենեն հզոր ազդեցություններուն», երբ ձեռք կրերի գործնական ու բարոյական իմաստ, կկապվի խղճի հետ և «ուրախության բարձր ձայնով» կմոտենա աղքատներին և անդրագետներին:

«Նավասարդը» համակիր էր ոչ միայն արվեստի ապագայի վերաբերյալ այս բացարձակ հավատին, այլև կյանքի ու բնության համակ գեղեցկությանը: Հանդևսի քննադատ Հ. Սիրունին «Դևալի աղբյուրը լույսին» հոդվածում, Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերի» էսթետիկական իմաստը որոնում էր հենց գեղեցիկի աստվածային այն տրվածքի հայտնաբերման մեջ, որով ներչնչված են մարդն ու բնությունը: «Ամեն բան գեղեցիկ է բնության մեջ բանաստեղծին համար. ան բնության յուրաքանչյուր րոպեն կրնա հրաչակերտներ հարուցանել և ամեն ոգեղություն կարող է հոյակապ գեղեցկություններ քանդակել...

Բանաստեղծին համար Մարդը ամենեն գեղեցիկն է բնության բովանդակ գեղեցկություններուն մեջ, ամենեն չքեղն ու կատարելատիպը, որուն բանաստեղծը պիտի մոտենա լի հարգանքով և հպարտությամբ, որովհետև մարմինը զոր պիտի երգե կամ պիտի փառաբանի՝ Աստվածությունն իսկ է, որովհետև ան Աստծո վերջին ստեղծագործությունն է՝ իր պատկերին նմանությամբ հրաչակերտված»[2]: Իսկ գեղեցկությունն, ինքնին, անհատական հայացք չէ, այլ էություն է և գոյ, մեծ հոգիներու

---

[1] *«Նավասարդ», 1914, էջ 245:*
[2] *«Նավասարդ», 1914, էջ 221-222:*

կապ, կապ դարերի ու ցեղերի, աստծո և մարդու միջև, տիեզերական մի մեծ խորհուրդ, որն էապես աստվածային է և որի որոնումն իսկ վերապահված է հանճարի ներքին հայտնատեսությանը:

4

«Նավասարդը» արվեստի տեսության ու պատմության հարցերի քննության առումով նկատելիորեն չափավոր էր: Հեռու լինելով ծայրահեղություններից ու հախուռն ժխտումներից՝ նա ավելի օբյեկտիվ ու հանդուրժող մոտեցումներ էր հանդես բերում գրական կյանքի ընդհանուր ընթացքի վերաբերյալ և առավելապես հակված էր գրական չարժման իրողությունների նկարագրական լուսաբանության: Թերևս հետագա տարեգրքերում նա կառաջադրեր իր ուղղության հանգանակները, սակայն նրա ընթացքը կասեցվեց վերահաս աղետներով, և տարեգրքի առաջին օրինակը մնաց եզակի: Ինչ վերաբերում է «Մեհյանին», ապա սա հենց առաջին համարում հրապարակում է իր հանգանակը, ուր որոշակի սահմանումներով տրվում են հանդեսի ուղղությունն ու սկզբունքները:

Արվեստի ըմբռնումը առաջադրված հանգանակի գլխավոր դրույթներից մեկն է, դրույթ, որ այնուհետև բազմիցս արծարծվում է հանդեսի էջերում՝ ներառնելով տեսության ու պատմության բազմակի հարցեր: «Կը հայտարարենք,- գրում են «Մեր հանգանակի» հեղինակները,- զուտ գրականությունը հեռու պահել քաղաքականութենն և լրագրութենե, որովհետև երկու վտանգներ են անոնք, լրագրությունը և քաղաքականությունը, որ մեր օրերուն դարանակալ կը սպասեն հայ արվեստին չուրջ: Մենք դեմ չենք ո՛չ մեկուն և ո՛չ մյուսին – ո՛չ լրագրության և ո՛չ քաղաքականության, ցորչափ անոնք իրենց դերին մեջ կը մնան: Բայց մենք պիտի ըմբոստանանք ամեն անգամ, որ անոնք փորձեն արվեստին և գրականության անունով ներկայանալ և կամ զանոնք դենք դարձնել իրենց նպատակին ծառայելու համար: Մենք կը պահանջենք արվեստին կատարյալ անկախությունը... Արվեստը՝ խնդրություն մըն է, և իբր այս ան կը մնա վեր հեղափոխություններե և հեղաշրջություններե: Ինքն իսկ ըլլալով կրոնական մոլեռանդություն մը, վեր է նաև ամեն կրոնքե»[1]*:*

Այս սահմանումը իր մեջ արտացոլում է արվեստի փիլիսոփայության

---

[1] *«Մեհյան», N 1, էջ 3:*

«Մեհյանի» ըմբռնումը և արդեն ակներև է ցուցադրվում իդեալիզմի ու էկլեկտիզմի այն չաղախը, որով հյուսվում է նրա հեղինակների էսթետիկական հավատամքը: Իդեալիստական էսթետիկայի հնամենի սկզբունքները և նորիմաստ միստիցիզմի փիլիսոփայական դրույթներից հյուսված այս սխտեմը տեսական ու գիտական քննության հանդեպ միանգամայն անզոր է, բայց իրրև արտահայտություն, իրրև մտայնություն ննջակա է վերլուծության: Եվ այստեղ ամենից առաջ էական է դառնում այդ մտայնությունը պայմանավորող հասարակական ելակետի հարցը: Ո՞րն է այդ ռեակցիայի բովանդակությունը, արդյո՞ք նա հակադրվելով տիրող իրականությանը, դիմադարձ է լինում դնալի անցյալը, կամ հոգու հանգրվան է գտնում անկումայնությանը հարող օտարման կամ ներանձնացման մեջ: Պարզ է, որ ո՛չ այս է և ո՛չ մյուսը: Իր բովանդակությամբ դա ինտելիգենտական ռեակցիա է, հասարակական ու սոցիալական չարժումների հանդեպ անզոր և պատմական զարգացման դիալեկտիկան չկռահող մտայնության ռեակցիան, որ դժգոհ էր բուրժուական իրականության սոցիալական ու բարոյական պրակտիկայից, բայց մերժելով այն, չէր նչմարում հեռանկարը և հավակնում էր, վեր դասելով իրեն հասարակական-քաղաքական կյանքի բարդ դրսևորումներից, իդեալ որոնել մաքուր գաղափարների, հոգու կատարկյագործման և արվեստի գեղեցիկ աչխարհի խոստացած հրաչքում:

Իրականությունը բանտ է, մարդը ննթարկված է սոօրեական կապանքների ծանրությանը, նրա միտքն ու երևակայությունն իսկ հանձնված են կյանքի տաղտուկի բթությանը: Ողբերգականը առկա է ամենուրեք՝ «չրջակա կյանքի գթաչարժ մնքննայության կծու և անողոք մտրակումը», միչտ միևնույն չարժաձևերին, համօրինակ քայլվածքին, մակաբույծ խոսքերին, սին ու վայրենի աղաղակներին հանձնված «աւպուչ նյութականության» ձգտումը, բնության անվերծանելի գաղտնիքը, մտքի տկարությունը, որ թչնամի է անուրջների և ուղեղը մաչող խորանարդ թվաբանության անստույգ տրամաբանության հանդեպ ննթակայական: Պետք է խորտակել բանտը, պետք է փարատել տաղտուկը և որոնել վսեմը, բարձրը, անսահմանը, իսկ դրա համար դյուցազնական ընդվզում է պետք: Անձնասպանը խիղախում է՝ կյանքի դեմ հակադրելով մահը. դա դյուցազնություն է, բայց պարտվողի դյուցազնություն: Արվեստագետը միակն է, որ դրան հակադրում է իսկական դյուցազնություն, որովհետև նա ստեղծում է, անէությանը հակադրում է ստեղծագործության հզորությունը: Եթե «կյանքը արտացոլումն է մարդկային գերագույն եսին», ուրեմն արվեստագետը նախակոչված մարգարե է,

որովհետև նա կռահում է կյանքի աստվածային խորհուրդը, ճանաչում է անքննելին, կռահում անսահմանության գաղտնիքը: Ըմբռնելով աստվածայինը, նա հանդգնում է նաև աստծու դեմ, որովհետև ընդվզում է նոր անգոյության դեմ. «Աստված ապստամբելով անգոյության դեմ՝ ստեղծագործեց, բանաստեղծը արարչին դեմ կըմբոստանա՝ նոր անգոյության դեմ:

Արվեստը ըմբոստություն է Աստծու դեմ»[1]:

«Հայուն Հիսուսը» հոդվածում, որ նորից կրում է «Արվեստի համար» նշանաբանը, Կ. Զարյանը փորձում է մի անգամ ևս փիլիսոփայական լուծում տալ արվեստի իմացաբանությանը: Հիսուսը, Պլատոնը և Դանտեն նրա ուշադրությունը գրավում են հենց այն միտումով, որ նրանք իրենց հայացքը երկնքին հառած ձգտում էին կռահել «կյանքի մեծ խորհուրդը»: Հիսուսը, որ փիլիսոփայական խորհրդանիշ է, միաժամանակ անչարժ ու վերացական անկախություն չէ. նա ներքին տրվածք է, գոյ է, ձգտում է և նպատակ: Որ «ժագոբ Սմիտ մը իրավունք ունի զայն նստեցնելու ֆլամանդացի ընտանիքի սեղանին չուրջը», որ մի Մուրիլլո կամ Վելասկեզ կարող են մշակել նրա մարմինը, որ իտալացին ամենուրեք, բոլոր ճանապարհների վրա գծում է նրա պատկերը, միանգամայն հասկանալի է, որովհետև ֆլամանդացին, իսպանացին թե իտալացին իր հոգում կրում է Հիսուսը, մաքառել է նրա հետ, վերապրել նրա ներքին և անձնական պայքարը: «Բայց ո՞վ տեսած է, ո՞վ կը ճանչ-նա Հայուն Հիսուսը: Մեր Հիսուսը սոսկալիորեն լռած է և ան երբեք ապրած չէ հայ հոգվույն ներքնախորը, վասն զի ոչ ոք տեսած է զայն... Հիսուսը օտար է մեզի... Ազգային հանճարը, հիանալի հայտնատեսությամբ մը ընդունելով քրիստոնեության հիմնադրին պատվերները, չէ ըմբռնած, չէ ապրած անոր ներքին և անձնական պայքարը: Հայկական հանճարը վերստեղծած չէ, ցաված չէ հղացման ցավերով, վառած չէ նորեն կրոնաստեղծի բարոյական խարույկը»[2]: Մեր ժողովուրդը, որ հազարավոր Գողգոթաներ է տեսել, երբեք չի ապրել ներքին, բարոյական Գողգոթա, չի ունեցել կրոնական տագնապներ ու ձգտումներ, չի վերապրել հոգեկան ու մտածական պայքար: Իսկ այնտեղ, ուր չկա ներքին պայքար, հավատի հոգեկան որոնում, չի կարող լինել նաև արվեստ, քանի որ «արվեստը միսթիք արյունին հրճվանքն է, հրճվանքն է նաև

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 5:

[2] «Մեհյան», 1914, N 2, էջ 18:

բախտավոր տեսիլքներու»: Էական չէ, որ մեկնաբանը սխալ տպավորություն է պարտադրում «Հայկական հոգու» պատմական դիալեկտիկայի վերաբերյալ, քանի որ հայ կրոնական ոգին նույնպես ունեցել է իր որոնումներն ու ներքին պայքարը, այլ հարց է նաև, որ սխալ նախադրյալը սխալ պատկերացում է պարտադրում նաև արվեստ ստեղծելու հայ հոգու տրվածքի մասին: Էականն այն է, որ փաստարկներն առիթ են ներկայանում հիմնավորելու համար դրույթը, թե հոգեկան գալիք վերածննդի ուղիներում անխուսափելիորեն կհայտնաբերվի աստվածը, որը և կրերի ստեղծագործելու ձգտումը: Իսկ այդ հայտնությունը վերապահված է արվեստագետին, քանի որ այն ենթակա է ոչ թե բացատրության, այլ զգայական ընկալման. «Բարոյագետները, փիլիսոփաները, ընկերաբանները դյուրին կերպով կարող են ըմբռնել Սուրբ Պողոս, օրինակի համար, բայց Հիսուսը՝ երբեք: Ջայն կարելի է հասկանալ միմիայն գեղագիտական համակրանքով, արվեստագետին հատուկ թափանցումով: Անոր հղացումը բանաստեղծական է, անգույն է, երաժշտության գիծեր: Արվեստ է ան»[1]:

Տեսական նույն դրույթները հիմնավորում են գտնում «Թատրոնը. համագրություն» հոդվածում, այս անգամ արդեն դրամայի զարգացման պատմության ուրվագծային վերլուծությամբ: Տեսաբանը տրամաբանական դիպուկ կերտում է առաջադրում հարցը՝ դարաշրջանի հոգևկան տագնապալից փնտրտուքների մեջ ամբողջ սրությամբ ծառացած ուշադրությունը թատրոնի հանդեպ. «Ի՞նչ է պատճառը այդ մտատանջ փնտրտուքներուն: Դարու մը մեջ, երբ սավառնականները, սինեմաները և ուրիշ մեքենականություննները ընդհանուր հիացում կը պատճառեն և գոռոզ բավականությամբ մը կը լեցնեն «առաջադեմները», ուսկի՞ց կուգա այդ դարերն ի վեր չտեսնված հետաքրքրությունը»[2]:

Հարցի պատասխանը տալիս է ինքը, թատրոնի զարգացման պատմությունը: Հելլենական թատրոնը ելնում էր կրոնից և պաշտամունքից, աստվածները հանդես ունեին այնտեղ, իսկ ողբերգակները ճակատագրի առեղծվածն էին լուծում և մեկնում գիտության խորհուրդները: Բայց երբ նույն թատրոնը փոխադրվեց Հռոմ, ապա այն հարմարեցվեց «անհավատ, ռամիկ ու բնապաշտ միջավայրի» ճաշակին և վերածվեց «հասարակաց խաղի»: Քրիստոնեությունը եկեղեցու խորանները րմբ դարձրեց, ցուցաղրեց խաչված Քրիստոսի տառապանքն ու առաքյու-

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 2, էջ 19:

[2] «Մեհյան», 1914, N 4, էջ 48:

թյունը և նորից ողբերգությանը տվեց աստվածային չնորհ: Սակայն, ժամանակի ընթացքում, երկրպագող ամբոխը քրիստոնեական մաքրամաքուր խորհրդին հատկացված բեմը տրամադրեց բարքերի առօրեական ցույցին և աստվածային ողբերգությունը նորից խեղաթյուրվեց «հասարակաց խաղով»: Եվ այսպես, Շեքսպիրից մինչև Իբսեն, թատրոնը անջատվեց կրոնական հայտնատեսությունից և հանձնվեց մարդկային առօրեական չահախնդրությունների պատկերմանը՝ ձև տալով ուրույն «հասարակաց խաղերի»՝ բարոյականացնող, դաստիարակող, վարդապետող, սիֆիլիսի դեմ պայքարող և այլն: Ինքնին արդեն ենթադրվում է տրամաբանական հետևությունը. «եթե ներկա ժամանակներուն մեջ թատրոնը գոյություն չունի և հասարակաց խաղն է, որ անվայելորեն կը տիրե, պատճառը այն է, որ ներկա ընկերությունը, զանց ընելով հազվագյուտ արվեստագետները և խորհողները, որոնք ազատորեն կորոնեն, չունի ո՛չ կրոնական, ո՛չ հոգեկան և ո՛չ էլ տիեզերական մտազբաղում»[1]: Եվ եթե թատրոնի վերածնունդը ենթադրում է աստվածային խորհրդի հայտաբերում, ապա նրա անհրաժեշտությունը պարտադրվում է մի իմաստասիրական նչանակությամբ, որ հանձնառում է թատրոնը տևականը, առեղծվածային կռահելու մարդկային ձգտումների թելադրանքով: «Տնեթերմինիզմը, Տարվինիզմը և չատ ուրիչ իզմեր,- գրում է Կ. Զարյանը,- ամեն բան կը դյուրացնեն և ձեռք ձեռքի տված գրական ռեալիզմին և նաթյուռալիզմին (նորեն իզմեր), հոգիները սոսկալի դատարկությամբ կը լեցնեն: Այսօր, որ գիտությունը իր համեմատական օրենքներով կասկածի տակ առնված է և փիլիսոփայական փնտրումներու ճամփան անկից զատված է, իսկական թատրոնին պակասը նորեն կը զգացվի»[2]: Թատրոնի նոր վերածնության ցուցանիչները տեսաբանն արդեն գուչակում է Մ. Մետերլինկի, Պոլ Կլոդելի, Վիլե Կրիֆեի, Պոլ Ֆոռի և Լեոնիդ Անդրեևի ստեղծագործություններում:

Արվեստի փիլիսոփայության հայ մեկնաբանները որևէ ինքնատիպ բան չցուցադրեցին իդեալիստական էսթետիկայի ընդհանուր համակարգում: Գնոսեոլոգիական միստիցիզմը արդեն պիտի ենթադրեր հայացքների այն կապակցությունը, ուր լուծում պիտի ստանային արվեստի առաքրկան բնորոշող մյուս հատկանիշները: Արվեստի աստվածային սկիզբը իր մեջ կրում էր միստիֆիկացիան և հայ տեսաբանները դյուրավ գտնում էին արվեստի ազատության և անկախության նչանաբանը՝ բա-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 52:

2 «Մեհյան», 1914, N 4, էջ 52:

ցարձակեցնելով արվեստի առարկան և արվեստագետի կոչումը: Արվեստը անջատելով քաղաքականությունից՝ նրանք երևակայում էին ոլորտի այն անկախությունը, ուր բացառվում է ոչ միայն բարոյաբանականը, այլև սոցիալականը ու կենցաղայինը: «Զկարծեք կաղաչեմ,- մնկնաբանում է «Մհհյանի» տեսաբանը,- որ ես բարոյականությունը կուզեմ պաշտպանել՝ պետք ունի՞մ արդյոք կրկնելու այն տարրական ճշմարտությունը թե արվեստը բարոյականությունն կամ անբարոյականությունն դուրս է. լավ գրված գործ մը միշտ բարոյական է»[1]: Ճիշտ է, որ մարդը ունի առօրեական պետքեր, բայց այդ մտահոգությունը դուրս է արվեստագետի իրավունքից, որովհետև նա ամբողի համար անհասանելի է. «Բանաստեղծը կամ արվեստագետը չպիտի այս աստիճան ստորանա. ան պիտի միշտ հիշե որ քանի մը ընտիր անձնավորություններ պիտի հասկնան զինքը»[2]:

«Պառնասական» այս տեսակետը, որ ըստ էության յուրահատուկ էր իդեալիստական էսթետիկայի բոլոր տարատեսակներին, վերջնական ձև է ստանում «հանճարեղության» տեսության մեջ: Եթե արվեստը աստվածային սկիզբ և տիեզերական խորհուրդ ունի, ուրեմն և այն կարող է մատչելի լինել միայն բացառիկ, հանճարեղ անհատներին: Ռոմանտիկական միստիֆիկացիայի հանգեցված այդ անհատը, ներկայանում է իր միջավայրից վեր բարձրացած, անգամ միջավայրն արհամարհող կեցվածքով, կամ ինչպես Ֆլորերն էր պատկերացնում, աչտարակի վրա բարձրացած վերին դիտորդ: Այդ «բարձրահոն աչտարակի» վրա, ըստ Կ. Զարյանի, ստեղծագործող արվեստագետը «պիտի հաստատուն իր թագավորությունը» և իր բարձունքից ընկի տիեզերական անհունի գաղտնիքները: «Մհհյանի» քննադատ Հ. Քյուֆենճյանը թևև հակված չէր արվեստագետին հատկացնելու «բնազանցական հորինվածք», այնուամենայնիվ, չի կասկածում հանճարեղ անհատականության բացառիկ տրվածքին և այնպես, ինչպես «բոլոր ձյուներն, բոլոր արևները ամենեն առաջ լեռները կհամբուրեն», նույնպես և մեծ անհատականություններին է վերապահված արվեստի ստեղծագործություններում հավերժացնելու աղգի հոգևոր ու իմաստասիրական ինքնությունը. «Անոնք յուրացումի արտասովոր ձևով օժտվեցած՝ մարդկության դարերը կապրին իրենց թևավոր տարիներուն մեջ: Շատ արագ կը սպառվին ինչ որ միջակայությունները դարերու հոգերանությունովը պիտի մարսեն: Անոնք

---

[1] «Մհհյան», 1914, N 5, էջ 67:

[2] Նույն տեղում:

կընդգրկեն ցեղի հոգեբանությունը կերտավորող բոլոր տարրերը»[1]:

Արվեստի ավտոնոմիան, որ տնօրինում է հանճարեղ անհատը, ենթակա է միայն իմանենտ չափանիշների, որն ինքնին բացառում է հասարակական դավանանքների հանդեպ նրա կախվածությունը: «Ու մեր գնահատումներուն մեջ,- մի այլ առիթով գրում է Հ. Քյուֆեճյանը,- մենք պիտի մնանք բացարձակապես անկախ ընկերային պայմաններուն ստրուկ որոշադրություններեն: Ո՛չ մեկ հոսանք, ո՛չ մեկ կուսակցություն, ո՛չ մեկ գռեհիկ կամ հաջողած հավատք կչիո չունին մեղի համար: Ու մեր վճիռները կը բխին մեր անհատականությունեն: Արվեստը ու գեղեցկությունը անհատին կը պատկանեն»[2]:

Դժվար է պնդել, թե արվեստի փիլիսոփայության հայ տեսաբանները պաչտպանում էին «արվեստը արվեստի համար» սկզբունքը: Համենայն դեպս, թե՛ «Մեհյանում և թե՛ «Նավասարդում», այդ արդեն հայտնի ու բազմիցս քննաբանված սկզբունքի չսհարկումը չկա, այն հանդես չի գալիս որպես որոշ սկզբունք արտահայտող բանաձևում, եթե բացառենք «Նավասարդի» քննադատ Հ. Գազանճյանի յուրովի մնկնությունը, թե միջնադարի հայ տաղերգուները «գրեր են արվեստը արվեստի համար» ըմբռնումով»[3]: Երևի նրանք հաշվի էին առնում այդ տեսության քննադատությունը, սակայն անկարելի է բացառել, որ վերջին հաշվով հայ տեսաբանների դատողությունները արվեստի ազատության, մաքուր ու անկախ արվեստի վերաբերյալ, իսպառ ազատ չեն «արվեստ արվեստի համար» տեսության նստվածքներից: Նույնիսկ Վարուժանը, որ, իհարկե, համախոհը չէր այդ տեսության, 1910-ական թվականներին ձգտում էր ազատագրվել որոշ նախապաշարմունքից և հայ գրականությունը զուտ ազգային չահախնդրություններից դիմորոշել դեպի արվեստի հավիտենական իմաստը խորհրդանչող մարդու և գեղեցիկի իդեալի որոնումը:

Որքան արվեստի իմացաբանության ու ծագումնաբանության հարցերում հայ տեսաբանների հայացքները ի հայտ են բերում էկլեկտիզմ, նույնքան դժվար է նաև տարորոշել, թե գրական նոր չարժումը ինչ ուղղության է ենթարկված, թե նա գրական ինչ հոսանքի սկզբունքներ է դավանում: Մի բան պարզ է, որ մերժելով գրականության ու արվեստի դասական ձևերը, հնացած հայտարարելով ռեալիզմի կամ նատուրալիզմի էմպիրիկ գեղագիտությունը, նրանք կողմնորոշվում են դեպի նորա-

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 39:

[2] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 9:

[3] Տե՛ս «Նավասարդ», 1914, էջ 228:

հայտ ուղղություններըը, հաճախ բացառելով որևէ դպրոցի պատկանելությունը, իրենց ուղղությունն իմաստավորելով նորահայտ դպրոցների գեղագիտական ընդհանուր չափանիշներով: Ինչ-որ տարամիտ երանգներ առկա են «Մեհյանի» և «Նավասարդի» գրական դավանանքներում, որոնք առավել որոշակի են դրսևորում ազգային գրականության կոնկրետ խնդիրների չրջանակներում, ինչպես նաև դասական արժեքների գնահատման հարցում: Ինչ վերաբերում է նրանց դավանած գրական ուղղություններն ու եվրոպական գրական դպրոցների հանդեպ ունեցած կողմնորոշումներին, ապա այստեղ թե մեկը, թե մյուսը չեն ցուցադրում հստակ վերջավորված սահմանագծեր: Այս տեսակետից ուշադրության արժանի են արվեստի ու գրականության եվրոպական նորահայտ ուղղությունների ընկալումն ու գնահատությունը հանդեսների էջերում:

«Մեհյանի» գրական նախասիրություններն ի հայտ բերելու միտումից, անշուշտ, զերծ չէ Ռ. Շիշմանյանի «Գ-եղարվեստի ներկա արտահայտչական ուղղությունները» հոդվածը: Վերլուծելով գեղարվեստի եվրոպական նորահայտ դպրոցների սկզբունքները՝ արվեստաբանը, որքան էլ նրանց խայտաբղետ դրսևորումների մեջ տարօրինակ ու ծայրահեղ պարադոքսներ է նշմարում, այնուամենայնիվ, հակված չէր կասկածի ենթարկելու նրանց որոնումները: Արվեստի դասական ձևերը, որոնց ստեղծագործության առարկայական աստղձր բնության տեսանկյի երևույթների պատկերն է, գեղարվեստական քիչ արժեքներ չի ստեղծել: Սակայն այդ ձևերն սպառել են իրենց, ուստի և գեղարվեստի նորագույն ուղղությունները փորձում են այլ տեղերում որոնել արվեստի կոչումը: «Ներկա վարդապետություններու գիտակները,- գրում է Ռ. Շիշմանյանը,- իրենց իսկ բացատրությամբ ուղեղապաչտ (cerebriste) ընդհանուր անունով մկրտված, կուգան հայտարարել, թե դասական զանազան դպրոցները և անոնց հետ տպավորապաչտ դպրոցը իրենց ստորարաժանումներով, մեկ խոսքով արվեստի բոլոր անցելապաչտները (passeist)՝ քամած, սպառած են, այլևս այն ամենը, զոր բնությունը կրնա տալ իրր գեղագիտական զգայնություն, արվեստի վաղեմի հասկացողության, այդ հնոտի դիակին փողն տեսնելով: Անցելապաչտներուն բովանդակ աչխատանքը կապկություն է և վատնված ապարդյուն կորով: Հետևաբար, կավելացննենք, մենք որ կուզենք արվեստ ստեղծել, նախ կը խորտակենք այդ դիտակը, ուրկե նայիլ կը նչանակի միակողմանի ըլլալ, սահմանափակվիլ, չքանալ տափակության մեջ»[1]: Ահա այս ուղղա-

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 5, էջ 74:

պաչտ դպրոցի դրսևորումներն են խորանարդապաչտությունը (cubiste), ապագայախնդրությունը (futuriste), օրփևոսականությունը (orpheiste), միաանությունը (simultaniste), համաճոխերանգականությունը (sunchromiste) և այլն: Ի հակադրություն դասական արվեստի առարկայական գծային համաչափության, «ուղեղապաչտ վարդապետությունը նպատակ ընտրած է տիեզերքի գեղախորհուրդ, աննյութական էությունները զգալի ընել գեղարվեստի մեջ, բանականության բովեն անցած ձևերու և գույներու իմաստասիրական հյուսվածքով մը»[1]:

Հայ գրականության առանձին երևույթների գնահատության ընթացքում «Մեհյանի» քննադատ Հ. Քյուֆեճյանը իր զուգադրություններում ցուցադրում է մի աննախապաչար հայացք եվրոպական գրական ուղղությունների հանդեպ: Վերլուծելով Լ. Շանթի «Հին աստվածները», նա դրամայում նչմարում է զանազան ընթացիկ մտայնություններ՝ նիցչեական անհատապաչտություն, մետերլինկյան հայտնատեսություն, որոնք զուգորդվում են սիմվոլիստական անուրջների հետ. «Անոնք (դրամայի հերոսները – Ս. Ս.) կը փախչին իրականության լույսեն, գիչերային ուրվականներու նման կը հալածվին՝ Նարեկացիին ըսածին պես վերլուծումին գավազանեն: Անոնք ունին Արչակավան մը, ուր կը խուժեն ամեն անգամ, որ իրենց օձիքեն բռնենք իրենց ճառերուն բացատրությունը պահանջելու համար: Կեղծ սիմպոլիսմին Արչակավանն է իրենց ապաստանարանը»[2]:

Վահան Թեքեյանի «Հրաչալի հարություն» բանաստեղծությունների գիրքը գնահատելիս, նույն քննադատը արդեն հակում է հանդես բերում արժեքավորելու բանաստեղծի խորհրդապաչտական ուղղությունը, որը նրան վեր է բարձրացնում սիմվոլիստական պաճուճանքից. «Պ. Թեքեյան իր խոսքին մեջ խորհրդապաչտ բանաստեղծ մըն է, որ սակայն չէ աղատված պառնասյաններուն տիրական ազդեցութենեն:

Իր պատկերներուն կը պակսի մչուշը, վեհագույնին (grandiose) համեմատությունը խորհրդին կիսաստվերն ու պղտորությունը, փոխաբերությանց ու այլաբանության փոթորիկը, տարրեր, որոնք առաջին հաճախումի մը իսկ բարձրաղաղակ կը հայտնվի սինպոլիսթ բանաստեղծի մոտ»[3]:

---

[1] Նույն տեղում:

[2] «Մեհյան», 1914, N 4, էջ 60:

[3] «Մեհյան», 1914, N 6, էջ 86:

Ուշագրավ է «Մեհյանի» մեկ այլ դիտողությունը ֆուտուրիզմի վերաբերյալ. մեջբերելով որոշ դատողություններ Ֆ. Մարինետտիի «Matarka le Futuiste» գրքից, ուր հեղինակը մերժում է անցեալապաշտ ու հոռի «թանկոն և փասոիֆալը», և նախընտրում առողջության, ուժի, կամքի ու առնականության տրամադրող երաժշտությունը, հանդեսը փորձում է անկողմնակալ մեկնարանի օբյեկտիվություն հանդես բերել. «Եվ մեր «Նիչերուն» մեջ արձագանք կըլլանք իր աղաղակին, համակրելի՝ ոմանց համար, անհանդուրժելի և այլանդակ չատերու համար, պարզապես իբր տեղեկություն»[1]: Մի բան ակներև է, որ ինչքան էլ «Մեհյանի» տեսաբանները բացարձակ կողմնորոշվածություն չեն ցուցադրում դեպի ֆուտուրիզմը, այնուամենայնիվ սրանց ինչ-ինչ սկզբունքները խորթ չէին իրենց գրական նախասիրություններին: Թերևս պատահական չէ, որ Կ. Զարյանը համադրելով վերածնության արվեստի և ֆուտուրիզմի գեղագիտական սկզբունքները և վերջինի մեջ նշմարելով վերածնության արվեստի յուրատեսակ արտահայտությունը, գնրադասությունը տալիս է ֆուտուրիզմին, որպես թե նեթե երկու ուղղությունների գեղագիտական չարժառիթը առարկան է՝ «գծի, ձևի, գույնի» արտաքին համաչափությամբ, ապա ֆուտուրիզմը գոնե ինքնատիպ է այն իմաստով, որ «լավ թե վատ կաշխատեն նոր հասկացողությամբ և նոր ձևով արտահայտել», մինչդեռ վերածնության արվեստը ամեն բան ընկալում է «հելլենացվոց աչքերով»[2]:

Թեև ոչ նույնքան բազմառիթ, «Նավասարդը» նույնպես փորձել է գնահատել գրականության և արվեստի ուղղությունները Եվրոպայում: Այս տեսակետից ուշագրավ են Հր. Այյանաքի «Ֆրանսական նկարչությունը և իր ներկա ձգտումը» և «Պոույտ մը Շանզ-Էլիզեի երկու սալոններուն մեջ» հոդվածները: Ի տարբերություն «Մեհյանի» տեսաբանների, որոնք արվեստների նորագույն դպրոցները դիտում են որպես անկախ ու իմանենտ դրսևորումներ, «Նավասարդի» հոդվածագիրը փորձում է ներքին կապ ու պայմանավորվածություն նշմարել գեղարվեստների ու «կյանքի առօրյա արտահայտությունների» միջև: Այս համադրության մեջ նա կյանքի ու գեղարվեստի միջև նշմարում է մի գերագույն ձգտում՝ անհատապաշտությունը, որը և արտացոլում է արվեստի այդ ուղղությունների գլխավոր բովանդակությունը: «Քիչ վերը,- նկատում է մեկնաբանը,- «անհատապաշտ» - individualiste - կոչած է ներկա

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 2, էջ 31:

[2] Տե՛ս «Մեհյան», 1914, N 5, էջ 66:

ֆրանսիական գեղարվեստը: Այդ ձգտումը սկսած է կյանքի բոլոր երևույթներուն մեջ համաչխարհային բնույթ մը ստանալ արդեն:

Viva sa vie - իր կյանքը ապրիլ - նշանաբանը այսօր բոլոր քաղաքակիրթ աչխարհին կարգախոսը ըլլալ կը թվի, խզելով կամ ջանալով լուծել ամեն համայնաբնակերական կապ և հաստատություն, ազատագրելու ճիգին մեջ մեկնելով անհատին և հասնելով մինչև դասակարգերը, ցեղերը և աղգություններ և նույնիսկ սեռերը»[1]: Սակայն մտավոր ու հասարակական չարժման ընդհանուր այս համակարգում հոդվածագիրը տարբերակում է «համաչխարհային եղբայրության» ու «համայնական միության» ձգտող մի մտայնություն, որի իղևալները բարձր են, բայց որը տակավին չի ստեղծել այդ իդեալը մարմնավորող արվեստի իր ուղղությունը, չի կազմել «արվեստագետներու լուսավոր ու նոր համաստեղություն», որով կարողանար «ազդել կյանքի բարեչրջական առաջընթացին»:

Ինչ վերաբերում է արվեստի ապագայապաչտ ուղղություններին, ապա Հանդեսի տեսաբանը չի թաքցնում իր քննադատական մոտեցումը այդ դպրոցների փիլիսոփայական ու գեղագիտական սկզբունքների հանդեպ: «Ֆրանսիական նկարչությունն այսօր,- գրում է Հ. Ալեանաքը,- կը գտնվի հասարակական և գրական մտայնության զուգընթաց չարժումի մը մեջ - անհատապաչտ մտայնության, ինքնուրույն ըլլալու, ամբոխեն, չրջապատեն իր գլուխը աստիճան մը ավելի բարձրացնելու, ընկերակցեն, արվեստակցեն և դրացիեն ավելի նկատվելու խուլ ճիգ մը, միացած սևիական ուժերու վրա ունեցած անսահման հավակնության մը... Ամեն ձևով ինքնուրույնության, դասական ավանդություններ արհամարհելու և անոնց հետ ամեն կապ խզելու անտրամաբանական և ապարդյուն մտայնության մը կը պարտինք այսօր «ապագայապաչտներուն» և անոնցմե ավելի կամ նվազ խայտաբղետ ու մոլեռանդ աղանդավորներուն հայտնագործումը գեղարվեստական տիրույքին մեջ»[2]:

Եթե փաստերի ընդհանուր հանրագումարի մեջ փորձելու լիներնք տարրերակել «Մեհյանի» ու «Նավասարդի» գրական դավանանքը, ապա արդեն տեղին կլինի նկատել, որ «Մհյանը» իր նախասիրությամբ կողմնորոչված էր դեպի արվեստի ինտելեկտուալ-խորհրդապաչտ ուղղություններ, իսկ «Նավասարդը» դիմորոչված էր դեպի նեոռոմանտիղմը:

---

[1] *«Նավասարդ», 1914, էջ 275:*

[2] *Նույն տեղում:*

5

«Արդյոք մի որևէ ձևով վճռվե՞ց հայկական հարցը: Արդյոք վերացա՞վ տաճկահայոց ամբողջ կյանքի ու մեր հոգու վրից էդ կարմիր մղձավանջը և կարո՞ղ ենք մենք այսուհետև հանգիստ սրտով նվիրվել կուլտուրական աշխատանքի ու ավելի լայն խնդիրների:

Ո՞վ գիտի»[1]:

Թումանյանը հեռու էր գուշակությունից, ուստի և հարցադրումը թևական չէր կարող չլինել այնտեղ, ուր վճռողը պատմության կամքն էր: Բայց նախօրյակի հոգեբանական պահը երաղների, հույսերի ակնկալությունն է ծնում, որոնք չարժում են ստեղծում և որոշում մտավոր որոնումների ուղղությունը: Իսկ 10-ական թվականների հայկական մտավոր կյանքի ներքին խմորումներն իրոք որ հետաքրքիր նպատակի լարումն ունեին: Ընկերություններ են կազմվում, մտավոր գործունեություններ որոշակի սիստեմի է ենթարկվում, մշակվում է գիտական հայացք ազգի անցյալի ու ներկայի նկատմամբ, տեղի է ունենում արժեքների վերագնահատում: Եվ սա գալիք վերածնության գրգիռն էր թաքցնում իր մեջ, ապա մտավոր չարժման պատմական իմաստը խորապես էլ կռահում էր Թումանյանը: «Այո,- գրում է նա,- գուցե վերջը չի հայկական հարցի, բայց վերջի սկիզբն է: Դրա համար էլ խորհրդավոր է և էն համառարած խլրտումը, որ նկատվում է մեր կուլտուրական կյանքում - դպրոցի, գրականության, գիտության - ուսումնասիրության ու բանասիրության ասպարեզներում: Սա էլ սկիզբն է մի նոր վերածնության, որի համար մենք բավականաչափ ուժեր ու տրամադրություն ունենք արդեն:

Հինը ենթարկվում է վերագնահատության, առաջադրվում են նոր, ավելի լուրջ պահանջներ, և ամենամեծ պահանջը - պարզ հասկանալ...

Պարզ հասկանալ մեր երկիրը, մեր ժողովուրդը, մեր գրականությունը, մեր պատմությունը ու մեր պատմական հիշատակությունները: Մինչև այժմ մենք խոսել ենք մեր սրտի հետ, և մենք սիրել ենք զգացմունքով, անխտիր, Հախտուռն, առանց հասկանալու, թե ինչ ենք սիրում և ինչու. այժմ գալիս է ժամանակը նրանց էությանը ներհմուտ լինելու, նրանց լեզուն ու միտքը հասկանալու, և էդ նպատակի համար են և՛ գրական ընկերություն, և՛ Ազգագրական ընկերություն, և՛ Պատմական ընկերություն, և՛ Երաժշտական ընկերություն, և՛ ուրիշ նման ընկերու-

---

[1] Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, Երևան, 1951, էջ 294:

թյուններն ու մասնավոր ձեռնհաս անհատների ջանքերը»[1]:

Տերյանն ավելի քան սուր կետի վրա էր դնում ճակատագրական հանգամանքների հոգեկան տագնապները՝ «Եվ հիրավի մենք կանգնած ենք խոչոր, գուցե ճակատագրական գալիքի առջև»: Եվ այդ տագնապները «հիվանդագին թափ են ստանում այն հարցով, թե «արդյոք սա մի կուլտուրական պատմաշրջանի՞ վերջն է, թե մի ամբողջ կուլտուրայի»[2]: Բայց ինչքան էլ անորոշ ու տագնապալից լինի պատմական գալիքը, մի բան մնում է անխուսափելի՝ ինքնասթափումը, առաջընթացի այն զգացողությունը, որ թելադրում է կյանքը գալիքի հանդեպ: Սա է, որ պարտադրում է քննական հայացք, արժեքների վերագնահատում, աչխարհայացքների վերանայում: «Վերագնահատությունները կարևոր և անհրաժեշտ են մանավանդ մի այնպիսի շրջանում,- գրում է Տերյանը,- որպիսին մերն է, և պետք է վերագնահատվեն ո՛չ միայն առանձին հեղինակներն ու գործիչները, որ հաճախ անձնական տարրեր չատ ունեն, հասարակական չատ փոքրամաս զանգվածի արտահայտիչ են, այլ առավելապես հասարակական մտքի խոչոր հոսանքները, խոչոր հատվածների աչխարհայացքները»[3]:

Պատմության դիալեկտիկան պարտադրող ուժ ունի և, այդ դիալեկտիկայի զգացողությամբ, Տերյանը տրամաբանական հստակ լուծումների է ենթարկում հնի ու նորի պայքարը, սրա իրական ու անխուսափելի ջղաձգումները հանգեցնում են նորի հաղթանակի պատմական իրավունքին. «Ուրեմն մեր գրականությունը և հասարակական միտքը կատարել է մի չրջանառություն և այսօր կրիզիսի ժամին ենք ապրում մենք: Այն ժամը, երբ հինը դեռ չի անցել, բայց նորն էլ հաստատ և ամուր չէ կանգնած ոտքերի վրա: Մի կուլտուրական ամբողջ հոսանք լրացրել է իր կյանքի օրերը, բայց նորը դեռ չի բռնել նրա տեղը - դեռ երերուն է, դեռ անհաստատ: Եվ որպես մահամերձի չուրջն է տիրում չփոթ ու խլրտում, այստեղ և այնտեղ, երբ լրանում է մի պատմական չարժման չրջանառությունը, մարդիկ լցվում են մի արտասովոր տրամադրությամբ, մի անհանգիստ կասկածով ու ահով, մի հիվանդոտ տագնապով՝ մինչև մեռելը կհանգչի հավիտենական օթևանում, իսկ կյանքը տիրական ու հաղթող կրոնե իր նոր ճամփան»[4]:

---

[1] Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 294-295:

[2] վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 249:

[3] Նույն տեղը:

[4] վ. Տերյան, Երկերի ժող., հ. 2, էջ 248-249:

Հենց այս դարձակետից է սկիզբ առնում դասական արժեքների հանդեպ մի ուրույն հայացք. «Արովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, նույնիսկ Րաֆֆի, Աղայան, նույնիսկ ուրիշները, նույնիսկ նոքա, որ դեռ կենդանի են, որքան սրբագործված, նվիրական անուններ – և միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքան, որքան հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ են դոքա ինձ համար և այն սերնդի համար, որին պատկանում եմ ես»[1]: Տերյանն ավելի քան ճիշտ էր կռահում անցման չրջանի հոգեբանական ռեակցիան: Նորը ի հայտ է բերում ժխտման կիրք, հինը՝ իր իրավունքը պահպանելու համառ դիմադրություն, իսկ այնտեղ ուր գործում է պայքարի ներքին մղումը, անխուսափելի են նաև սուբյեկտիվ չեղումներն ու ծայրահեղությունները. «Մարդիկ կարիք են զգում վերագնահատության ենթարկելու կյանքի երևույթները, տիրող գաղափարներն ու իշխող տրամադրությունները, և դա չպետք է դատապարտության ենթարկվի ըստ էության, մինչև իսկ եթե այդ վերագնահատումների միջոցին, չատ հասկանալի պատճառով, գործածվի ավելի խիստ ու կտրուկ լեզու, քան նորմալ ժամանակ»[2]:

Հարցերի այս դրվածքն ու ընդհանուր ուղղությունը չատ կողմերով է արտացոլում դարասկզբի արևմտահայ գրական չարժման բովանդակությունը: Այն էական առանձնահատկությունը, որով բնորոշվում էր գրական այդ չարժումը, դասական արժեքների և առկա գեղարվեստական սկզբունքների քննական ստուգությունն ու վերագնահատությունն է: Այս առնչարեղի վրա «Մեհյանն» ու «Նավասարդը» նկատելիորեն տարակարծվում են: Որքան «Նավասարդը» չափավոր էր ու չրջահայաց, նույնքան «Մեհյանը» հախուռն էր ու աննախապաչար: Սրանով էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ «Նավասարդի» էջերում հանդես էին գալիս անհամեմատ ավելի չատ ու այլազան դավանանքների հետևորդ գրողներ, այնինչ, «Մեհյանը» տեղ էր հատկացնում իր ուղղության համակիրներին, ու մինչդեռ «Նավասարդի» էջերում գրական երևույթներն ստանում էին գրական արժեքավորում, «Մեհյանը» գլխավորապես զբաղվում էր կրքոտ քննադատությամբ: Իսկ վերագնահատման սկզբունքը «Մեհյանը» իրացնում էր հետևողականորեն, թե՛ տեսականորեն և թե գործնական քննարանությամբ: «Զգիտեմ,– գրում է Կ.

---

[1] Նույն տեղում, էջ 247–248:

[2] Վ. Տերյան, Երկերի ժող., հ. 2, էջ 250:

Զարյանը,- այս ազգը սիրողը անո՞նք են արդյոք, որ ամեն բան իր տեղը կը գտնեն և այն սխալ կարծիքը կը կազմեն որ ազգային գրականութիւնը գոյութիւն ունի, թե՛ մենք, որ կըսենք թե դեռ ոչինչ չկա, թե ամեն բան նորեն պետք է սկսել: Կամ արդյոք այս ազգը սիրողը անո՞նք են, որոնք, չգիտեմ ինչ գաղտնի նպատակներե առաջնորդվելով, միջակութիւնները հանճար կը հռչակեն և այդպիսով անբարոյականութիւն կը մտցնեն նորակազմ հոգիներուն մեջ, թե՞ մենք, որ կը պահանջենք գեղարվեստագետի բացարձակ ազատութիւնը, որ կը մտածենք, թե ժամանակը հասած է այլևս գրականութեան հետ չը խաղալու, սիրողի և տիլեթանթի հոգեբանութիւնը թոթափելու...»[1]:

Գրականութեան առկա վիճակի վերաբերյալ քննադատական դիրքորոշում էր հանդես բերում նաև Ա. Հարությունյանը, առաջադրելով մի սկզբունք, որն իր սուր ծայրով ուղղված էր ոչ միայն գրականութեան ասպարեզի միջակութիւնների դեմ, այլև ելնում է նորի հաստատման կենսական անհրաժեշտութիւնից: «Կարելի է արդարև ըսել,- գրում է քննադատը,- ամեն անոնք որ գրականութեան ճշմարիտ սիրողներ ու հասկացողներ են, նորութեան պետք կը հաստատեն մեր մեջ: Նույնիսկ մենք մենե ձանձրանալ սկսանք: Մեր բոլոր հայտնի գրողները և ամեննեն տաղանդավորներն իսկ, իրենց վերջին խոսքն ըսած ըլլալու տպավորութիւն կը թողուն...

Հասկացողութեան ու ճաշակի ապականութեան չփոթ ու հուսահատական չրջան մը կը բոլորենք այսօր, ուր մեր գրականութեան ամեննեն մաքուր ու ամենեն ազնիվ մարգարիտները չեն զանազանվիր այլևս գռեհկութիւններու ու միջակութիւններու համատարած աղբանոցին մեջ: Խորապես ցավալի է մանավանդ որ միջակութեան կուռքին պաշտամունքը միահեծան կը տիրապետե և մեր լավագույն գրողներուն գործը կը մնա լուսանցքին մեջ»*[2]:

Քննադատը հակված չէ արժեքների վերագնահատութեանը հանգեցնելու անցյալի ժխտական քամահրանքին: Եթե գեղարվեստական արժեքները հավիտենական հմայք ունեն, ուրեմն դասական գրականութիւնը մշտապես ուսանելի է իր ավանդներով: Ուստի վերագնահատման պահանջը հանգում է ոչ թե անցյալի ժխտմանը, այլ նոր արժեքների ստեղծմանը, քարացած ձևերը նոր, թարմ ձևերով փոխարինելուն, ճշմարիտ, բարձր արվեստի այն կատարելութիւնը, որը չի հանդուրժում

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 7, էջ 98:

[2] «Մեհյան», 1914, N 5, էջ 69:

հասարակացում: «Հետո հարկ չէ վախենալ,- գրում է Ա. Հարությունյանը,- թե նոր պահանջներուն ետև անխտիր ամեն բան կը կործանվի: Արվեստի կոթողներ կան, որ հավիտյան պիտի ապրին: Նոր ժամանակներու ղգայնությունը անոնց մեջ ինքզինքը պիտի գտնև ամեն նոր հաճախումը: Շեյքսպիր, Կեոթե, Նարեկացի, Խայամ, Քուչակ չեն հիննար, որովհետև անսպառ են»[1]:

Վերագնահատության տեսական սկզբունքները կոնկրետ վերլուծական իրացում են գտնում գրական առանձին երևույթների քննության մեջ, որ առաջադրում էր «Մեհյանը»՝ «Հարթենք» ընդհանուր խորագրի տակ: Այս բաժինը բացառապես տնօրինում էր հանդեսի քննադատ Հ. Քյուֆեճյանը: «Սկսելով չարքը այս հոդվածներուն,- հավաստում է քննադատը,- մենք նպատակ ունինք մեր գրականության վրա, զանազան պարագաներու օգնությամբ, իրենց սնամեջ բարձրությունները կլորացնող միջակությունները հավասարության կանչելու»[2]: Եվ այսպես, հաջորդաբար լույս են տեսնում հոդվածներ, ուր քննարանվում են Հրանտ Նազարյանի բանաստեղծությունները, Վ. Փափազյանի «Հայոց գրականության պատմությունը», Լ. Շանթի «Հին աստվածները», Ս. Երևյանի «Գրական դեմքերը» և այլն, առիթի բերմամբ ընորոշումներ տրվում այլևայլ գրական գործիչների՝ ամենուրեք դրսևորելով խիստ քննադատական մոտեցում՝ հաճախ կոպտության հասնող որակումներով:

Արվեստի բարձր չափանիշների ակնկալությամբ հանդերձ՝ աննկատելի չէին «Մեհյանի» վրիպանքները, սակայն և անժխտելի էր այն ուսանելին, որ ի հայտ էր բերում հանդեսը գրական միջակության ու սահմանափակ արհեստավորության քննադատությամբ, մանավանդ Պոլսի գրական ասպարեզի վրա, ուր մտավոր անկումը հանդուրժում էր ամեն մի ինքնակոչ փորձարարություն: Պատահական չէր, որ գրական չրջաններում համակրանքի էր արժանանում հանդեսի՝ հատկապես գրական մթնոլորտը մաքրելու ձգտումը: «Մեհյանի» առաջին թիվը կուվկաս եմ տեսեր,- ժննից գրում էր Սիամանթոն,- կարդացի եղբայրական վառասիրությունով: Ապրիք, ապրիք, մանավանդ, երբ բարոյապես մեռցնելու համար՝ անտաղանդներն ու սնոտիները – գեղեցկությանց մուրճերը կը չարժեք, արդարության հարվածներով»[3]: «Մեհյանականները,- գրում է

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 6, էջ 82:

[2] «Մեհյան», 1914, N 1, էջ 9:

[3] «Մեհյան», 1914, N 3, էջ 47:

Ս. Պարթևյանը,- մեր ներկա մտավորական միջակապետության մեջ կուգան կտրճորեն ձեռնարկելու գրական մաքրագործումի անհրաժեշտ գործին և արժեքներու վճռական ու անողոք ճչդումի մը հետ՝ հետապնդելու հայ գեղագիտական ստեղծագործումի նոր ու աղվոր իտեալ մը»[1]:

Ինչպես նկատեցինք վերը, «Նավասարդը» դասական և ժամանակակից գրական երևույթների գնահատության հարցում ավելի լայնատես ու չրջահայաց էր: Հեռու մնալով կրքոտ որակումներից ու ժխտաբանությունից՝ հանդեսը լուսաբանում էր գրական կյանքի չարժումները թե՛ արևելահայ և թե՛ արևմտահայ հատվածներում, անդրադառնում հայ նկարչության, երաժշտության և թատրոնի ընթացիկ հարցերին, արժեքավորում գրական նորահայտ երկերն ու գիտական, բանասիրական հետազոտությունները: Բայց միայն այս կետում չէ, որ ի հայտ են գալիս «Մեհյանի» ու «Նավասարդի» տարամետ դիրքորոշումները: Կար առավել սկզբունքայինը, որը, հավանաբար, առիթ հանդիսացավ Վարուժանին՝ հեռանալու «Մեհյանից» և ստեղծելու իր ինքնուրույն հանդեսը:

Իհարկե, երևույթն այնպես չպետք է պատկերացնել, թե երկու հանդեսները սկզբունքորեն մերժում են միմյանց և ինքնորոշվում իբրև հակադիր ուղղություններ: Փաստ է, որ նրանք չատ ընդհանրություններ ունեն և նրանց համախոհները երկուստեք համագործակցում էին՝ հանդես գալով և՛ մեկում, և՛ մյուսում: Սկզբունքայինը, որ տարամիտում էր հանդեսների ուղղությունը հայ գրականության դիմորոշվածության հարցն էր՝ դեպի ապագա՞ն, թե դեպի հեթանոսությունը: Մի հարց է սա, որ այլ առիթներով մեկնաբանության է արժանացել գրականագիտության մեջ՝ ստանալով յուրովի լուսաբանություն, բայց որը, իմ կարծիքով, ենթակա է վերանայման: Հետաքրքրության առիթը գլխավորապես հարուցել է Տերյանը: Ինչպես հայտնի է, «Հայ գրականության գալիք օրը» հոդվածում, Տերյանը ակնարկ է նետում ժամանակի արևմտահայ գրականությանը և մասնավորապես մերժելով նրա հեթանոսական ուղղությունը, դիտում, թե Թումանյանի մի «Փարվանա» ինքը չի փոխի պոլսահայ բոլոր հանկարծակի հեթանոսացած պոետների արտադրությանց հետ: Եվ ահա էական է դառնում հարցը՝ ինչպե՞ս գնահատել բանաստեղծի ժխտական վերաբերմունքը արևմտահայ պոեզիայի հանդեպ, ակնարկը վերաբերում է Վարուժանի «Հեթանոս երգերի՞ն», թե մի այլ բանի: Առաջադրված հարցը մասնավորապես չատ է զբաղեցրել

---

[1] *Նույն տեղում:*

տերյանագետ Վ. Պարտիզունուն, որը անդրադարձել է դրա քննությանը թե՛ «Գրականության ուժն ու հմայքը» գրքում և թե՛ «Վահան Տերյան. ստեղծագործությունը» ծավալուն մենագրությունում: Տելին է նկատել, որ գրականագետը, փաստերի հարուստ համադրությամբ, արժեքավոր ընդհանրացումների է հանգեցնում խնդրի գիտական դրվածքը և մի շարք էական ճշգրտումներ է մտցնում Տերյանի և արևմտահայ գրականության առնչությունների հարցի առկա լուրջնումներում: Այնուամենայնիվ ենթադրում եմ, որ նրա տեսակետները «Մեհյանի» ու «Նավասարդի» վերաբերյալ բանավեճի առիթ են տալիս: Վ. Պարտիզունին փորձում է որոշ ստորաբաժանումների ենթարկել արևմտահայ պոեզիայի հենթանոսական չարժումը և սրանից առանձնացնելով Դ. Վարուժանին, Տերյանի կարծիքը հատկացնել երկրորդական կարգի հենթանոսացած բանաստեղծներին: Անկախ որևէ նկատառումից՝ ես որևէ արտառոց բան չեմ տեսնում Տերյանի հենթանոսամերժ տեսակետում, նմին նույնիսկ այն վերաբերեր Դ. Վարուժանին: Սա նախասիրության և ըմբռնման հարց է, որ կարող է ենթակա լինել միայն բացատրության: Բայց տվյալ դեպքում այս չէ, որ ինձ բանավեճի առիթ է տալիս, այլ այն գնահատումները, որ գրականագետը տալիս է «Մեհյանի» ուղղությանը: Անհասկանալին այստեղ այն է, որ գրական վերաքննահատության հանուն պաթոսին ուղեկցվող այն ծայրահեղությունները, որ համարյա նույն խստությամբ արտահայտություն են գտել Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» հոդվածում և որը չատ կողմերով բանալի է տալիս բացահայտելու արևմտահայ գրական չարժման բովանդակությունը, «Մեհյանի» առիթով վկայակոչվում են իբրև ազգային նիհիլիզմի հետին միտումներ և ըստ էության պահպանվում: Նորից նշենք, որ հանդեսի առանձին դրույթների ու ծայրահեղ քնորոշումների քննադատությունը, ինքնին արդարացի է, սակայն փաստ է, որ գրականագետը սուբյեկտիվ չեղումները բացարձակության է հանգեցնում և կորում այն գրական չարժման ամբողջ համակարգից, որը արդյունքում ստեղծում է միակողմանի գնահատություն: Եվ այսպես, Վ. Պարտիզունին պնդում է, թե հենթանոսական ուղղության ջատագովը «Մեհյան» հանդեսն էր և վերջին հաշվով Տերյանի քննադատությունը հասցեագրված է հենց նույն հանդեսին[1]: Իրականում «Մեհյանը» ոչ միայն հենթանոսական ուղղության համակիր չէր, այլև որոշակիորեն մերժում էր այն և սա է նրա ու «Նավասարդի» էական տարբերություններից մեկը: Իսկ որ

[1] Տե՛ս Վ. Պարտիզունի, Վահան Տերյան, Երևան, 1968, էջ 382-409:

«Մեհյանն», իրոք, հակադիր դիրքորոշում ուներ, տարակույս չեն թողնում նրա բազմակի հավաստիացումները: Այս տեսակետից հատկանշական է Կ. Զարյանի «Հեթանոսությո՞ւն» հարցականի ենթարկված հոդվածը: Սա մի երկխոսություն է հեթանոսականի ու մեհենականի միջև, ուր տեսակետների որոշակի դրվածքի մեջ պարզ ցուցադրվում են կողմնորոշումները: Երկխոսությունն սկսում է հեթանոսականի տարակուսական հարցով, թե հանդեսի անվանումը ենթադրում էր, որ «դուք ևս պիտի ըլլաք մեզի հետ և պիտի ջանաք վերստեղծել նախնյաց հին կրոնքներու հոգին, քրիստոնեությունը աղավաղած և մեռցուցած է՝ դժբախտաբար»: «Արդ,- հարցապնդում է հեթանոսականը,- թույլ տվեք հայտնեմ իմ հուսախաբությունս,- մինչև հիմա ձեր արտահայտած գաղափարներուն մեջ հեթանոսական և ոչ մեկ բան կը նշմարեմ»: Ուղղակիորեն առաջադրված հարցին մեհենականը պատասխանում է նույնքան ուղղակի. «Բայց, ըսեք, նախնյաց այդ նախնական կրոնը, որ անտարակույս ուներ իր գեղեցիկ ու համակրելի կողմերը, ի՞նչ կապ ունի արդի կյանքին հետ և մանավանդ այն արվեստին հետ զոր մենք կը փնտրենք և կը ցանկանք: Հեթանոսական չրջաններեն հետո մարդկությունը ապրած ու անցած է չատ ուրիչ չրջաններ՝ լի նոր տառապանքներով, նոր հույսերով, տարբեր ապրումներով և ձգտումներով, որոնք բնականորեն ստեղծած են մեր մեջ ավելի նուրբ զգացողություն, ավելի խորին մտային պահանջներ և տված են մեզի թափանցումներու, մտածելակերպի նոր կարելիություններ»[1]:

Հեթանոսականը պնդում է, թե իրավ է մարդկության ապրած չրջանների փոփոխությունը, սակայն «կյանքի գլխավոր եղանակները նույնը մնացած են»՝ սերը, ուժը, վայելքը, մարմինը, գինին, ընությունը: Մեհենականն ակնարկում է, որ իրենց անհայտ չեն այդ զգացումները, սակայն իրենց «նվիրական սկզբունքը Անահիտը չէ, այլ արվեստը»: Այնուհետև դատողություններ են հաջորդում հեթանոսական չրջանի արվեստի, վերածնության վերաբերյալ և վերջապես հեթանոսականը արդարանում է, թե հայ ժողովուրդը տառապանքներից, սարսափներից պետք է որ սթափվի և ապրի կյանքի վայելքը: Մեհենականը հակադրում է իր տրամաբանությունը. «Կարող է լինել. զարմանալին միայն այն է, որ դեռ երեկ կու լային ու կողբային դիահներուն արյունը և կոտորածներուն սարսափը, այսօր բաժակը կը բարձրացնեն, պարի կը հրավիրեն և հնչտանքի տաճարը կը կառուցանեն... Եթե հայ ժողովուր-

[1] «Մեհյան», 1914, N 5, էջ 65:

դի դարերուն մարտիրոսութիւնը տիեզերական կյանքին մնջ չպիտի կարողանա առաքելանալ և ստեղծել իր տառապանքներուն զարմանահրաշ պատկերը, եթե այդ բոլոր չարչարանքները պարի ու ծածի պիտի վերածվեն, այն ատեն ուժը ունենանք ըսելու, որ մենք արժանի էինք մեր պատմութեան: Ո՛չ, բարեկամ, մենք մեհենականներս, հեթանոսներ չենք. մենք ևս կը սիրենք գինին, կինը և կյանքը, ունինք բնական չատ ուրիշ պահանջներ, վասն զի մահկանացու ենք: Բայց աւտով չէ, որ արվեստը կուզենք ստեղծել: Մեր ուղին տարբեր է»[1]:

Ասված է պարզ ու որոշակի և դա բխում է արվեստի փիլիսոփայութեան մեհյանական ըմբռնումից: Եթե արվեստը աստվածային սկիզբ ունի, ապա պետք է որոնել մի «նոր Հիսուս», բայց և նրկրպագել «հին աստվածներին»: «Վերադառնալ» հին աստվածներուն»,- գրում է Կ. Զարյանը,- ինչպես ոմանք տգիտորեն կը խորհին, ըսել է մնալ առանց ոչնչի, վասն զի անոնք իրավամբ հին են և մեռած...»[2]:

Այլ էր «Նավասարդը», տարեգիրքը բացվում է Դ. Վարուժանի «Նավասարդյան» բանաստեղծութեամբ, որը բնաբանի նշանակութեան ունի և էապես արտահայտում է նրա ուղղութեյունը:

Հանճա՛րդ Հայկյան, Նավասարդյան սա տոներուն
Արևափառ՝
Ա՛լ վերածնն փլատակներեն, և փառագոչ
Քնարդ ա՛ռ:

Հանո՛ւն Ուժին, հանո՛ւն Գեղին, մտիր մեհյանն
Աստվածներուն,
Ջահը ձեռքիդ՝ բագնեն բագին համասփուռ՝
Հուր և արյուն:

Եվ բարձրացուր Անահիտի ծիծերն ի վեր
Բաժակդ նուռ
Հետո զոհվող քերթողներուն սիրտին վրա
Լեցո՛ւր, լեցո՛ւր:

---

[1] Նույն տեղում, էջ 67:

[2] «Մեհյան», 1914, N 2, էջ 19:

Ջի մենք, Հանուն Սերին, Սերմին քու հին Յեղիդ
Մարմարեն կույս,
Մենք, Ջավակներդ օգոստափառ, պիտի կերտենք
Նո՛ր Արշալույս:

Նույն պատգամն է խորհրդանշում նաև Սիամանթոն «Նավասարդյան աղոթք առ դիցուհին Անահիտ» քերթվածում.

Կը պաղատիմ ես Քեզի, ո՛վ զորությանց Դուն
աներկրորդ Գեղեցկություն...
Դու քո մարմինդ Արեգակին ընծայելով՝
Բեղմնավորվե անոր Տարրեն.
Եվ անհաղթելի ահեղ Աստված մը պարգևե
Դու հայության...
Քու ազամանդե արգանդեդ, ո՛վ Դիցուհի,
ահեղ Աստված մը ծնանե մեզ...

«Նավասարդի» տեսարաններն այս սկզբունքի վրա կառուցում էին արվեստի գեղեցկագիտական չափանիշներ, որոնք արդևն ելակետ են դառնում գրական չարժման ուղղությունները գնահատելու խնդրում, առկա ուղղության գեղարվեստական դրսևորումների մեջ արդևն գուչակում հայ արվեստի վերածնունդը: Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգեր»ի մասին իր գրախոսականում Հ. Սիրունին կարծես նչմարում էր նորահայտ ուղղության առաջընթացը. «Հեթանոսության տարին էր արդարև անցնող տարին, որ նոր կայծ մը դրավ հայ չքավոր բեմին և նոր լար մը՝ հայ քնարին անկենդան թելերուն մեջ: Երկու տաղանդավոր դեմքեր էին, երկուքն ալ անչուչտ բանաստեղծ, որոնք ներկայացուցիչներն եղան այդ չունչին, մեկը Լևոն Շանթը՝ իր «Հին աստվածներով» ցնցելով հայ խարխուլ բեմը, և մյուսը, Դանիել Վարուժան՝ իր «Հեթանոս երգերով» գալով նոր ածու մը բանալ հայ քերթողության անդաստանին մեջ, որ արդևն իսկ ճիգեր կըներ չամայանալու համար»[1]: Որ քննադատը այդքան աղքատ է դիտում հայ բանաստեղծության անդաստանը, ելնում էր հենց որոշակի գեղագիտական միտումից՝ այն է, թե գեղեցկության ու արվեստի ակունքը, որ նույն ինքը հեթանոսությունն է, տակավին չի դարձել տիրապետող ուղղություն: «Ու որքան ալ,-

[1] *«Նավասարդ», էջ 220:*

գրում է Հ. Սիրունին,- տակավին տկար այդ չունչը, ես պիտի ուզեի հոն տեսնել Արվեստին ու Ցեղին աղիքներեն վիթխարճ մը, որ պիտի զար կենդանանար թարմություն մը կաթկթելու մեր տաղտկացած ու տաղտկալի քնարին թելերուն վրա, նոր սլաքներով թեւավորելու մեր հոգին ու գեղեցկության նոր հորիզոններ բանալու մեր աչքերուն առաջ»[1]:

Բնության պաշտամունք, մերկություն, բարքերի հեթանոսական ազատություն, որ քրիստոնեությունը «բարոյական չղարչով» ծածկեց և սոսկ քողարկեց անբարոյականությունը, իսկական գեղեցկության ու մաքրության աղբյուրն են, այսպիսին է հեթանոսական ուղղության գեղագիտական դավանանքը, որն էապես ըմբռնաշարժում էր բուրժուական կենցաղի բարոյազուրկ աղտեղության դեմ: Ուշագրավ է, որ «Նավասարդի» մի այլ քննադատ փորձում է բնության ու կյանքի հեթանոսական պաշտամունքը դիտել որպես հայ քնարերգության մի էական նրանգը, դրա նստվածքները որոնելով գողթան երգերի և միջնադարյան տաղերգուների արվեստում, այստեղ իսկ տարակուսանք արտահայտելով արևելահայ գրական չրջանների այն մտայնության հանդեպ, որը համակրանքով չընդունեց Դ. Վարուժանի «Հեթանոս երգերը»: «Պարզ է,- գրում է Հ. Գազանճյանը,- թե մեր այս միջնադարյան սիրո երգիչները դարեր առաջ ունեցեր են արվեստի մասին ամենեն լայն ու բարձրագույն ըմբռնումը, որուն մենք այսօր իսկ տակավին դժվար կը հավատանք: Անոնք գրեր են «արվեստը արվեստի համար» ըմբռնումով, և երբեք ավանդական բարոյական նեղ ըմբռնումներ չեն կաչկանդած գիրենք»[2]:

Այսպիսին էր հեթանոսական ուղղության հանդեպ «Մհհյան» և «Նավասարդ» հանդեսների կողմնորոշումը և փաստերի ու իրողությունների օբյեկտիվ դրվածքի պայմաններում կարելի է միայն գիտական լուսաբանություն տալ արևմտահայ գրական չարժման առանձնահատկություններին: Այս իմաստով հեթանոսական ուղղության գեղագիտական չարժառիթների գիտական իմացությունը թերևս ավելի հիմնավոր բացատրություն է ենթադրում, քան հաճախ նկրկայացվում է գրականագիտական հետազոտություններում: Որոշ գրականագետներ պնդում են, թե հեթանոսական հոսանքը «ակնհայտ քաղաքական, ազատագրական բովանդակություն ուներ» և որպես այդպիսին «արևմտահայ իրականության ծնունդ է» և «արևմտահայ գրականությանը միայն

---

[1] Նույն տեղը:

[3] «Նավասարդ», էջ 228:

բնորոշ երևույթ»[1]*, մոռանալով, որ այն իբրև փիլիսոփայական ու էսթետիկական հայեցություն, ընդհանուր-համաչխարհային էր և լայն տարածում ուներ եվրոպական գրականության ու փիլիսոփայության մեջ: Տեղը չէ՞ հիշեցնել Դ. Վարուժանի մեկնությունը «Հնթանոս երգերի» գրության չարժառիթի վերաբերյալ. «Սակայն, տեսած էի եվրոպան: Օգտվելով տեղվույն հսկա գրադարանեն՝ կարդացել էի հնդիկներեն մինչև Հոմեր և Հոմերեն մինչև Մետերլինկ: Հոգիիս վրա բոցի մը լեզվին պես զգացած էի բանվորներուն աղաղակները մեկ կողմեն, ու մյուս կողմեն չվայտ ու արբեցնող կյանքը, իզուր թաքնվող բոզացումները բարոյիկ համարված փարթամ ընտանիքներուն: Եվ ահա ասոնք բոլորը՝ ստորագծած իշղոդությանս մեջ և միացուցած հին հունական ու հռոմեական կյանքին վերհիշումներուն, հանգեցա գրել... «Հնթանոս երգերը»*[2]*:*

Առավել էականը հարցը գեղագիտական տեսանկյունից դիտելն է: Խնդիրն այն է, որ արդեն 1910-ական թվականներին, քաղաքական հանգամանքների թելադրանքով, հայացքների ինչ-ինչ վերանայումներ են տեղի ունենում արևմտահայերի ազգային գաղափարաբանության մեջ: Մտավորականությունը կարծես հակված էր կրքերի ու հակասությունների ներքին չափավորության, ենթադրելով, թե բացահայտ գրգռումները առիթ են տալիս ավելորդ աղետների և ակնկալելով, թե ինչ-ինչ հանգամանքներ լուծում կտան ազգային հարցին: Սա որոշակի բևկում է ստեղծում ազգային գաղափարաբանության մեջ, իսկ քաղաքակրթության խոստացած հոգևոր արժեքների ապագա ստուգատեսը այլ ուղիներում պիտի լուծի ազգի ինքնուրույն գոյության առեղծվածը: Ժամանակի գրական ասուլիսներում արդեն տեսական-գեղագիտական նշանակությամբ էր հոլովվում արվեստի ըմբռնումը, հայ գրականությունը համամարդկային խոհերով վերածննդելու գաղափարը, որը առիթ էր տալիս որոշ կասկածանքի՝ դեպի ազգային-ազատագրական պոեզիան, դեպի ավերի, սարսափների ու տրորվածության երգը: Առաջադրվում է հոգևոր վերածննդության, կյանքի փիլիսոփայական լայնատեսության պահանջը, մարդու աշխարհային և հոգեկան ապրումների հոսքը գրականության մեջ: Այս իրողությունն ավելի քան որոշ էր դնում Դ. Վարուժանը: «Ազդակի» խմբագրությանն ուղղված մի նամակում Վարուժանը արդեն 1909 թվականին գրում է. «Անհրաժեշտ է որ ազատա-

---

[1] *«Պատմա-բանասիրական հանդես», 1971, N 4, էջ 122:*

[2] *Դ. Վարուժան. Նամականի, 1965, էջ 207:*

միտ երիտասարդությունը փաղանգվեր Գեղեցիկին և Արդարության կռվին համար: Գեղեցիկ կռիվը «Ազգակի» նչանաբանը տեսնելու հրճվանքն ունիմ: Գեղարվեստը զննքերու դրվագումով կսկսի: Եվ այդ է միայն մեծ արվեստը. մինչև իր հաղթանակը (որ մարդ էակին հաղթանակն է նաև) այդպես պիտի ըլլա անիկա: Ստրուկ և հերոս հայ ժողովուրդը կրկնսեն դեռ նոր ելած, արյունոտ, քրտնաթոր և տապահեղձ, ամրողջ հոգևին ծարավ է. լույսի կուժը անհրաժեչտ է մուռեցնել իր չրթունքներուն: Կուժ մը որ մաքուր և աղատաօդ աղբյուրներու մեջ միայն մխրճված ըլլա... Սխալ է կարծել թե մեր Թրքահայ գրականությունը վերածնած է: Մաչած անիվն է, որ կդառնա ու կդառնա, այս տարրերությամբ որ իր ձայնն ու ճռնչյունին եղանակը միայն փոխած է... իր փուռության պատճառով: Չէ ալ կարելի հանցանքը իրեն վերագրել: Հանցանքը հայուն ճակատագրինն է: Ասկե վերջը միայն հայկական արվեստ մը պիտի սկսի համամարդկային գաղափարների ուղ և ծուծով»[1]:

Գեղեցկի պաչտամունքը, արվեստի համամարդկային սկզբունքը ինքնին թելադրում էին այն նոր ոլորտների որոնումը, որը կարող է ներչնչել ճչմարիտ պոեզիան: «Սիրահարական սեռը միակն է դուցե,- գրում է Վարուժանը,- որ մյուսներեն ավելի ապրելու սահմանված է: Հայրենասիրական քերթվածները օր մը կուգա որ կը մեռնին: Եթե սիրահարական քնարերգությունը մչակվի ճչմարիտ տաղանդի ուժով, ու այդ քնարին լարերն թաթախված ըլլան ապրված կյանքի մը հույզերուն, և մահացված սրտի մը արյունին մեջ, որ կապրի մարդ էակին հետ, դարերու մեջեն կը բացատրե կինը՝ այդ մանրանկարը՝ տիեզերքի գեղեցկություններուն»[2]:

Դրույթի կոնկրետ-գեղագիտական իմաստը որոչակի է բայահայտում Վարուժանը «Հնթանոս երգերի» վերարերյալ իր խոստովանանքում. «...Հիմա նոր հատոր մը պատրաստելու ձեռնարկած եմ դուտ ապրված կյանքի, քիչ մը ավելի վերլուծող, ավելի խորխմաստ, և հոգեբանական երգերով: Հայրենասիրականներուս խմորը ավյունովս և դուտ կրակով չաղված եմ. ան՝ ժողովրդին զանգվածին համար եղավ՝ massa-ին ուղեցի խոսիլ: Այս պատրաստելիք նոր հատորս կուզեմ որ հոգույս մտերիմ հույզերը բացատրե. սրտի ծրարումը, ջիղերու կծկումը, ինձի իսկ անծանոթ տրտում փղձկումները, և այն կապարաթույր ձանձրույթը որ, սիրո ժամերուն մեջ, ժամանակը սպաննել ուզելով զայն ավելի

---

1 Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 168:

2 Նույն տեղը, էջ 172:

կանուցանեն, և այն հուսահատությունը որ իմ գոյությունս իսկ ստեպ ինձի ծաղրելի կղարձնեն: Այս բոլոր հույզերը՝ զոր կերևակայեմ թե ամեն դյուրազգաց մարդ էակ ունեցած պիտի ըլլա, պիտի կազմեն մեկ կարևոր մասը այդ հատորին: Ահ, որքան պիտի ուզեի Մարդ էակին գիրքը գրել... Հայրենիքը զմեզ մեր անձեն խիստ հեռացուցած է: Պետք է մեր սրտին նչխարները՝ որոնք երեք միլիոն ժողովրդին մեջ բաժանված են՝ հավաքել, կեդրոնացնել մեկ կուրծքի տակ, և զգալ իր սեփական կյանքը, գոնե նվազ ժամանակվան մը համար՝ ի սեր Արվեստին, ի սեր կյանքի երգին»[1]:

Այստեղ ավելի քան դիպուկ է արտահայտված գեղագիտական այն սկզբունքը, ինչ պիտի բնորոշեր գրական նոր չարժման՝ հեթանոսական հոսանքի ուղղությունն ու բովանդակությունը: Ինչ խոսք, առաջադրված ձևակերպումներում առկա է անհամաչափության մի որոշ սողանցք՝ ազգային-հայրենասիրականի և համամարդկայինի միջև, ինչպես նաև մի արտաքին տարակուսանք, որ կարող է հարուցել պոեզիայի անհատականացումը, բայց էապես Վարուժանը հեռու էր նեղահայաց վրիպանքից և պետք է ճիշտ հասկանալ նրան: Ո՛չ թե ազգայինը՝ նեղ իմաստով, այլ մարդկայինը՝ լայն առումով, ո՛չ թե ազգային հայրենասիրական եսը, այլ Մարդը՝ փիլիսոփայական առումով, այսպես էր ըմբռնում Վարուժանը արվեստի կոչումը և դա ոչ միայն չէր նեղացնում նրա բովանդակությունը, այլև հայտաբերում էր համամարդկայինը, ոչ միայն չէր սահմանափակում արվեստի առարկան եսի նեղ ոլորտներում, այլև բացում էր բնության, մարդու, կյանքի ներքին չարժումները՝ կրքերի, դգացումների, խոհերի, ապրումների ամբողջ տարերքով: Այս ասպարեզի վրա հայ գրականությունը պիտի ելք որոներ դեպի համամարդկայինը. դեպի գեղեցկի իդեալը, որ պաշտամունքն է ճշմարիտ արվեստի: Այս ուղիներում պիտի որոնել գրականության նորոգության գեղագիտական ու փիլիսոփայական միտումը, նորոգություն, որի դրսևորումներից մեկն էր հեթանոսական ուղղությունը:

Սակայն նորոգության իմաստը բնավ էլ չի սպառվում հեթանոսական հոսանքի առաջադրած գեղագիտական պահանջներով: Նախ, ինչպես տեսանք, Վարուժանը «Հեթանոս երգերի» բովանդակությունն ավելի լայն չրջանակների էր հանգեցնում, քան սովորաբար ընկալում են այն, և ապա, գրականության նորոգությունն ինքնին ազգային վե-

---

[1] *Դ. Վարուժան, Նամականի, էջ 172-173:*

րածնության տեսակետից ավելի լայն հեռանկարներ է ենթադրում, քան գրական այս կամ այն հոսանքի գեղագիտական միտումը: Այս իրողությունն ավելի քան խորն էր կռահում Թումանյանը: «Մի ժողովուրդ,- գրում է նա,- որ կլանված լինի իր գլխապահպանության հասարակ խնդրով, ինչպես մեր ժողովուրդն է եղել կլանված ասիական բռնակալությունների տակ «կյանքի, գույքի ու պատվի» մշտական բռնաբարումի խնդրով, էլ նա ինչպե՞ս կարող է մասնակից լինել մարդկության ընդհանուր հառաջադիմության գործին: Մեր կյանքը դժոխք են դարձրել նրանք, մեզ համար մարդուն անվայել ստոր վիճակ են ստեղծել ու ստոր խնդիրներ, մեր ուշքն ու միտքն էլ հետը ցած տարել: Դառնացրել են մեր հոգին, նրա մեջ զարգացրել են վրեժի ու թշնամության զգացմունքները, ստիպել են երգել «Արյան երգեր», և մեր լավագույն մարդիկն էլ չեն կարողացել դուրս գալ մեր իրականության անձուկ ու արյունոտ չրջանակից, հետու նայեն ու մասնակից լինեն համաչխարհային մեծ խնդիրների մշակումին՝ գրական լինի, գիտական, թե հասարակական»[1]:

Իզուր չէր Թումանյանն իր այս խոսքը վերնագրում «Դեպի մեծ կյանքը» և իզուր չէր այն ենթադրում որպես «Հայ օպտիմիստի խորհրդածություններ»: Պատմական հանգամանքները կյանքի համաչխարհային չարժումների մեջ գուչակում էին լուսավոր գալիք. «Հնարավորություն ենք ստանում ապրելու չատ ավելի գեղեցիկ ու խոր զգացմունքներով, զբաղվելու մեծ խնդիրներով, մտնելու հառաջադեմ ազգերի եղբայրության մեջ ու նրանց հետ միասին երազելու կյանքի վսեմ երազներր, նրանց հետ մասնակից լինելու համամարդկային մեծ խնդիրների մշակույթի ադնիվ գործին ու նրանց հետ միասին գնալու դեպի մեծ կյանքր:

Եվ մեր բախտավորությունն այն է, որ մենք միանգամայն ընդունակ ենք սրան, ու էստեղ է, որ կարող ենք ասել՝ փոքր ժողովուրդ չենք մենք»[2]:

6

Գրական չարժման որոնումները վերջին հաչվով պիտի ելք գտնեին դեպի Հայ գրականության գալիք օրվա գաղափարը: Հարցը դրվում էր և՛ տեսական, և՛ գործնական նչանակությամբ: Հայ գրականության ներքին տիրույթը չափազանց խայտաբղետ էր, հաճախ նաև իրարամերժ:

---

1 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 312:

2 Հ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 312:

երկու հատվածների գրականություն, որոնք երբեմն սրում էին իրենց ինքնուրույն միտումները, այլակերպ բարբառներ, որոնք տեղային կյանք ու տեղային լեզու էին պարտադրում, աշխարհի տարբեր օջախներում ապաստանած գրական օջախներ, որոնք ազգային մշակույթը երանգավորում էին այլ հարցասիրություններով և այլն, և այլն: Պե՞տք է և հնարավո՞ր էր արդյոք միավորել այդ ամբողջը մի միասնական ազգային գրականության հասկացության տակ: Հարցեր էին սրանք, որ մտահոգում էին և՛ «Մեհյանին», և՛ «Նավասարդին» և որոնք փորձում էին առաջադրել իրենց լուծումները: Պետք է ասել, որ երկու հանդեսներն էլ առաջադրված հարցերին մոտենում էին տեսական ճիչտ ելակետով: Եվ գլխավոր սկզբունքը, որ պարզում էին նրանք, ամենից առաջ գրականության երկու հատվածների մերձեցումն էր, տեղայնամտության հոգեբանական նախապայմանքի հաղթահարումը միասնական ազգային գրականության գաղափարով: Սկզբունքի գործնական իրացումը արտահայտություն է գտնում արևելահայ գրական-մշակութային կյանքի հանդեպ ցուցաբերած հետաքրքրությամբ: «Նավասարդը» տուրք չէր տալիս որևէ նախապաշարմունքի գրական չարժման մեջ այս կամ այն կողմի առաջնության հարցում: Երկու հատվածների գրական չարժման բնութագիրը որևէ պայմանականություն չէր ենթադրում՝ ընդհանուր ազգային գրականության առաջընթացի տեսակետից: «Գրական կյանք,- գրում է «Նավասարդը»,- բառին իսկական իմաստով գոյություն չունի Պոլսո և առհասարակ Թուրքիո մեջ: Պատճառները մեջ չպիտի մտնենք: Իրողությունն այն է որ՝ թուրքահայ գրողները կապրին մեկուսացման մեջ և չեն ոգևորվիր իրարմով: Ոչ միայն այդ, նաև թրքահայ լավագույն դեմքերն այլևս գրականություն չէ, որ կընեն: Գրական ասուլիսներ և նման չարժումներ խարուսիկ են, եթե չհիմնավորվին և չարգասավորվին»[1]: Բայց ահա այս համադրության մեջ այլ կերպ է ներկայանում արևելահայ գրական կյանքը. «Քիչ մը ավելի բարեբախտ էին մեր կովկասահայ եղբայրները, ունենալով ավելի չյուրութիւն և նպաստավոր պայմաններ գրականություն կարենալ ընելու համար: Գրողներու միջև խանդավառության կապը ավելի ամուր է հոն, և իրարմով հետաքրքրվելու ցանկությունը ավելի ընդհանուր: Բացի կովկասյան հայ գրողներու նորակազմ ընկերութենեն, որ գլխավոր առանցքը կազմեց տարվան գրական կյանքին, գրականության և գեղարվեստի նվիրված հոսանքներ կամ մարմիններ չեն պակսիր հոն»[2]:

---

[1] «Նավասարդ», էջ 259:
[2] Նույն տեղում, էջ 261:

Նույն իրողությունը հավաստվում էր նաև թատրոնի ու երաժշտության ասպարեզում՝ մասնավորապես մշակութային մերձեցման տեսակետից դրվատելով կովկասահայ թատերախմբերի ելույթները պոլսահայ հանդիսատեսի առջև: «Մինչ Թրքահայ թատրոնը,- գրում է «Նավասարդը»,- անցնող տարվան մեջ ևս կողբար իր սգավոր մեռելությունը, Կովկաս իր Թիֆլիսովն ու Պաքուովը կենսունակ թատերաշրջան մը անցուց»[1]:

Երկու հատվածների մշակութային մերձեցման հարցը ծրագրային նշանակությամբ էր առաջադրում նաև «Մեհյանը»: Այն, ինչ ամենից ավելի ակնառու էր լուսաբանվում հանդեսի էջերում, կովկասահայ թատերաբեմերի գործունեությունն էր: Ազյանի թատերախաղերի բացման հանդիսավոր արարողության առիթով Կ. Զարյանը ո՛չ միայն բարձր գնահատական է տալիս թատերախմբի կատարողական արվեստին, այլև դրվատում երևույթն իբրև երկու հատվածների մշակութային մերձեցման երաշխիք[2]: Հանդեսի էջերում ավելի հանգամանալից լուսաբանություն է հատկացված Զարիֆյան-Սևումյան թատերախմբի գործունեությանը: Դիտելով, որ կովկասահայերը վերջին ժամանակներս չատ անգամ են Պոլսի հանդիսատեսին զբաղեցրել ազգային և համաշխարհային դասական պիեսների բեմադրությամբ, «Մեհյանի» քննադատը մի առանձին խորհուրդ էր վերագրում այդ առաքելությանը, ակնարկելով այն նկատառումը, թե «բարոյական ու նյութական անկարելիությունները» բացառում են պոլսահայ ինքնուրույն թատրոնի գոյության հնարավորությունը: Այստեղ իսկ, նույն քննադատը տեղին է կշտամբում սահմանափակ տեղայնամիտներին՝ իրողությունը բարձրացնելով ընդհանուր-ազգային չահախնդրության: «Ոչինչ ավելի անախորժ ու անհարկի պիտի ըլլար, անշուշտ,- գրում է նա,- քան խտրական գծով մը բաժանելը այնտեղի և այստեղի գեղարվեստական չարժումը՝ տարրերու և ուժերու սեփականության խնդիր քրքրելով: Մեզի համար՝ հայ թատրոն մը, և այդ կը բավե»[3]:

Որ երկու հատվածների գրականությունն ի սկզբանե դրսևորում էր ինչ-ինչ յուրահատուկ միտումներ թե՛ ձևի և թե՛ բովանդակության առումներով, մի բան, որ առաջ էր բերում փոխադարձ անընդունելի տե-

---

[1] Նույն տեղում, էջ 266:

[2] Տե՛ս «Մեհյան», 1914, N 2, էջ 30-31:

[3] «Մեհյան», N 6, էջ 92:

սակետներ, թերևս անվիճելի է: Բայց անվիճելի է նաև, որ իրենց հիմնական ատաղձով այդ գրականությունները ընդհանրություններ էին ցուցադրում հենց ազգային կերտվածքի ու գաղափարաբանության հիմքի վրա և երկուստեք ստեղծում գրական արժեքներ, որը ենթակա չէ կասկածի: «Մեհյանն» ու «Նավասարդը» երբևէ չեն վիճարկել արևմտահայ գրական չրջաններում վաղուց ի վեր ճանաչում գտած այն տեսակետը, որ արևելահայ գրականությունը մչտապես կրելով ռուս գրականության ազդեցությունը, ավելի մոտ էր կանգնած կյանքին, ավելի ժողովրդային է և իրապաչտ: Սակայն բնական է նաև, որ գրական նոր չարժման տեսաբանները, քննական իրենց վերագնահատումներով պետք է ստուգության ենթարկեին նաև ինչ-ինչ սկզբունքներ ու դրույթներ, այնպես, ինչպես ստուգության էին ենթարկում արևմտահայ գրական կյանքի առկա ուղղություններն ու սկզբունքները: Այստեղ արդեն իրողությունը ենթակա է օբյեկտիվ բացատրության, բայց ոչ երբեք արևելահայ գրականության հանդեպ ժխտական միտումի հայտնության:

Մի առիթով Գ. Բարսեղյանը կարծիք է հայտնում, թե արդի ռուս գրականությունը բարձր ու բազմերանգ արվեստ ունի, իսկ արևելահայերը, որ մչտ հետևել են ռուս գրականությանը, ինչո՞ւ հետ են մնում, ինչո՞ւ «ի հայտ չեն բերեր rafine միտքը՝ գրագետը, հասկացող քննադատը: Առաջադրված հարցին Հ. Քյուֆեճյանը ուրույն բացատրություն է տալիս. «Ռուսահայերուն մեջ,- գրում է նա,- գոյություն ունի գրական չատ ամուր ավանդապաչտություն մը: Հասարակական նկարագիրը Նալբանդյանեն կուգա. պահ մը կը դառնա մեծ դրոչ մինչև որ նորագույններ կասկածի տակ կը ձգեն անոր դյութական ուժը»[1]:

Ըստ էության արևելահայ գրականության հենց այս «հասարակական նկարագիրն» է, որ անհարիր էր ներկայանում արվեստի ազատության տեսաբանների ինտելիգենտական ճաչակին:

Ինչ-որ ծայրահեղ, ինչ-որ չգտնված, ինչ-որ ջղաձիգ գալարումներ կան գրական չարժման որոնումների ընդհանուր տարերքում: Բայց դա միայն արևմտահայ գրական չարժման սուբյեկտիվ չեղումը չէր: Նույնը առկա էր նաև արևելահայ գրականության նոր սերնդի՝ Տերյան, Մակինցյան, Մատենճյան՝ ելույթներում և սա միայն հայ գրականության յուրահատուկ արտահայտություն չէր, այլ համաչխարհային մի մտայնություն, որ բնորոչ էր նաև ռուս և եվրոպական գրականության ներքին տեղաչարժերին: Անցյալը ենթարկվում է կրքոտ վերանայման, նո-

---

[1] «Մեհյան», 1914, N 4, էջ 62:

րը իր իրավունքն է հանգեցնում բացարձակության և ընդհանուր տարրերը խզում է ներկայի ու անցյալի կապը՝ հոգևորանորեն արդարացնելով պատմական այն «սխալը», ինչը յուրահատուկ է բնական դարաշրջանի մտայնությանը: Բայց այս սխալներն ու սուբյեկտիվ չեղումները քննական բացատրություն են գտնում այն հանգույցներում, ինչը բնորոշում է գրական չարժման ընդհանուր բովանդակությունը: Այսպես ուրեմն, ի՞նչ էր «Մեհյանի» ձգտումը, ո՞րն էր հայ գրականության նրա ըմբռնումը: Հարցն, ինքնին, տեղին չէր լինի, եթե նրա գրվածքը չպատկաներ հենց իրեն՝ հանդեսին: Իսկ նա իրոք որ նման սկզբունք պարտադրում էր: Խնդիրը սկիզբ է առնում «հայ գրականություն» հասկացությունից: Ո՞ւր է նա, այդ հասկացությունը, իրականությո՞ւն է, թե՞ վերացական գաղափար: Անհիմն չէր «Մեհյանի» հարցադրումը. փաստ է, որ ընդհանուր-միասնական հասկացությամբ չէր արտացոլվում հայ գրականության ամբողջությունը, իրականը «ռուսահայ», «թուրքահայ», «կովկասահայ», «պոլսահայ» հասկացություններն էին, որոնք էապես ցուցադրում էին հայ գրականության տիրույթի մասնատվածությունը: Աչխարհագրական այս սահմանումներին զուգընթաց ասպարեզ են բերվում նաև «գավառի գրականություն» և նման այլ հասկացություններ, որոնք նույնպես չեն կարող արտահայտել ազգային գրականության ամբողջական ձգտումն ու բովանդակությունը: Այստեղ է, որ «Մեհյանը» առաջադրում է «Հայաստանյաց գրականության» գաղափարը և դրանով իմաստավորում գրական նոր չարժման ձգտումը: Մի ամբողջ համար է (N 3) հատկացվում խնդրի քննությանը՝ «Մեծարանք Հայաստանյաց գրականության» նչանարանով, հանդեսի հեղինակավոր դեմքերը՝ Գ. Բարսեղյան, Ռ. Զարդարյան, Կ. Զարյան, Հ. Քյուֆենճյան, Գ. Տեր-Կարապետյան՝ հոդվածներ են նվիրում հարցի լուսաբանությանը, փորձում տեսական հիմնավորում տալ առաջադրված դրույթին: Որ հարցը տեսական ու գործնական նչանակության է հանգում, պարզ ցուցադրում է դրա հնարավորությունը կասկածող մտայնությունը: Իսկ այդպիսի մտայնություն իրոք առկա էր: Շ. Միսաքյանը քիչ կովաններ չի վկայակոչում հերքելու «Մեհյանի» անիրականանալի ձգտումը. «Հայաստանյաց գրականությունը,- գրում է նա,- այնպես ինչպես կհասկանա մեր երիտասարդ ու գեղագետ սերունդը, լաղձանք մը, որուն իրականացման մասին դեռ չի մտածեր, կարծեմ, նույնինքն Հայաստան Աչխարհը: Տարուբեր երկու հակամարտ և հավասարապես անհարազատ հոսանքներուն միջև, իրենց հայացքը ավանդաբար ուղղած Պոլիս, բայց իրապես ենթակա սահմանին անդին (Կովկասահայաստան - Ս. Ս.) տի-

րապետող կացութեան, Բարձր Հայքը, Տարոնն ու Վասպուրականը դժ-վար թէև փորձեն ինքնուրոյն թռիչք՝ զուտ գրական-գեղարվեստական տեսակետով գոնն մոտավոր ապագայի մը համար»[1]:

Բայց իրական դժվարութիւնները ապագայի հանդեպ, որ ճակա-տագրական է, հավիտենական կացութեան իրավունք չեն պարտադ-րում, մանավանդ թէև իդեալի ձգտումը օտար չի եղել հայ հանճարի որո-նումներից, որ միջնադարից մինչև այսօր, Քուչակից մինչև Զարդարյան, «հանճարեղ նրգերի ու գմայլելի էջերի մեջ» արտաբերեցին Հայաստան-յայց գրականութեան թրթռումները: «Անոր համար,- գրում է Գ. Բար-սեղյանը,- կը հոչակենք Հայաստանյայց գրականութիւնը և կը մեծա-րենք զայն: Հայաստանյայց գրականութիւնը, կը հավատանք, պիտի ըլ-լա լայն ու բացարձակ արտահայտութիւնը հայ հոգվույն և հանճարին: Ան պիտի գրչագրե ինքնուրույն և տոհմիկ դիմագիծը հայ արվեստին ու գրականութեան. կը հավատանք»[2]:

Նախորդ սերունդը փայփայեց «վաղվան գրականութեան» հեռա-պատկերը՝ «գավառի գրականութեան» կերպարանքով, սակայն գալիք քաղաքական հանգամանքները մոռացութեան մատնեցին այդ գաղա-փարը. «Բայց մենք չենք մոռացած զայն: Հայաստանյայց գրականու-թիւնը ո՛չ թէև գավառի գրականութիւնը, քանի որ Հայաստանեն դուր-սը գաղթավայրն է,- գերադանցորեն «վաղվան գրականութիւնն է», որուն կը սևեռենք մեր հոգիները»[3]: Հասկացութիւնների այս փոփո-խութիւնն անտեսելի փաստ չէ գրականութեան պատմաբանի համար: «Գավառի գրականութիւնից», որն ինքնին նեղ ըմբռնում է, դեպի «վաղվան գրականութիւն» և «վաղվան գրականութիւնից», որն ինք-նին վերացական հասկացութիւն է, դեպի «Հայաստանյայց գրականու-թիւն», այսպիսին է ազգային գրականութեան մեհյանական ըմբռնումը: Եվ որքան այն վեր է տեղայնամտութիւնից ու որքան միավորում է ազ-գութեան հավաքական ձգտումը, ուստի և գտնում է այն սուբստանցը, որը և՛ հավիտենական է, և՛ ինքնատիպ. «Հայ Հոգին՝ Արվեստը նորա-նոր ու բաղմազան ձևերու մեջնեն, ահա Հայաստանյայց Գրականութեան իտեալը»[4]:

---

[1] *«Մեհյան», 1914, N 3, էջ 46:*

[2] *«Մեհյան», 1914, N 3, էջ 34:*

[3] *Նույն տեղում:*

[4] *Նույն տեղում:*

Ապագայի հեռապատկերը պատմական հիմքեր է գտնում, նրա բաղադրիչները նյութական ուժ են ստանում հոգևոր մշակույթի բազմադարյան նստվածքներում: «Հայրենական սպի» նվագներում Ռ. Զարդարյանը կենսասիրության փիլիսոփայությունն է հայտարերում, ժողովրդական հնքիաթների ու աղգային երևույթների մտորումներում Կ. Զարյանը «հայրենիքի սիրտն է» հավերժացնում և կարծես ձև է առնում այն գաղափարը, որ կոչվում է «Հայաստանյայց գրականություն»: Իսկ սա, տեսական ու պատմական վերլուծությամբ, գիտական հիմնավորում է ստանում Հ. Քյոփենճյանի «Հայաստանյայց գրականություն» հոդվածում: «Ատենը նկած է,- գրում է քննադատը,- մենք կը կարծենք, մեկզի նետելու մեր գրականության մեջ մուտք ունեցող այն ժժգույն, անիմաստ ու պապակ բացատրությունները, որոնք պահ մը հոխորտոտրեն պատեցան հրապարակին վրա: Մեր գրականությունը մեկ է: Ան կուգա վարեն, հեռավոր չրջաններեն: Բարբառներուն այլազանությանը տակ նույն արյունն է, որ կը քալե, ապրեցնելով ցեղին մեջ, գարնոտ բացվածքներուն վրա ցոլացիկ մեծություններ: Ան կենեն ամրոխին մեջեն երգի, արձանի, գմբեթի ձևերուն տակ, կկերպարանավորե ցեղին մտքի կյանքը (vie d'esprit) կը բաղադրե անոր հոգին: Բոլոր հայերուն ժառանգությունն է ան: Ու ան ունի կնդրոնական նկարագիր»[1]:

Ռոմանտիկ խանդավառությունը գուշակում է հրաշակերտ ապագան. եթե «Հայաստանյայց գրականությունը» պիտի գոյանա աղգի հոգևոր ամբողջ պոտենցիալի գործակցությամբ, ապա պետք է միայն երևակայել, թե ինչ խորհուրդ է հայտնաբերելու հայոց ստեղծագործ հանճարը. «Ու ինչ՜ը կան տակավին: Մեր ապագա դյուցազներգությունը կը պտտի հայրենի երկրին վերև, վայրահաչ ծիր-կամիճի մը նման իր լուսատատ սավանին ծփանքին մեջ օրորուն: Մեր Ֆաուստը ո՛վ գիտե որ վանքին անկյունը սատանաներին հետ իր մտերմությունը կապրի հիմա»[2]*: Ու քննադատը նորից ու դարձյալ միասնության է կոչում, պատգամը հռչակում հայոց գրականության տապանակի. «Մենք կըսենք ձեղի – հատվածյալ մեր գոյությունը ամբողջության տանելու համար կապասենք մեր Տանդեին:*

...Մեր հրավերը ընդհանուր է: Ան կուղղվի հավասար պաղատանքով թե՛ Պոլսին, թե՛ Մայր երկրին, թե՛ Կովկասին, թե՛ Ատրպատականին...

---

[1] *Նույն տեղում, էջ 38:*

[2] *Նույն տեղում, էջ 41:*

Հայաստանյայց գրականությունը մեր տապանակն է: Պահենք զայն ամուր, կատաղությամբ մեր իսկ ծոցեն ոտքի սպրդող փղշտացիներուն (philistin) դեմ»[1]:

Մենք փորձեցինք գիտական-օբյեկտիվ վերլուծությամբ հանրագումարի բերել «Մեհյանի» և «Նավասարդի» գեղագիտական դիրքորոշումները գրական չարժման ասպարեզի վրա, իրենց ներքին հակասություններով ու որոշումներով: Պատմական հետադարձ հայացքով, այսօր ավելի որոշ են երևում հանդեսների առաջադրած սկզբունքների տեսական ու պատմական ակնկալությունները, այդ սկզբունքների ներքին հակասությունն ու սահմանափակությունը, սակայն էապես դրանք արտացոլում են դարասկզբի հայ գրական չարժման մի քանի էական առանձնահատկությունները, որոնք հետաքրքրական են իբրև երևույթ, իբրև մտավոր դրսևորում՝ գրական-պատմական իր նշանակությամբ:

1972

[1] *Նույն տեղում*

IV

ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՇՈՒՄ

ՄԽԻԹԱՐՅԱՆՆԵՐԸ ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄԱԳՐՈՒԹՅԱՆ ՀԻՄՆԱԴԻՐ

Իմ խոսքը ավելի շուտ հարցադրում է, քան նյութի հանգամանալից վերլուծություն, և այս իմաստով այն ներըմբռնելի է մեթոդաբանական ավելի լայն տեսադաշտի վրա: Ինչպես հայտնի է, պատմականությունը կամ պատմության փիլիսոփայությունը որպես աշխարհայացք և մեթոդ, ձևավորվել է 17–18-րդ դարերում, կապված փորձնական գիտությունների զարգացման հետ: Ռուս հայտնի փիլիսոփա Նիկոլայ Բերդյաևը գտնում է, որ անտիկ Հունաստանի մտածողությանն օտար էր պատմականության գիտակցումը, և գիտակցության այդ տիպի ծագումը վերագրում է հին հրեական մտածողությանը, ավելի կոնկրետ՝ Դանիելի մարգարեությանը: Սակայն այլ է աստվածաշնչյան առասպելը և բոլորովին այլ՝ երևույթի փորձառական իմացությունը, որն առնչվում է նոր ժամանակի մտածողությանը: Այն դարաշրջաններում, նկատում է փիլիսոփան, երբ մարդկային ոգին ամբողջապես և օրգանապես զտնվում էր կյանց բյուրեղացած կացության մեջ, չէին կարող ծագել պատմական չարժման և պատմության իմաստի վերարևլյալ փիլիսոփայական հարցեր, ուստի և պատմականության գիտակցություն: Անհրաժեշտ էր, որ պատմական կյանքի և մարդկային գիտակցության մեջ տեղի ունենար ճեղքումը, երկատումը, ստեղծվի օբյեկտի և սուբյեկտի հակադրությունը, տեղի ունենա ռեֆլեքսիան, որպեսզի սկիզբ առնի պատմականության գիտակցությունն ու կառուցվի պատմության փիլիսոփայությունը[1]*:*

Այստեղից հետևում է, որ միջնադարի միտքը չի ստեղծել և չէր կարող ստեղծել գիտությունների պատմություն: Թեկնոլոգիական պրովիդենցիալիզմը (նախախնամություն), ըստ որի աշխարհը նախաստեղծ է և անփոփոխ, բացառում էր բնության և հասարակության զարգացման օրենքների գիտական ճանաչումը, պատմությունը տակավին ընկալվում էր որպես իրերի աշխարհի ժամանակագրություն, բայց ոչ երբևէ սխտեմների աշխարհի գիտակցական սինթեզ:

Այստեղ է ահա Մխիթարյանների հայտնությունը: Նրանք հայ իմացականությունը բարձրացրին պատմականության ու պատմության փիլիսոփայության գիտակցմանը, ըստ էության գիտականացրին հայ միտ-

---

[1] *Տե՛ս Ն. Բերդյաև, Պատմության իմաստը, 1990, էջ 5 (ռուս.):*

քը և հիմք դրեցին գիտությունների պատմությանը՝ հատկապես աննախադեպ արժեքներ ստեղծելով հայագիտության ասպարեզում՝ պատմություն, լեզու, մատենագրություն, բնագիտություն և այլն:

Ինքնին ուշագրավ է, որ մինչև Մխիթարյանների գործունեությունը, հայ գրավոր մշակույթն անցել էր չուրջ տասներեք դարի պատմություն: Եվ սակայն չի արձանագրվել որևէ փորձ այն համակարգելու ուղղությամբ: Ջկար և չէր կարող լինել նախաձեռնող, քանզի ժամանակի մտածողությանն անհայտ էր պատմականության գաղափարը որպես իրերի ճանաչման ու ներքին չարժումը կապակցող մեթոդ: Հետազոտական այս նոր մեթոդի հետ է աղերսվում հայ գրականության (մատենագրության) պատմագրության ստեղծումը: Առաջին փորձը Սուքիաս Սոմալյանի «Շրջան Հայաստանի գրականության պատմության» իտալերեն ձեռնարկն է, որը լույս է տեսել Վենետիկում 1829 թվականին: Այստեղ հեղինակն առաջին անգամ համակարգում է հայոց բաղմադարյան մշակույթը, ննթարկում այն պատմական պարբերացման, չարադրանքն ուղեկցում մեկնաբանական բնութագրումներով: Ըստ էության Սոմալյանը ձև տվեց պատմական մի ուրվագծի, որը օրինակ դարձավ դպրության պատմության հետագա փորձերի համար: Նկատի ունեմ կաղ Նեյմանի «Քննություն հայոց գրականության» (1836) գերմաներեն ակնարկը և Ստեփանոս Նազարյանի «Թռուցիկ հայացք հայոց գրականության պատմության վրա մինչև 13-րդ դարի վերջը» (1844) և «Տեսություն նորագույն շրջանի հայոց գրականության պատմության» (1846) ռուսերեն պրակները:

Գրականության պատմագրության ձևավորման ընթացքի նչանակալից երևույթներից էր Մխիթարյան միաբան Հովսեփ Գաթըրճյանի «Պատմություն մատենագրության հայոց» (1851) աչխատությունը: Անավարտ աչխատության այս պրակը, որ կարելի է անվանել գրականության ներածություն, նորույթ էր հայ գրականագիտական մտքի պատմության մեջ: Հեղինակն այստեղ սահմանում է առարկան, անդրադառնում գրականության և պատմության, գրականության և իրականության փոխհարաբերության հարցերին, արծարծում գրականության ազգային բսույթի, ճանաչողական արժեքի և տեսական այլ դրույթներ: «Մարդու մը, ազգի մը, կամ բոլոր մարդկության մտավոր կենացը ձայնավոր կամ գրավոր հիչատակարաններուն գումարը նույն մարդու կամ ազգի կամ ընդհանրապես մարդկային ազգի մատենագրությունը կամ գրագիտությունը կունենանք»,- այսպես է Գաթըրճյանը սահմանում

մատենագրության առարկան[1]:

Յուրաքանչյուր ժողովուրդ իր մատենագրության մեջ «անփական նկարագիրը կը ցուցանե»: Ինչպես ազգի պատմությունն է, նույնպես է և նրա մատենագրությունը և վերջինիս զարգացումը, վերելքներն ու անկումները կախում ունեն «նույն ազգի քաղաքական անցքերեն ու բարոյականություններն, ...ուղիղ համեմատության մեջ են անոնց հետ»: Սակայն, նկատում է Գաթըրճյանը, հասարակական կյանքում կատարվող արմատական չրջադարձներն ու հեղաբեկումները «անմիջապես մատենագրության մեջ ալ հեղափոխության մը միչտ չի բերեր: Այս չատ նյութապես մտածել կըլլա»[2]:

Մատենագրության պատմությունը Գաթըրճյանը բաժանում է երկու չրջանի՝ բանավոր և գրավոր: Առաջադրվող գիրքը ընդգրկում է բանավոր (բանահյուսական) գրականության չրջանը: Այստեղ հեղինակն անդրադառնում է հայոց լեզվի ծագման, հայ էթնոսի կազմավորման ու տեղայնության հարցերին, վերլուծում գուսանական երգերը, առասպելներն ու զրույցները, տողանցում ինքնատիպ ու խորհրդաւոր դիտարկումներ, որոնք այսօր իսկ պահպանում են իրենց գիտական արժեքը:

Գրականության պատմագրության հաջորդ խոչոր նվաճումը Գարեգին Ջարբհանալյանի «Հայ դպրության պատմություն» երկհատոր աչխատությունն է: Առաջին հատորը՝ «Պատմություն հայկական հին դպրության» (1865), ընդգրկում է հնագույն բանավոր գրականությունը և 5-13-րդ դարերի գրավոր գրականությունը: Երկրորդ հատորը կրում է «Նոր մատենագրություն» (1878) խորագիրը և ընդգրկում է 14-ից 19-րդ դարի 70-ական թվականների գրականությունը: Սա հայոց մատենագրության պատմության առաջին լիակատար ձեռնարկն է:

Կարելի է ասել, որ Ջարբհանալյանի աչխատությամբ ամբողջանում է մատենագրության պատմության մխիթարյան դպրոցի մենաշնորհությունը, որն ընդհանուր առմամբ ուղենիչ եղավ հետագա բանասերների համար (եղիչե Դուրյան, Հարություն Մրմրյան, Ներսես Անդրիկյան և ուրիչներ):

Վերջաբանով ասեմ, որ մխիթարյան բանասերները պատմական դպրոցի հետևորդներ էին: Նրանց ընկալմամբ գրականությունը նույնպիսի պատմական հիչատակարան է, ինչպես մատենագրության մյուս ձևերը,

---

[1] Հ. Գաթըրճյան, Պատմություն մատենագրության հայոց, էջ 1:

[2] Նույնը, էջ 5:

և գրականության պատմությունն այլ բան չէ, քան դպրության պատմության բաղադրիչ:

Մխիթարյանների հայագիտական գործունեությունը վեր է ամեն կարգի համեմատությունից: Հիմնադիր լինելով գրեթե բոլոր ասպարեզներում, նրանք ստեղծեցին հայրենագիտության մի հազվագյուտ մատենադարան, ուր «հայրենյաց հուչիկները» պատմում են հայ ոգու տիեզերական գոյության առասպելը:

ՄԵԹՈԴԱԲԱՆԱԿԱՆ ՆՈՐՈԳՈՒԹՅԱՆ ՄԻՏՈՒՄՆԵՐԸ ԱՐԴԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅԱՆ ՄԵՋ

Գրականագիտությունը նոր գիտություն է, որոշ իմաստով 20-րդ դարի գիտություն: Այն իրողությունը, որ 20-30-ական թվականներին «նոր քննադատության» տեսաբանները հայտարարում էին, թե «գրականագիտությունը պետք է գիտականանա», նշանակում է տակավին լուծման կարիք ունի գրականագիտության մեթոդի ինքնորոշման հարցը: Նույն այդ հարցը առաջադրվել էր նաև 19-րդ դարասկզբին, հումանիտար գիտությունների մեթոդարանական կազմավորման չրջանում: Հայտնի բան է, որ բոլոր գիտություններն ունեն իրենց նախապատմությունը, բայց, ակադեմիական հասկացությամբ, գիտությունները մեթոդ են կազմավորել ավելի ուշ փորձնական գիտությունների զարգացման և պատմականության, որպես իմացական կատեգորիայի ձևավորման չրջանում: Այդպես էլ գրականագիտության նախապատմություն կարող են կոչվել էկզեգետիկան ու քերականությունը հին և միջին դարերում: Բայց դրանք վերլուծական մեթոդներ չէին, այլ Արիստոտելի, Հորացիոսի և Դիոնիսոս Թրակացու էսթետիկական դրույթների զուտ տեսական մեկնություններ: Ձկար գեղարվեստական բնագրի ձևարուանդակային հատկանիշների վերլուծական քննությունը:

Մեթոդարանական ինքնորոշման տեսակետից նախ անհրաժեշտ է գրականագիտությունն անջատել բանասիրության ընդհանուր համակարգից՝ բնագրագիտություն, հնէաբանություն, վիճակագրություն, մատենագիտություն, ժամանակագրություն, էվրիստիկա և այլն: Գրականագիտությունը մեթոդաբանորեն ինքնորոշված չէր և հանդես էր գալիս այլ գիտությունների, հատկապես պատմագիտության համարնագրում: «Ինչպես ժողովրդի պատմությունն է, այդպես է և նրա գրականությունը»: Այսպիսին էր ժամանակի գեղագիտական ըմբռնումը:

Այս իմաստով գրականագիտության առաջին մեթոդ է ճանաչվում Սենտ Բյովի «կենսագրական մեթոդը» «Դիմանկարներ» աշխատությամբ: Բայց կենսագրական մեթոդը ի վիճակի չէ ընդգրկելու գրականության ձևարուանդակային կազմույթի ամբողջական վերլուծությունը:

Շելլինգը անջատեց էսթետիկան (գրականագիտությունը) փիլիսոփայությունից՝ այն համարելով էմպիրիկ: Նրա համոզմամբ փիլիսոփաները ավելի են օժտված բացահայտելու գրականության գեղագիտական համարժեքը:

«Գեղարվեստի փիլիսոփայությունը» (1865) աշխատությամբ Հիպոլիտ Թենը հեղափոխիչ դեր կատարեց գրականագիտության ինքնորոշման ուղղությամբ: Գրականագիտությունն անջատելով փիլիսոփայությունից՝ նա հիմք դրեց «կուլտուր-պատմական» մեթոդին՝ երևք սուբստանց կատեգորիաների միասնությամբ՝ Ռասա, Միջավայր, Հանգամանք, որոնք բնորոշում են գրականության ազգային, հասարակական և անհատական հատկանիշների միասնությունը:

20-րդ դարասկիզբը նշանավորվեց, այսպես կոչված, «մեթոդների հեղափոխությամբ»: Ձևավորվում են հետազոտության բազմաթիվ մեթոդներ՝ սոցիոլոգիական, հոգեբանական, ֆորմալիստական, լեզվաբանական, մարքսիստական և այլն:

Փիլիսոփաների և «նոր քննադատության» տեսաբանների կարծիքով մեթոդների այս բազմազանությունը գիտականության ցուցանիշ չէ, այլ ճիշտ հակառակը, քանզի գիտությունը պետք է ունենա միասնական մեթոդ: Այստեղ է «գրականագիտությունը պետք է գիտականանա» նախադրյալի իմաստը: Նրանց կարծիքով հումանիտար գիտությունը ճգնաժամի մեջ է և հիստորիցիզմի տեսակետից գրեթե ոչինչ է, հետևաբար անհրաժեշտ է այն նորոգել բնական-մաթեմատիկական գիտությունների մեթոդների կիրառությամբ:

Մեթոդի ընտրության հարցում էական նշանակություն ունեցավ մատերիայի չքացման վերաբերյալ ֆիզիկայի հայտնությունը: Եթե մատերիան չքանում է, ուրեմն փոչիանում է տիեզերքի նյութական կառուցվածքի առասպելը: Աչխարհը սուզվում է իռացիոնալ պատկերացումների մեջ, Շպինգլերի խոսքերով ասած՝ ամբողջ տիեզերքը փոխակերպվում է ոգու խորհրդանիչի և մետաֆիզիկական բոլոր հասկացությունները՝ կյանքը, իրականությունը, բնությունը, պատմությունը, օրենքը, իրավունքը, զգացմունքը, ճակատագիրը, Աստված ստանում են սիմվոլիկ նշանակություն[1]:

Այստեղ է գրականագիտության գիտականացման վերաբերյալ «նոր քննադատության», կամ ստրուկտուրալիզմի իմացաբանական հիմքը: Ըստ գիտականացման այդ սկզբունքի, գրականությունը լեզու է, ուստի գրական երկը պետք է զտել բովանդակային բոլոր չերտերից՝ սոցիալական, հոգեբանական, կենցաղային, գաղափարական և այլն՝ դրանց մեկնությունը հատկացնել համապատասխան գիտությունների և գրական երկը վերլուծել որպես նշանագրերով խորհրդանշված սեմանտիկա: Էա-

[1] Տե՛ս Освальд Шпенглер, Закат Европы, т. 1, М., 2003, с. 206.

կանը ոչ թե բովանդակությունն է, այլ սիմվոլը, խորհրդանիշը, ուր թաքնված են միֆը, արքետիպը, ենթաբնագրային անհայտը:

Ստրուկտուրալիզմի էական դրույթներից մեկը գրական երկի օտարումն է հեղինակից: Խզվում է գրողի ստեղծագործական միջնորդվածությունը գրական երկի հետ, գրողը և գրական երկը դիտվում են որպես հետերոգեն առարկայություններ, «գրական երկի գոյարանությունը և ստեղծագործական ընթացքի հոգերանությունը՝ անհնարին է, և՛ պարսավելի»[1]:

Այսպես, ստրուկտուրալիզմը տիրապետող ուղղություն է դառնում գրականագիտության մեջ՝ էկզիստենցիալիզմի փիլիսոփայական իմացաբանությամբ:

Ասեմ, որ սկսած անցյալ դարի 70-ական թվականներից, գրականագիտության մեթոդաբանության վերաբերյալ իմ հոդվածներում, ևս վերապահությամբ եմ ընդունել ստրուկտուրալիզմի մենաշնորհը և համարելով այն գրականության հետազոտական ուղղություններից մեկը՝ պնդել եմ, որ գրականագիտության գիտականացումը կարող է իրականանալ միայն հումանիտար գիտությունների հիմքի վրա: Համամիտ եմ գրականագիտության ամերիկյան տեսաբանների կարծիքին, թե «պետք է ճշմարտության չափազանց նեղ հասկացողություն ունենալ հումանիտար նվաճումները իմացական ընագավառից դուրս հանելու համար» և գրականագիտությունն ունի սեփական արդյունավետ մեթոդներ, որոնք նույնպես մտահայեցողական մեթոդներ են[2]:

Այսպես, տեսությունների հանգույցում հայտնվում է էսթետիկականի ու էթիկականի հարաբերակցությունը գրականության մեջ: Ընդունված է ասել, որ 19-20-րդ դարի պատկերացումներում մարդը ներկայանում է որպես էսթետիկական միավոր: Homo Sapiens-ը հավատ էր ներշնչում, թե «գեղեցիկը կփրկի աշխարհը»:

20-21-րդ դարերի հանգույցում այդ ուտոպիայի պատրանքն անգամ չի մնացել: Գերսոցիալականացված ու գերքաղաքականացված հասարակության անհատն արդեն ոչ թե էսթետիկական, այլ էթիկական միավոր է, սոցիալ-հոգեբանական վոխակերպությամբ: Էթիկան բացահայտում է հասարակության սոցիալ-բարոյական կառուցվածքը և, ինչպես ասում է իտալացի մշակութաբան Ումբերտո Էկոն, օգնում է հաս-

---

[1] Л. М. Вайда, Феноменология и литературоведение, М., 1975, с. 44.

[2] Լ. Ունլևք, Օ. Ուորրեն, Գրականության տեսություն, Ե., 2008, էջ 13-14:

կանալու «սեմանտիկական ունիվերսալիաների» գոյաբանությունը[1]:

Էթիկական հայացքը գրական երկի բնագրում վերընթերցում է բովանդակային այն չերտերը, որ օտարվել էին ստրուկտուրալիզմի պոետիկայում, բացահայտում է արդի հասարակության ախտավոր կերպարանափոխությունները, իդեալների կորուստը, ազգ, հայրենիք, պետություն գոյականների արժեզրկումը, սիրո ռոմանտիկ սարսուռների փոչիացումը համասեռականության կուլտիվացիայով: Այս փոխակերպությունների գեղարվեստական արտահայտությամբ կազմավորվեց պոստմոդեռնիզմը: Գրականագիտությունը որոշ իմաստով ազատագրվում է ստրուկտուրալիզմի կաղապարներից, նկատելի են դառնում գրականագիտության սոցիալականացման միտումները, ավելի ստույգ՝ ֆորմալիզմի սոցիոլոգիականացումը: Այս տեսակետից ուշագրավ է իտալացի գրականագետ Ֆրանկո Մորետիի «սոցիոլոգիական ֆորմալիզմի» տեսությունը: Դիտելով, որ մինչև այժմ գիտեինք, թե «ինչպես պետք է ընթերցել տեքստը», այժմ պետք է սովորել, «թե ինչպես չընթերցել այն», Մորետին գտնում է, որ «ֆորմաները սոցիալական հարաբերությունների վերացարկումներ են» և առաջադրում է «սոցիոլոգիական ֆորմալիզմի» տեսությունը[2]:

Այսպես, կարելի է ասել, որ տեղի է ունենում վերադարձ դեպի գրականագիտության սոցիոլոգիականացումը: Բայց դա մեխանիկական վերադարձ չէ, առավել ևս սոցիոլոգիական մեթոդի կրկնությունը: Դա վերլուծական եղանակների մի նոր համադրություն է, ուր քննարանվում են գրականության ձևաբովանդակային բոլոր համարժեքները՝ հղում ունենալով դեպի փիլիսոփայական ընդհանրացումը: Իմ կարծիքով համադրական այդ մեթոդի ձևավորման գործում բավարար հիմունք կարող է լինել կուլտուր-պատմական մեթոդը, որի փորձառությունը տևական ներդրում ունի գրականության պատմագրության և գրականության պոետիկայի ուսումնասիրության ասպարեզում:

Իմ պատկերացմամբ այսպիսին են մեթոդաբանական նորոգության միտումները արդի գրականագիտության մեջ: Վերջում մնում է հիշեցնել, որ իբրև քրիստոնեական մշակույթ հայ գրականությունն ու գրականագիտությունը մշտապես կողմնորոշված են եղել դեպի եվրոպական ավանդույթը:

---

[1] Умберто Эко, Пять эссе на темы этики, С.-Петербург, 2007.

2 «Վեմ», 2012, թ. 4, էջ XXV, XXVII («Վարկածներ համաշխարհային գրականության մասին»):

ՐԱՖՖՈՒ «ԿՅԱՆՔԻ ԳԻՐՔԸ»

Իմացական տեսակետից Րաֆֆին բացառիկ արժեք է վերագրում գրքին: «Մի լավ գիրք,- ասում է նա,- կարող է փրկել մի ամբողջ ժողովուրդ», և վկայակոչում է Բիչեր Սթոուի «Քեռի Թոմասի տնակը» վեպը, որը նրա կարծիքով ավելի մեծ դեր կատարեց ամերիկյան ստրուկների ազատագրական չարժման մեջ, «քան հյուսիսային ամերիկացիների զենքը»: Նույնը նաև Տուրգենևի «Որսորդի գրառումները» գիրքը, որը ազդակ հանդիսացավ Ռուսաստանում ճորտատիրական ռեֆորմի համար: Իր հոդվածներում նա հիշատակում է հայ և համաշխարհային գրականության ականավոր դեմքերի, որոնց գրքերը եղել են ժամանակի հասարակական մտքի արձագանքները: Այստեղ են Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Մերենցի «Երկունքը», Շեքսպիրը, Սերվանտեսը, Տասսոն, Հյուգոն, Շիլլերը, Շալիհագենը, Մոլիերը, Լաֆոնտենը, Բուալոն և ուրիշներ:

Գրականության պատմությունը մի հետաքրքրական օրինաչափություն է բացահայտում ստեղծագործող անհատականության ինքնահաստատման առեղծվածում: Թվում է, թե գրողը ամբողջ կյանքում հետամուտ է գտնելու իր տաղանդի կիզակետը, ուր բեկվում է նրա ստեղծագործական լաբորատորիայի ամբողջ փորձառությունը: Այսպես հայտնվում է այն գլուխգործոցը, ուր հանգրվանում է նրա տաղանդի բարձրության թռիչքը, դառնալով նրա անվան խորհրդանիշը: Րաֆֆու համար այդպիսի ստեղծագործություն է «Կայծերը»: Դա գրողի «կյանքի գիրքն» է, նրա գեղարվեստական հայտնությունների հանրագիտարանը: Վեպի ստեղծագործական ընթացը տասնամյակների պատմություն ունի, նույնիսկ կարելի է ասել, որ Րաֆֆին վեպը գրել է իր ամբողջ ստեղծագործական կյանքի ընթացքում:

Վեպի գրության առիթով Րաֆֆին մի ուշագրավ դիտարկում ունի գրական իր հակումների բեկման վերաբերյալ, կապված ռուս-թուրքական պատերազմի հետ: «Այդ ժամանակներում,- գրում է նա,- Րաֆֆին թողնում է իր «Հարեմները», «Ոսկի աքաղաղները», «Ուխտյալ միանձնուհիները» և գրում է «Ջալալեդդինը», «Խենթը», «Դավիթ Բեկը», «Խամսայի մելիքությունները», թարգմանում է «Ղարաբաղի աստղագետը» և ապա լույս է ածում «Կայծերը» (11, էջ 442):

Մի միացնող երանգ կա այս թվարկման մեջ, որը ուղղակի թե անուղղակի ակնարկում է «Կայծերի» ստեղծման հետագիծը:

Վեպը նախապես կոչվել է «Հայդուգներ» և նրա «տիպերը հեղափոխական ընավորություն ունեին a la «Djalaleddine»՝ ակնհայտելով իրենց ժառանգորդական կապը Ռուստամի («Սալբի»), Մեխակի («Հարեմ»), Սահրատի («Ջալալեդդին») հետ: Սակայն գրողը իրադարձությունների տրամաբանությամբ վերանայում է վեպի գաղափարը՝ հայդուկային պայքարի ձևը ընդլայնելով ազատագրական պայքարի գաղափարախոսությամբ, բարձրացնելով այն ազգային հեղափոխության գաղափարի: Ինքնին նշանակալից է նաև վիպական ժամանակի ընդգրկումը, որը գրեթե ներառնում է ամբողջ 19-րդ դարը:

«Ես իմ աշխատությանը հիշատակարանի ձև տվի,- գրում է Րաֆֆին,- որովհետև նրանք քաղել եմ մի իննսունամյա ծերունու պատմությունից, որ պահված էր նրա հիշողության մեջ, և որ ինքը իմ նկարագրած խմբի նշանավոր անդամներից մեկն է եղել» (9, 317): Իսկ սկիզբը առնչվում է հիշողության մեջ մնացած «լեգենդական զրույցներում»: Լեգենդը պատմում է դարասկզբի քսանհինգ ղարաբաղցի երիտասարդների նահատակության մասին, որոնք ընդհատակյա գործունեության էին մեկնել Արևմտյան Հայաստան և որոնք, մատնությամբ, կալանավորվում են թուրքական իշխանությունների կողմից և դատապարտվում կախաղանի 1815 թվականին:

Էական է դիտել նաև հերոսների փոխանցումը վեպից վեպ և նրանց հանգրվանը «Կայծեր» վեպում: Նախ Ֆահրադը (որի հիշատակարանն է վեպը), լինելով վեպի հերոսներից մեկը, հեղինակային հայացքով վիպում է Հայաստան աշխարհը իր ներքին բոլոր տեղաշարժերով, բնության պատկերներով, պատմության հուշիկներով, առասպելներով, հնթանոսական ու քրիստոնեական ծիսակարգություններով, էթնիկական կենցաղավարության, ազգային կացությամբ և ազատագրական գաղափարներով:

Խաչագողի կերպարը «Սալբի» վեպում, չարունակում է իր սոցիալ-փիլիսոփայական էությունը «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպի քավոր Պետրոսի կերպարում և ապա փոխանցվում «Կայծեր» վեպին, արդեն կատարելապես սրբագործված դերվիշի կերպարով:

Հայտնի է, որ «Կայծերի» հերոսները՝ Ասլանը, Կարոն, Սագոն, որսորդ Ավոն, իրենց գործունեությունն սկսում են «Խաչագողի հիշատակարանը» վեպից, դրանց թվում նաև Մուրադը: Արդեն գաղափարապես ձևավորված, նրանք իրենց գործունեությունը չարունակում են «Կայծեր» վեպում: Ձակատագրական դեպերումներից հետո, սիրիրյան աքսո-

րից ազատված Մուրադը վերադառնում է Հայրենիք և միանում «Կայծերի» հերոսներին: Հատկանշական է, որ «Խաչագողի հիշատակարանի» սոցիալ-փիլիսոփան, խորհրդավոր Համրը, հիշատակվում է նաև «Կայծեր» վեպում՝ լուսավորելով Ասլանի հայացքները ազգային գրականության և կրթության վերաբերյալ:

Վեպի հերոսները ուխտագնացներ են, որոնց նպատակն է հայրենի երկրում սերմանել ազատության և ազգային փրկության կայծերը, ուսուցանել հայրենասիրության ուսմունքը և նախապատրաստել գալիք հեղափոխական պայքարին: Թե ինչ ճակատագիր է վիճակվում նրանց և ինչով ավարտվեց նրանց առաքելությունը:

Այսպես ընդհատվում է Ֆահրատի հիշատակարանը՝ անավարտ թողնելով վեպի սյուժեն: Սակայն Րաֆֆին ավարտում է վեպի դավափարը: Եվ քանի որ այն տեղի է ունենում տարիների նախապատրաստությունից հետո, որն ինքնին դուրս է պատմող հերոսի գոյության ժամանակից, գրում է հատվածներ, որոնք լուծում են սյուժետային առկախ մնացած հանգույցները: Գրողի այրին՝ Աննա Րաֆֆին, վեպի երկրորդ հրատարակությունից հետո, ի պատասխան ընթերցողների բուռն հետաքրքրությանը վեպի անավարտ սյուժեի վերաբերյալ, հաղորդում է, որ «Գրողին չհաջողվեց յուր կենդանության ժամանակ «Կայծերը» լիակատար հրատարակել իրանից անկախ պատճառներով» և 1890-ին հրատարակում է վեպի անտիպ մնացած հատվածները «Կայծերի վերջը» խորագրով: Այդ հատվածները կրում էին «Ամրոցի աղջիկը» և «Անհայտ ապագա» խորագրերը և որպես վեպի օրգանական չարունակություն՝ տեղադրում է «Կայծերի» 1904 թվականի Վիեննայի հրատարակության երկրորդ հատորում: «Ամրոցի աղջիկը» գալիք հեղափոխության պատկերն է ներկայացնում Դիմրուլիների ամրոցի՝ բռնակալության խորհրդանիշի խորտակմամբ, իսկ «Անհայտ ապագան» վերածնված ու անկախ Հայաստանի ուտոպիական պատկերն է, յուրօրինակ տարրերակը «Խնձթը» վեպում Վարդանի երազանքի: Երկու հատվածներում էլ գործող հերոսներն են Ասլանը, Կարոն, Սագոն, Մուրադը և այլք:

Նախորդ չրջանի ստեղծագործությունների հետ ներբին առնչություններով հանդերձ, Րաֆֆին «Կայծեր» վեպը գրելուն ձեռնամուխ է եղել 1877-78 թվականներին: «Տեսնելով,- գրում է Րաֆֆին,- թե ինչ տպավորություն գործեց իմ «Ջալալեդդին» փոքրիկ վեպիկը ընթերցողների վրա, ես քաջալերվեցա իմ վաղվա գրած մի աչխատությունը լույս ընծայել, որ կրում է անունը «Հայդուկներ»:

Վեպի այս տարբերակն է, որ արդեն «Կայծեր» վերնագրով, Րաֆֆին հայտնում է «Մշակի» խմբագիր Գր. Արծրունուն գրած նամակում. «Այս օրերին,- գրում է նա,- առաջարկում եմ իմ «Կայծերը»: Դա մի ռոման է, որ ես գրել եմ վերջին ռուս-թուրքական պատերազմի քաղաքական երևույթների ներքո»:

1879-ին Րաֆֆին «Մշակում» հանդես է գալիս «Երկու խոսք մեր ընթերցող հասարակության» հայտարարությամբ, բաժանորդագրության միջոցով իրացնելու վեպի հրատարակությունը, նչելով, որ այն բաղկացած է երկու հատորից, յուրաքանչյուրը 400 տպագիր էջի սահմաններում: Այս առթիվ, Ավագ Ավթանդիլյանին գրած նամակում Րաֆֆին գոհունակությամբ է նչում, որ «Այստեղ և գավառներում զանազան պարոններ ստորագրություններ են հավաքում տպագրության համար: Առաջին անգամն է, որ մեր հասարակությունը սկսում է համակրել և նպաստել գրականությանը: Դա ուրախալի երևույթ է»:

Եվ այսպես, վեպի առաջին հատորը լույս է տեսնում 1883 թվականին, գնդապետ Ալեքսանդր Մելիք-Հայկազյանցի մեկենասությամբ, որին ձոնում է հեղինակը վեպի առաջին հատորը: Վկայակոչելով Խորենացու, Փարպեցու, Ագաթանգեղոսի երկերի հրատարակության հիչարժան օրինակը՝ Րաֆֆին չեչտում է, որ «Մեկենասները, որպես մեզ մոտ, նույնպես և ամեն ազգի մեջ, եղել են միչտ գրականության ծաղկման զորավիգ»:

Երկրորդ հատորի տպագրությունը տեղի է ունենում որոչ ընդհատումով: Պատճառը միայն նյութականը չէր, այլ գրաքննչական վերահսկումները, որի պատճառով վեպի որոչ հատվածներ սրբագրվում են կամ կրճատվում: Մելքոն Փանյանին գրած 1883 թվականի Հունիսի 8-ի նամակում Րաֆֆին հայտնում է, թե «վատ ժամանակներում ենք ապրում» և թե ինքը «ժանդարմերիայի հսկողության ներքո է գտնվում», ուստի «այժմյան հանգամանքներում «Կայծերի» երկրորդ հատորը հրատարակել չեմ կարող»: Անցնում են տարիներ և նպաստավոր հանգամանքներում լույս է տեսնում «Կայծերի» երկրորդ հատորը 1887 թվականին:

Ինչպես արդեն նչել ենք, գրողի այրին՝ Աննա Րաֆֆին, 1904 թվականին «Կայծերի» երկրորդ հատորը լրացնում է «Ամրոցի աղջիկը» և «Անհայտ ապագա» հատվածները՝ ներկայացնելով վեպի ամբողջական բնագիրը: «Կայծեր» վեպը հետագայում ունենում է բազմաթիվ հրատարակություններ:

«Կայծեր» վեպը իրավամբ կարելի է համարել հայրենագիտության

ավետարան: Նրա հերոսների առաքելության գլխավոր նպատակներից է հայրենիքի ճանաչողությունը: Նրա համոզմամբ ազգային ամեն մի նորոգություն սկիզբ է առնում «կյանքի ուսումնասիրությունից»: Այս նպատակով 50-ական թվականներին նա ճանապարհորդում է պարսկահայ և թուրքահայ գավառներում, գրանցելով հակայական նյութ տեղագրական բարքերի ու հիշատակարանների վերաբերյալ, որոնք հետագայում հրատարակվում են ընդարձակ ուղևորություններում: Այս ուղևորության հետքերով են չարժվում «Կայծերի» հերոսները և այդ հիման վրա կառուցում հայրենիքի գիտությունը: Վեպում մի հատված կա, որ կոչվում է «Հայրենիքի սերը»: Դա բարձր տիեզերական զգացողություն է, որ ծագում է բնաչխարհի պանծացումից և ահա այդ սերն է, որ «կապում է հայերին երկրի հետ», որ հուշում է, թե «դա քո երկիրն է, այստեղ են ապրում քո նախնիները և այստեղ մեռան նրանք, դու էլ պետք է այստեղ մեռնես և քո ոսկորները խառնես նրանց ոսկորների հետ»: Ու թվում է, թե կա մի անհեթեթ ոգի, որ կարգավորում է տիեզերական չարժում, մարդկանց ու ազգերի գործունեությունը մղում դեպի մի որոշ նպատակ և «այդ գերազոյն տիրապետող ոգին... իրեն պահում է անմատչելի, իսկ իր հզոր աներևույթ ձեռքով կառավարում է մարդկանց սրտերը, մարդկանց մտքերը և նրանց ուղղություն է տալիս» (5, 19):

Ժանրային կառուցվածքով «Կայծերը» բարդ ստեղծագործություն է: Ժամանակային ու բովանդակային ընդգրկումներով դա վեպ-էպոպեա է, ուր համատեղվում են «սյուժետային» բաղմաթիվ չերտեր: Այնտեղ ամբողջ ազգային կյանքն է սոցիալ-կենցաղավարական դրսևորումներով: Նրանում ներհյուսվել են ռոմանտիկական դրեթե բոլոր ուտոպիաները՝ բնության, պատմության, հայրենիքի, սիրո, դավանանքի և այլն: Վեպը վերջանում է «Համրը» հատվածով, ուր Ասլանը վերհուշներում ներկայացնում է խորհրդավոր անհատի պատգամախոսությունները ազգային կենցության հարցերի վերաբերյալ: Այստեղ դաղափարներ կան ազգային գրականության մասին, որոնք կարծես միահած են յուսարանելու վեպի ժանրային բնորոշումը: Ամենից առաջ գեղարվեստի բովանդակային համապարփակությունը, որ Բաֆֆու բնութագրությամբ չարժման մեջ է դնում ազգի ներքին կյանքը իբրև կենդանի իրողության, հակառակ գիտության ու փիլիսոփայության «չոր ու ցամաք թեորիաների»: Մի այլ հատկանիշ կա, որ բնորոշ է գեղարվեստին. դա իղեալների առաջադրումն է: Այս իմաստով հատկանշական է այն դրույթը, թե «ճշմարիտ բանաստեղծը (գրողը) դիտի անցյալը, դիտի ներկան, դիտի և

ապագան: Ժամանակները նրա ձեռքումն են»:

Քննադատության արձագանքները առիթ են տալիս Րաֆֆուն անդրադառնալու վեպին, հիմնավորելու նրա տեսությունը: Այս իմաստով ուշագրավ է «Պ. Հայկունու կրիտիկան և Րաֆֆիի Կայծերը» ծավալուն հոդվածը ի պատասխան «Մեղու Հայաստանի»-ի քննադատ Հայկունու հոդվածաշարի: Վեպի ժանրային բնույթի գիտակցման իմաստով Րաֆֆին ամենից առաջ չեչտում է բնագրային ամբողջության անհրաժեշտությունը, դիտելով, որ քննադատ Հայկունին մասնատում է վեպի ամբողջականությունը, որն ինքնին անստույգ է գիտականորեն. «Ինչպես կենդանի մարմնի մեջ ամեն մի անդամ իր հատուկ պաչտոնը և իր առանձին նչանակությունը ունի և բոլորը միասին կազմում են մարմնի ամբողջությունը – այնպես էլ վեպի մեջ նրա ամեն մի մասը իր հատուկ նչանակությունն ունի, որոնք բոլորը միանալով կազմում են մի անբաժան ստեղծագործություն»: Առավել ևս դա անհրաժեչտ է «ժամանակակից վեպի» գնահատման հարցում, որը ընկալում է պատմությունն իր ամբողջական չարժման մեջ, «թե՛ բարոյական, թե՛ քաղաքական, թե՛ կրոնական և թե՛ տնտեսական ոլորտները»:

«Կայծերը» հայ գրականության գեղարվեստական հայտնություններից է: Իրրև ընդհանրացում, նա ավարտում է ռոմանտիզմի դարաչրջանը հայ գրականության և հասարակական մտքի պատմության մեջ՝ իր գաղափարները փոխանցելով հայոց ազատագրական պայքարի որոնումներին: Նրա հերոսները գործունեության իդեալ հանդիսացան հայ փիդայիների համար:

ԺԱՄԱՆԱԿԱԿԻՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ ՀԱՐԱՓՈՓՈԽ ԱՇԽԱՐՀՈՒՄ

(երկու հարցադրում)

«Ժամանակակից գրականությունը հարափոփոխ աշխարհում» հարցադրումն այնքան ընդգրկուն է, որ դրա շրջանակներում կարելի է անդրադառնալ գրականության պատմության ու տեսության բազմակի դրույթների: Այս իմաստով ևս կփորձեմ ներկայացնել իմ պատկերացումները արդի գրականագիտական մտքի, թերևս ամենից ավելի տեսական հետաքրքրություն ներկայացնող որոշ հարցադրումների վերաբերյալ:

1. «Հայ գրականությունը համաշխարհային գրականության համարնագրում»: Առանց վարանելու կարող եմ ասել, որ հարցի մեթոդաբանական դրվածքը մեր գրականագիտության մեջ միանգամայն անստույգ է: Եվ այստեղ հակասությունը գեղարվեստական չափանիշի ըմբռնման մեջ է՝ ազգայի՞ն, թե համաշխարհային: Ուղղակի ասեմ, որ ես բացառում եմ համաշխարհային չափանիշի ըմբռնումը որպես վերացական, անձև հասկացություն: «Ի՞նչ բան է այդ համաշխարհային չափանիշը,- ասում է Հրանտ Մաթևոսյանը,- բառը կա, ինքը չկա: Դա սուտ պաղափար է, ճշմարիտը ազգային չափանիշն է»: Այսպես կոչված, թեմայի ընտրության սկզբունքն է սխալ: Որպես թե Թումանյանը համաշխարհային է քառյակներով, Իսահակյանը՝ «Արու-Էլալա Մահարիով»: Այստեղ է գաղափարի աղճատումը: Իսկ ինչո՞ւ ոչ «Անուշը», «Լոռեցի Սաքոն» և ամբողջ Թումանյանը, ինչո՞ւ ոչ Իսահակյանն իր պոեզիայով: Այսպես կստացվի, որ Չարենցյանի «Կլոդ Իզերլին» համաշխարհային է, իսկ Մաթևոսյանի «Ահնիձորը» զուտ տեղային: Իմ կարծիքով, եթե ազգային գրականության հանճարը համաշխարհային համատեքստում չի ներկայանում իր ազգայինով, ուրեմն կեղծ է համաշխարհային համատեքստ կոչված հասկացությունը: Եթե այդ համատեքստում չկա Արովյանի «Վերք Հայաստանին», Սունդուկյանի «Պեպոն», Թումանյանի «Անուշը», Պարոնյանի ծիծաղի փիլիսոփայության միֆոլոգիզմը, Հրանտ Մաթևոսյանի «Ահնիձորը», ապա կեղծ է համաշխարհային համատեքստ կոչված երևույթը:

Անցյալ դարի 60-ական թվականներին Մոսկվայի համաշխարհային գրականության ինստիտուտի հրատարակությամբ լույս տեսավ Գ. Գա-

չևի «Ускоренное развитие литературы» աշխատությունը: Հեղինակը փորձում է հիմնավորել գրականության «արագացված զարգացման» մի ուրույն տեսություն, որպես թե կան ուշացած ազգեր, որոնք համաշխարհային գրականությանը համընթաց լինելու համար պետք է կարճ ժամանակում յուրացնեն ամբողջ այն փորձը, որ Եվրոպան նվաճել է հարյուրամյակների ընթացքում: Ժամանակին հնչում էր այդ տեսությունը, և ես նույնպես ընդունում էի այն՝ հայկական ռոմանտիզմի ծագումը հիմնավորելու համար: Այժմ այս տեսությունը հնացած է և հավանական է հնչում միայն ձևական տրամաբանությամբ, քանզի անստույգ է տիեզերական ժամանակի մեջ գործող պատմահասարակական օրինաչափության տեսակետից:

Ժամանակը սպոնտան է, և ոչ ոք չի ուշանում ոչնչից: Կրիան չի ուշանում ոչնչից և ապրում է լիարժեք մի կյանք: Այսպես էլ յուրաքանչյուր ազգ ունի տիեզերական նախաստեղծ իր ժամանակը, ուր գործում է իր պատմությունը, և որի ընթացքում կայանում է նրա հոգևոր ու ֆիզիկական ինքնաստեղծումը:

Առաջին հայացքից կարող է թվալ, թե ես բացառում եմ գրականության համաշխարհային ընթացքի ներքին կապը և գրական-գեղարվեստական փոխազդեցությունների պարագան: Ճիշտ հակառակը, ես նույն հարթության վրա եմ դիտում համաշխարհային գրականությունը ոչ այլ կերպ, քան որպես ազգային գրականությունների պատմություն և այդ համարնագրում յուրաքանչյուր ազգային գրականության մորֆոլոգիան, որն ինքնին համաշխարհային է, հենց որպես այդպիսին, որպես ազգային: Իսկ այս տեսակետից հայ դասական գրականության արժեքայնությունը տակավին և խորապես դիտարկված չէ, առավել ևս, հոգևորապես հաղթահարված չէ: Հենց թեկուզ Վահան Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» նկույթը հարցադրմամբ հետաքրքիր ու հեռանկարային, բայց պատմական վերլուծությամբ խորապես անստույգ. «Արովյան, Նազարյան, Նալբանդյան, Շահազիզ, Պռոշյան, Նույնիսկ Րաֆֆի, Ադայան, Նույնիսկ ուրիշներ, Նույնիսկ Նոքա, որ դեռ կենդանի են, որքա՜ն սրբագործված, նվիրական անուններ, միևնույն ժամանակ զարմանալի չէ՞, որքա՜ն, որքա՜ն հեռավոր, արդեն գրեթե անհասկանալի, արդեն գրեթե սիմբոլ դարձած, գրեթե չեղած, կենդանի կյանքով չապրած մարդկանց անուններ...»:

Մինչդեռ մեր դասական գրականությունը միանգամայն համարժեք է, այսպես կոչված, համաշխարհային գրականության համարնույթին, և

այս ուղղությամբ պետք է ընթանա արդի գրականագիտությունը:

Բուլղար փիլիսոփա Թոդոր Պավլովն ասում է, թե թուրքական տիրապետության աղետները ներկայացնող Իվան Վազովի «Լծի տակ» վեպով մենք՝ բուլղարներս, մեր ավանդը ներդրեցինք գեղարվեստական զարգացման համաշխարհային պատմության մեջ: Արժե այս տեսակետից համեմատել միայն Րաֆֆու «Կայծերը», իսկական իմաստով ազգային մաքառման էպոսը համաշխարհային վեպի պատմության մեջ: Ուշագրավ է, որ Մուրացանը կենդանության օրոք չի դնահատվել արժանվույն, բայց մահից հետո բոլոր մահախոսականներն անխուսիր նշում են, որ եթե պատկաններ որևէ քաղաքակիրթ ազգի, կդասվեր աշխարհի խոշորագույն գրողների շարքը: Կրկնում եմ՝ պետք է փարատել նախապաշարմունքը, խորասկս հետազոտել հայոց դասական գրականությունը և ընկալել նրա գեղարվեստական համարժեքը համաշխարհային գրականության պատմության մեջ:

2. Եվ այսպես, «ժամանակակից գրականությունը հարափոփոխ աշխարհում» և նրա համապատկերը 20-րդ դարում: Ինչպիսի տեսական ու պատմական նախադրյալներով էլ հիմնավորվի հարցի դրվածքը, այնուամենայնիվ, հանգույցում հայտնվելու է անհատի ու հասարակության անտինոմիան: Այդպես է ուրվագծվում արվեստի, գրականության ու փիլիսոփայության վերջին երեք դարերի պատմությունը: Սկիզբը ֆրանսիական բուրժուական հեղափոխությունն է, որը խզելով անհատի գոյության դասային կապերը, նրան հռչակեց ազատ՝ լոկ իրավական կախման մեջ դնելով պետության հանդեպ: Տեղի է ունենում անհատի օտարումը հասարակությունից՝ նրա տառապագին դեպերումները հանգեցնելով 20-րդ դարի անորոշությանը:

Օտարումը հասարակությունից գրականության մեջ գծում է մի համընդհանուր մոտիվ՝ մենությունը, մենակությունը, որի դասական ձևաբանումը կարելի է համարել Մարկեսի «Հալյուր տարվա մենություն» վեպը: «Իմ հոգևկան տագնապների գլխավոր պատճառը մենակությունս է»,- ասում է Նար-Դոսի հերոսը:

Անհատի օտարումը հասարակությունից ինքնարերաբար գրականությունն անջատում է գաղափարից՝ ձև տալով մի ուրույն անգալափար գրականության, նրա հերոսի դեկերումները հղկով դեպի տիեզերական կեցություն: «Вселенная безидейности».- այսպես է քննադատը բնութագրում 90-ականների ռուսական պոեզիան: «Разбуди меня сильного к битве со смыслами»,- սա էլ Դանիել Խարմսի աղոթքն է քնելուց

առաջ: Եվ այսպես, կարելի է ասել, որ 20-րդ դարի գրականության մեջ գաղափարին փոխարինում է միֆը, միֆոլոգիզմը, և միֆաստեղծումը դառնում է գրականության ոճի էական առանձնահատկությունը:

Մենք մտել ենք միֆի նոր դարաշրջան, ասում է Վալտեր Իննոն, 19-20-րդ դարերի սահմանագծում գրականության և արվեստի մեջ բարձրացել է միֆական մտածողության նոր ալիք. «Մենք դուրս ենք եկել միֆից և նորից վերադառնում ենք միֆին»:

Մարդու գոյասֆերան երկու ատաղձ ունի՝ բնությունը և պատմությունը, և համադրության մեջ կազմավորվում է մի պատկերացում, որն իմաստավորում է գրականություն կոչված երևույթի աչխարհայացքը: Այս հարաբերության մեջ վերստին դիմակայվում են անհատը և հասարակությունը: Անհատը բնությունն է, հասարակությունը՝ պատմությունը: Հատկանչական է, որ Կարլ Պոպերի հիստորիցիզմում պատմությունը գրեթե ոչինչ է, բաց հասարակությունը ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ անհատի կոսմոգոնիան: 20-րդ դարում, հատկապես նրա երկրորդ կեսին տեղի է ունենում պատմության տեղատվությունը բնության հանդեպ, կարելի է ասել, որ պատմությունը գործում է բնության ոլորտում: Հասարակական կապերից, այսինքն՝ պատմությունից դուրս, կենսաբանական իր բջիջներում կատարելագործվում է սադիզմի ադապտացիան Ֆաուլզի «Կոլեկցիոները» վեպում:

«Ես ձգտում էի ապրել պատմությունից դուրս, այն պատմությունից, որ իմպերիան կապում էր իր ենթականերին», ասում է հարավ-աֆրիկյան գրող Ժոզեֆ Կուտզեեն «Բարբարոսներին սպասելիս» վեպում:

«Դատարկության դար».- ժամանակն այսպես է բնութագրում ճապոնացի գրող Խարուկի Մուրակամին «Լսիր քամու երգը» վեպում, որի հերոսները չեն սիրում, չեն վիճում, չեն ձգտում պերճանքի, չեն ձգտում ոչնչի, այլ նստած են ավտոյի մեջ, նայում են դեպի ծովը, կամ պարզապես քնում են:

«Мы погасили свет, сели и принялись пить и болтать обо всяких пустяках...», ծխախոտն է, վիսկին, կինը և ուրիշ ոչինչ, և ուրիշ ոչինչ ու միայն սեքսը, այս է Ջառլզ Բուկովսկու «Քաղաքի ամենագեղեցիկ կինը» գրքի հերոսների աչխարհը:

Լևոն Խեչոյանի «Արչակ Թագավոր...» վեպի առիթով քննադատը գրում է. «Իսկ ո՞ւր է Թագավորը». միանգամայն դիպուկ հարցում, քանզի վեպում Թագավորն, իրոք, գործում էր պատմությունից դուրս և աստղերի, լուսնի, բնության հետագծերում գուչակում էր ապոկալիպսիսը:

Եթե չկա պատմություն, ուրեմն ներկա աշխարհը աշխարհ է առանց հիշողության, անցյալը գոյություն ունի միայն գրքերում, երևակայել աշխարհն անհնարին է, ուրեմն՝ այն նրիզված է համատարած հոռետեսությամբ, ասում է Ալան Լայտմանը «էյնշտեյնի երազները» ինտելեկտուալ վիպակում, քանզի «В мире без будущего всякая разлука друзей означает смерть. В мире без будущего всякое одиночество. В мире без будущего всякий смех звучит в последний раз. В мире без будущего за настоящим лежит ничто и люди вцепляются в настоящее так, словно у них разверзается пропасть»:

Այսպես մի որոշյալ անորոշությամբ է ներզգացում ներգոյը Աղասի Այվազյանի աշխարհընկալումներում, նախաստեղծ, անչրջանցելի միթոսը, որ «եղելության իրապաշտական համատեքստում» հավատի է դարձնում արտասովորի մետաֆիզիկական ճշմարտությունը:

Վախի ուրվականը հետապնդում է Խանջյանի հերոսին, և նա փորձում է տարրալուծել «դարի հիվանդություն» փիզիկան, որ մանկիկներ չարժում է, քանզի վախի դեպրեսիան նույնպես մանկիկային չարժում է, ինչպես կարոտը, թախիծը, սերը, երաժշտությունը, պոեզիան: Այսպես, մարդկային գոյը ներձուլվում է տիեզերական ամբողջին, և հայտնության հերոսը անէանում է ունիվերսիումի միստիկական հեռուներում:

«Ժամանակակից ղգացողությունը,- ասում է Ալբեր Կամյուն,- դասականից տարբերվում է նրանով, որ առաջինը սնվում է մետաֆիզիկականից, իսկ երկրորդը՝ բարոյական սկզբունքով»: Այս սկզբունքի վրա է նաև արդի հայոց գրականությունը: «Արվեստը մարդու մետաֆիզիկական կեցության գիտակցումն է»,- ասում է Լևոն Խեչոյանը: «Յուրաքանչյուր մարդ արդեն աբստրակցիա է»,- բանաձևում է Հրանտ Մաթևոսյանը: Եվ մետաֆիզիկականի ու իրականի արանքում հիշողությունը հաղիվ միայն պահպանում է ճշմարտության պատառիկները: Ճշմարտության այս պատառիկների համար է հիշողության կնրպ առած խորհրդավոր ծերունին հայտնվում Ռ. Հովսեփյանի «Ես ձեր հիշողությունն եմ» պատմվածքների այուժեններում:

«Всей правды не узнать никогда, вокруг много людей, и всегда нужно от кого-то что-то скрывать... в мире происходит очень много такого, о чем никто не знает и не помнит»: Ամեն ինչ մոռացվում է՝ թողնելով միայն չնչին հետք, քանի դեռ մենք չենք անցել այն գիծը, որ մեզ բաժանում է այսկողմնային ժամանակից, խոհափիլիսոփայական այս մտածումներն է արտահայտում իսպանացի գրող Խավիեր Սոլոնան «Սպիտակ սիրտ» և «Մաքառման ժամին առավոտը հիշիր ինձ»

վեպերում:

Եվ կարծես տիեզերական այս տագնապի արձագանքը լինի ամերիկյան գրող Պոլ Օստերի «Ապակե քաղաքը» վեպը, որի հերոս Պիտեր Ստելմանը հասարակական կյանքի բոլոր հակասությունների պատճառը վերագրում է լեզվին: Նրա կարծիքով՝ իրերը և երևույթները դարերի ընթացքում իմաստափոխվել են, մինչդեռ մենք չարունակում ենք նրանց կոչել իրենց նախասահեղծ անուններով: «Աչխարհը ղեկի վրա է»,- ասում է սոցիոլոգիայի դոկտորը,- պետք է ստեղծել նոր լեզու, նոր բառեր, որոնք արտահայտում են մեր այսօրվա մտածածները, այլապես մարդկությանն սպառնում է Բաբելոնի ճակատագիրը: Իր գյուտը նա փորձարկում է որդու՝ կրտսեր Ստելմանի վրա, զրկում նրան աչխարհի հետ որևէ առնչություն ունենալուց, դատապարտում հերմետիկ կացության: Արդյունքում ստացվում է մի կատարյալ չիզոֆրենիկ՝ օժտված վարժ, անսխալ, կառուցիկ, երկարաձիգ, սակայն անիմաստ տրամախոսությամբ:

Եվ այսպես, մի ընդհանուր իռացիոնալ հայացք է անցնում համաչխարհային գրականության ընթացով՝ սահմանագծելով անհատի իրական ու անիրական գոյի անէացման անուրջը: Եվ զարմանալ կարելի է, թե ինչպես դա ուղղակիորեն արձագանքում է աչխարհի փիլիսոփայական իմացությանը: Այն հայտնությունը, թե տիեզերքում չնչին տոկոս է կազմում նյութը, ամբողջը հականյութն է, և մենք սուղված ենք «անդեմ կեցության» մեջ, բնականաբար փոխակերպում է նաև օնտոլոգիայի ըմբռնումը: «Օնտոլոգիայի նորոգությունն արդի փիլիսոփայության մեջ,- գրում է Էմանուիլ Լևինասը,- այլևս ոչ մի ընդհանուր բան չունի ռեալիզմի հետ»: Կա մի ընդհանուր անդեմ կեցություն, ուր մարդկային հոգևոր էությունը որոչվում է ոչ թե աչխարհը կազմող իրերի հետ ունեցած կապով, այլ էության, ես-ի և Գոյութենականի վերացարկված անձնավորմամբ:

Պաուլո Կոելյոյի համաչխարհային արձագանքը թերևս այն է, որ նա կանխում է անհատի անէացման ողբերգական անխուսափելիությունը: Նրա բոլոր հերոսները հայտնվում են անդունդի եզրին, բայց տեղի չի ունենում անկումը, նրանք գտնում են վերադարձի արահետը. «А ведь так и есть, если принять во внимание, каким огромным и насыщенным может стать любое мгновение нашего хрупкого существования»...

Առայժմ այսքանը: Աչխարհում ամեն ինչ տրված է, և ոչինչ չի բացատրված, ասում է Ալբեր Կամյուն, այնպես որ, առկախ թողնենք

առեղծվածները և ունկնդիր լիներ հարափոփոխ աշխարհի անակնկալ ճչմարտություններին: Ամենից առաջ գիտակցենք, որ գրականությունը ոչ թե իրականության պատկերն է, այլ իրականության պատկերացումը, և աշխարհն «իրականանում է» գրողի զգայությունների պրիզմայում՝ փոխակերպելով գրականության թե՛ ձևը և թե՛ բովանդակությունը:

ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՇՈՒՄ

Ո՞վ է Զորի Բալայանը: Խորհրդանիշ-անուն, որ ավելին է, քան գրող, հրապարակախոս, ծովագնաց, բժիշկ, մարզիկ կոչումները: Թերևս այդ ամենը՝ վերուստ չնորհված Ազգային գործիչ համադրությամբ: Եվ նրա երևույթը, որ, հիրավի, լեգենդի է նման, ճանաչման հաճույք ունի ոչ միայն գիտական իմացարանությամբ, այլև գրական ավանդապատումի կերպավորման տեսակետից: Գրվել են հոդվածներ և ուսումնասիրություններ, որոնք հրնթացս լուսաբանել են Զորի Բալայանի կյանքն ու գործը: Եվ, սակայն, ամբողջության մեջ դրանք լոկ լուսանցանչումներ են տակավին չարունակվող լեգենդի մասին: Որպես ստեղծագործություն և ստեղծագործող, Զորի Բալայանը հանրագիտարանային մի ամբողջ համալիր է կազմավորում հայ մտավոր-մշակույթի պատմության մեջ, որը հետազոտական լայն ասպարեզներ է բացում գրող-գրականագետների, պատմաբանների, փիլիսոփաների, բնախույզների, ծովագնացների և այլ հետաքրքրասերների համար: Այս տեսակետից ուշագրավ է Մարկ Ամատունու «Զորի Բալայան. Գանձասարից՝ Արարատ» ծավալուն աշխատությունը: Նկատենք, որ վերնագիրը բնորոշված է երկու հարադիր սահմանումներով՝ «Հավերժության խորհրդանիշը» և «Մի Մեծ ու Հզոր Հայի կյանք՝ Հանուն Հայրենիքի, Հանուն ժողովրդի», որոնք ինքնին բնութագրում են գրքի հրատարակչական հղումը. «Հեղինակը մի բարդ ժամանակներում համեմատության մեթոդաբանությամբ փորձել է բացահայտել Զորի Բալայան անհատի ազգասիրական, մարդասիրական էությունը, Հզոր գործիչ լինելու առանձնահատկությունը, նրա կյանքի ու ստեղծագործության ներքին կապն ու օրինաչափությունը տերունական, կազմակերպական բնատուր հատկանիշների անսպառ արսենալը»:

Աշխատությունը բաղկացած է երկու մասից: Առաջին մասը կրում է «Հայ ժողովուրդը անվտանգ ու հզոր է իր Մեծ Հայի առկայությամբ» և նվիրված է Զորի Բալայանի ազգային-հայրենասիրական գործունեությանը, որպես հայ-արցախյան ազատագրական չարժման գաղափարական առաջնորդ: Երկրորդ մասում՝ «Հզոր ու մեծ լինելը ժառանգական հատկանիշ է, այլ ոչ թե ստացողական», պատմության հերոսի կենսագրությունն է, մանկությունը, պատանեկությունը, միջավայրը, աշխարհայացքի կազմավորումը, տոհմաբանությունը և այլն:

Ժանրային բնույթով Ամատունու աշխատությունը վարքագրություն

է: Պատումի եղանակը դիդակտիկ-ուսուցողական է՝ պանծացումի ոճական երանգով, քան՝ քննական-վերլուծական: Այս իմաստով աշխատության մեթոդի վերաբերյալ որոշակի գաղափար է տալիս ընդարձակ ներածականը: Պատմության հերոսին հեղինակը ներկայացնում է Հայոց պատմական դարաշրջանների ընդհանուր ֆոնի վրա և յուրովի սահմանում նրանով անվանակոչված դարաշրջանը «Զորիական»: Եվ այսպես. «Հայ ժողովուրդը իր ճակատագրի համար պատմական վճռորոշ դարաշրջանում մղեց մի դարակազմիկ ազատագրական պայքար, որը կոչվում է Զորիական դարաշրջան»: Այդ դարաշրջանը Զորին հարստացրեց «հրաշափառ դյուցազներգություններով ու աննախադեպ սխրագործություններով» և որպես «Հայոց Նոյ նահապետ բովանդակ աշխարհին Հայկաբար ասաց» Հայ հայրենիքի ազատության հավերժականը: Ուստի, նրա հայտնությունը արժանի է դյուցազներգություն կոչվելու, ինչպես Եղիշեի մատյանը Ավարայրի և Վարդանանց մասին: Հայ ժողովրդի համար Զորի Բալայանի մեծությունը դիտելի է ազատագրական պայքարի համաշխարհային մակարդակներում»: Նա համեմատելի է Հայոց պատմության քիչ մեծերի հետ, նրա «դյուցազնական նկարագիրը» թեև հիշեցնում է «Հայ ժողովրդի Առաջին և Ամենամեծ ուսուցչապետ Մաշտոցին»: Այսպես, նախախնամության կամքով Հայոց ճակատագրում հայտնվել է «ազատագրական պայքարի Մեծ Հանճարը», ազգային-քաղաքական և հասարակական հզոր գործիչը, անվեհեր հայրենասերը, մեծ անհատականությունը, միջազգայնագետը, ռազմի արվեստի մեծ տեսաբանը, ռազմիկն ու զորապետը, բազմանիստ տաղանդի գիտնականը»: Վարքաբանական դրույթները լրացնելով Զորի Բալայանի առաքելական դասերով, Ամատունին գծագրում է պատմության հերոսի հավերժության հուշարձանը. «Ապագայում Զորի Բալայան մեծության դիմաքանդակի վրա իր ժամանակին, պատմությունն անդուլ կերպով կչարունակի աշխատել և նրա մուրճի հարվածների տակ, բնկոր առ բնկոր, հատիկ առ հատիկ կամբողջանան նրա Հայկաչեն գործերը, Մեծ Հայի տերունական էությունը, անչահախնդիր հայրենասեր, Հայոց ազատագրական պայքարի նորագույն դարաշրջանի միտքն ու իմաստասիրությունը, համաշխարհային մասշտաբներով անվարան ու համարձակ անհատ լինելու բնածին ու աստվածատուր հատկանիշները և երկաթյա կամքը»:

Ես ընդարձակ հղումներ եմ կատարում բնագրից, ցույց տալու համար աշխատության ոճի ու մեթոդի հեղինակային առանձնահատկու-

թյունը: Ակնհայտ է, որ գրքի հեղինակը պատմությունը մեկնաբանում է, այսպես ասած, պերսոնալիզմի մեթոդով, այսինքն հայոց ազատագրական լեգենդի կիզակետում հայտնաբերելով պատմության սուբյեկտին, միֆականացնում նրա կերպարը, իրականությունը փոխաձևում է առասպելի: Այս պարագայում անստույգ կլիներ սույն աշխատության պատմագիտական արժեքը գնահատել հետազոտական մեկ այլ մեթոդի չափանիշներով: Դա հեղինակի անհատական ընկալումն է: Այդպես է նրան ներկայանում Ջորի Բալայանը հայոց պատմության դարձակետում: Տպագրության իրավունքը իրենն է:

ՊԱՐԱԿԱՆՈՆ ՎԵՊԻ ՍԱՀՄԱՆԸ

«Նրան թվում էր, թե ստվերները գիշերվա կանխանշաններն են: Օրը հասնում էր ծառերին ու ընկրկում. ծառերի տակ տարածում գիշեր, մինչև ստվերները ծառերի տակից թանաքի պես սորան ու դառնան համատարած գիշեր: Ամեն ինչ այնքան համր էր ու անշարժ, որ թվում էր, թե ցերեկները գիշերներ են, երբ երկնքում չողում էր արևը», այսպես է Հրաչյա Սարիրևկյանն իր «Երկվորյակների արևը» վեպի հերոսի մանկա-պատանեկան գիտակցության արթնացումները ուղղում Հայտնության առեղծվածի կռահմանը: Այստեղ է վեպի գաղափարը, որ չարժման մեջ է դնում պատանեկի մտքի որոնումները երկնային ու երկրային աներեր տարածություններում: Հայտնության տիեզերքը սուղված է միատիպ խորհրդատվության մեջ, ուր արարչությամբ սահմանված են կյանքն ու մահը, գոյության իմաստն ու ունայնության վերջնականը:

Այն, ինչ «այուժետային» հղումներ է գծում հերոսի անձնական ղգացողություններում, կարոտի ու որոնման տառապանքն է հոր հանդեպ: Վերջին անգամ նրան տեսել էր գինվորական համազգեստով, նրա լուռ ու անխոս հրաժեշտը պապին ու հորեղբայր Թովմասին, և մանչված մի ճամպրուկ, որի մեջ պահվում էր «ընտանեկան մի հին գաղտնիք», ուր պապի սիլոգիկ այլաբանությամբ «իրադարձությունների գաղտնի չղթայում հետևանքը նախորդել էր պատճառին»:

Հակադարձությունը ինքնին հուշում է մի չարիք, որի բացիլը պետք է որոնել տոհմի կենսաբանական բջիջներում: «Երկու բան է կրկնվում մեր տոհմում,- ասում է պապը,- ինքնակործանման ընազդն ու երկվորյակները: Էս չրջակայքում ոչ մի տոհմում էնքան ինքնասպանություն չկա, ինչքան մեր տոհմում, մենք ոչնչանում ենք, Աստված բազմապատկում է մեզ»: Եվ սակայն առավել անակնկալն ու սարսափելին պապի ընդվզումն էր Աստծու դեմ, թե Արևգի (այսպես է վեպի հերոսի անունը) հայրն ու հորեղբայրը երկվորյակներ են և որ հորեղբայրը «իր հոգու խորքում սիրել է մորդ» և մայրդ իր հերթին սիրել է ամուսնու երկվորյակին: Իսկ հայտնի է, որ երբ «երկվորյակները սիրում են մի կնոջ, ուրեմն մեկն իր ընտրությունը մյուսի հաշվին է կատարում» և այն, որ հորեղբայրդ վերադարձավ հորդ փոխարեն, ապացուցում է, որ այդքան տարի ամուրի մնալը համբերատար սիրո գաղտնի ապացույցն է: «Ես հորդ փոխարեն չեմ նկրկլու սրանց, որ աչքիս առաջ, իմ կուրությունն արհամարհած, դավաճանում են հորդ, ես չեմ կարող տանել էս դավա-

ճանութիւնը», իր խոսքն ավարտում է պապը՝ «անսովոր ու նյարդային ծիծաղով», դիվական մի քրքիջ, որ մղձավանջի ծանրութեամբ ճնշում է նրա հոգին, ինչպես տիեզերական լռութեան մեջ ծղրիդների ճռինչը:

«Ինքն իրեն կուրացնելը ինքնասպանութեան կարգի մեղք է, որ Աստված չի ների այն», կասի հորեղբայրը մի անգիտակ խորհուրդով, թե պապը կուրացրել էր իրեն, չտեսնելու համար Աստծու ստեղծած աշխարհը, որ անկատար է և մեղքի հանդեպ անտարբեր:

Մեռնում է պապը՝ թոռան ընտրութեանը թողնելով ճակատագրական վճիռը՝ կամ ընդունել հորեղբոր վերադարձը հոր կերպարով, կամ կրել իր անվան դատակնիքը չարութեամբ հագեցած աշխարհի դաժան կրքերում: Հոգեկան անդառնալի ճգնաժամը կարծես լուծվում է վանքի կամարների տակ, հորեղբոր աստվածաչնչյան մեկնութիւններում, թե երանելի է հոր աստվածացումը Անհայտութեամբ, քանզի Աստվածն ինքը անհայտ է: Ապա և մեղքի ու թողութեան անբաժանելին «կեցութեան վիթխարի գրքի» պատգամներում, ուր հորեղբայրը Պետրոս առաքյալի անունով, ուրանում է Հիսուսին. «Այն ժամանակ նա սկսեց անիծել և երդվել, թե այդ մարդուն ես չեմ ճանաչում, և չուտով աքաղաղը կանչեց: Եվ Պետրոսը հիշեց Հիսուսի այն խոսքը, որ ասաց, թե աքաղաղը չկանչած երեք անգամ կուրանաս ինձ և դուրս գնաց ու դառնապես լացեց»: Մտքերի թնջուկում խճճվում են հասկանալին ու անհասկանալին և Արեգը Աստծու հայտնութեամբ խաղաղված հոգով վերադարձ է կատարում դեպի ընդհատված հուշերի պատրանքը:

Ես փորձեցի միայն կապակցել Հր. Սարիբեկյանի «Երկվորյակների արևը» վեպի հանգույցները, հուշելու համար բնագրի ու խորհրդանիշներով այլաբանված ենթաբնագրի ինտելեկտուալ ներսուզումները տիեզերական կեցութեան հոգևոր ու աշխարհիկ ներհակ բևեռներում: Սարիբեկյանի գրիչը գործում է «չարի և բարու սահմանից անդին», ավելի հոգեվերլուծական, քան հոգեբանական, ուր անհատակ անդունդի, անանց թմունելի, չարագուշակ գիշերների, մահվան տեսիլների, մղձավանջային երազների ու աներևույթ ստվերների ուղեղային մորմոքները նախանշում են գրողի աշխարհայացքի հոռետեսական փակուղին:

Սա վտանգավոր սահման է...

Մեր հանդիպումները գրեթե միշտ տեղի էին ունենում Գրողների միությունում: Համակրանքի փոխադարձ զգացում կար և նա այն քչերից էր, որ հմայք էր պատճառում ինձ իր կեցվածքով, զուսպ, ներհուն, խոհամիտ պահվածքով: Մտավորականի կատարյալ տիպար էր: Վերջին մեր զրույցը իր «Արտիստը, որին ես տեսա» գրքի առիթով էր: Կարդացել էի և իմ հիացմունքն արտահայտեցի՝ նախ փայլուն, գեղեցիկ, բարձրաոճ լեզվի և ապա փաիփաղյանական հանճարի խորունկ և ինքնատիպ մեկնության վերաբերյալ: Որոշ մանրամասներ պատմեց Հանճարի հետ իր հանդիպումների, ապա նաև իր բեմական կատարումների մասին: Հարցրի՝ «Ինչո՞ւ թողնցիր բեմը»: Ժպտաց՝ «երբ բեմի վրա փայլեց Վարդուհու տաղանդը, զգացի, որ իմ երևալը բեմում այլևս անիմաստ է»:

Եվ այժմ, ահա, նրա հուշերի գրառումը: Կարդում եմ, սարսռում, ափսոսանքի, ղջման ինչ-որ զգացումով վերհիշում Գևորգ Արաջյանին, նոր միայն հասկանում նրան, նրա պահվածքի փիլիսոփայական հաչտությունը ունայն աշխարհի ոչնչության հանդեպ ու ակամա մտածում, որ նա ավելին էր, քան կար: Ամեն ինչի սկիզբը «Ինչո՞ւ հանճարեղ չծնվեցի» արտահայտությունն էր:

...«Վիթխարի սև գայլը հարձակվեց վրաս, հոշոտել էր ուզում ինձ, իսկ ես գոյատևման բնազդով պաշտպանվում էի հուսահատ: Գաղանը չատ էր հզոր, իսկ ես անզոր նման անհավասար գոյամարտի համար: Ու երբ զիչատիչը ժանիքները խրեց կոկորդս, չնչահեղձ ճչացի ու արթնացա իմ աղաղակից»: Հիրավի նախազգացումի չարագուշակ երազ: Միայն սպազայի երազներով լեցուն պատանին կարող էր զուշակել, որ «Ինչո՞ւ հանճարեղ չծնվեցի» ռոմանտիկ հոգու արթնացումների կանչը լսող ականջները «զժգոհություն սովետական երջանիկ կյանքից» մեղանչումով կհայտնվեն համապատասխան օրգաններին և «հակասովետական ագրեսիա խաղաղ պայմաններում» և «հակասովետական քարոզչություն» մեղադրանքով քրեական գործ հարուցվելու հավիտյանս դատապարտյալին: Եվ այսպես բանտարկություն, աքսոր, նվաստացում, տառապանք, ճամբար, պատերազմ, կամավոր մեկնում ռազմաճակատ, վերադարձ և «ժողովրդի թշնամու» հետապնդող ճակատագիր: «Կարդա, ընթերցող, այդ թեմայով գրված մեծահամբավ գրողների գործերը և դու կարդացած կլինես իմ չգրված գիրքը, կտեսնես մարդկային ուղեղում չտեղավորվող այն դժվարին պատկերները, որոնց համեմա-

տուֆյամբ դանտեական դժոխքը հազիվ պլպլացող կայծեր կարող են լինել միայն»:

Գևորգ Աբաջյանի այս հուշ-վավերագրությունը մի ամբողջ վեպ արժե, ուր անձնականացված սյուժեն արտակարգ հնչեղություն է տալիս ստալինյան դարաշրջանի գաղափարական ու իրավական բռնությունների հոգեբանական տագնապներին: Թեև 1961-ին ստացավ արդարադատության նախարարության անմեղության վկայագիրը, այնուամենայնիվ չկարողացավ փարատել հոգու դառնության մղձավանջը՝ ինչո՞ւ, ինչի՞ համար: «Իմաստուն մարդիկ ասում են, որ երբ ամուսնանալու ժամը հասնի, մարդը ոտաբոբիկ մինչև երուսաղեմ էլ կգնա: Ինձ այդքան հեռուները գնալու հարկը չեղավ: Իմ Երուսաղեմը թատրոնն էր, ուր ծաղկում էր մի կոկոն վարդ: Սիրեցի, կնության առա: Ամենախելացի բանը, որ արել եմ... Խաղաղ ընտանիքը ամեն բարիքի հիմքն է...»:

Հուշերի երկրորդ մասում՝ «Հրաժեշտի մրմունջները» մանրանվագներն են, արվեստագետի գրառումները թատրոն կազմակերպության հիշարժան դեմքերի, արվեստի երևելի գործիչների մասին: Այստեղ են Հովհաննես Արնյանը, Կոմիտասը, Հովհաննես Այվազովսկին, Սուրեն Սուրենյանցը, Արուս Ասրյանը, Իսահակ Ալիխանյանը, Տիգրան Պետրոսյանը և առավելապես «Թատրոնի հանճար» Վահրամ Փափազյանը՝ պաշտամունքի հասնող նվիրումներով:

Գևորգ Արաջյանի հուշերի գիրքը մի կյանքի պատմություն է, ուր թատրոնի տիեզերքում գործում են ժամանակը, մարդիկ, բարքեր ու խաթարված մի ճակատագրի պաթետիկական ռևքվիեմը. «Ամեն մահկանացու այս աշխարհից մեկնելիս ինքն իրեն է տանում, իրենն է տանում և ոչինչ ավելի: Չի անցնում ցավը իմ անամոք և երբեք էլ չի անցնելու, ու ես կտանեմ ինձ հետ «այն աշխարհը», որի սահմաններից դեռ ոչ մի ուղևոր չի վերադարձել, կտանեմ ՍԱՐՍԱՓԸ ԴԱՐԻ և դա կլինի իմ պարգևը նկողներին...

Ահա կրկին լսում եմ Համլետի մորմոքը և կրկին ղողանջում է իմ հոգում իմ «մեղավոր» տրտունջը.

– Ինչո՞ւ ես էլ հանճարեղ չծնվեցի...»:

ՍՈՒՍԱՆՆԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ. «ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԹՈՒՄԱՆՅԱՆԻ ԿՅԱՆՔԻ ԵՎ ՍՏԵՂԾԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆԸ (1900–1912 ԹԹ.)

Թումանյանագիտական մատենագրությունը մի ամբողջ գրադարան կարող է կազմել: Եվ սակայն ամբողջի մեջ իր բացառիկ արժեքով առանձնանում է Արամ Ինճիկյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը» աշխատությունը, որն ընդգրկում է բանաստեղծի կենսագործունեության առաջին երեք տասնամյակը (1869–1899): Նույն այս գործի շարունակությունն է Սուսաննա Հովհաննիսյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1900–1912 թթ.)» նմանապես արժեքավոր ուսումնասիրությունը:

Որոնումների սահմանը գրեթե անընդգրկելի է. բազմարնույթ մամուլի էջերից, արխիվային գրություններից, ժամանակակիցների հուշերից, բանահյուսական ասույթներից ու առավելապես գրողի ներաշխարհի արձագանքներից հետազոտողը հյուսել է մի կյանքի պատմություն, որի մեջ բնկվում են ազգային գոյության բոլոր ուղղծները՝ սոցիալական, քաղաքական, մշակութային, գրական և այլն: Այսպես չարժման մեջ է հայոց ժամանակը՝ մարդիկ, դեպքեր, իրադարձություններ: Եվ այդ իրադարձությունների մշուշից հառնում է Թումանյանի կերպարը՝ միակը, տիեզերական անկրկնելին, անհունի անդրադարձում՝ ամենատես ու ողբերգական: Հիրավի, ողբերգական անդրադարձ, քանզի կենսագրության ժամանակը համընկնում էր 19-րդ դարի ռոմանտիկական Հայաստանի փլուզման և ազգային հուսախաբության հոգեբանական տագնապներին.

Ավե, նա հոչուվեց մեր աչքի առջև
Եվ մեր ըղգայուն սըրտերն իրեն հետ,
Ոսկի երազներ՝ միրաժի նման՝
Մեր անապատում չըքացան անհետ:

Եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ծեզից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներըս ցած,

Ընկնում է քընար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են արրտից և՛ երգ, և՛ աստված[1]:

---

[1] *Տե՛ս Հովհ. Թումանյանի «Մեր նախորդներին» բանաստեղծությունը՝ գրված 1902 թ., Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու տասը հատորով, հ. 1-ին, Եր., Հայկական ՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1988, էջ 205:*

Եվ այսպես, թվում է, թե կարդում ես կենսագրական վեպի մի հատորը, ուր գլխավոր հերոսի կյանքի դրվագները պատմում են, թե ինչ արժեն անհատի դերը պատմության մեջ: Ու ազգային ընտրանին, ոգու փիլիսոփայական հայտնաբերումը իմաստ է տալիս վիպական հերոսի առաքելությանը: Այստեղ են Ղազարոս Աղայանը, Լևոն Շանթը, Ավետիք Իսահակյանը, Երիմյան Հայրիկը և անզուգական իշխանուհի Մարիամ Թումանյանը, որի կերպարում վեհանում է ընութիյան արիստոկրատիզմը:

Աչխատության մեջ որոչակի ընդգծվում է ամեն հայ հանճարի ձգտումը դեպի ազգային ոգու նորոգությունը, դեպի իդեալի կատարելության եվրոպական ավանդույթները: Այս իմաստով, ինչպես ցույց է տալիս հետազոտողը, Թումանյանն ընդլայնում է հայոց կյանքի բովանդակությունը, հայ աչխարհայացքը զուգորդում քաղաքակիրթ մարդկության առաջընթացին: Անդրադարձ է կատարվում զրողի գեղարվեստական գործունեության հոգևերանական հանգամանքներին՝ մտահղացումից մինչև բնագրի ամբողջացումը:

1903 թվականին լույս է տեսնում Հովհաննես Թումանյանի «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն: Դա բացառիկ տարեթիվ է հայ գրականության պատմության մեջ: Այստեղ ամբողջ ավարտվածությամբ ձևավորվում է Թումանյանական հանճարը: Առանձին բաժին հատկացնելով ժողովածուին և նրա քննադատական արձագանքներին՝ Սուսաննա Հովհաննիսյանը իրավացիորեն այն չափանիշ է դարձնում բացահայտելու ժամանակի գրական հայացքների տեսական անկատարությունը գեղարվեստական զարգացման հանդեպ: Բայց դա միայն գրական երևույթ չէր: Թումանյանին վիճակված էր կրելու իրականությունից վեր կանգնած հանճարի ճակատագիրը պատմության դատաստանի առաջ և կամքի ստեղծագործ մղումով գրական-հասարակական գործունեությամբ լինելու ուսուցիչ և առաջնորդ:

Այսպես, Սուսաննա Հովհաննիսյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1900–1912 թթ.)» գիրքը ընթերցման հաճույք է պատճառում ոչ միայն բանասիրական լիակատար իրացումներով, այլև չարադրանքի էքսպրեսիվ, սահուն անցումներով, հանճարի ինքնաստեղծման առասպելի գրավչությամբ:

Սուսաննա Հովհաննիսյանի «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը (1900–1912 թթ.)» աչխատությունը մինանգամայն արժանի է Հայաստանի Հանրապետության պետական մրցանակի:

ՀԱՎԵԼՎԱԾ

Խեչոյանի ստեղծագործությանը խորապես գիտակներն անգամ չէին կարող կռահել, թե ինչ ձև ու բովանդակություն պետք է ունենար ազգային էպոսի վիպականացման ավելի քան տասներեքամյա նրա որոնումների արդյունքը: Եվ այժմ ահա գիրքը կա, բայց ինքը չկա, ու ակամա տրվում ես ճակատագրի խաղին, թե Մհերի գիրքը նաև իր կյանքի գիրքն էր ու խորհրդանշում էր ծնունդ և մահ ողբերգական անխուսափելիությունը:

Գիրքը ներկայացված է Հակոր Մովսեսի՝ խորապես ըմբռնված և գրականորեն ստույգ առաջաբանով, վեպի ժանրային բնույթի ու փիլիսոփայական համակարգի լիարժեք բնութագրումներով: Զուչացան նաև արձագանքները՝ յուրովի ընկալմամբ ու առերևույթ դիտված բնորոշումներով՝ «ազգային ինքնության փիլիսոփայություն», «ճանապարհի գիրք» և այլն, որոնք թեև սխալ չեն, սակայն առկախ են բնագրի փիլիսոփայական համադրույթի հանդեպ: Հավանականության տեսությունն ասում է, որ եթե այսինչ կամ այնինչ երևույթը սխալ չէ, այդ դեռ բոլորովին չի նշանակում, թե ճիշտ է:

«Մհերի դռան գիրքը» բարդ կառուցվածք ունի: Գրողն ստեղծել է պարականոն վեպի մի տարբերակ, որպիսին անօրինակ է թե՛ ժանրային ձևով և թե՛ պատկերային համակարգով: Ըստ ձևի պարզ է՝ դասախոսություն լսարանի առաջ, ամբիոնի վրա: Բարդը ձևույթն է, տարաբնույթ հոսանքների խաչաձև անցումներով, ուր կցորդված են անձնականը, հասարակական-հրապարակախոսականը և բանահյուսականը: Ազգային էպոսը գրողի տեսադաշտում է, «Համահավաքի» և հարյուր հիսուն տարբերակների համադրությամբ:

Համահավաքը ազգային էպոսի սյուժեն է, որ գրողը ստորոգում է էպոսի հարյուր հիսուն տարբերակների ֆաբուլային անծայր ոլորտներում, որոնց ընդերքում թաքնված է առեղծվածը: Այստեղ է ստեղծագործական որոնումների ամբողջ բարդությունն ու նյութի դիմադրության տառապանքը: Էական է դիտել, որ գրքի կառուցվածքում մի ամբողջ չերտ է կազմում Մհերի կերպարային անձնականացումը, որոշելու թե «ամենացավագին հակասական զգացմունքներով Մհերն իմ ներսում էր»: Այսպես է ավարտվում «Առաջին դասախոսությունը», որ նախերգանքի արժեք ունի, ուղենշում է ստեղծագործական որոնումների ընթացքը: Ելման գիծն ավելի քան հստակ է ու գիտակցված, և նթե հեղինակը վիպերգի իմաստը վերագրելու լիներ միայն «նախնիների հնագույն օրենքների, նրանց ժամանակի խորհրդավորության, հավատամք-

կարգակառույցի, ծևերի» նկարագրությանը, ապա զա կխճճեր որոնումների ընթացքը:

Հետևաբար, առեղծվածի լուծման և ազգային վեպի պատմամշակութային արժեքի բացահայտման համար անհրաժեշտ է համակողմանի հետազոտական լարում, ուր գիտությունը ձուլվում է գեղարվեստի հետ: Վեպի դաղափարը սկիզբ է առնում հարցի տրամարանական դրվածքից. «Այն ամենը, ինչ հազարամյակներ չարունակ Սասնա աչխարհի գոյատևման հաջողակ խարիսխն էր եղել, պահպանվել էր իշխանական մեծ տան ճկուն մտքի և քրտնաջան աչխատանքի չնորհիվ, մի ձևրքին զենքը, մյուսին՝ արծաթն ու ոսկին՝ մրցակցելով զևրհզոր տերությունների հետ, զարկելով ու զարկվելով ոխերիմ թշնամիների հետ, հյուսիսից հարավ և արևելքից արևմուտք՝ աչխարհի չորս ծագերին, նչանավոր և տարանցիկ ճանապարհների հանգույցներին, Սասունի իրավունքները հաստատող արծվի զինանչաններով չորս իշխանատներ էին կառուցել» (51-52): Այսպիսին էր մեր երկրի պատմությունը: Սակայն, հանկարծ հայտնվել է մի նոր սերունդ, որի համար իշխանական Մեծ տան ավանդներն արժեք չունեն, և որը այլևս չի ցանկանում կառավարվել իշխանական Մեծ տան օրենքներով և այս պահից էլ երկրում սկսվում են «խոչոր հուզումների խառնակիչ ժամանակների չրջանը»: Այստեղ է Մհերը հայտնվում հայոց պատմության հանգույցում, վորձելով «տիեզերական չրջապտույտում, մառախլածածկ անդունդներում հայտնված, հուսալքված ազգային ոգին ամրապնդել, նեցուկ լինել, նրա համար ելքի դուռը որոնել»:

Դրույթը նույնանում է Մհերի առեղծվածի բացահայտմանը, որ Խնչոյանի որոնումներն ուղղում է ոչ միայն ազգային վեպի հարյուր հիսուն տարբերակների քննարանության, այլև խնդրին առնչվող տիեզերաբանական երևույթների իմացության: Այս տեսակետից ուչագրավ է օգտագործված գրականության նչումը վեպի ծանոթագրություններում (երևույթ, որ առհասարակ բնորոչ չէ գեղարվեստական երկի, մասնավորապես վեպի համար):

Առաջինը հայ միջնադարի (15-րդ դար) հանրահռչակ մատենագիր, աստվածաբան փիլիսոփա Դրիդոր Տաթևացին է, որի բազմահատոր աչխատություններում արտացոլվում են դարաչրջանի պատկերացումները տիեզերքի, մարդու, դրախտի և դժոխքի, աչխարհի կառուցվածքի մասին (տե՛ս Մ. Արեղյան, Երկեր, Հ. Դ., 1970, էջ 409-417): Իր զարոցում Տաթևացին ուսուցանում էր հայոց պատմություն, հին և նոր կտակա-

բաններ, մնկնում էր սուրբ հայրերի, Պլատոնի, Արիստոտելի, Փիլոնի, Պորփյուրի գրվածքները: Խնչոյանին առանձնապես գրավել են հայոց տոմարի կազմույթն ու տրամաբանական մեթոդը: Ուշագրավ էին Տաթևացու մտածումները ճակատագրականության, «մարդու կազմության». հրեշտակների, դևերի, մեղքերի, քավության և այլ երևույթների մասին: Հատկապես նշանակալից է մարդու հողեղեն կազմույթի գաղափարը՝ «զի մայր մեր հողն է, և սեղան, և տիեզերք, և դերեզման, թևպետ և այլ տարերքն են մեզ ազգականք, այլ մեք ի մորն ծնանիմք» (Մ. Աբեղյան, էջ 414-415):

Ս. Պետրոսյանի «Դասերը և նոադասության դրսևորումները հին Հայաստանում» գրքում հասարակության սոցիալական կառուցվածքի խնդիրն է, Մեծ տան ավագանու, հոգևոր դասի և ժողովրդի հիերարխիկ ընդհանրությունը, որի միջով անցնում է Մհերյան առասպելի գոյաբանական ատաղձը:

Անգլիացի հայտնի ֆիզիկոս Սթիվեն Խոկինգի և Լեոնարդ Մլոդինովի «Ժամանակի կարճ պատմությունը» («ԽՐՈՑԻՈՒԲՈ՝ ՈՐՑՏՐՈՒ՝ ԶՐպՎպՎՈՒ») աշխատությունը նվիրված է տիեզերքի ստեղծման պատմությանը՝ տիեզերաբանական ուսմունքի հիմնադիրների հիշատակությամբ՝ Ալբերտ Էյնշտեյն, Գալիլեո Գալիլեյ, Իսահակ Նյուտոն: Արարչության սկիզբը Մեծ պայթյունն է, որ չարունակվում է հավերժաբար և իր էվոլյուցիայի հետ առաջադրում գիտական ու փիլիսոփայական վարկածներ՝ ինչպես ծագեց տիեզերքը, ինչ ուժեր են պայմանավորում նրա զարգացումը, ինչպիսին է ժամանակի ու տարածության բնույթը, ինչպես կազմավորվեց տիեզերքի իմացությունը ու թևրևա ամենահետաքրքրականը՝ արդյո՞ք Աստված տիրապետում էր ազատությանը, երբ արարում էր տիեզերքը: Այնուամենայնիվ Խոկինգի գլխավոր հայտնությունը Սև պատուվածքի (փլվածքի) տեսությունն է, թևրևա տիեզերքի ամենահուզիչ գաղտնիքը:

Սակայն տիեզերքը կարող է գիտակցվել ու պատմություն ստեղծել միայն բանականությամբ, այսինքն երբ նրա կենտրոնում հայտնվում է մարդը: Այս իմաստով, Արթուր Արմինը գիտությունների փորձից ընդհանրացում է կատարում, թե այդ գիտակցության կենտրոնը հայկական լեռնաշխարհն է, որտեղ ձևավորվել է «Սասնա ծռեր» դյուցազնավեպը, որ նա անվանում է «Հնագույն հեթանոսական Աստվածաչունչ»: Այստեղից հետևում է, որ «Սասնա ծռերը» նախախոս է բոլոր կարգի էպոսների համար: Գիտությունն ապացուցել է, որ հնդեվրոպացիների

(արիացիների) նախահայրենիքը Հայկական լեռնաշխարհն է: Աշխարհի հնագույն հողագործները նրանք են Հայաստանում, և, տարածվելով աշխարհում, նրանք իրենց հետ տարել են բառամթերք, աշխարհայացք, աստղագիտական գիտելիքներ, ձիարուծություն, պղնձաձուլություն և այլն: Արիական բոլոր հնագույն հավատալիքները ուղղակիորեն առնչվում են տիեզերական աստղատների չրջապտույտի և փուլային անցումների հետ: Հայկական լեռնաշխարհը կենդանակերպի հայրենիքն է: Հերմեսյան օրենքով, այն, ինչ վերևում է, նույնը ներքևում է, այլ կերպ ասած, երկինքը քարտեզագրված է ըստ հայկական լեռնաշխարհի: Փոքր Մհերը վերջին աստվածությունն է, տիեզերական լոգոսը, այսինքն՝ «տիեզերական հոգին, տիեզերական նյութի մեջ»: Դրա համար է նա Ադամավաքարում: Սա մեր էպոսի թաքնագիտական հզումներից մեկն է: Թաքնագիտություն է նաև ագռի հեռանկարի հարցը էպոսում: Այս իմաստով, փոքր Մհերը ոչ միայն տիեզերափուլը վակող աստվածություն է, այլև նոր փուլ, նոր հարություն բերող աստվածություն: Վերջապես մի դիտարկում ևս. Բիբլիան բառացիորեն չի նշանակում Աստվածաշունչ, այլ Գիրք, և հավանաբար Բիբլիա հասկացությունը ծագում է հեթանոսական մեր հին իմացաբանությունից: Ինքնին ուշագրավ է, որ Խնչոյանն իր վեպն անվանել է «Մհերի դռան դիրքը»:

Սամվել Շահինյանի դրույթը Տիեզերքի եռամիասնության համակարգի հայկական առասպելաբանության՝ Երկինք, Երկիր, Ծով: Բնապաշտական առասպելաբանական հայեցակարգի ստորգետնյա բաղադրիչը նախապատմական քաոսի Սև ջուրն է, որտեղ վերջանում է ամեն ինչ: Սև ջուրը սակայն աշխարհակործան հատկանիշից բացի երկակի բնութագիր ունի: Տիեզերքը չրջապատող ջրերը երկնքում դառնում են լուսավոր «Ծով Միրանի»: Սև ջրերն ու Ծով Միրանին կապկով երկիրը երկնքին հազարամյակների ընթացքում ձևավորում են Մարդ–լուսաբեր–այծ կենաց ծառ հոգևոր բարձր եռամիասնություն: Հնագույն բնապաշտական հավատալիքներից փայլոսի պաշտամունքը միակն է, որ գոյատևեց վերջին սառցապատման ժամանակաշրջանում և ահռելի կատակլիզմների արդյունքում հաստատեց արական նախասկզբի կենսունակությունը: Հայկական լեռնաշխարհում ձևավորվեց Տիեզերքի նախաստեղծ մոդելը: Սառցապատումից հետո Մարդը՝ կենաց Ծառի տնօրով դարձավ տիեզերակենտրոն՝ հավերժարար վերարտադրվող և վերածնվող կենսատու աղբյուր:

Ամենաընդհանուր ձևով այսպիսին են Խնչոյանի վեպի հավելվածում

նչված գրականության առաջաղրած գաղափարներն ու պատկերացումները տիեզերքի կառուցվածքի և հայկական լեռնաշխարհում ձևավորված նախաստեղծ էպոսի մասին: Ակներև է, որ նչված գրական աղբյուրները իմացաբանական հղումներ են տալիս բացահայտելու Խնչոյանի «Մհերի դռան գիրքը» վեպի գիտափիլիսոփայական հիմնադրույթը:

Նկատենք, որ վեպում էպոսի վերաբերյալ պատմաաղբյուրագիտական հղումներ կան նաև հունահռոմեական իմաստասերներից, Մբսրա տան մատենագիր Իբն Հաբիբից, արաբ պատմագիր Բոհա ադ-Դինի տարեգրության դրվագներից, մեհենական արձանագրություններից և այլն:

Եվ սակայն Խնչոյանի վեպի տիեզերական կեցության իմացության տեսակետից անհրաժեշտ է անդրադառնալ Քարանձավի միֆոլոգիային, քանզի կապը Ագռավաքարի ու Քարանձավի միջև միանգամայն ուղղակի է և այս իմաստով Քարանձավի միֆոլոգիական պատկերացումների մեջ հանգուցվում է նաև վեպի հիմնադրույթը:

Ըստ միֆոլոգիական ավանդույթի՝ Քարանձավը (Ագռավաքարը) իրական աշխարհի հանդեպ անտեսանելիորեն երևակայելի, մութ ու լուսավոր տուն է, ուր ավելի չուտ ապաստանում են վտանգից, քան ապրում: Քարանձավն ապաստան է ճգնակեցության կամ բնակավայր նախամարդու համար: Ի տարբերություն տան՝ քարանձավը ծածկված է, աչքին անտեսանելի, անթափանցելի մշուշով, այնտեղ քաոսի տարերքն է, մութ ու անտեսանելի է, ինչպես քաոսում, այնտեղ միայն կարելի է լսել, բայց ոչ տեսնել: Այստեղից էլ երկիմաստ ասույթը՝ «քարանձավը որպես ականջ և ականջը որպես քարանձավ»: Քարանձավի ներքին տարածությունը անկառուցվածք է, անձև, խառնակ ու խճճված: Քարանձավում գիտակցությունը, բանականությունն ու տրամաբանությունը փոխարինվում են չչուկով, ինստինկտը՝ ինտուիցիան, ենթագիտակցությունը, թաքուն բաղձանքը: Քարանձավի փիլիսոփայական միֆում, ըստ Պլատոնի, տեսանելի են առարկաների, մարդկանց ստվերները. առարկայական երևելի պատկերները, բայց ոչ իրերն ու առարկաները: Քարանձավը սրբազան ապաստարան է և թաքստոց: Այնտեղ աչխարհից թաքնվում են մենակյացները, հալածականները, այնտեղ ժամանակին գտնվում էին քնած թագավորները, հերոսները, առաջնորդները, գուչակները, մարգարեները: Կրակը և օջախը քարանձավում նմանեցվում է ձվի (դեղնուցը կճնպով) կամ արևի երկնային փայլի:

Քարանձավային միֆը տարբեր ժողովուրդների ավանդություննե-

րում այլ իմաստներ է հայտնաբերում: Ուշագրավ են, օրինակ, քարանձավի վերաբերյալ տարածված պատկերացումները, որպես չարունակական քամինների, անձրևի, ամպերի, կործանարար, ոչնչացնող տարերք կամ որպես պտղաբերության հարուցիչ և կրող: Քարանձավը համադրում է կյանքը–մահը–պտղաբերությունը, որպես միաժամանակյա հղիություն, ծնունդ և մահ, սկիզբ և վախճան: Քարանձավի հետ է կապվում կրքերի ու ոգևնչման ուժը: Քարանձավը հողի ընդերքն է, արգանդը, միաժամանակ պտղաբերումի և գերեզմանի տեղը: Մի շարք ավանդություններում Քարանձավի պատկերը ներկայացնում է մարդաբանական միֆը, առաջին մարդը դուրս է գալիս անդրաշխարհի թագավորությունից Քարանձավի միջոցով: Կարելի է նկատել, որ աստվածաչնչյան չատ առասպելներ առնչվում են Քարանձավի հետ, ինչպես, օրինակ, Քրիստոսի ծնունդն ու մահը, առաջին քրիստոնյաների քարանձավային թաղումները և այլն: Կյանքի, մահվան ու հարության ներթափանցումը քարանձավի պատկերում, վկայում է, որ այն օգտագործվել է որպես սրբավայր, այլև վաղ քրիստոնեական տաճարների քարանձավային պատկեր, ինչպես օրինակ, սիրիական, Հայկական եկեղեցիները Խրամ քարանձավը իրենից ներկայացնում է տիեզերքի մոդելը: Կա որոշակի հիմք խավարի մեջ լույսի գնոստիկական պատկերը բացատրելու քարանձավի կոնցեպտուալ սկսնմայով: Հաճախ քարանձավը տեղայնացվում է կամ լեռան կամ խոր կիրճի հետ և հայացքը դեպի երկիրը, երկինքը կամ անդրերկրային թագավորությունը:

Մի դեպքում Քարանձավը ներկայանում է որպես մայր-Հողի ձուլումը հայր-երկնքի հետ, մի այլ դեպքում որպես մուտք դեպի ներքին աշխարհը: Քարանձավը՝ որպես մուտք դեպի այլ աշխարհ, ներկայացնում է վտանգը, որտեղ ապրում են այդ մուտքի պահակները և պետք է իմանալ թարու կիրառելու գաղտնիքը: Լինում է նաև բացարկային (կոնտամինացիա) դեպք, երբ քարանձավը, լինելով լեռան վրա, բայց նայվածքը դեպի ստորին թագավորությունն է: Քարանձավի միֆոլոգիայի մասին տե՛ս «Мифы народов мира:, т. 2, Москва, 2000, стр. 311-312:

Համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Խնչոյանը խորապես գիտակ էր քարանձավի միֆոլոգիային և նրա նմանությամբ ներկայացրել է Ապուավաքարի պատկերը: Այստեղ է Խնչոյանի հայտնությունը: Նա տիեզերական այլ սահմանների վրա է գիտում ազգային վեպի ժամանակը, տարածությունը և ազգային բանահյուսության աստղածը:

Մհերը վեպի տարածքում հայտնվում է երազային տեսիլների մեջ:

Քարանձավում նրա փակվելը հասկանալու համար, ասում է հեղինակը, «փորձում էի այն մանկության տարիներին տեսած կենդանական աչխարհի ինքնապահպանության բնազդին, ինչպես էին մսագործի ձեռքերի տակ մամլված ցուլը, խոյը կամ վարազը մորթվելու՝ չունչը տալու ամենավերջին ակնթարթին էգի հետ զուգավորման նմանությամբ անգիտակից ռեֆլեքսային սերմնաժայթքումով հողը սղոցում, տեսակը պահպանելու փրկության ակտ էին կատարում» (16):

Մտքի սևեռումները երազային տեսիլների մղձավանջում նչմարում են հարյուր հիսուն պատումների անառարկելի վկայությունը, որ «տարին մեկ անգամ Համբարձման գիչերը Մհերն Ագռավաքարից դուրս գալու, աչխարհի հետ կապվելու փորձեր է կատարում», և ժողովուրդը, որ հավատում էր նրա անմահության առասպելին, միստիկ արարողություններով օգնում էր նրան դուրս գալու քարայրից: Բայց դա երազային պատրանք է և ավանդազրույց, իսկ իրականում ներհակ մտածումները տակավին հանգրվան չէին գտնում:

Ես ակնարկեցի գրողի և Մհերի փոխաձևության մասին և կրկին հավաստում եմ, որ որոչակի միտումով է իր անձնական կյանքը զուգահեռում էպոսի հերոսների կենցաղային ինչ-ինչ «չեղումների» հետ: Որ Դավթի պարագայում «արտաամուսնական կապով դուստր ծնելը խախտել էր հավատամքային կարգուկանոնով սահմանված տիեզերական գերագույն օրենքները» (44), նկատելի իրողություն չէր լինի, եթե այդ «չեղումը» բնորոչ չլիներ վիպերգի բոլոր հերոսներին: Թերևս սա էթնիկ-տոհմիկ ճակատագրի տրվածք է, որ հուչում է Մհերի առնղծվածի լուծման ինչ-որ աղղակ, իրոք որ տոհմիկ հատկանիչ, քանզի «ազգային վեպը հայր նախնիներից մեզ հասած սահմանադրության, հավատամքի սրբազան գիրքն է»:

Առանց տարրալուծելու և սահմանելու վեպի սյուժետային հոսքերը դժվար է ընդգրկել նրա համապարփակ բովանդակությունը և միայն այդ հոսքերի բարդ միասնության եզրերում կարելի է որոնել վիպական առեղծվածի լուծումը: Այս իմաստով էական է նկատել, որ Խեչոյանի գիրք-էպոպեայում ազգային էպոսը տրանսֆորմացված է արդի իրականությամբ և արդի իրականությունը իր հերթին տրանսֆորմացված է էպոսի դրվագներում:

Ինքնին ուչագրավ է էպոսի՝ որպես սոցիալ-մչակութային երևույթի բնութագրումը. «Ազգային վեպը չանձնավորված ուժ է, որ մեր աչխարհին կարգ, ներդաչնակություն է բերում, իր երկար ճանապարհին

ազգային մտածողություն, հոգևորանություն, անգամ վարքագիծ և ձևավորել: Այն ոչ թե պատմության այլաբանական կամ խորհրդանշային արձանագրությունն է, այլ երկրի հասարակական և քաղաքական վիճակների վրա անմիջապես ազդեցություն ունեցած օրենսգիրքը կամ դավանաբանական անսահմանության խորքերում անհատի երջանկության ճանապարհի որոնման ուղենիշը» (211):

Վեպում հենց այս հայեցակետից է դիտված Մհերի կերպարը, որպես թե «մեր ժամանակի տեսանկյունից նայելով» նա, հակադրվելով սերնդեսերունդ փոխանցված սոցիալական ու քաղաքական մտածելակերպին, «ազգային հոգևորանության կառուցվածքում հեղաշրջում է կատարել»:

Գրողը որոշակի է միացնում անցյալի ու ներկայի կապը, և երևույթն իմաստավորում պատմության փիլիսոփայությամբ: Երկուհազարամյա կենդանության հավանական թե անհավանական առասպելը պատկերում է որպես «քրոմոսոմի հյուսն աշխարհարարման նախաստեղծ մայր արգանդում», որ դարերը միացնում են ժողովուրդների ու պետությունների հարատև պատմության քարտեզը, Համբարձման պիչերը հովվի հետ ուղարկած պատգամը, աշխարհի կործանման չարիքն է դուշակում, թե՝ «այս ինչ ուղևրձ էր, մեր ժամանակների ոգին էր՝ ատոմային ռումբի կոճակը սեղմելու նմանությունը, թե տիեզերքի բնական ընթացքով խոչորանալ, անընդհատ ծավալվելու ճանապարհով մեծ պայթյունի պատրաստն էր վկայում, որ կործանելու էր երկրագունդը, հետո նոր միայն քանդվելու-վերակառուցվելու օրենքի համաձայն կրկին դեպի ամրույը՝ մեկ միասնական երջանիկ մոլորակի, վերստին նորոգված նոր փուլ, նոր սկզբի ժամանակաշրջանում էինք ապրելու» (102–103):

«Դասախոսի ներկար օրագրերում» Խնչոյանը կասկածանք է հայտնում, թե արժե՞ վիպել «Մհերի դռան գիրքը», երը ընդհանուր ճանաչում ունի գիտակների կողմից կազմված էպոսի «Համահավաքը»: Եվ սակայն այնքան անհայտ վարկածներ, հակադիր կարծիքներ, հերքող փաստաթղթեր կան, որ հաստատում են վիպերգի հարյուր հիսուն տարբերակների քննական հետազոտության անհրաժեշտությունը: Հատկապես Մհերի անմահության և կենդանի լինելու առասպելը, քանդի եթե Մհերն անմահ է, ուրեմն անմահ է նաև նրա ոգին, այսինքն՝ էպոսը չարունակվում է և ապագայի խորհուրդ ունի Մհերի առեղծվածը: Եվ երևակայության թանձրամած մշուշում պատկերվում է ուրվականի անտես ներկայությունը: «Գրեթե համոզված էի, – գրում է Խնչոյանը, –

եթե ժամը գար, իմ խորհրդավոր վայրկյանի ղորավոր ուժը հասնելու էր նրան տիեզերական մութ քարայրից գոյաբանական աչխարհը դիտելու համար... Միմյանց կողքով էինք անցնելու և իրար չենք ճանաչելու: Հին աչխարհը կործանելու համար կամ ֆիղիկապես դանակով էր մեռցնելու ինձ... կամ տիեզերքի ծագման ու վերջի մասին գիտական ենթադրությունը հաստատողներից մեկն էր լինելու, որ Մեծ պայթյունով էր տիեզերքի սկիզբը ղրվել և Մեծ լուծարումով ժամանակի չրջանը վերստին պիտի նորոգվեն...» (178):

Այդ նորոգության արձագանքները լսելի են նաև նորօրյա միտինգավորների բարձրախոս գոչումով, միանգամայն թափանցիկ ակնարկով, թե իչխանավորները դեռ տասը մարդ չէին սպանել, ոմանք խմբերով մարդկանց պաստառներ էին կրում, այլերը՝ «առաջավոր մտքերով կարգախոսներն էին երևում»: Ավելին, ասում են, որ «իչխանությունն օլիգարխների հետ է միավորվել, սափրագլուխներին դինվորական չորեր էին հագցրել, հենց նոր զենքով կոտորեցին ժողովրդին»:

Ավագանին այլ կերպ է ընկալում Ազատավաքարում ինքնակամ փակվելու Մհերի որոչումը, թե դա դավաճանություն է նախնիների հանդեպ, որ սկիզբ է դնում սեփական տոհմի կործանման և միաժամանակ ճչմարիտ համարում նրանից հրաժարվելու միտումը, քանզի արյան հետքը մանկական ափի մեջ գուչակում է ինչ-որ չար, դիվական կիրք նրա բնույթում: Հանելուկը լուծում է ենթադրում, թե «միջավայրին հակադրվելը կարծես մեր ազգային բնավորության դրսևորումն է» և լեռնային գետակի խառնվելը Տիգրիսին, Սանասարի ու Բաղդասարի ականատեսությամբ, «մեր տեսակի զորությունն են ներդնում համաչխարհային քաղաքակրթության առաջընթացին», ինչի գիտակցությամբ էլ երկվորյակ եղբայրները բնակություն են հաստատում նրա ակունքներում:

Բայց աչխարհ կոչվածի անակնկալներն անմեկնելի են և կախում չունեն բուսական ու կենդանական աչխարհի տագնապներից, բնության փլուզումները նախանչող երկնային նչանների գուչակությամբ, այլ նաև «մարդկային ապրելակերպի, կենցաղի, ծնունդների և մահվան մեջ» (190): Այսպես ապրել է ժողովուրդը, և կենսունակ է նրել գոյատևման բնազդը, «Գալիքը մարդկանց առաջ մութ մչուշի պես էր նրել, իրականում Հայաստանը դատարկվել, զրեզմանատուն էր դարձել... բայց կյանքը նորից սկսվեց ամայությունից, չոչնչացանք: Եղաններով զնացին Սարդարապատ, Հայաստանը փրկելու: Ջարդել են և՛ Շապուհին, և՛ Հուստինիանոսին, և՛ Բևյազեդ սուլթանին», իսկ Անդրանիկը, Նժդեհն ու

Մյասնիկյանը հոգու զորությամբ պահեցին Հայաստանը: «Մհերի դռան գրքի» նպատակը կերպարի առեղծվածի լուծումն էր, որի դիտակետից աղգային վնասի «սյուժեն» սոսկ ուղնկցող տարր է թվում: Եվ սակայն էպոսի սյուժեում թաքնված է հայտնության գաղտնիքը: Սկիզբը Վասպուրականի Գադիկ Թագավորի դուստր Ծովինարի կնության էր խալիֆին: Բայց Ծովինարն արդեն հղի էր հայրենի լեռների հրաչք զեղեցկության և երկու բուռ ջրից առած հղիությամբ, որ անհավանական է թվացել խալիֆին: Սակայն Ջրադաշտի և սուրբ ծննդյան վերարերյալ ավանդազրույցները հավատ են ներշնչում խալիֆին, և նա հաչտվում է երկվորյակների ծննդյան հետ: Բայց պատանեկան բնավորությունների ձևավորման հետ Սանասարի ու Բաղդասարի արյան կանչը անհնազանդություն է ստեղծում միջավայրի օտարոտի բարքերի հանդեպ և խալիֆի էության մեջ ծագում է նրանց վերացնելու զգացումը: Այդ նախազգացումով Սանասարը և Բաղդասարը հեռանում են խալիֆի արքունիքից և արկածալից ուղիներով հայտնվում Եփրատի ափերում, ուր գետը հատվում է լեռնային առվակի սրընթաց հոսքով:

Բայց բնության այդ հրաչքը փիլիսոփայական խորհրդանիշն է ակնարերում, որ երևի ճակատագրական հուշ պիտի լիներ տոհմի բացառիկ տեսակի վերարերյալ: Համենայնդեպս նկարիչը յուրովի է մեկնաբանում բնության խորհրդանիշը. «Լեռնային գետակը միախառնվելով համաշխարհային քաղաքակրթությունը խորհրդանշող Տիգրիսին, մեր տեսակի զորությունն էր ներդնում մարդկության առաջընթացին... Հավանարար երկվորյակները գլխի էին ընկել՝ բնակություն հաստատելով ակունքների չրջակայքում, իրենք էլ էին փոխվելու» (188):

Բայց ինչ-որ չեղում, այնուամենայնիվ, առկա էր տեղամասի ընտրության հարցում: Բանն այն է, որ երկվորյակներն ընտրել էին գետի հակառակ ընթացքի դժվարահաղթ հոսանքը, որը ոչ միայն Սանասարին ու Բաղդասարին, այլև հետագա ամբողջ սերնդին էր վիճակված կրելու «երկրի անխնա հարվածները՝ ունայնության կրնկակոխ հետապնդելը, անապատից անապատ մենավոր թափառականի քչվածությունը, խավարի անդունդներում խարխափելը» (186): Այդուհանդերձ դրախտի գետի հատումը Տավրոսի լեռնային գետակով, ըստ նախապատմական քրմերի մատյանների գուշակության, «երկիր մոլորակի միջօրեականը Սասնա նահանգի Մշո լեռներով է անցնում, որը Քաղիրթ-Բաթմանա գետակի նույն ճանապարհն էր: Աչխարհագրական այդ ամբողջ միջավայրը խորհրդավորությունների սկիզբ էր նշանակել» (187–188):

Հատկանշական է, որ գրքի վերջին հատվածներում է գրողն անդրադառնում Սասնա տան հիմնադրման Սանասարի և Բաղդասարի նախաձեռնումներին՝ իմաստավորելով, թե ազգային վեպը զվարճալի հորինվածք չէ, այլ «Հայասա երկրի և հետո էլ Ուրարտու պետության հավատամքի սուրբ գիրք, որպես սերունդների միջև չընդհատվող ժամանակի ամբողջություն, որպես իշխանական մեծ տան հարահոս կյանքի կրոնամիստիկ մի ամբողջ կարգակառույց, որ ոչ սկիզբ ունի, ոչ էլ վերջ» (301): Այսպես Սանասարը ծովի հատակից բերում է Քուռկիկ Ջալալիին և Թուր կեծակին, ապա ուժով ու հնարամտությամբ Սասուն բերում Քառասուն ճյուղ Դեղձուն Ծամին, որն իշխանական Մեծ Տան համար ծնում է Վերգույին, Ձենով Օհանին, Մեծ Մհերին:

Ինքնին հասկանալի է, որ Մհերի առեղծվածը բացահայտելու համար անհրաժեշտ է էպոսի սյուժեի հետագծումը, որն արդեն հետազոտության մեթոդ է դառնում խեչոյանական վեպի համար: Այսինքն՝ նա գծագրում է սյուժեն՝ ըստ համահավաքի և վերլուծում այն հարյուր հիսուն տարբերակների համադրությամբ: Այսպես Սանասարից հետո իշխանական տան ավագությունն անցնում է Մեծ Մհերին: Սակայն նրա երևալը վատահամբավ կանանց թաղամասում, ապա նաև անպարկեշտ պահվածքը կանանց և աղջիկների նկատմամբ, ցուցադրում են վարքի չեղում, որը վայել չէ Տան ավագանու ավագի համար: Նրա փառքը տարածվում է ամենուրեք, առյուծների դեմ մենամարտում, բայց նկատվում է, որ նա չէր կարող սխրանքն իրագործել առանց Փարվանայի, որի հետ արտաամուսնական կապի մեջ էր: Մսրա Մելիքի դեմ նրա պայքարն ավարտվում է եղբայրական դաշինքով ու հազարամյակների ծիսական օրենքով՝ թե «որևէ մեկի կյանքից հեռանալու դեպքում մյուսը պարտավորվում է մեռած եղբոր կնոջ ամուսինը դառնալ»:

Մեծ Մհերն ամուսնանում է Արմաղանի հետ, բայց մեկ տարին չբոլորած, մեկնում է Մսրը, ըստ ուխտի՝ ամուսնանալու այրիացած Իսմիլ խաթունի հետ: Յոթ տարի հետո վերադառնում է Սասուն, ինն ամիս անց ծնվում է Դավիթը և նույն ժամին մահանում են Արմաղանն ու Մեծ Մհերը:

Վեպում առավել ընդարձակ է ներկայացված Դավթի կերպարը: Ըստ Համահավաքի՝ ներկայացվում է նրա կենսագրությունը՝ ծնունդը, մանկությունը Մսրրում՝ Իսմիլ խաթունի խնամակալությամբ, վերադարձը հայրենիք, թափառումները, ապա մենամարտը Մելիքի հետ, վերջինիս

սպանությունը և Սասունի ազատագրումը Խալիֆի տիրապետությունից:

Մհերի և Ագռավաքարի գաղտնագիրը բացատրելու իմաստով նշանակալից են Դավթի և Ջմշկիկ սուլթանի արտաամուսնական կապը և ապօրինի աղջկա ծնունդը, ապա ամուսնությունը Խանդութ Խաթունի հետ և Մհերի ծնունդը, որին հաջորդում են Դավթի արկածալից թափառումները Տիբեթական ծովերի ափերում, Հյուսիսային սառցապաչտերում եղջերասահնակով, Կոնգոյի ափերում փղերի որս անելիս և այլն, որն ինքնին անհնարին է դարձնում նրա վերադարձը: Եվ սակայն նրա վերադարձը ողբերգական ավարտ դրեց Սասնա տան գոյությանը: Հոր և որդու մենամարտը ավարտվեց Դավթի նզովքով, որ կրկնություն էր Ուրարտուի արքա Մենուայի հրամանով կանգնեցված պաչտամունքային սեպագրության բանաձևը՝ «Խալդի, Թեյշեբա, Շիվինի և Խուտինի աստվածությունները թող ոչնչացնեն Մենուային և իր սերմը երկրի երեսից» (120):

Խեչոյանը միանգամայն հետաքրքրական ու իմաստավոր մեկնություն է տալիս Դավթի նզովքին: Մհերին դաստապարտելով դամբարան մտնելու ճակատագրին՝ Դավիթն ու Խանդութը գիտեին, որ «Ագռավաքարը երկրի և անդրաշխարհի պորտալար, նլումուտի դարպասն էր, միջօրեականի այնտեղով անցնելու պատճառով քրմերն այն որպես գաղակտիկայի կենտրոն, աշխարհարարման նախաստեղծ մայրական արգանդի օրինակ են երկրպագել» (121): Այսինքն, որ Համբարձման գիչերը բացվելու են Ագռավաքարի դռները երկու աշխարհների միջև և Խուտինի աստվածը Մհերին վերստին բերելու է նորոգում և հայոց աշխարհի նոր փուլն ու սկիզբը նորոգելու առաքելություն:

«Երբ սկսեցի առաջին անգամ կարդալ ազգային վեպի պատումները, - գրում է Խեչոյանը, - ինձ վրա էլ ցնցող տպավորություն էին թողել Մհերի հակասականությունները, որ երբեմն ինքս էլ էի կասկածում նրա առողջ բանականություն ունենալուն» (93):

Վեպի գաղափարն սկիզբ է առնում Ագռավաքարում Մհերի փակվելու վարկածից, որը ենթադրում է, թե նա կենդանի է առայսօր, և այդ վարկածի հիմքը կրկնվող այն դրվագն է, որտեղ տարին մեկ անգամ Համբարձման գիչերը Մհերն Ագռավաքարից դուրս գալու, աշխարհի հետ կապվելու փորձեր է կատարում և, ժողովուրդն իր հերթին հավատալով նրա կենդանի լինելուն, գիչերները քրմերի ծիսական երկրպագությամբ փորձում է միստիկ արարողություններով նպաստել նրա՝

քարայրից դուրս գալուն:

Եվ սակայն տարակուսանքները չարունակվում են. աղգային վեպի հարյուր հիսուն տարբերակների թանձրամած, հակասական, իրական ու միստիկական տեսիլներում Մհերի կերպարը տարուբերվում է գոյի ու անգոյության, իրականի ու ուրվականների անկերպարան քաոսում:

Կրակի բոցը պղնձե թիթեղից արևի լույսը անդրադարձնում է ժայռի վրա պառկած երկնագույն մողեսի, այդ անդրադարձը՝ Մհերի կյանքի ընթացքը պատմող արձանագրության, թե ինչպես նա ցերեկը երկնքից կրակ, գիչերը սառնամանիք անապատով ստվերի պես երևացել ու հեռացել է հայրենի տնից, ապա աչխարհի չորս ծագերում թափառելուց հետո վերադարձել Սասուն և ծնողների կողմից վտարվել է Ագռավաքար՝ ընդմիչտ թաղվելու այնտեղ, ուր անդարձ մննության ճնդքներից իբրև կյանքի միակ արձագանք լսվում է միայն ծղրիդների կռինչը: Մհերի ինքնակամ փակվելը Ագռավաքարում կարելի է վերագրել կենդանական աչխարհի ինքնապահպանության բնազդի զուգավորման ժամանակ սերմնաժայթքման ռեֆլեքսային՝ պահպանելու տեսակի չարունակությունը: Եվ այնուամենայնիվ, երազային տեսիլքից զատ Ագռավաքարում Մհերի փակվելու ստույգ փաստը Կոգոհովիտ գյուղի հովվի վկայությունն է, թե «Համբարձման գիչերը Ագռավաքարի մուտքի մեջ կանգնած մարդը Մհերն է եղել, որի հետ զրուցել է ինքը» (17):

Ձիու խրխինջը լսելի է դառնում գավառի երիտասարդներին, և նրանք Մհերին հանդիպելու ակնկալիքով գալիս էին Սասուն, նրանց գանգվածային տեղաչարժերը կաթվածահար էին արել երկրի սոցիալ-հասարակական կառույցը, որի հանդեպ Մեծ տան երիցավագների քաղաքապետարանի ավագանու խորհուրդը փորձում էր ոստիկանական տեսուչների միջոցով կարգավորել աննախադեպ իրավիճակը: Սակայն ապարդյուն: Հոսքը գավառներից չարունակվում է՝ կանխելու համար իչխանությունների ձգտումը՝ ժողովրդին դեպի անցյալը տանելու փորձերը: Երիտասարդական չարժումները տիեզերական ինչ-որ փոփոխություններով էին նախանչում. Սասունի իչխանական կառավարման համակարգը փլուզման վտանգի մեջ էր, և երկիրը հասել էր հեղափոխության եզրին: Ընդհանուր այդ խառնակության մեջ ամբոխի տրամադրությունը փոխվում է, երբ Ագռավաքարում Մհերի փակման վեցերորդ օրը «չրջակա գյուղերում մոխրագույն ավանակով, չիկակարմիր զգեստներով մի պատանի էր չրջել, ի զարմանս բոլորի՝ հայտարարել էր, իբր ժողովուրդը Սասուն չգնար, ղողանջը հանգիստ չէր տա նրանց, կոտի-

պեր տառապեին» (19): Այսպես թե այնպես, աղետալին այն է, որ բոլոր կարգի խառնակութիւնների պատճառը վերագրում էին Մհերին՝ արատավորելով նրա կերպարի իրական բնույթը: Սա անորոշութեան տագնապներ է ծնում գրողի հոգեբանութեան մեջ՝ չափելու իր և Մհերի նմանութեան սահմանագծերը:

Ուրույն վարկածների տեղիք է տալիս Մհերի թափառումներն անապատում, տարակուսանքի առիթ էր դառնում միայնակ թափառումների անիմաստութիւնը ու անհասկանալիութիւնը: Եվ սակայն թափառումների պատճառը ոչ թե մոլորութիւնը, չփոթմունքը, թուլամտութիւնն են, այլ «համամարդկային խիզախումների միլիոնաւոր տարիների խորհուրդն ըմբռնելը» և տիեզերական չրջապտույտներում, մառախլածածկ անդունդներում հուսալքված աղգային ոգին որոնելու ձգտումը: Ագռավաքարում փակվելը որոշակի չրջադարձ է նշանաւորում երիտասարդների նոր սերնդի գիտակցության մեջ: Նրանք այլևս չէին ցանկանում կառավարվել իշխանական մեծ տան օրենքներով, և նրկրում սկսվում է խոշոր հուզումների խառնակիչ ժամանակների չրջանը:

Մեծ Տունը, քաղաքային իշխանութիւնները և հատկապես վերջոն չարակամորեն պնդում են Մհերի անգոյութիւնը, մինչդեռ անժխտելի էր, որ Կոգոհովտի հովիվը պատմում է իր զրույցը Մհերի հետ, որն ասել է, թե «երբ ինքը Ագռավաքարից նչնի, կկորածնվի գոյաբանական անարդար աչխարհը»: Կսկսվի նոր կյանք, և Սասունն ու ժամ:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

I
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ՏԵՍՈՒԹՅՈՒՆ

Հայոց գրականության նորոգությունը 17–18 դարերում 5
Սայաթ-Նովա 34
Պարույր Սևակի «Սայաթ-Նովան» 52
Հայ գրականագիտություն. անցյալը և ներկան 68
Էկզեգետիկայից մինչև ֆենոմենոլոգիա
գրականագիտությունը մեթոդաբանական ուրվագծերում 94
Գիրք ապաչխարանքի և թողության 113
«Հավաքական Հայրենիքի» ուտոպիան 153
Նրա կյանքը լեգենդի է նման 170

II
ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆԸ ԻՆՉՊԵՍ ՈՐ Է

Քննադատության առարկան և մեթոդը 179
Անդրադարձ 198
Քննադատությունը ինչպես որ է 238
Անվանի սասունցին և իր հուշերը 301
Մինչև անդունդի եզերը 307
«Անհնար է պահի մեջ չտեսնել հավերժությունը» 315
Էության պոեզիան, թե՞ պոեզիայի էությունը 321
Բանաստեղծությունը սահմանից անդին 327
Շուշիի առասպելը «Արցախ Նամնում» 332
Կանչերի խորհուրդը 336

III
ԱՆԴՐԱԴԱՐՁ

Արսեն Տերտերյանի գրականագիտությունը 345
Հայ գրականության պատմության
մեթոդաբանության հարցերից 387
Էջեր հայ քննադատական մտքի պատմությունից 421

IV
ԼՈՒՍԱՆՑԱՆՇՈՒՄ

Մխիթարյանները հայ գրականության
պատմագրության հիմնադիր 483
Մեթոդաբանական նորոգության միտումները
արդի գրականագիտության մեջ 487
Բաֆֆու «կյանքի գիրքը» 492
Ժամանակակից գրականությունը հարավսլավոնա աշխարհում 499
Լուսանցանչում 506
Պարականոն վեպի սահմանը 509
Անմոռաց հուշեր 512
Սուսաննա Հովհաննիսյան. «Հովհաննես Թումանյանի կյանքի և
ստեղծագործության պատմությունը (1900–1912 թթ.) 514

ՍերգեյՍարինյան

ՀԱՅՈՑ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԵՐԿՈՒ ԴԱՐԸ

գիրք վեցերորդ

Сергей Саринян

ДВА ВЕКА АРМЯНСКОГО ЛИТЕРАТУРЫ

шестое книга

Հրատարակչության տնօրեն՝ Վահագն Վարդանյան
Խմբագիր՝ Արմեն Ավանեսյան
Սրբագրիչ՝ Ամալյա Գրիգորյան
Էջադրումը՝ Մարինա Ավանեսյանի

Տպաքանակը՝ 400:
Տպագրությունը՝ օֆսեթ:
Չափսը՝ 60x84 1/16:
Ծավալը 30.5 տպ. մամուլ:
Գինը պայմանագրային:
Տպագրվել է «Դիզակ պլյուս» տպագրատանը:
Հասցե՝ ք. Ստեփանակերտ, Հ.Հակոբյան 25

Հրատարակչություն

375010, Երևան, Սարի թաղի 15, տ. 20
Էլ. փոստ՝ Narcis-handes@mail.ru

[5000 դր.]

ԳՍՍ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.
FL0676133

A 108516