

ԱԶԱՏ ԵՂԻՍԱՎԱՐՅԱՆ



ԱՅՈՅ

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ

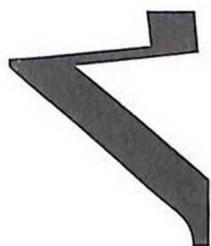
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՒՐԱԳԻԾ

ДУБЛЕТ

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ՀԱՆՐԱՊԵՏՈՒԹՅԱՆ
ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ



ԱՅՈՑ
ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾ

A II
90507



ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն
ԵՐԵՎԱՆ 2004

**Գիրքը տպագրվում է ՀՀ ԳԱԱ
Մ. Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ**

**Պատասխանատու խմբագիր՝
ՀՀ ԳԱԱ ակադեմիկոս Ա.Պ.Գրիգորյան**

Ե 381 Եղիազարյան Ա., Հայոց նորագույն գրականություն.
պատմության ուրվագիծ. – Եր., «Գիտություն», 2004,
450 էջ:

Գրքում քննվում են հայոց նորագույն գրականության
զարգացման օրինաչափությունները: Ընդ որում, այդ
գրականությունը դիտվում է իբրև մեկ ամբողջություն իր երկու՝
հայաստանյան և սփյուռքյան ճյուղերով: Գիրքը գրված է բոլոր
նրանց համար, ովքեր հետաքրքրվում են հայ գրականության
պատմությամբ, բայց այն ուղղված է առաջին հերթին, իհարկե,
լեզվի և գրականության ուսուցիչներին և ուսանողներին:

Ե $\frac{4603020000}{703 (02) - 2004}$

ԳՄԴ 83.3Հ

ISBN 5 – 8080 – 0580 – 3

© ՀՀ ԳԱԱ «Գիտություն» հրատարակչություն, 2004թ.

ԵՐԿՈՒ ԽՈՍՔ ԱՅՍ ԳՐՔԻ ՄԱՍԻՆ

Գրականության *պատմության* և պատմության *ուրվագծի* միջև Լական փարբերություններ կան: Եթե ընթերցողը կարդա այս գիրքն իբրև պատմություն, նրա մեջ շատ բացթողումներ կհայտնաբերի: Բազմաթիվ անուններ ու գրքեր, որոնք պարբ. Լ. մանրամասն կամ ոչ շատ մանրամասն բնավեին պատմության մեջ, այսպես հիշարարկված են հարևանցիորեն կամ երբեմն Լ. հիշարարկված չեն: Եվ առհասարակ, ընթերցողն այս գրքում չպարբ. Լ. շատ սևեռվի անունների վրա: Իմ նպատակն Լ. եղև բացահայտել հայոց նորագույն գրականության զարգացման *դրամատրանությունը*: Այլ խնդիր է, թե դա ինչ չափով է հաջողվել: Բոլոր անուններն ու սրբազորությունները հիշարարկվում կամ բնավում են այս գրքում միայն այդ փաստերից: Որոշ հեղինակների գործեր վերլուծված են ավելի հանգամանորեն փարբեր պատճառներով: Նախ, երկեր կան, որոնք խորհրդանշական են զարգացման փայլ փուլի համար, իրենց ժամանակի փրամադրությունների ամենավատ արարահայտությունն են: Այլ դեպքերում, երբ խոսքը սփյուռքահայ հեղինակների մասին է, նկարի է առնված այդ հեղինակների թիչ ծանոթ լինելը Հայաստանում:

Հուսով եմ, այս գիրքը կնպաստի մեր նորագույն գրականության զարգացման օրինաչափությունների ըմբռնմանը և նրա ամբողջական պատմության սրբազմանը:

Հեղինակ

ՀԱՅ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՍԱՀՄԱՆՆԵՐԸ

(ՆԵՐԱԾՈՒԹՅԱՆ ՓՈԽԱՐԵՆ)

1

Ավարտվեց 20-րդ դարը, և դա սոսի օրացուցային իրադարձություն էր: Ավարտվեց մարդկության պատմություն, համենայն դեպս նոր պատմություն ամենաբարդ, ամենահակասական և ամենահարուստ շրջանը: Մենք, որ ապրել ենք այդ դարում, այժմ հնարավորություն ենք ստանում տեսնել այդ դարմանալի դարաշրջանի ամբողջությունը: Ինչպես մարդու մահը միանգամից ամբողջացնում է մարդու կերպարը, այնպես էլ դարաշրջանի ավարտը ամբողջացնում է դարաշրջանի պատկերը, տալիս նրա ավարտուն գծերը: Եվ անշուշտ, մենք այժմ 20-րդ դարին նայում ենք այլ հայացքով, քան նայում էինք, երբ այդ դարի իրադարձությունների մեջ էինք: Սա կապ չունի արմատական վերագնահատումների հետ, որոնք, իբրև կանոն, թելադրված են լինում քաղաքական-գաղափարախոսական նկատառումներով: Բոլորովին այլ բան է տեղի ունենում, ներքնապես, ինքնաբերաբար վերակառուցվում է մեր ամբողջ հայացքը, որի էությունը ոչ թե պարզունակ դրական կամ բացասական գնահատականների մեջ է, այլ նոր ըմբռնումների: Պարտադիր է, որ բոլոր հին գնահատականները մի կողմ նետվեն: Բայց դրանք մահում են նոր կապակցությունների, նոր համատեքստի մեջ, դրանով իսկ իրենք էլ էականորեն վերակառուցվում են:

Այս ամենը ամբողջությամբ վերաբերում է և գրականության պատմությանը: Անխուսափելիորեն և բնականորեն նոր հայացք է ծնվում 20-րդ դարի գրականության և, մասնավորապես, հայ գրականության նկատմամբ: Շատ է գրվել հայոց նորագույն գրականության մասին, և գրվածների մեջ շատ արժեքավոր բաներ կան, որոնք չեն կարող հաշվի չառնվել այդ փուլի հայ գրականության մասին մտածելիս: Բայց առաջացել է նոր պատմություն անհրաժեշտությունը:

Այս վերջինը միանգամից չի ստեղծվի: Սակայն նոր մոտեցումների անհրաժեշտությունը հասունացել է արդեն այսօր: Տեղի է ունենում մեր նորագույն պատմություն վերախմաստավորման ինտենսիվ գործընթաց, և դրա կարևորագույն տարրերից մեկը հայոց նորագույն գրականություն պատմություն վերախմաստավորումն է:

Վերախմաստավորումը գնում է երկու ուղղություններով՝ հայոց նորագույն գրականություն ամբողջականության ըմբռնում և զարգացման ներքին օրինաչափությունների ճշգրտում: Ավելորդ է ասել, որ այս երկու կողմերը սերտորեն միահյուսված են, որովհետև այդ օրինաչափությունները կարող են ճիշտ ներկայացվել միայն հայ նորագույն գրականության ամբողջականության սահմաններում:

Եվ ուրեմն, նախ ճշտենք մի քանի հիմնարար հասկացություններ ու տերմիններ (եզրեր): Առաջինը գրանցից «հայ նորագույն գրականություն» տերմինն է:

Մինչև հիմա մենք գործ ենք ունեցել «հայ խորհրդային գրականություն» և «սփյուռքահայ գրականություն» տերմինների հետ: Հայոց գրականություն նորագույն շրջանի պատմություն ուսումնասիրվել է իբրև խորհրդային Հայաստանում ստեղծված գրականության պատմություն և իբրև սփյուռքի տարբեր գաղթօջախներում ստեղծված գրականության պատմություն: Եղել է այն ընդհանուր ըմբռնումը, որ հայ գրականությունը մեկ միասնական գրականություն է. բայց այդ ըմբռնումը չի մարմնավորվել կոնկրետ հետազոտություններում, չի բացահայտվել այդ միասնության բուն էությունը:

Երբ Ավետիք Իսահակյանը Հայաստանի գրողների երկրորդ համագումարում խոսեց միասնական ազգային գրականության մասին, դա ընկալվեց իբրև իրողության արձանագրում, ընդ որում՝ ուշացած արձանագրում (երեսնական թվականներին խուճ անգամ չէր կարող լինել այդ թեմայի շուրջ դատողությունների անելու մասին): Բայց մի բան էր փաստը հայտարարելը, մի այլ բան այդ հայտարարությունը գիտականորեն հիմնավորելը: Քառասնական թթ. վերջերին դա հնարավոր չեղավ մի շարք պատճառներով: Դրանցից ամենակարևորները երկուսն էին. նախ, քաղաքական-գաղափարախոսական սահմանափակումները հնարավորություն չէին տալիս լուրջ համեմատություններ անցկացնել խորհրդային Հայաստանի գրողների և Սփյուռքի գրողների

ստեղծագործությունների միջև. իսկ առանց դրա բացահայտել հայ գրականությունը այդ երկու ճյուղերի ունալ առնչությունները անհնարին էր: Մյուս կողմից, Հայաստանում սփյուռքահայ գրականությունը մասին պատկերացումները թերի էին: Մի ամբողջ շարք տաղանդավոր գրողների ստեղծագործությունը Հայաստանում փակի տակ էր, դրա փոխարեն, գուտ գաղափարախոսական նկատառումներով, երբեմն պրոպագանդվում էին երկրորդական գրողների ստեղծագործությունները:

Վիճակը փոխվեց 60-ական թթ., երբ հնարավորություն եղավ սերտացնել կապերը Սփյուռքի հետ: Մի կողմից շատացան փոխադրվածությունները, մյուս կողմից՝ սփյուռքի գրողների գործերի հրատարակությունները Հայաստանում: Դրվեցին առաջին ուսումնասիրություններն ու հոգվածները: Սփյուռքահայ գրականության ուսումնասիրության համար շատ կարևոր եղավ սփյուռքահայ գրականության բաժնի ստեղծումը Մ.Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտում: Սփյուռքահայ գրականությունը աստիճանաբար գտնում էր իր իսկական տեղը ոչ միայն Հայաստանյան ընթերցողի գիտակցության, այլև գրականագիտության մեջ, թեև սահմանափակումները դեռ երկար, մինչև ութսունականների կեսերը, խանգարում էին դրան:

Այսպես թե այնպես, այս գործընթացի շնորհիվ 20-րդ դարի հայ գրականությունը ձեռք էր բերում իր ուրվագծերի ամբողջականությունը:

Մյուս կողմից, ճշգրտվում ու խորացվում էր հայացքը խորհրդային Հայաստանի գրականության նկատմամբ: 60-ական թթ. հետո գրվեցին մի ամբողջ շարք մենագրություններ հայ խորհրդային գրողների ստեղծագործության մասին, որոնց մեջ տրվում էին նոր, ավելի արդարացի, գիտականորեն ավելի ճշգրիտ գնահատականներ մանավանդ 20-30-ական թթ. այն գրողների ժառանգությանը, որոնք զոհ գնացին այն տարիների ահաբեկչական քաղաքականությանը: Այս աշխատանքը հնարավորություն տվեց ընդհանրացնելու կուտակված նյութը, ստեղծելու հայ խորհրդային գրականության պատմությունը: Առաջին այդպիսի պատմությունը գրվեց 50-60-ական թթ. Հայաստանի ԳԱԱ Մ.Աբեղյանի անվ. գրականության ինստիտուտում¹: Դրանից մի քանի

¹ Սովետահայ գրականության պատմություն, հ.1, Երևան, 1960, հ. 2, Երևան, 1965:

տարի Հետո Սուրեն Աղաբաբյանը գրեց *Խորհրդային Հայաստանի գրականություն* նոր պատմությունը երկու Հատորով, որի մեջ Համակարգված էր մինչ այդ իր և մյուսների կուտակած հարուստ նյութը²: Այդ գրքի երկրորդ Հատորի վերնագիրը (*“Արդի Հայ գրականություն”*) իբրև տերմին ճշգրիտ էէր: Նախ, արդի գրականությունը ընթացիկ գրականությունն է, այնինչ Աղաբաբյանը գրում էր անցած տասնամյակների պատմությունը: Եվ այդ պատմությունը իրոք Հայ Խորհրդային գրականության պատմություն էր, ոչ թե թեկուզ արդի Հայ գրականության պատմություն, որովհետև սփյուռքը այնտեղ չկար (արդար լինենք և ասենք, որ այս անճշտությունը հեղինակինը էէր. Հատորը տպագրվեց Աղաբաբյանի մահից հետո, և ոչ նույնիսկ խմբագիրներինը. իննսունական թթ. թոհուբոհի մեջ պետք էր գտնել մի վերնագիր, որը ազմուշ էէր հարուցի, և զրա համար կանգ էին առել «արդի» անմեղ բառի վրա): Խորհրդային Հայ գրականության պատմության բուհական ձեռնարկ գրեց Հր.Թամրազյանը³: Այս փաստերը հիմք են տալիս ասելու, որ Հայ Խորհրդային գրականության պատմության գիտական շարադրման ուղղությունը կատարված է մեծ և անշրջանցելի աշխատանք:

20-րդ դարի Հայ գրականության ամբողջական պատկերի ստեղծման համար անսխալորեն յուրթ է տալիս Գեղամ Սևանի «Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր» աշխատությունը⁴: Գ.Սևանի ուսումնասիրությունը սփյուռքահայ գրականության պատմության ստեղծման առաջին փորձն էր և ամբողջականության իմաստով էէր կարող չզիջել Հայ Խորհրդային գրականության արդեն ստեղծված պատմություններին: Այդ գիրքը նաև իր վրա կրում էր գաղափարական մի շարք նախապաշարումների կնիքը: Բայց դա կարևոր հենարան էր հետագա ուսումնասիրությունների համար:

² Սուրեն Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ.1, Երևան, 1986, Արդի հայ գրականության պատմություն, հ.2, Երևան, 1993:

³ Հրանտ Թամրազյան, Սովետահայ գրականության պատմություն, Երևան, 1984:

⁴ Գեղամ Սևան, Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր, գիրք 1, Երևան, 1980, գիրք 2, Երևան, 1997:

Կա մեկ ուրիշ գիրք, ստեղծված սփյուռքում՝ Լևոն Շանթի «Հայոց բանահյուսութեան պատմությունը»⁵, որը մեզ հայտնի՝ սփյուռքում ստեղծված միակ ամբողջական պատմությունն է հայ գրականության, այդ թվում և 20-րդ դարի հայ գրականության: Թեև այդ գրքում փորձ է արված տալու փաստորեն ամբողջ հայ գրավոր մշակույթի պատմությունը, բայց, իհարկե, աշխատանքի կենտրոնում է գեղարվեստական գրականության պատմությունը, և նրա մոտեցումներն ու գնահատականները արտացոլում են հայության մի զգալի մասի մոտեցումներն ու գնահատականները (ես մի կողմ եմ թողնում դասագրքերն ու այլ աշխատությունները, որոնց քննությունը մեզ կշեղեր մեր նպատակներից):

Այս բոլոր պատմությունները, իրենց բոլոր առավելությունների հետ, ունեն և իրենց ժամանակի բոլոր պակասությունները: Արդեն ասացինք, որ խորհրդային շրջանում այդպես էլ խնդիր չգրվեց ստեղծելու հայ նորագույն գրականության ամբողջական պատմությունը: Դրանք տալիս են նորագույն հայ գրականության միայն մի մասի՝ խորհրդային հայկական կամ սփյուռքի գրականության պատմությունները. իսկ եթե տալիս են և՛ նրա, և՛ նրա պատմությունը, ինչպես անում է Լևոն Շանթը, ապա դարձյալ անջատ-անջատ:

Դրանց բոլորի մեջ այս կամ այն չափով արտացոլվում են ժամանակի գաղափարախոսական սահմանափակությունները: Այս ասելիս չպետք է մոռանալ, որ Սուրեն Աղաբաբյանն ու Հրանտ Թամրազյանը շատ հեռու և շատ բարձր էին 20-30-ական և հետագա թվականների գուհիկ-սոցիոլոգիական մոտեցումներից, նրանց ուսումնասիրությունների կենտրոնում իսկական գրական արժեքներն էին, և գնահատականները տրվում էին՝ ելնելով գրական երկերի իրական գեղարվեստական արժեքից և առանձնահատկություններից: Բայց հայացքը, նաև նրանց երկերում, մնում էր խորհրդային հայկական իրականության սահմաններում, այդ իրականության առանձնահատկությունների սահմաններում: Եվ այսօր արդեն, այդ պատմությունները գրելուց մեկուկես-երկու տասնամյակ անց, նրանց շատ մեկնա-

⁵ Լևոն Շանթ, Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսութեան վրա, Բեյրութ, 1946 (սպագրված է իբրև իններորդ հատոր «Լևոն Շանթի երկերը» Զբաղմանատրիալում):

բանություններ միակողմանի կամ պակասաժոր են թվում: Սա, անշուշտ, ոչ թե նրանց թերությունն էր, այլ դարաշրջանի առանձնահատկությունը: Նրանք չէին կարող ունենալ այն առավելությունը, որ ունենք մենք իրեն գրականության պատմաբաններ. նրանք իրենք այդ պատմության ծնունդը և արարողներն էին, նրանց հայացքը սահմանափակված էր այս իրողությամբ: Իսկ Լևոն Շանթը իր սիյուռքյան հեռուներից և Խորհրդային Հայաստանի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքի խորքերից սկեպտիկորեն էր նայում Խորհրդային Հայաստանի ողջ գրականությանը՝ չտեսնելով այնտեղ «մեծարժեք երկեր»:

Այսպես թե այնպես, 90-ական թթ. կուտակված էր հսկայական նյութ 20-րդ դարի հայ գրականության նոր և ամբողջական պատմությունը ստեղծելու համար:

Եվ ուրեմն, ի՞նչ է հասկանում այս աշխատության հեղինակը 20-րդ դարի հայ գրականություն ասելով: Դա Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Խորհրդային Հայաստանում և Սիյուռքում ստեղծված գրականությունների ամբողջությունն է: Մենք ելնում ենք այն գիտակցությունից, որ այդ բոլորը մեկ ազգային գրականություն է, անկախ այն բոլոր շատ էական տարբերություններից, որոնք կան այդ գրականությունների միջև: Այս միասնությունը երկու ճյուղերի զուտ միասնիկական միադոմար է, այլ ներքնապես շատ բարդ ու հարուստ միասնություն:

Այդ միասնությունը ամենևին չի նշանակում միատարրություն: Մենք չենք կարող համահարթել հայ նորագույն գրականության երկու ճյուղերի առանձնահատկությունները: Դրանք զարգացել են իրարից այնքան տարբեր պայմաններում, ժառանգել են իրարից այնքան տարբեր ավանդույթներ, որ նրանց տարբերությունները չտեսնելը և՛ գիտական, և՛ հասարակական իմաստով շատ վնասակար կլիներ: Անհրաժեշտ է սթափորեն և հանգամանորեն քննել այդ առանձնահատկությունները (այդպես է վարվել, օրինակ, Լևոն Շանթը իր «Հայ բանահյուսության պատմության մեջ», բայց նա, հավաստաբիմ իր սկզբունքներին, ելնելով լեզվական իրողություններից, առանձին-առանձին է քննում մեր գրականության արևմտահայ և արևելահայ հատվածները, հետադադրում և՛ հայաստանյան, և՛ սիյուռքահայ հատվածները, ի տարբերություն հայ նոր գրականության պատմության հինգհատորյակի, որի

Հեղինակները Հայ նոր գրականությունը պատմությունը ենթարկել են միասնական պարբերացման):

Միայն այդ առանձնահատկությունների հաշվառումը մեզ հնարավորություն կտա գիտական հայացք մշակելու երկու ճյուղերի իրական միասնություն, Հայ նորագույն գրականությունը ընդհանուր օրինաչափությունների հանդեպ:

2

Որո՞նք են Հայոց նորագույն գրականությունը պատմության փուլերը: Այս հարցին պատասխանելիս պետք է նկատի առնել երկու կարգի իրողություն՝ ազգային կյանքի այն իրադարձությունները, որոնք որոշիչ ազդեցություն են ունենում ժողովրդի կյանքի բոլոր կողմերի վրա, և բուն գրական զարգացումը: Ավելի հաճախ այս երկուսի ժամանակային սահմանները համընկնում են: Ամեն դեպքում, Հայոց նորագույն պատմության առաջին շրջանը և Հայ նորագույն գրականության պատմության առաջին շրջանը ընդգրկում են նույն տարիները երկու համաշխարհային պատերազմների միջև: Այս տարիները, մի կողմից, ամբողջ Հայ ժողովրդի կյանքում կատարված էական տեղաշարժերի տարիներ էին, մյուս կողմից, դա Հայ նորագույն գրականության զարգացման մի ամբողջական և շատ կարևոր շրջան էր: 20-30-ական թթ. Հայ նորագույն պատմության զարգացման բարձրակետն էին: Դրանք ծաղկման տարիներ էին ոչ միայն Հայաստանում, այլև Սփյուռքում: Մանավանդ Սփյուռքի դեպքում այս տարիների հաջողությունները այլևս չէին կրկնվելու, որովհետև ինքը՝ Սփյուռքը, դանդաղ, բայց անշեղորեն գնում էր դեպի ուծացում, գոնե մշակույթի բնագավառում: 20-30-ական թթ. գրական վերելքը արդյունք էր այն սերնդի ջանքերի, որը Հայկական կրթություն ու դաստիարակություն էր ստացել դեռ հայրենիքում և իր մեջ ուներ գրական-մշակութային կյանքի բոլոր անհրաժեշտ լիցքերը: Ուծացմանը դիմադրելու, հայրենի մշակույթը պահելու նրանց վճռականությունը հրաշալի արդյունքներ տվեց՝ Սփյուռքում ստեղծելով մի գրականություն, որը գրեթե չէր վիջում հայրենիքում ստեղծվող գրականությունը: Սփյուռքահայ գրականությունը երկու հոսանքներն էլ՝ «նահանջի» և «կարոտի», անկախ իրենց ներքին բանավեճից, սփյուռքում Հայ գրականության զարգացման ուղիների մասին տարբեր

պատկերացումներից, լցված էին հայ գրականության զարգացման նույն վճռականությամբ:

Հայաստանում կատարվող արմատական փոփոխությունները դարձյալ հզոր լիցքեր հաղորդեցին գրականությանը. հետո էլ երբեք պատմական այդքան կարճ ժամանակամիջոցում կողք կողքի չստեղծագործեցին այդքան վառ գրական անհատականություններ: Եվ գրականությունը այդքան մեծ ձեռքբերումներ չունեցավ ժողովրդի պատմական ճանապարհի իմաստավորման իր ճիգի մեջ: Ջարենցի կողքին գործում էին շատ տաղանդավոր մարդիկ, որոնց բոլորի ստեղծագործությունը ստեղծեց գրական տպավորիչ համապատկեր:

Այս շրջանը Հայաստանում որոշակիորեն ավարտվում է նախապատերազմյան տարիներով: Երեսնականների վերջերը արդեն կարելի է համարել հարաբերական անկման կամ աղքատություն տարիներ: Ռեպրեսիաները ծանր հարված հասցրին հայ մշակույթին և գրականությանը: Սփյուռքում սահմանը այդքան կտրուկ չէր: Բայց այնտեղ էլ ուրվագծվում էր: Այնտեղ այդ սահմանը ավելի բնական էր. սկսում էր մարել կամ թուլանալ այն ոգևորությունը, որը եկել էր նախանդհույան ժամանակներից: Սփյուռքի գրականության լավագույն գործերը մինչ այդ արդեն ստեղծվել էին, ասպարեզից հեռանում էր Վազգեն Շուշանյանը, Փրանսիերենի էր անցնում հիվանդ Շահան Շահնուրը և այլն, և այլն: Հավասարարժեք ուժեր չէին գալիս ու չէին կարող ասպարեզ գալ:

Սրան գումարած, և՛ Հայաստանում, և՛ Սփյուռքում սկսվող Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը նոր սահման էր գծում, և գրականությունը անպայման պետք է արձագանքեր այս աղետալի ու մեծ իրադարձությանը: Եվ այս արձագանքի մեջ ամենաընդգծվող առանձնահատկությունը հայրենասիրական վերելքն էր: Բնորոշ է, որ այդ հայրենասիրական վերելքը միացրեց հայրենիքը և Սփյուռքը, սփյուռքի հակադիր հոսանքները: Երբ 1943 թ. Կոստան Ջարյանը Բոստոնում տպագրում էր «Նավը լեռան վրա» վեպի առաջին, հակախորհրդային տարբերակը, դրան կցված կարճ առաջաբանում ոգևորությամբ է խոսում այն պայքարի մասին, որը հայ ժողովուրդը մղում էր ֆաշիզմի դեմ: Այս տարիների առնչությամբ մենք նորից պետք է խոսենք այն ընդհանրությունների մասին, որոնք արևելահայությունը

և սփյուռքահայությանը դարձնում էին մեկ ժողովուրդ: Ֆաշիզմի պարտությունը ամբողջ հայությունը բնկալում էր իրրե թշնամու պարտություն, որովհետև ֆաշիստները հեռնորդներն էին կայգերական Գերմանիայի, որը թուրքերին օգնեց կոտորելու հայությանը: Իսկ խորհրդային Միություն հաղթանակը, նախ, հայության երկու հատվածներում էլ ընկալվում էր իրրե փրկություն թուրքական նոր սպառնալիքից, նաև մեծ հույսեր էր արթնացնում Արևմտյան Հայաստանի հողերի ազատագրման (ինչպես հայտնի է, խորհրդային ղեկավարությունը այդպիսի պլաններ ուներ. դրանք չիրականացվեցին անբարենպաստ միջադեպի իրադրություն պատճառով): Այս բոլոր ակնկալիքներն ու ուրախությունը բնդհանուր էին ողջ հայությանը: Ահա այս արամադրությունները գրականության մեջ նոր աշխուժացում առաջացրին՝ և՛ հայրենիքում, և՛ Սփյուռքում: Հայրենիքում կարծես մոռացվել էին երեսնական թթ. հայաժանքները, գրվեցին և՛ բանաստեղծական, և՛ դրամատիկական, և՛ արձակ բարձրարվեստ, մնայուն երկեր: Սփյուռքում ևս հայրենասիրական այդ ոգևորությունը ծնունդ տվեց բարձրարժեք գործերի, որոնց թվում Անդրանիկ Ծառուկյանի և Մուշեղ Իշխանի պոեմները՝ «Թուզթ առ Երևան» և «Հայաստան»:

Հայաստանում այս վերելքը սահմանափակվեց պատերազմի տարիներով: Հետագա տարիները անցան վերեններից եկող ճնշման, վախի ու կաշկանդվածության մթնոլորտում, մինչև Ստալինի մահը և խրուշչովյան վերափոխումները: Առանձին հաջող գործեր ստեղծվում էին, բայց գրականության ընդհանուր պատկերը գորշ էր, անհրապույր: Զարգացման նոր շրջանը սկսվում էր հիսունականների վերջից-վաթսունականներից: Սփյուռքում ևս քառասունականների կեսերից հետո գրական նշանավոր գործեր չստեղծվեցին: Այստեղ երկու հանգամանք էր գործում. նախ, բնական պատճառներ. սփյուռքի առաջին սերունդը արդեն սկսում էր զիջել զիրքերը, նորերը չունեին այն ներքին լիցքերը, որոնք բնորոշ էին ավագներին: Մյուս կարևորագույն հանգամանքը այն էր, որ սառը պատերազմի պայմաններում կապերը հայրենիքի և սփյուռքի միջև ավելի էին թուլանում, անվստահությունն ու կասկածամտությունը ավելի էին բաժանում Հայաստանի և սփյուռքի գրողներին, փերջապես, Հայաստանից դրական ազդակներ այլևս չէին

Հասնում սփյուռքին: Ինչքան էլ Հայաստանյան և սփյուռքի գրողները իրարից հեռու և տարբեր պայմաններում ապրեին, Հայրենի գրականության փիճակը իր ուժեղ ազդեցությունն էր գործում նաև սփյուռքի վրա:

Վաթսուհական թթ. Հայաստանում գրական նոր շարժում սկսվեց. դա նորագույն գրականության երրորդ շրջանն էր. ինչպես կոեսենսը, դա Հետաքրքրական և Հարուստ շրջան էր, որը տեղի մինչև խորհրդային տարիների վերջը: Սփյուռքում ևս սերնդափոխություն տեղի ունեցավ, սփյուռքում և Հայրենիքում տեղի ունեցող գործընթացները արձագանքում էին մեկը մյուսին: Բայց սփյուռքի գրականությունը այլևս զգալի վերելք ապրել չէր կարող այն նույն բնական պատճառներով, որոնց մասին արդեն խոսվեց: Սփյուռքում պակասում էին Հայրենի գրող և կարգացող մարդիկ, սփյուռքահայությունը ավելի ու ավելի էր կապվում իր բնակության երկրների գրական-մշակութային կյանքին: Սփյուռքահայ գանգավածները չէին կտրվում Հայկական իրականությունից. բայց կապերի ձևերը արմատականորեն փոխվում էին: Համենայն դեպս, գրականությունը այդ կապերի մեջ արդեն էական դեր խաղալ չէր կարող: Ասպարեզ էր գալիս օտարագիր Հայ գրականությունը, որի տեղը Հայոց հոգևոր կյանքում դեռ Հասակորեն պարզված չէ:

Եվս մեկ կարևոր վերապահություն: Սփյուռքահայ գրականության զարգացման փուլերը և առանձնահատկությունները ներկա ուսումնասիրության մեջ տրվում են նորագույն Հայ գրականության ամբողջականության դիրքերից: Հայացքը, ինչքան էլ հեղինակը ձգտեր առարկայականության (օբյեկտիվության), Հայաստանյան է: Սա նշանակում է, որ սփյուռքահայ գրականության շատ առանձնահատկություններ կարող են դուրս մնացած լինել ուսումնասիրության շրջանակներից կամ կարող են հակասել սփյուռքում արմատացած կարծիքներին, մասնավորապես գրական զարգացման շրջանաբաժանման խնդրում⁶: Այդ բոլորը կերևա գրքի լույսընծայումից հետո:

⁶ Գեղամ Սևակը իր «Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր» աշխատության մեջ առաջարկում է սփյուռքահայ գրականության պատմության տարբեր շրջանաբաժանում: «Սփյուռքահայ գրականության պատմությունը մեր պատկերացումով ընդգրկում է երեք առանձին ու կարևոր շրջան.

Միևնույն ժամանակ, նման ուսումնասիրությունները կրկան գալը չի նշանակում, որ Հայաստանյան կամ սփյուռքահայ գրականությունը զարգացման յուրահատկությունները չպետք է առանձին ուսումնասիրությունների նյութ դառնան: Բայց այս բոլոր վերապահությունները, հեղինակի համոզմամբ, չեն արժեզրկում այն Հայացքը, որն ընկած է այս գրքի հիմքում և որի էությունը նորագույն Հայ գրականության ամբողջականությունը և միասնականությունը գրույթն է:

Այսպիսով, Հայ նորագույն գրականությունը պատմությունը մենք բաժանում ենք երեք շրջանների. առաջինը՝ Առաջին Համաշխարհային պատերազմից մինչև երկրորդը, երկրորդը՝ քառասնականների սկզբից մինչև վաթսուականները և երրորդը՝ վաթսուականներից մինչև դարավերջ: Այս բաժանումը չի բացառում ավելի փոքր բաժանումները առանձին-առանձին Հայաստանյան գրականության և սփյուռքահայ

1. սփյուռքահայ գրականության կազմավորման շրջան (1920-ական թվականներ),

2. սփյուռքահայ գրականության համալրման շրջան (1930-1945թթ.),

3. սփյուռքահայ գրականությունը երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ավարտից մինչև մեր օրերը (1945 – 1980 թթ.) (Գեղամ Սևան, Սփյուռքահայ գրականության պատմության ուրվագծեր, գիրք առաջին, Երևան, 1980, էջ 7):

Այս բաժանումն, իհարկե, ունի իր տրամաբանությունը: Դա, եթե կարելի է այսպես ասել, սփյուռքահայ գրականության քանակական շարժման տրամաբանությունն է: Բայց այդ դեպքում սփյուռքահայ գրականության հասունության շրջանը (համալրված, ամբողջացած գրականություն) դառնում է ետպատերազմյան շրջանը՝ 45-ից մինչև 80 թվականը: Այնինչ սփյուռքահայ գրականության բարձրագույն նվաճումների շրջանը, ինչպես կարող է վկայել սփյուռքի գրականությանը ծանոթ ամեն ոք, 20-30-ական թվականներն են, որոնք Գեղամ Սևանի բաժանման մեջ հատկացվել են փաստորեն սփյուռքահայ գրականության նախապատրաստական շրջանին: Իսկ երրորդ շրջանի վերջին երկու տասնամյակները ըստ էության սփյուռքահայ գրականության անկման շրջանն են, երբ կտրուկ սկսում է պակասել հայերեն կարդացողների թիվը, և ասպարեզից սկսում է հեռանալ սփյուռքահայ գրականությունն ստեղծողների սերունդը:

Մեր համոզմամբ, անկախ Գեղամ Սևանի երկհատոր ուսումնասիրության բոլոր անուրանալի արժանիքներից, նրա շրջանաբաժանումը լրջորեն հիմնավորված չէ: Մանավանդ, այստեղ բոլորովին հաշվի չեն առնված գրականության զարգացման համահայկական օրինաչափությունները: Մեր շրջանաբաժանումը հիմնված է այդ օրինաչափությունների վրա:

գրականության մեջ: Հասկանալի է, որ այդ փուլերի սահմաններում էլ գրականությունը զարգանում, փոխվում է. մանավանդ մեր ժամանակներում կյանքն ու հետևաբար գրականությունը շատ արագ են փոխվում: Մյուս կողմից, այս բաժանման և անվանումների մեջ, հասկանալի է, որոշ անխուսափելի պայմանականութիւն կա: Գրականության պատմության մեջ սահմանագծերը չեն կարող նման լինել քարտեզների վրա գծված հստակ սահմանային բաժանումներին: Գրականության զարգացման փուլերը ձևավորվում են մեկը մյուսի մեջ, ներթափանցում մեկը մյուսի մեջ: Օրինակ, վաթսուներկանների գրականութիւնը, ինչպես կերևա հետագա շարադրանքից, սկսվում է 50-ական թթ. երկրորդ կեսից. Պարույր Սեակի «Անլուսի զանգակատուն» պոեմը հրատարակվել է 1957-ին: Եվ այսպես էլի գործեր, որոնք իրենց բնույթով վերաբերում են վաթսուներկանների շարժմանը, բայց ասպարեզ են եկել հիսունականների վերջերին: Անվանման մեջ նկատի է առնվում, որ նոր միտումները իրենց բարձրագույն զարգացմանը և արտահայտման ամբողջականութիւնը հասան հենց վաթսուներկաններին: Մեր վերապահումը վերաբերում է նաև մյուս շրջաններին: Այս իրողության հաշվառմամբ մենք կարող ենք ասել, որ մեր նշած երեք շրջանները բնութագրում են հայ նորագույն գրականության զարգացման երեք իրական փուլերը:

Նորագույն գրականութիւնը իր այն որակներով, որի մասին խոսվում է այս աշխատութիւնի մեջ, շարունակվում է մինչև 1980-ականների վերջերը: Այդ տարիներին, իմ համոզմամբ, տեղի է ունենում մի նոր պայթյուն, որը հետևանք էր և՛ նախորդ տարիներին գրականութիւնի ներսում տեղի ունեցած փոփոխութիւնների, և՛ հասարակական այն ցնցումների, որոնք տեղի ունեցան նախկին Խորհրդային Միութիւնում և որոնք հանգեցրին այդ պետութիւնի քայքայմանը: Խորհրդային հասարակութիւնը մի քանի տարում ապրեց այն խոր հեղաբեկումները, որոնք աշխարհում տեղի էին ունեցել մի քանի տասնամյակների, գրեթե մեկ հարյուրամյակի՝ 20-րդ դարի ընթացքում: Հեղաշրջվեց հասարակութիւնը, ժողովրդի ամբողջ հոգևոր կյանքը, ուրեմն և գրականութիւնը: Գրականութիւնը և ողջ հոգևոր մշակույթի պատմութիւնը մի նոր շրջան է սկսվում, որի մասին դեռ միայն նախնական դիտողութիւններ ու գուշակութիւններ կարելի է անել:

Այս նոր շրջանի գոյությունը գրկում է «Հայ նորագույն գրականություն» կապակցությունը իր ճշգրիտ խմատից: Նորագույնը վերջինն է, այն, որ նոր է սկսվում: Բայց ամանդաբար, գոնե առայժմ, «նորագույն» ասելով, մենք հասկանում ենք 20-րդ դարի երկրորդ-երրորդ տասնամյակներում սկսված գրականությունը: Ուստի այս աշխատությունն մեջ պահպանում ենք այդ բնորոշումը:

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ 20-30-ԱԿԱՆ ԹԹ.

1

Առհասարակ գրականությունից պատմությունից պարբերացման մեջ անհնար է առաջնորդվել առանձին թվականներով, որովհետև գրական իրողությունները ձևավորվում են ոչ մեկ օրում: Կոնկրետ թվականները կարող են միայն խորհրդանշական արժեք ունենալ: Մեր նորագույն գրականությունից պատմությունից սկզբի համար այդպիսի տարեթիվ սովորաբար նշվել է՝ 1920 թվականը: Խորհրդային Հայ գրականությունից սկզբնավորումը կապվում էր Խորհրդային Հայաստանի ստեղծման հետ: Արևելյան Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումը սահմանագիծ եղավ նաև մեր գրականության մյուս ճյուղի համար: Շանթի արդեն հիշված աշխատությունից մեջ էս 1920 թիվը ընդունվում է իբրև սահման՝ «1920-են սագին»¹:

Բայց նույնիսկ այսպիսի դեպքերում հետազոտողները միանգամայն իրավացիորեն քննությունը սկսում էին ավելի վաղ տարիներից, երբեմն հասնելով մինչև դարասկիզբ: Եվ իսկապես, մեր գրականությունից այն նոր որակը, որ ասպարեզ եկավ նորագույն տարիներին, սկիզբ էր առնում բավական հեռվից: Ե՛վ Թումանյանն ու Իսահակյանը, Սիամանթոն, Վարուժանը, Մեծարենցը, և՛ առավել ևս Վահան Տերյանը, անպայմանորեն նախապատրաստում էին այդ որակը: Սակայն, մեզ թվում է, սահմանագիծը (անկասկած, պայմանական) պետք է այլ տեղ փնտրել: Բուն նոր գրականությունից երևույթները ե՞րբ են ամենից ավելի հստակ գծագրվել գրականությունից պատմությունից ընդհանուր շղթայում:

Ակնհայտ է, որ Հայ ժողովրդի կյանքում որոշ ու հստակ սահ-

¹ Տե՛ս, օրինակ, Սուրեն Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ.1, Երևան, 1986: Տե՛ս նաև Լ. Շանթ, Ընդհանուր ակնարկ մեր հայ բանաստեղծության վրա, Լևոն Շանթի երկերը, իններորդ հատոր, Բեյրութ, 1946, էջ 388, 444: Բայց բուն տեքստում Շանթը գրում է. «Առաջին համաշխարհային պատերազմի վերջին մինչև այս երկրորդ համաշխարհային պատերազմի վերջը, այսինքն մինչև այսօր, կենդանի մեզի իբրև նոր շրջան մը, իբրև մեր արդի գրականության երրորդ երեսնամյակը» (էջ 388): Այսինքն, իբրև ինքնին հասկանալի մի բան, նորագույն շրջանի սկիզբը համարում է Համաշխարհային

մանագլխի եղալ Առաջին Համաշխարհային պատերազմը: Այն սահմանագլխի էր ըստ էության ամբողջ Եվրոպայի ու Ռուսաստանի համար: Այդ իմաստով էր Իլյա Էրենբուրգը ասում, որ 20-րդ դարը սկսվեց ոչ թե 1900թ., այլ Առաջին Համաշխարհային պատերազմով: Այդ պատերազմը նշանավորում էր 19-րդ դարի, այսինքն Հասարակական և մարդկային հարաբերությունների, մշակույթի՝ 19-րդ դարում մշակված դասական ձևերի վերջնական քայքայումը: Բոլորն սպասում էին ինչ-որ նոր բանի, հույսեր էին կապում ապագայի հետ:

Խորին հիասթափությունը հնից Եվրոպայում և Ամերիկայում հատկորեն գծագրվեց դեռ 19-րդ դարի երկրորդ կեսին: Բավական է հիշել միայն Բողլերի հուշակալի ժողովածուի վերնագիրը՝ «Չարի ծաղիկներ», գնահատելու համար գրականության մեջ տեղի ունեցող գործընթացների խորությունը: Այդ տրամադրությունները աստիճանաբար տարածվեցին ամբողջ Եվրոպայում և Ռուսաստանում, առաջ բերելով դեկադենտական շարժումը իր բոլոր գույներով ու նրբերանգներով:

20-րդ դարի սկզբի ռուս գրականության մեջ ևս էական, խորքային գործընթացներ էին տեղի ունենում. տիրապետում էին հուսահատության տրամադրությունները մի կողմից և սպասումը մյուս կողմից: Բրեկը, որ գալիս էր դասական ավանդներից, և Մայակովսկին, որ ժխտում էին այդ ավանդները - երկուսն էլ, ամեն մեկը իր ձևով, երգում էին մարդու անլույս ու անհույս միայնությունը, անհատի ողբերգությունը: Գրականության մեջ առաջին պլան էր մղվում ժամանակակից քաղաքը իբրև քաոսի ու անկման խորհրդանիշ:

Հայ գրականությունը իր զարգացման ռիթմով չէր համընկնում ո՛չ եվրոպական, ո՛չ էլ ռուսական գրականությունների հետ: Բայց զարտակցի հայ գրականությունը, հատկապես բանաստեղծությունն ու գրամատուրգիան, բավական ակտիվ ու խորը արձագանքեցին համաեվրոպական և համառուսական տրամադրություններին: Հիշենք այն զորեղ արձագանքը, որ ունեցան Տերյանի բանաստեղծությունները հայ իրականության մեջ 900-ականների վերջերին, հիշենք Զորյանի վկայությունը միջուրտի տերյանականության մասին: Եվ դա, իհարկե, պատահական չէր: Հասարակության մեջ, մարդկանց հոգիներում կատարվող խմորումների գլխավոր արտահայտիչը եղավ Տերյանը, որն այդ իմաստով բաժանված էր Թումանյանից և Խաչատրյանից գրական

զարգացման ամբողջական փուլերով: Ինքը՝ Տերյանը, ինչպես Հայտնի է, Հստակորեն գիտակցում էր այդ, ինչը և արտահայտեց «Հայ գրականության գալիք օրվան» նվիրված իր Հայտնի դասախոսություններում:

Աղջամուղջ և սպասում - ահա բանաստեղծության գլխավոր տրամադրությունները այդ տարիներին: Տերյանի բանաստեղծությունը ի վերջո դրանց խտացումն ու արտահայտությունն էր դասական կատարելությամբ:

Նրա անմիջական ժառանգորդն ու Հաջորդը Չարենցն էր: Բայց հենց իբրև ժառանգորդ ու Հաջորդ Չարենցն արդեն միանգամայն նոր փուլ էր բացում Հայ բանաստեղծության մեջ: Սա, մի կողմից, Չարենցի բանաստեղծական անհատականության խնդիրն էր: Բայց, մյուս կողմից, անկասկած, ժամանակաշրջանի ու գրական զարգացման խնդիր էր: Արդեն «Երեք երգ տխրադալուկ աղջկան» շարքում, կարծես թե գրելիս կրկնելով Տերյանին, Չարենցը բերում է իր սեփականը՝ տեղյանական տրամադրությունների ողբերգական սրումը: Նրա քնարական հերոսի միայնակությունը շատ ավելի է սրված ու անմխիթար, նա շատ ավելի ցավագին է արձագանքում շրջապատի անտարբերությանն ու անսրտությունը: Հիշենք Չարենցի երկու դասական բանաստեղծությունները՝ «Հարգագողի ճամփորդներն» ու «Տաղ անձնականը»: Ի միջի այլոց, այս երկու բանաստեղծությունները գրված են տարբեր վիճակներում, հեղափոխությունից առաջ և հետո: Բայց անտարբեր ու բուլթ աշխարհում մենակ լինելու զգացումը ինչքա՞ն բնորոշ է Չարենցի քնարական հերոսի համար, որ նույնիսկ իր հռչակավոր հեղափոխական պոեմներից հետո նա գրում է՝

Անց եմ կենում. շուրջս – մարդիկ, շուրջս դեմքեր հագար-հագար.
Շուրջս աշխարհն է աղմկում, մարդկային կյանքն անհավասար.
Եվ ո՞վ կասի՝ ինչո՞ւ ես դու, և ո՞վ կասի, թե ո՞ւր հասար,-
Դեմքերը, ախ, բութ են այնպես՝ կարծես շինված են տապաքով:

Գորշ, տաղտկալի ու խեղազար երգ է կարծես այս կյանքը մի.
Ինչ-որ մեկի սրտում բացված – վերք է կարծես այս կյանքը մի...

Այսպես զգացող հերոսը և՛ շատ մոտ է Տերյանի հերոսին, և՛ շատ է տարբերվում նրանից: Տերյանի հերոսի տխուր ապրումները այստեղ սրված են մինչև ողբերգականության վերջին աստիճանը: Այդ

ողբերգականությունը ոչ քիչ չափով բացատրվում է այն ծանր փորձություններ, որին ենթարկվեց ամբողջ եվրոպական հասարակությունը Առաջին համաշխարհային պատերազմի պատճառով: Եվ այդ փորձությունը անհամեմատելիորեն դժգոհեց հայ ժողովրդի համար:

Կասկածից դուրս է, որ պատերազմը սահմանագիծ էր առաջին հերթին Հայության համար: Նրա բուն իսկ գոյությունը փտանգի տակ դրվեց: Բայց եթե հայ ժողովուրդն իբրև ամբողջություն գոյատևեց, գոնե արևելահայ իր հատվածով, ապա նրա մի մասը՝ արևմտահայությունը, վերացավ, իսկ արևմտահայության մնացորդները հետագայում իրենց գոյությունը շարունակեցին իբրև որակապես նոր մի կազմավորում՝ իբրև սփյուռքահայություն, այսինքն իբրև մի ժողովուրդ կամ էթնիկական խումբ, որն ապրում է օտար երկրներում, զրկված սեփական հայրենիքից:

Այս ամենը չէր կարող իր հզոր կնիքը չդնել գրականության, մանավանդ այնպիսի մի գերզգայուն հեղինակի ստեղծագործության վրա, ինչպիսին Չարենցն էր: «Դանթեական առասպելի» սարսափները խոր ազդեցություն պետք է գործելին բանաստեղծի ամբողջ աշխարհ-գեղացողության վրա: Նրա ստեղծագործության, նրա քնարական հերոսի ողբերգականությունը պայմանավորված է, թերևս, ամենից առաջ, այս հանգամանքով:

Բայց հայ բանաստեղծի գեպքում խնդիրը չէր կարող սահմանափակվել միայն անհատական աշխարհգեղացողությամբ: Բեկվում է հայրենիքի ճակատագրի և բուն կերպարի ընկալումը: Այս գեպքում ևս փոփոխությունները նախապատրաստվում են Տերյանի ստեղծագործությամբ: Նրա «Երկիր Նաիրի» շարքը իր մեջ խտացնում է նախագեղացումը այն ողբերգության, որ շուտով պետք է ապրեր Հայաստանը, և միաժամանակ այդ ողբերգության առաջին արձագանքներից է: Դեռ 1913թ. նա տագնապով հարցնում է՝

Նի^օն չը արդյոք, քե մահն է քեզ
Պատել, պայծառ Նաիրի...

Սա նախագեղացումն էր: Բայց Չարենցի սերնդին վիճակված էր անմիջական վկայն լինել Նաիրիի գոնե մի մասի իրական մահվան: Այստեղից է սկսվում հայրենիքի երգի այն առանձնահատկությունը, որ Չարենցին այնպես հստակորեն առանձնացնում է Տերյանից և ավելի

Հներից: Չարենցի Հայրենասիրությունը այլևս ուղեկցվում է Հիասթափության ու հուսախաբության ուժեղ ու խոր մոտիվով: Ներկա աշխատության մեջ Չարենցի Հայրենասիրության մասին դեռ շատ խոսք կլինի. առայժմ սահմանափակվենք նրա Հայրենասիրական բանաստեղծության այս առանձնահատկության նշումով:

Չարենցը մեծագույն դեմքն է մեր գրականության զարգացման այն փուլի, որ մենք անվանում ենք Հայ նորագույն գրականություն: Եվ նրա ստեղծագործության զարգացման օրինաչափությունները չեն կարող էական չլինել ամբողջ նորագույն գրականության զարգացման ընթացքը հասկանալու համար: Նրա ստեղծագործությունը վկայությունն է այն բանի, թե ինչպես Համաշխարհային պատերազմը հատուկ սահմանագիծ է Հայ ժողովրդի պատմության և նաև Հայ գրականության ինքնագլխակցության մեջ:

Տեսնենք, թե ժամանակակիցները, ժամանակի մամուլը ինչպես են ընկալել Առաջին Համաշխարհային պատերազմը ընդհանրապես և Հայության կյանքում:

1919 թ. «Գրական-գեղարվեստական ամսանախը» («Պատանի» ամսանախի շարունակությունը) մի քանի հարցով դիմում է Հայ գրողներին՝ իմանալու նրանց կարծիքը Հայ գրականության ապագայի վերաբերյալ: Նրա մասնակիցները, բնականաբար, չէին կարող չըջանցել կատարված արմատական փոփոխությունները: Նար-Դոսն ասում է. «Համաշխարհային պատերազմը և նրա հետևանքով բռնկած հեղափոխությունը, որ նույնպես սպառնում է Համաշխարհային բնույթ առնել, այնպիսի խոր անջրպետ են քաշել անցյալի և ապագայի միջև, հնի ու նորի միջև, որ որևէ կամուրջ ձգել, որևէ հաջորդականություն սահմանել միանգամայն անհնարին պետք է լինի (ընդգծումներն հեղինակինն են -Ա.Ե.): Մեր աչքերի առջև հսկայական հեղաշրջում է կատարվում մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում և առանձնապես ցարդ եղած ընդհանուր մտահայացքի մեջ: Վերադնահատվում են հին արժեքները, տապալվում են հավիտենական ճանաչված ճշմարտությունները, խորտակվում են հին կուռքերը, մի խոսքով՝ հին աշխարհը ճարճատու է հիմն ի վեր և պիտի փլի անխուսափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր դեռևս անծանոթ աշխարհի»²: Սա ասում է ավագ, վաղուց արդեն ձևավորված գրողը,

² Գրական-գեղարվեստական ամսանախ, Թիֆլիս, 1919, էջ 132:

որը կողքից է դիտում և ավելի առարկայական, օրյեկտիվ հայացք ունի: Բայց Չարենցի սերնդակիցները իրենք ապրում են այդ հեղափոխական վերակառուցումը անմիջականորեն, դա նրանց ստեղծագործություն է:

Ահա թե ինչ է ասում ժամանակի հայտնի հայ մտավորականներից մեկը՝ Դավիթ Անանունը. «...Դեղեցիկ գրականությունը, ինչպես և հոգևոր մնացած կարգի երկերը պարապ և անօղ տարածության մեջ չեն ստեղծվում: Պատերազմի, մեծ հեղափոխության և մեր ազգային ոգորումների հետևանքով կերտվում է հայ պատմության նոր շրջանը, որի նկատմամբ կարելի է լուսավոր գուշակություններ անել»³: Այն տարիների մամուլից անպակաս են այսպիսի կարծիքները, և ուրիշ կերպ, իհարկե, չէր կարող լինել: Թեև հայ գրականությանն ու մտքին ըստ երևույթին դեռ շատ ժամանակ էր պետք մեծ Եղեռնի և հաջորդ իրադարձությունների իսկական նշանակությունը հասկանալու համար: Հետագա տասնամյակների հայ գրականության երկերի վերլուծությունը հաստատելու է այս միտքը:

Բայց կասկածից դուրս է, որ հայ գրականության հետագա մի քանի տասնամյակների զարգացման գլխավոր ազդակները այս տարիների մեջ էին, այս տարիների ծնունդն էին: Ո՛չ Չարենցը, ո՛չ էլ նրա ավելի կրտսեր եղբայրակիցները չէին կարող շրջանցել եղեռնի, պատերազմի, հեղափոխության փորձը:

Ինչ վերաբերում է հայ գրականության արևմտյան ճյուղին, ապա Առաջին համաշխարհային պատերազմը պարզապես վերջ դրեց այդ գրականության զարգացմանը: Համաշխարհային պատերազմը արյունոտ ու վերջնական երանգ տվեց հայ գրականության երկու ճյուղերի տարբերություններին: Արևելահայ գրականությունը շարունակվեց, իսկ արևմտահայ գրականությունը դադարեց գոյություն ունենալ: Չկար արևմտահայություն, չկար արևմտահայ գրականություն⁴:

³ Նույնը, էջ 141:

⁴ Ցեղասպանության գնահատության մեջ մենք սովորաբար մոռացության ենթ տալիս դրա կարևորագույն կողմերից մեկը՝ մշակութայինը: Եթե խոսվում էլ է մշակույթի մասին, ապա նկատի են առնվում մշակույթի գերազանցապես նյութական-շոշափելի դրսևորումները՝ նարտարապետական հուշարձանները: Այնինչ ցեղասպանությունը հայ ժողովրդի համար ոչ միայն մեկ ու կես միլիոն կամ ավելի հայության ոչնչացում էր, այլև հայ մշակույթի, մասնավորապես գրականության մի ամբողջ ճյուղի

Այս պնդումը կարող է չափազանց կտրուկ թվալ: Արևմտահայ գրականության առանձին ներկայացուցիչներ վերապրեցին և նույնիսկ շարունակեցին ակտիվորեն ստեղծագործել (Օտյանը, Թեքեյանը, Զարիֆյանը և ուրիշներ): Բայց նրանց ստեղծածը Եղեռնից հետո արդեն իսկապես Մնացորդաց գրականություն էր: Ցեղասպանություն ողբերգությունը սկիզբ էր դնում նոր մտայնություն, որը պետք է ծներ նոր գրականություն՝ սփյուռքահայ գրականությունը:

Իհարկե, այս շրջանը հայության երկու հատվածներին՝ արևելահայությունը և արևմտահայությունը վերապրած բեկորներին տարբեր կերպ է երևում: Ինչքան էլ ցեղասպանությունը համազգային ողբերգություն էր, նրա կոնկրետ ազդեցությունը այդ երկու հատվածների վրա տարբեր էր: Եվ իսկապես սփյուռքահայության ճակատագիրը որոշակի պետք է դառնար ոչ այնքան արագ, ինչքան դա եղավ Արևելյան Հայաստանում: Դեռ մինչև Լոզանի կոնֆերանսը սփյուռքահայության գոնե

ոչնչացում: Այն, ինչ արդեն ստեղծված էր, պահպանվելու էր, այս իմաստով գրականությունը ավելի երջանիկ էր նարտաքաղաքական համեմատությամբ: Բայց նորն այլևս չէր ստեղծվելու. ահա այս իմաստով հայ գրականության այդ հզոր ու գեղեցիկ նյութը դադարում էր գոյություն ունենալ: Սա ծանր հարված էր հայ գրականության ամբողջականությանը, որը մինչև այդ բաղկացած էր երկու հավասարապես զարգացած ու կենսունակ նյութերից՝ արևելահայ և արևմտահայ: Սփյուռքյան գրականությունը բոլորովին այլ գոյացություն էր և չէր կարող փոխարինել արևմտահայ գրականությանը:

Այս իրողությունը ընդգծվում է մանավանդ, երբ հայոց Ցեղասպանությունը համեմատում ենք հրեական Հոլոքոստի հետ: Ֆաշիստները, ըստ պատմության մեջ մտած թվերի, ոչնչացրին հրեական ավելի մեծ զանգվածներ: Բայց հրեաները ոչնչացվում էին ոչ թե իրենց հայրենական հողերում, այլ եվրոպական երկրներում, որտեղ նրանք դարեր ի վեր ստեղծել էին գաղութներ: Այդ գաղութները ստեղծել էին նաև իրենց մշակույթը. բայց դա այլ բան էր, իր նշանակությամբ անհամեմատելի Արևմտյան Հայաստանում, այսինքն հայերի հայրենի հողում ստեղծվող մշակույթի հետ (այս դեպքում Պոլիսը միանգամայն հարմար էր արևմտահայոց մշակութային մայրաքաղաքի դերին. այնտեղ ապրող հայ հեղինակների ոգևորության աղբյուրը բուն Արևմտյան Հայաստանն էր): Ի վերջո, հրեական ծագում ունեցող գրողների, արվեստագետների ճնշող մեծամասնությունը մասն էր դառնում սվյալ երկրի գրականության ու արվեստի (ինչպես, օրինակ, Էրեմբուրգն ու Բաբելը, Բորիս Պաստեռնակը ռուս խորհրդային գրականության մասն էին): Հոլոքոստը, ծանրագույն հարված հասցնելով հրեա ժողովրդին, այնուամենայնիվ, չէր կարող մշակութային այնպիսի հետևանքներ ունենալ, ինչպիսին Ցեղասպանությունը ունեցավ հայության համար:

մի մասի մեջ պահպանվում էր հայրենիք վերադառնալու, «ազգային օջախ» ստեղծելու հույսը: Եվ սիյուեռքահայ գրականությունը բյուրեղացավ (ինչ չափով որ կարող էր բյուրեղանալ ամենատարբեր քաղաքական և աշխարհագրական պայմաններում ծնվող գրականությունը) ցեղասպանությունից հետո սկսված մի քանի տարիների ընթացքում, հայաստանյան պայմաններից բոլորովին տարբեր պայմաններում: Բայց սիյուեռքահայություն գեպքում առավել հստակ էր, որ բոլոր հետագա գործընթացների սկիզբը պատերազմն էր և Ցեղասպանությունը:

Եվ այսպես, Առաջին համաշխարհայինը բավական խոր անջրպետ քաշեց զարգացման նախորդ շրջանների և հետագայի միջև. մի շրջանն ավարտվեց, սկսվեց մի բոլորովին ուրիշ շրջան: Ուրեմն հարկավոր է ճիշտ գնահատել Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո ընկած այն մի քանի տարիները, որոնք միայն ժամանակի տևողությունն չէին, այլ չափազանց կարևոր մի ժամանակաշրջան նորագույն շրջանի մեր գիտակցության ձևավորման համար: Այդ տարիները չի կարելի դուրս թողնել հայ նորագույն գրականության պատմությունից, թեև ուղի իբրև յուրատեսակ անցման շրջան: Բայց նույնիսկ «անցման շրջան» բնութագիրը լրիվ չի բնորոշում այդ տարիների կարևորությունը: Այս բաժնի սկզբում պատահական չէ, որ ես այդքան երկար խոսեցի Չարենցի ստեղծագործության մասին: Չարենցը ոչ միայն հայ խորհրդային գրականության ողնաշարն էր, ինչպես երեսնական թթ. սնդուկում էր Ա. Խանջյանը, այլև այդ շրջանի ողջ հայ գրականության, և նրա ստեղծագործական ճանապարհի օրինաչափությունները անհնար է հաշվի չառնել այդ նույն նորագույն գրականության պատմության շրջափուլերը որոշելիս: Իսկ Չարենցը 1920 թ. հասավ իբրև միանգամայն ձևավորված, հասուն գրող, և նրա ձևավորումն ու հասունությունը համընկան հենց խնդրո առարկա տարիներին: Ահա այն գորեղ կոլաններից մեկը, որը մեզ հիմք է տալիս հայ գրականության զարգացման նորագույն փուլի սկիզբը դնել Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո եկած մի քանի տարիները:

2

Բայց այս բոլորը դեռ կարելի էր համարել արտաքին հանգամանքներ: Կա է՛լ ավելի էականը՝ գրականության ներքին բովանդակությունը: Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո սկսվում է

մեր նոր պատմութեան վերաիմաստավորման ցավագին ու զժպարին աշխատանքը Հայ գրականութեան մեջ: Կարելի է խոսել ազգային գիտակցութեան զարգացման մի նոր շրջանի մասին. դա սկսեցինք տարբերակել անցյալ դարի կեսերին սկսած շրջանից, որ անցավ Ալիշանի, Բաֆֆու, Պատկանյանի, Պելիկթաշյանի Հայրենասիրական մարտաշունչ ստեղծագործութիւններէ միջնորդութեամբ:

Ձի կարելի ասել, թէ դարասկզբի գրականութիւնը ամբողջութեամբ զոնաւորուած էր այդ տրամագրութիւններէ շրջանակում: Բայց նաեւ անժխտելի է, որ դրանց ազդեցութիւնը դեռ բավականաչափ ուժեղ էր, և դրանք մարմնավորուած էին ավելի բարձր կատարելութեան երկերում: Բավական է հիշել այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք են Թումանյանն ու Իսահակյանը: Իբրեւ գրողներ անչափեւորեն հեռու Բաֆֆուց ու Պատկանյանից, ազգային ազատագրութեան խնդիրներէ վերաբերմամբ նրանք, այնուամենայնիւ, նախորդ երկուսի ժառանգորդներն էին: Վկայութիւն՝ Թումանյանի «Հին կովի» և Իսահակյանի «Մասսա մանուկը»: Ծիշտ է, ոգևորութիւնը շատ էր պակասել, չկար նախկին Հավատը, և դրա համար էր Թումանյանը այնքան տխուր խոսքերով դիմում հիշված և անցյալի այլ բանաստեղծներէ՝ «Երանի էր ձեզ, գովված երգչներ...»: Բայց ինքն էլ գրում էր հերոսական պոեմ Արեւմտյան Հայաստան զնացող երիտասարդի մասին: Այսինքն, ազատագրական պատերազմի իդեալը դեռ մնում էր, թեւէ այն այլեւս այնպիսի տեղ չէր գրավում գրողի խոհերում, ինչպէս նախորդ տասնամյակներում էր: Կարելի է ասել, այն գրողի աշխարհայեցողութեան տարրերից մեկն էր, բայց ոչ առանցք, ինչպէս արդէն հիշատակված ռոմանտիկ հեղինակներէ մեջ:

Տերյանն այս իմաստով հեռու է արդեն նաեւ Թումանյանից ու Իսահակյանից: Նա հիասթափված է ազատագրական պատերազմի դադարաւարտութիւնից, և այդ պարզ երևում է նրա նամակներում, նաեւ նրա հռչակավոր շարքում՝ «Երկիր Նաիրիում»: Որտե՞ղ այս մեղմ ու քնքուշ երգերը և որտե՞ղ ոչ միայն Պելիկթաշյանի խրոխտ քայլերգերը, այլև Թումանյանի «Հին կովի» հերոսների երգը: «Ձեռն հավառում ես ճիչերին ձեր ցնծագին» - այս տողը ամենից առաջ վերաբերմունք է, պայմանականորեն ասենք, րաֆֆիական դադարաւարտութեան նկատմամբ, որը դարձավ Հայ ազատագրական շարժման անկյունաքարը:

Բայց հիասթափութիւնը ողբերգական սրութեան և համապարփակութեան հասավ ամենից առաջ Չարենցի ստեղծագործութեան

մեջ, ընդ որում, դա արդեն ոչ թե կանխադասյում էր, ոչ սոսկ գաղափարական մոտիվներից բխող մոտեցում, այլ դառնագույն կենսատիրոջ արտահայտություն: Չարենցը հրապուրվեց, դեռ բոլորովին պատանի, հայրենիքի փրկություն գաղափարով, մասնակցեց կամավորական շարժմանը: Բայց հենց այդ մասնակցությունը դարձավ այն չրջադարձային կետը, որից սկսած նա այլևս հաշտ հայացքով չնայեց բոլոր մարտական կոչերին ու «ցնծագին ճիչերին» Հայրենիքի ճակատագրի խնդրում:

Առաջին վկայությունը «Դանթեական առասպել» պոեմն է: Հերոսի տեսած արյունոտ պատկերները, ջարդի և գաղթի ահավոր հետքերը այլևս վրեժխնդրություն ցանկություն չեն ծնում նրա մեջ, այլ մի դառն զգացում: Ապրելն ինքը կորցնում է խնայող դեռ բոլորովին պատանի բանաստեղծի համար («Քայլել անիմաստ մի կյանքի համար»): Սա բոլորովին այլ մի աշխարհզգացում է, խորապես տարբեր ոչ միայն Բաֆֆու հերոսների, օրինակ, «Ջայալէդդինի» հերոս Սարհատի, այլև ավելի ուշ չրջանի հերոսների աշխարհզգացումից: Հայ ժողովրդի թշվառության պատկերները Սարհատին և մյուսներին մղում են դեպի զենքը, գինված պայքարի գաղափարը: Այնինչ Չարենցի հերոսը արդեն տեսնում է, որ այդ գինված պայքարը բոլորովին այն արդյունքը չտվեց... Ապրած փորձությունը մտածել է տալիս մի ամբողջ գաղափարախոսություն անանկության մասին: Այս զգացողությունը ավելի հստակ ու մեկին արտահայտվում է «Վահագն» հռչակավոր բանաստեղծության (բալլադի) մեջ, որը «Դանթեական առասպելի» ուղղակի տրամաբանական շարունակություն է:

...եկան, երգեցին
Մի հին իրիկուն գուսանները ծեր,
Որ հգորես դու, հրոտ, հրածին,
Որ դու կբերես փրկությունը մեր:
Ու հավատացինք, հարբած ու գինով,
Որ դու կաս՝ հգոր, մարմնացում Ուժի-
խակ նրանք եկան՝ արյունով, հրով
Մեր երկիրը հին դարձրին փոշի...

Սա պե՛տք է ասվեր «Դանթեական առասպելի» մղձավանջից հետո, և սա արդեն չրջադարձ էր:

Մեր կյանքի հիմերն անդունդը ընկան
Եվ արնոտ միգում ճարճատում են դեռ...

Մի ամբողջ գաղափարախոսություն էր «անդունդ ընկնում» գոնե Չարենցի համար: Եվ Վահագն աստծուն ուղղված հարցը՝ «Թե մի՞ֆ էիր դու...», խորանալու, լայնանալու և տարածվելու էր Չարենցի հետագա ողջ ստեղծագործության մեջ, մինչև «Գիրք ճանապարհին»:

Եվ այնուհետև ամբողջ ստեղծագործական կյանքում Չարենցը տառապազին խորհում է այդ միֆի, իր ժողովրդի ճակատագրի մասին, և խորանում ու հզորանում է հիասթափությունը, դարձյալ պայմանականորեն, բաֆֆիական գաղափարախոսությունից, այդ գաղափարախոսության նորօրյա մարմնացումից: Սկզբում Չարենցը մերժում է ազգային ուժերի գաղափարախոսությունը միայն: Չարենցի ստեղծագործական կյանքում, անկասկած, ինչպես և այդ տարիների մեր ողջ գրականության մեջ, շատ կարևոր տեղ պետք է տալ «Ազգային երազ» պոեմին, որն ինքը՝ հեղինակը, բնութագրել է իբրև «երգիծական և ողբերգական»: Դա առաջին գործն է, որի մեջ խոսքը կոնկրետ քաղաքական ուժերի մասին է: Նրանց անվանումները դեռ չկան, բայց հատկանիշները այնքան դիպուկ են ներկայացված, որ շփոթելն անհնար է՝ խոսքը ազգային կուսակցությունների մասին է: Բանաստեղծը երազ է տեսնում շատ խորհրդանշական բովանդակությամբ՝ ազգային գործիչները ուզում են փրկել հայկական գյուղը, բայց դրա փոխարեն այն սխալմամբ հրդեհում են: Եվ այնուհետև անգոր ու զուր ջանքեր են թափում այն փրկելու համար: Այդ գործիչների արարքները ծիծաղելի են, անիմաստ, անօգուտ, վիճակը միայն ավելի ու ավելի վատացնող: Նրանք բոցավառ ճառեր են արտասանում, նրանք պատրաստ են կրակի մեջ նետվել հանուն հայկական գյուղի փրկության: Բայց ինչ օգուտ...

Չարենցի այս գնահատականները այլևս չեն փոխվում, այլ հարստանում, ճշգրտվում են հետագա ստեղծագործությունների մեջ՝ «Երկիր Նաիրի» վեպում, «Խմբապետ Շավարշ» պոեմում, «Գիրք ճանապարհին» պոեմներում: Ընդ որում, տեղի է ունենում շատ հետաքրքրական մի երևույթ. Չարենցի ժխտումը տարածվում է մեր ամբողջ պատմության վրա: «Մահվան տեսիլ» պոեմը ընդգրկում է ազատագրական շարժման գաղափարախոսության ձևավորման չրջանը, նաև՝ 19-րդ դարի երկրորդ կեսը, բոլոր նշանավոր գաղափարախոսներին՝ Բաքսի, Պատկանյան, Արծրունի և այլք: Նրանք են սկզբնավորողները այն երթի, որն, ըստ Չարենցի, տանում է դեպի հայության ողջակիզման ահռելի խարույկը: «Պատմության քառուղիներով» և «Զրահապատ

Վարդան Զորավար» պոեմներում ժխտումը հստակորեն հասնում է մինչև մեր պատմության խորքերը, և ամբողջ պատմությունն է հռչակվում «անդեկ ու անառագաստ»:

Այս ժխտման մեջ, անկասկած, անուղղակիորեն ներկա են 30-ական թթ. մթնոլորտի ազդակներ, ժամանակի գռեհիկ մոտեցումների ազդեցությունը: Բայց մեզ համար ակնհայտ է, որ այդ գնահատականները երեսնական թթ. ծնունդ չէին, զրանց սկիզբը նույն տասական թվականներն էին, վերագնահատումների սկզբնական շրջանը: «Վահագնի» մեջ հստակորեն տեսանելի են և՛ «Մահվան տեսլի», և՛ «Պատմության քառուղիներով»-ի, և՛ «Զրահապատ Վարդան Զորավարի» մոտեցումների սաղմերը: «Վահագնի», «Թե մի՞ֆ էիր դու» հարցի խորացումներն են «Երկիր Նաիրի» վեպի «անգոն», «Զրահապատ Վարդան Զորավարի» «Թղթի սաղավարտը» և այլն, և այլն: Ուրեմն, երեսնական թթ. Չարենցի ժխտողական վերաբերմունքի միայն որոշ երանգներ կարող են կապվել երեսնական թթ. մթնոլորտի հետ (ընդ որում, կարող են կապվել տարբեր կերպով՝ և՛ իբրև յուրատեսակ արձագանք, և՛ իբրև հակազդեցություն): Էականը ձևավորվել էր Չարենցի մեջ դեռ Հայաստանի խորհրդայնացումից և կոմկուսի մեջ մտնելուց մի քանի տարի առաջ: Դա Հայոց ազատագրական պայքարի վերագնահատումն էր, ավելի ճիշտ՝ Չարենցից ավելի վաղ սկսված վերագնահատման (որի կարևորագույն փուլերից մեկը Վահան Տերյանի ստեղծագործությունն էր) պրոցեսի ավարտը:

Չարենցի վերագնահատումները ինչ-որ մասնավոր բան չէին նրա ստեղծագործության մեջ, այլ այդ ստեղծագործության կենտրոնական առանցքներից մեկը, թերևս ամենակենտրոնականը. ազգային ճակատագրի այդ ընկալումները ոչ միայն շատ կարևոր նշանակություն ունեցան կենսական ուղու ընտրության, այլև ամբողջ աշխարհընկալման մեջ, իրենց որոշիչ ազդեցությունը թողին նրա ամբողջ ստեղծագործության վրա:

Արդարացի՞ էր Չարենցը, թե՞ ոչ - այս հարցին պատասխան տալը գրականության պատմաբանի խնդիրը չէ (կամ պիտավոր խնդիրը չէ): Ավելի էական է փորձել բացատրել այդ գնահատականների ծնունդը: Ինչու՞, այդքան խորը և ջերմորեն կապված լինելով իր հայրենիքին ու ժողովրդին, Չարենցը այդքան անզիջում, դաժան գնահատականներ պետք է տար այդ նույն ժողովրդի ազատագրական պայքարին: Մանա-

վանդ, ինչպես հետո դեռ կտեսնենք, նա երբեք չկասկածեց այդ պայքարի մարտիկների անկեղծությունն ու նվիրվածությունը:

1916թ., «Վահագնը» գրելու տարին, նա դեռ կոմունիստ չէր, որպեսզի բաժաներ ազգային հարցի լուծման այն տեսակետները, որոնք, ի հակադրություն ազգային կուսակցությունների, դավանում էին կոմունիստները. այսինքն, Չարենցի ժխտման գուտ գաղափարախոսական ազդակները կա՛մ առհասարակ բացակայում էին, կա՛մ շատ թույլ էին: Մենք փաստեր չունենք այն մասին նաև, որ նա դեռ պատերազմից առաջ կրկնում էր Տերյանի ուղին, մերժելով ազգային կուսակցությունների գաղափարախոսությունն ու գործելակերպը: Այլապես նա դժվար թե մասնակցեր կամավորական շարժմանը:

Այս բոլորը ենթադրություններ են, իհարկե: Բայց կա գլխավոր փաստը՝ նրա ստեղծագործությունը: Եվ մենք արդեն գիտենք, որ «Դանթեական առասպելի» բովանդակությունը ոչ թե մարտական կոչերն են, ոչ թե արդար վրեժի անհրաժեշտության հիմնավորումը, այլ ահռելի, ծանր հուսախաբությունը ի տես այն ամենի, ինչ թողել էր համաշխարհային պատերազմը Արևմտյան Հայաստանի հողում: Երիտասարդ, ոգևորված բանաստեղծի համար այդ հուսախաբությունը չէր կարող վճռական չլինել: Այսինքն, նրան մերժողական, ժխտողական գնահատականների մղողը կարող էր լինել միայն իրականությունը, արդյունքը այն ամենի, ինչ մենք անվանում ենք ազգային-ազատագրական պայքար: Մի քանի սերունդներ, ոգևորված Րաֆֆու, Պատկանյանի, Արծրունու գաղափարներով, պայքարում էին Արևմտյան Հայաստանի ազատագրության համար: Առաջին համաշխարհային պատերազմը մի պահ շատ-շատերին թվաց հենց այն հրաշալի հնարավորությունը, որ պետք է տար Արևմտյան Հայաստանի ազատագրությունը, պսակեր ազատամարտիկների մի քանի սերունդների ջանքերը: Բայց այդ ջանքերի արդյունքը, այն, ինչ տեսավ Չարենցը, եղավ ավերված, դատարկված, արյունով լցված Հայաստանը: Այս իրողությունն էր, որ վճռական ազդեցություն ունեցավ Չարենցի հետագա ողջ ստեղծագործության վրա:

Եվ պետք է արձանագրենք, որ Չարենցը իր այս տրամադրություններով մենակ չէր: Այս տրամադրությունները, բնականաբար, տարածված էին հայ մտավորականության լայն շրջաններում: Ահա թե ինչ է գրում Դավիթ Անանունը «Գործ» ամսագրի առաջին համարում

(1917թ.). «Մեր հավաքական կազմակերպությունը ու գործությունը իբրև ուրույն ազգություն մենք ազատագրվել էինք ցեղին հատուկ հատկություններից, բայց չէինք օժտվել ազգի առաքինություններով ու բարեմասնություններով, ուստի և փորձություն ժամին չկարողացանք հրապարակ հանել հասուն ազգից պահանջվող քաղաքականություն, որն ապահովում է ազգի ֆիզիկական գոյությունը և պայծառ հեռանկարներ բանում նրա առաջ, այլ սխալ քայլերով ավելի վար իջևերինք մեր գլխին պահած սուրը և մինչև վերջ խոնարհվեցինք նրա հարվածների տակ:

Սակավարյուն էինք, իսկ հիմա արյունաքամ ենք եղել: Մեզ չարիք նյութող ուժը մեր կամքը չէր հարցնում իր արյունոտ աշխատանքի համար, սակայն հնարավոր է ասել, որ մեր կամքը ազատ է մեղադրանքից: Ինչու՞ այնպես եղավ, որ հայությունը չբանեցրեց օձի խորամանկություն և աղավնու միամտություն, այլ քաղաքական տհասությունը ընդգրկեց իբրև վայրկյանին պատշաճ իմաստություն և այդ պատճառով տուժեց ծանրապես և հիմա անդունդի ծայրին է կանգնած»⁵: Կարծում եմ, ընթերցողի համար ամենեին դժվար չի լինի այս տողերում լսել այն նույն ցավն ու գնահատականները, որոնք ուղղություն էին տալիս Չարենցի ստեղծագործությանը ոչ միայն 1916-1922 թթ., այլև հետագայի, հատկապես «Գիրք ճանապարհի» գործերին:

Չարենցը ոչ միայն մենակ չէր իր մտայն տրամադրություններով, այլև հասարակության մի հզոր շերտի արձագանքների և գնահատականների արտահայտիչն էր, որն, իհարկե, այդ տրամադրություններն ու գնահատականները խորացնում ու ճշգրտում էր արդեն իր հզոր տաղանդի շնորհիվ: Ընդ որում, այդ տրամադրությունները համակել էին ոչ միայն արևելահայ մտավորականության ու բնակչության լայն խավերին, այլև արևմտահայ կենդանի մնացած գրողներից շատերին: Բավական է հիշել միայն Վահան Թոթովենցի «Դոկտոր Բուրբոնյան» երգիծական վիպակը, գրված 1917 թ.: Տարեթիվը չափազանց բնորոշ է: Թոթովենցն էլ հեռավոր Ամերիկայից իր նման հարյուրավոր արևմտահայ երիտասարդների հետ գալիս էր Հայաստան՝ մասնակցելու ազատագրական մեծ պատերազմին: Բայց Թոթովենցն էլ հիասթափվողների թվում էր լինելու: Եվ նրա հիասթափության վկայությունը ոչ

⁵ «Գործ» (Բաքու), 1917, թիվ 1, Բ մաս, էջ 19:

միայն նրա այդ վիպակն էր, այլև Զորավար Անդրանիկին նվիրված գրառումները: Հիշեցնենք, միակողմանիության մեղքից խուսափելու համար՝ սրանք միակ գնահատականները չէին, որ հասարակական մտքի և ղեկավարատական գրականության կողմից տրվում էին ազատագրական շարժմանը: Կային և ուրիշ, տրամագծորեն հակառակ գնահատականներ, որոնց մենք կանդորադառնանք: Բայց սրանց առիթով չենք կարող ուշադրություն չդարձնել այն իրողությանը, որ ամենատարբեր, հաճախ գանազան համոզմունքների, տաղանդի տարբեր ուժ ունեցող գրողների երկերում այնքան շատ նմանություններ կային ազգային ուժերին տրվող գնահատականներում: Եվ քանի որ հիշեցինք Վահան Թովթովենցի վիպակը, մատնացույց անենք մի քանի ընդհանրություններ նրա վիպակի և Չարենցի «Ազգային երազ» գործի միջև: Չարենցը ամեն կերպ շեշտում է ազգային գործիչների սերը հնչուն դարձվածի նկատմամբ և նրանց անպատասխանատվությունը: Բայց դոկտոր Բուրբոնյանի բնավորության ամենաբնորոշ գծերից մեկը սերն էր ամեն տեսակ բանախոսության, ճոճուման, չբեղ ֆրազի և գեղեցիկ պոզայի հանդեպ: Մենք հիշում ենք, որ այս դոկտորն էլ իր ձևով անկեղծ էր, հավատում էր իր երևակայության արգասիք հանդիսացող դեպքերին ու մղումներին, և այդ բոլորի ազդեցությամբ նա ընդունակ էր այնպիսի արարքների, որոնք վտանգում էին ուրիշների, երբեմն շատ-շատերի կյանքը: Ինչևէ, այս վիպակի առանձնահատկությունների մասին դեռ խոսք կլինի: Առայժմ մեզ անհրաժեշտ է ասել, որ իրարից այնքան տարբեր գրողների գնահատականների այսքան կարևոր ընդհանուր կետերը նշանակում էին, որ նրանք գործ ունեին նույն օբյեկտիվ, առարկայական իրողությունների հետ, երգիծանքը նրանց ենթակայական (սուբյեկտիվ) վերաբերմունքի արտահայտություն չէր:

Չմոռանանք նաև Դերենիկ Դեմիրճյանի «Ազգային խայտառակություն» երգիծական պիեսը. իր բովանդակությամբ այդ պիեսը շատ է տարբերվում Չարենցի և Թովթովենցի գործերից. բայց թիրախը նույնն է՝ ազգային կուսակցությունները, այս անգամ ոչ իբրև ազատագրական պայքարի կազմակերպիչներ, այլ իբրև անկախ պետության ղեկավարներ: Դեմիրճյանի ծաղրը այս իմաստով շատ ավելի դաժան է. նա ներկայացնում է ազգային հիմնարկությունների մի ծանր պատկեր, երբ բոլորը մտահոգված են միայն մի բանով՝ ինչպես հարստանալ մեռնող կամ սովահար դաղթականության հաշվին: Բայց սա գնահատական էր

ազգային ուժերին և գնահատական, որը անպայման գլխավոր կետերում համահնչուն է Չարենցի և մյուսների վերաբերմունքին: Բոլոր այս գրողների երկերը ցույց էին տալիս ազգությունը ղեկավարող ուժերի անհուսալիությունը այդ ծանրագույն պայմաններում:

Ուրեմն, բացասական վերաբերմունքը ազգային-քաղաքական կազմակերպությունների հանդեպ լայնորեն տարածված էր դեռ մինչև 1920 թ.: 20 թ. հետո, Խորհրդային կարգերի պայմաններում, այդ գնահատականները լրացվում էին նոր նրբերանգներով, նաև, այո, դռեհիկ, չափազանցություն հասցված սրումներով: Բայց էությունը նույնն էր, որ մենք ակնարկեցինք արդեն Չարենցի ստեղծագործության օրինակով: Ինչ վերաբերում է Սիյուտքին, ապա այնտեղ այս հոսանքը խկապես ձևավորվեց միայն 1920 թ. հետո: Խորհրդային Հայաստանում այն դարձավ նաև պետական, պաշտոնական տեսակետ, որը քարոզվում էր մամուլի էջերից, իր հաստատումը գտնելով գեղարվեստական գրականության երկերում: Իսկ Սիյուտքում պայքար ծավալվեց երկու հակառակ ուժերի միջև, որոնք տարբեր կերպ էին նայում անցած տասնամյակների պատմությանը:

Բայց տեսնենք Խորհրդային Հայաստանում ծավալված քննադատության առանձնահատկությունները: Հիմնական դժերով դա նույն այն վերաբերմունքն է, որ դրսևորվում է Չարենցի՝ 1916-1922 թթ. գործերում՝ ազատագրական պայքարի արդյունքներից ելնող ժխտողական վերաբերմունքը: Լավագույն օրինակներից մեկը Լեոյի «Անցյալից» գիրքն է՝ «Հուշեր, թղթեր, դատումներ» բնորոշ ենթավերնագրով: Լեոն, որ վկան ու երբեմն նաև մասնակիցն է եղել ազատագրական գաղափարախոսության զարգացման վերջին փուլերի և իրադարձությունների, հենվելով ոչ միայն իր կենդանի տպավորությունների, այլև բազմաթիվ պատմական փաստաթղթերի վրա, անցած երեք տասնամյակներին տալիս է նույնքան բացասական գնահատական, ինչքան Չարենցը, պատկերը նույնքան մռայլ է, ինչպես Չարենցի գործերում: 1925-ին հրատարակված այդ գրքի վերջին էջերից մեկում այսպիսի նախադասություն կա. «Այժմ Թյուրքաց Հայաստան չկա: Նա դարձել է մի վիթխարի գերեզման, որի վրա հավիտենապես արձանադրված է. «Եվրոպայի զոհը»...»⁶: Ամենավերջին էջում. «Վերջացրի

⁶ Լեո, Անցյալից: Հուշեր, թղթեր, դատումներ, Երևան, 1925, էջ 477:

այն մեծ աղետով, որ իր նմանը չունի մարդկային տարեգրությունների մեջ նոր ժամանակներում: Այդ այն աղետն է, որ ոչնչացրեց Հայ ժողովրդի խոշոր մի մասը, կեսը Համարյա, քարտեզից քերեց նրա պատմական բնակավայրի մեծագույն մասը: Տարերային աղետ, որ միմիայն մի անուն ուներ - Եվրոպա: Խորտակված է ամենից առաջ այն ամենը, ինչով ապրում էինք մենք մինչև երեկ: Մինչև երեկ մեր առջև բացված ճանապարհները խցված ու անհետ կորած են միլիոնավոր դիակների լեռների տակ, մեր շինությունների ահուկի և ապաժույժ փրատակների տակ»⁷: Այս դեպքում էլ, կարծում եմ, դժվար չէ տեսնել այս աղետի և Չարենցի տրամագրությունների հոգեհարազատությունը: Այն, ինչ Չարենցը նկարագրում էր 1916-ին «Դանթեական առասպելում», Լեոն ներկայացնում է ինը տարի հետո հրապարակախոսական խորհրդածություններում: Մի տարբերություն կարելի է նշել՝ Եվրոպան, որ այնքան հաճախ հիշվում է Լեոյի գրառումներում: Չարենցին ավելի շատ հետաքրքրում է մեր «Հոգու խեղճությունը», այն, թե ինչու մենք չկարողացանք մեզ պահպանել պատմության ճանապարհներին. նրա գործերում, ինչպես դժվար չէ համոզվել, ո՛չ Թուրքիան կա, ո՛չ էլ Եվրոպան. թույլ ակնարկություններ միայն, ինչպես, օրինակ, գործիչներից մեկի խոսքերը «Ազգային երազ» պոեմում այն մասին, որ հեռագրով բարեկամներից ջուր են պահանջել. բայց այս դեպքում էլ գլխավոր թիրախը նույն միամիտ և պոռոտախոս ազգայիններն են: Բայց Լեոյի համար էլ, ի վերջո, գլխավորը Հայ ազգային կուսակցությունների վարքագիծն է, ավելի ճշգրիտ՝ Դաշնակցության գործունեությունը:

Անկասկած, Լեոյի «գառունները» իրենց վրա կրում են այդ թվականներին արդեն հատակոթեն ձևավորվող անհանդուրժողականության կնիքը ազգային բոլոր կուսակցությունների նկատմամբ, որ դառնում էր Խորհրդային Հայաստանի հոգևոր կյանքի կենտրոնական տարրերից մեկը: Բայց չենք կարող չասել նաև, որ Լեոն էլ շարունակում էր մի ավանդույթ, որ ձևավորվել էր դեռ մեր դարի սկզբներին: Բավական է թերթիկ դարձակգրի պարբերականները, տեսնելու համար, թե զբաղվեց շատերում ինչպիսի անհաշտ-ժխտական վերաբերմունք կա դաշնակցության նկատմամբ (օրինակ՝ «Մուրճը»):

Պատմական ճշմարտությունը պահանջում է ասել նաև, որ բա-

⁷ Նույն տեղում, էջ 479:

ցասական վերաբերմունքը ազգային կուսակցությունների և հատկապես դաշնակցության նկատմամբ միակը չէր. կար և հակառակ, դրական, նույնիսկ հիացական վերաբերմունք: Մեր նպատակը այստեղ դատավոր լինելը չէ, այլ գրականության զարգացման մթնոլորտը ճիշտ բնութագրելը: Իսկ այդ մթնոլորտում Առաջին համաշխարհային պատերազմից և հայրենական պատերազմից հետո ազգայինների գործունեության մերժումը շատ էական նշանակություն ուներ:

Վերադառնալով Խորհրդային Հայաստանի իրադրությանը, ինչպես ասացինք, այստեղ արդեն ծայր էր առնում անհանդուրժողականությունը այլ գաղափարախոսությունների նկատմամբ մի կողմից, մյուս կողմից, ազգային կուսակցությունները նկատվում էին իբրև իշխող կուսակցության գլխավոր թշնամիներ, և սա իր կնիքն էր դնում բոլոր վերլուծումների վրա: Բայց, ինչպես տեսնում ենք, հիմնական գծերով այդ վերաբերմունքը ձևավորվեց պատերազմից հետո, դեռ մինչև Հայաստանում Խորհրդային կարգերի հաստատումը:

Խորհրդային Հայաստանում գաղափարական մթնոլորտը ուներ նաև մի ուրիշ էական առանձնահատկություն՝ հակառակ կարծիքը, ազգային կուսակցությունների դերի այլ գնահատական բացառված էր: Այնինչ արտասահմանում, սփյուռքի գաղութներում այդպիսի արգելքներ չկային, և երկու տեսակետներն էլ ազատորեն կարող էին արտահայտվել սփյուռքի պարբերականների էջերում: Ուրեմն, ազգային-ազատագրական պայքարի հանդեպ եղած վերաբերմունքը, ազգային ողբերգության ընկալումները սփյուռքում շատ ավելի բազմազան էին:

Դաշնակցության հիմնական ուժերը կարողացան անցնել արտասահման և այնտեղ ծավալել ակտիվ հասարակական-քաղաքական գործունեություն: Որոշ ժամանակ հետո Դաշնակցության կառույցները սկսեցին գործել այն բոլոր երկրներում, որտեղ զանգվածային հայություն կար: Եվ շուտով իրար հետևից սկսեցին լույս տեսնել Դաշնակցության և ազգային-ազատագրական պատերազմի հայտնի գործիչների հուշագրությունները, երբեմն շատ ծավալուն, մի քանի հատորներով, ինչպես, օրինակ, Ռուբենի «Հայ Հեղափոխականի մը հիշատակները»: Հուշագրական գրականության այս ծաղկումը, անկասկած, խոր ազդեցություն ունեցավ սփյուռքահայության բազմաթիվ սերունդների դաստիարակության համար, առհասարակ, խոր հետք թողեց սփյուռքի հոգևոր կյանքում: (Թեև առանձին քաղաքական հոսանքների թշնամությունը

իր որոշակի սահմաններն էր դնում այդ գրականություն (թյան ազդեցությունը):

Իսկ այստեղ վկա ենք չափազանց հետաքրքրական մի երևույթի: Ազգային-ազատագրական պայքարը գովերգող հուշագրական և հրապարակախոսական առատ և տպավորիչ գրականություն կողքին մենք շատ պետք է գծաբանաձև հիշատակել գեղարվեստական լիարժեք երկեր այս նույն ուղղվածությամբ: Կա մեկ հայտնի ստեղծագործություն՝ Համաստեղի «Ապիտակ ձիափորը» ծախյալուն վեպը, ինչպես նաև մի քանի այլ գործեր, որոնք բոլորը գտնվում են ոչ գլխավոր, երկրորդական ստեղծագործությունների գոտում (ինչպես օրինակ, Մայիստի վեպերը): Իսկ ինչ վերաբերում է «Ապիտակ ձիափորին», ապա այդ գործը, իր բոլոր արժանիքներով հանդերձ, շատ հեռու է շատ թե. քիչ կատարյալ գեղարվեստական երկ լինելուց: Վեպ-էպոպեա ստեղծելու խնդիրը Համաստեղը չլուծեց, և նրա վեպի լավագույն էջերը չբարձրացան նրա պատմվածքների մակարդակից, պատմվածքներ, որոնց նյութը ոչ թե ազգային-ազատագրական մարտերն էին, այլ հայ գյուղի և գյուղացու կյանքը: Ուրեմն, այսպես թե այնպես, ազատագրական կռիվները նաև սփյուռքում քսան-երեսնական թթ. չգարձան գեղարվեստական լուրջ և խոր իմաստավորման նյութ: Այնինչ «Հարենցյան» (պայմանականորեն, իհարկե) գնահատականները ծնունդ տվին մի քանի բարձրարժեք, մնայուն գործերի, ինչպես նաև հասարակական մի ամբողջ շարժման:

1932 թ. Ֆրանսիայում ստեղծվեց գրական մի խմբակցություն «Մենք» անունով, որի հիմնադիրներից մեկը Շահան Շահնուրն էր, արդեն հեղինակը «Նահանջ առանց երգի» տաղանդավոր վեպի: Շահնուրը զրեց խմբակցության ծրագրային փաստաթուղթը «Մենք» վերնագրով (այդ բնույթի հոգվածներ գրեցին նաև խմբակցության այլ անդամներ): Մեր թեմայի առանկյունից այդ հայտարարությունը արժանի է ամենայն ուշադրության: Ո՞րն է դրա գլխավոր մոտիվը. խոր դժգոհությունն ու հիասթափությունը նախորդներից, մեր նախընթաց պատմությունից, և նախկին գնահատականներն ու մոտեցումները վերանայելու վճռականությունը: Այդ հայտարարության սճն արդեն բնորոշ է - այն ուղղվում է ամբողջ հնի, հին մտածողության, անցած պատմության, անցած պայքարի դեմ: «Եվ արդ՝ հառաջապահ եք» - հեղինակը պիմում է Շահնուրը ավագներին և ապա շարունակում. «Հառաջապահ է այն տղան, որ հուսահատություն այս անորակելի վիճին մեջ, իր անհուն

լքումին մեջ, դեռ կգրեն, դեռ կորոնեն գեղեցիկը, հայկականը, մարդկայինը:

Հառաջապահ է այն՝ որ առօրյա անանուն տաժանքին վերջ, կհակի գլուխը և շունչ կուտա մեր հրաշագեղ թրքահայերենին:

Հառաջապահ է այն, որ տկուաները սեղմած, դառնությունը կույ տալով դեռ կքալեն, պահելով իր անկախությունը, մնալով հեռու սպասման սենյակներե, այսինքն, կուսակցություններե:

Հառաջապահ է այն, որ սեղան չունի, հրատարակիչ չունի, շատ քիչ ընթերցող ու ավելի քիչ հասկցող ունի ու կքալեն: Մինչդեռ դուք նվազ մեծ փորձանքներու առջև ողբ ու կոծ կարձակելիք, երկինք գետին իրար կանցնելիք, ան արյունաթաթախ ու մուսյ՝ կքալեն»⁸ :

Այս տողերը շատ կողմերով մեզ պետք է թվային գրական սերնդափոխության սովորական արտահայտություն, երիտասարդ սերնդի սովորական հարձակումներ ավագների հանդեպ: Բայց սա, իհարկե, սովորական սերնդափոխություն չէր, առօրյա գրական վեճ չէր: «Հուսահատություն անորակելի վիհը», «առօրյա անհուն տաժանքը», կուսակցությունների այդ դառն հիշատակությունը, սեղան, հրատարակիչ, ընթերցող ու հասկացող չունենալը և անգամ «մեր հրաշագեղ թրքահայերենի» այդ կարոտալից հիշատակությունը արդեն մատնացույց են անում, որ խոսքը սերնդափոխությունից ավելի լուրջ, ավելի ողբերգական բաների մասին է: Այդ գրգռվածությունը ավագների հանդեպ իր հիմքում ունի ավելի կարևոր դրդիչներ, քան սոսկ գրական նոր սերնդի անբավարարվածությունն է հների ճաշակից ու ոճից: Եվ իսկապես, քիչ հետո Շահնուրը իր ընկերների անունից գրում է. «Մենք ձեզ կաշտպանենք, քանի որ կկրենք միշտ առկայծ կանթեղը, մինչ դուք չեք պաշտպաներ մեզ ետևեն եկող թշնամիին դեմ, որ է ձեր անցյալը: Լեզունիդ կչորնա, մի ուրանաք: Դուք որ պատասխանատվություն մը ունիք հայկական քայքայումի (debacle) մեջ: Մտալներ գործեցիք: Եվ հիմա կուզեք մեզի փոխանցել ձեր սխալները, այսինքն անմիաբանությունը, կուսակցական ոճրային և դժնարաց վեճերը, լրագրությունը (կազեթագիությունը), թուլամորթությունը, անպատասխանատվությունը, բառախաղը, սիրուներ, չնչազարդը և այլն»⁹: Ուշադրություն

⁸ Շահան Շահնուր, Երկեր երկու գրքով, գիրք երկրորդ, Երևան, 1985, էջ 49:

⁹ Նույնը, էջ 51:

դարձնենք «Հայկական քայքայումի» և կուսակցությունների մասին տառածին և շարունակենք ընթերցումը: Շահնուրը ձևակերպում է նոր սերնդի և հների տարբերությունները, որոնք գուտ գրական տարբերություններ լինելուց առաջ ավելի քաղաքական մտքի տարբերություններ են. «Ու մենք ձեզմե կտարբերվենք անույ, որ՝

1. Արտաքին թշնամիներն ավելի կփնտրենք ներքին թշնամիները: Կկռվինք ներքին թշնամիներու դեմ: Դուք մեզ բոլորովին տարբեր տեղ մը առաջնորդեցիք: Անվերջ հայհոյեցիք թուրքին: Կնմանելիք մանուկի մը, որ քնացող գազանի մը վրա խճաքարեր կնետնէ՝ բարկացած և դժգոհ ըլլալուն համար: Բայց նախքան այդ՝ ինքզինքը չէ պատասպարած վանդակորմին ետեւ: Նախքան այդ՝ չէ սորված գազանազսպությունը. հապա եթե գազանը արթննա՞ր: Արթնցալ: Մենք կխորհինք, որ եթե երբեք մենք պարտվեցանք, որովհետեւ «անգլիական զրահավորները չէին կրնար Արարատը կռիլ», պարտվեցանք նաեւ անոր համար, որ մենք չէինք կրնար մեր մեջը իջնել: Այդ իսկ պատճառով այսօր սկսած է ինքնաճանաչման շրջան մը: ...Ազգային ոգի պատրաստելի ավելի՛ կընայիք պատրաստել ամբոխային ուժ: Իսկ մենք այժմ կապրինք կայունության շրջան մը: Եւ շատ բնական է, որ մեր ակնարկը դարձնենք դեպի ներս, և սկսի հաշվեկշիռը, ինքնաքննադատությունը, սկսի տարբեր, իրական «Հայրենասիրությունը» գրականության մեջ:

Կուզենք ճանչնալ մեր կարողությունները, մեր արժանիքներն ու թերությունները: Կկռվինք այդ թերություններուն դեմ: Կպոռանք ցնցելուն համար: Մեր այս ճիշդ ձեզ կգայթակղեցնէ, որովհետեւ դուք միայն արտաքին թշնամիին դեմ պոռալ վարժված էիք: Դուք չէիք հակազդեր ժողովուրդին, այլ կհետեւիք անոր, քանի որ պլատֆորմ չունիք»¹⁰: Չափազանց նշանակալից, մտածել տվող տողեր են: Նշանակալից ոչ միայն իբրեւ մեր հայտնի գրողի ստեղծագործությունը բացատրող տողեր, այլ, ավելի շատ, իբրեւ համազգային մտահոգությունների, համազգային ցավի արտահայտություն (թեև, ինչպես կարելի է դատել համատեքստից, ինքը՝ Շահնուրը, ավելի շատ նկատի ունի արևմտահայությունը և սփյուռքահայությունը): 1932-ին Շահնուրի գրած այս տողերը արձագանքում են այն ամենին, ինչ Չարենցը գրել էր մինչ այդ, մեր հիշատակած և այլ գործերում, և այն ամենին, ինչ գրելու էր կամ արդեն գրում էր «Գիրք ճանապարհի» համար (երկու գրողների անմիջական

¹⁰ Նույնը, էջ 53, 54:

առնչությունների մասին խոսելու առայժմ գոնե քիչ նյութ կա՝ Շահնուրը մի առիթով Հիշատակում է Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանին»։ Բայց որոշ խնդիրներում այս երկու գրողների հոգեհարազատությունը շատ զգալի է, չասելու համար զարմանալի)։ Հիշենք «Պատմության բառադրներում»-ի տողերը.

Եվ այսպես – պատմության քառուղիներով
Անցել ենք մենք անդեկ ու անգաղափար.
Շառագունված անվերջ ու րիչների հրով. –
Եվ մեր հանապարհը անփայլ
Եղել է հանապարհ ունայնության, մահի –
Եվ չենք կարող այսօր ձեզ մեծարել,
Օ՛, նախնիներ մեր խեղճ, առաջնորդներ մեր հին,
Մեր պատմություն անդամք ու անհանձնարել...

Նկատելի է, որ Չարենցը ավելի հակված է իր ընդհանրացումները տարածելու մեր ամբողջ պատմության վրա, և այդ խիստ պատճառով նա ավելի արմատական է. Շահնուրը ավելի շատ նկատի ունի անմիջական նախորդներին. բայց ազգային քաղաքական մտածողության նույն արատներն են, որ գրավել են երկու իրարից այնքան տարբեր և հեռու գրողների ուշադրությունը, այն արատները, որոնք հետագայում Չարենցը Կարեն Միքայելյանին գրած Հայտնի նամակում անվանեց «Հոգու խեղճություն»¹¹։ Եվս մի սկզբունքային ընդհանրություն վրա ուղղում եմ ուշադրություն հրավիրել. ասացի, որ Չարենցը գրեթե չգբաղվեց «արտաքին թշնամու» խնդրով։ Շահնուրը հիմնավորում է երիտասարդ գրողների նույնպիսի մոտեցումը ոչ վաղ անցյալի պատմությանը՝ «մեր ակնարկը դարձնենք դեպի ներս, և սկսի հաշվեկշիռը,

¹¹ Չարենցի նամակի այդ հատվածը այնքան կարևոր է ներկա խորհրդածությունների համատեքստում, որ անհրաժեշտ եմ համարում լրիվ մեջբերել. «... ո՛վ է մեղավոր. մենք, և - միմիայն ՄԵՆՔ, այսինքն՝ ես. դու - և բոլոր ՄԵՁ նմանները, - Ե. թ. - հայ մտավորականության այն մասը, որը պատմականորեն իբրև բեմիակ ԿԱՄՈՒՐՋՆ է մեր անցյալի և ներկայի միջև, սակայն, ինչպես երևում է - երբեք ու ե այդ կամուրջը, ինքնուրույն կորցրած, խեղճ ու անկամ... ինչևէ. այս մասին ես համարձակվել եմ գրել անգամ մեր 15-ամյակին նվիրված բանաստեղծության մեջ, ուր խոսվում է հայ ժողովրդի ոգու խեղճության մասին՝ իբրև ամենադժվար հաղթահարելի չարիքի մասին։ «Հասկացողը հասկացա՛վ» (Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 448։ Բոլոր ընդգծումները Չարենցինն են)։

ինքնաքննադատութիւնը...»: Զարենցի արածը հենց «ինքնաքննադատութիւն» էր...

Արդարացի՞ էին Զարենցն ու Շահնուրը և բոլոր նրանք, որոնք միանում էին այս գնահատականներին. այս հարցը միանշանակ պատասխան ունենալ չի կարող, եթե ինդրին նայենք պատմութեան փաստերի տեսանկյունից. բայց որ նրանք մատնացուցէին էին անում ազգային մտածողութեան և հոգեբանութեան օբյեկտիվորեն գոյութիւն ունեցող գծերը, և ամենակարևորը գրականագետի համար՝ ելնում էին ոչ թե այս կամ այն քաղաքական կուսակցութեան կամ հոսանքի շահերից, այլ իրենց արդունտոված, բղկտոված էութիւնից, իրենց, իբրև մարդու, իբրև հայ մարդու տեսածից ու ապրածից – սա, կարծում եմ, անվիճելի է:

Եվ, կրկնենք, շատ բնորոշ է, որ Շահնուրի այս ընդհանրացումները չմնացին սոսկ իբրև քաղաքական գնահատականներ. դրանցով ներդրած է նրա լավագոյն երկը՝ «Նահանջ առանց երգի» վեպը: Դա այն իրատեսական հայացքն էր, որ այդ տարիներին ուղեկցում էր Շահնուրին և՛ նրա գեղարվեստական ստեղծագործութեան մեջ, և՛ քաղաքական մտածումներում:

Եվ ոչ միայն Շահնուրին: Ֆրանսահայ գրականութեան նրա եղբայրակիցը՝ Հրաչ Զարդարյանը, գնում էր նույն ուղիներով: Նրա «Մեր կյանքը» վեպը ցուցահանում է նույն իրատես, սթափ, մի քիչ սրված վերաբերմունքը նախորդների, նախընթաց պատմութեան հանդեպ, ինչ տեսնում ենք Շահնուրի մոտ: Առհասարակ, Ֆրանսահայ գրականութեանը բնորոշ այս մոտեցումները Ֆրանսահայ գրողներին դանադանում էին հայկական մյուս գաղթօջախների գրականութիւնից:

Շահնուրը, Զարդարյանը, Որբունին և Ֆրանսահայ գրականութեան այլ ներկայացուցիչներ, ինչպես հայտնի է, ավանդաբար համարվում են «նահանջի գրականութեան» հեղինակներ: Նրանք ոչ միայն տարբերվում, այլև հակադրվում են «կարոտի գրականութեանը», երբեմն բավական խիստ քննադատութեան ենթարկելով այն: Բայց «կարոտի գրականութեան» հեղինակներն էլ անցած իրադարձութիւնների հանդեպ այլ վերաբերմունք վկայող գեղարվեստական երկեր չստեղծեցին, բացի արդեն հիշված «Սպիտակ ձիաւորից»: Առհասարակ, ուշադրութեան արժանի իրողութիւն է, որ ազատագրական պայքարի հոգեբանական լուրջ քննութեամբ զբաղվեցին ոչ թե հայ հեղինակները, այլ ավստրիական հրեա Ֆրանց Վերֆելը իր «Մուսա լիւսան քառասուն

օրը» վերադառնալով: Ազգային ողբերգությունն և ազատագրական պայքարի արձագանքները քննելիս մենք պետք է շատ ուշադիր լինենք այս իրողության նկատմամբ: Ըստ երևույթին, այն նույն արդյունքները, որոնք այնքան դառը խոհեր էին առաջացնում Չարենցի և այլ մտափորականների մեջ, օպիուլեթի գրողների համար ևս հոգեբանորեն անհնար էին դարձնում հերոսների և հերոսությունների, առհասարակ, ազատագրական կռիվների պատկերումը: Այդ նույն պատճառով «Սպիտակ ձիավորը», իր բոլոր արժանիքներով հանդերձ, մնաց Համաստեղի և օպիուլեթահայ արձակի այնպես էլ չկայացած ստեղծագործությունների թվում:

Բայց սա չի նշանակում, որ Համաստեղը իր այդ վերադարձները՝ Ռուբենը, Արմեն Գարոն, մյուսները, կեղծում էին իրականությունը, պատկերելով հայ ազատամարտիկների անձնուրաց արարքները: Ազգային կուսակցությունների երկու-երեք տասնամյակների գործունեությունը չափազանց հարուստ էր հանուն իրենց ժողովրդի, իրենց հայրենակիցների գործած հերոսական արարքներով, անձնագուհությամբ. պատահական չէ, որ Ալեքսիք Իսահակյանի ստեղծագործության մեջ գոհված հերոսներին նվիրված ստեղծագործությունները այդքան կարևոր տեղ գրավեցին: Երեսնական թթ. Փարիզում լույս տեսավ Դաշնակցության ամենահայտնի գաղափարախոսներից Միքայել Վարանդյանի «Դաշնակցության պատմություն» աշխատությունը (երկրորդ մասը՝ անավարտ)¹²: Անկեղծ ներշնչումով գրված այդ աշխատությունը ևս ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ Դաշնակցության և մյուս կուսակցությունների մարտիկների հերոսական արարքների պատմություն:

Սակայն, եթե ուշադիր նայենք Չարենցի ստեղծագործությանը, մեր կողմից արդեն հիշատակված և այլ գործերին, գրանցից ոչ մեկում (բացի, թերևս, «Դաշնակցականներին» ներբողից) Չարենցը չի ժխտում հերոսական արարքները: «Մահվան տեսիլ» պոեմում, օրինակ, Բրիտտափոր Միքայելյանին պատկերելով ամենաանհրապուրիչ տեղով, նա միաժամանակ ցուցադրում է Միքայելյանի նվիրվածությունը իր նպատակներին: Խնդիրն այն է, որ ազատագրության մարտիկների երեք տասնամյակների ջանքերը, ի վերջո, ուրիշ բանի չհանդեպրին, քան այն արյունոտ խարույկին, որ բանաստեղծը նկարագրում է «Մահվան

¹² Միքայել Վարանդյան, Դաշնակցության պատմություն, հ. 3, Երևան, 1992:

տեսիլ» պոեմում: Ազգային կուսակցությունների հակառակորդները իրենց ուշադրությունը կենտրոնացնում էին ոլորտային արդյունքների վրա, կողմնակիցները՝ հերոսական արարքների, անձնագործության վրա: Երկուսն էլ, անկասկած, միակողմանի էին, և այդ միակողմանիությունը, որ ժամանակ առ ժամանակ չափազանց կրքոտ ու թշնամական էր դառնում, դրամատիկ հետևանքներ ունեցավ մեր նորագույն պատմության լուսաբանման համար, նաև գրականության մեջ:

Ինչ վերաբերում է գնահատականների գեղարվեստական լիցքին, ապա պետք է արձանագրենք, որ «նահանջի» տրամադրությունները, այսինքն, հուսափառությունը, հիասթափությունը ծնեցին շատ ավելի հարուստ և բարձրորակ գրականություն: Եվ, բացի այդ, ինչպես հատկոտնենք, այդ տրամադրությունները գեղարվեստորեն մարմնավորվեցին նաև այլ մեծարժեք երկերում. «նահանջի» գրականությունը (եթև այս արտահայտություն սահմանները ընդլայնենք) եղավ քսանականների ողջ հայ գրականության ամենաարդյունավետ ճյուղերից մեկը:

3

Այս վերլուծությունը մեզ թելադրում է, որ մեր հասարակական և գրական զարգացման նորագույն շրջանի սահմանը Առաջին համաշխարհային պատերազմն է և Ցեղասպանությունը: Բայց դրանց հետևեցին մի ամբողջ շարք իրադարձություններ, որոնք ևս շատ կարևոր նշանակություն ունեցան հայ ժողովրդի և նրա մշակույթի զարգացման համար: Դրանք բոլորն էլ այս կամ այն չափով պատերազմի հետևանքն էին: Առաջին հերթին պետք է հիշել ռուսական կայսրության անկումը և փետրվարյան հեղափոխությունը: Սրանք նույնպես բախտորոշ նշանակություն ունեցան Հայաստանի և հայ ժողովրդի համար: Արևմտյան Հայաստանի ազատագրված հողերը նորից անցան Թուրքիային, հայրենիք վերադարձած փախստականները նորից և այս անգամ անվերադարձ բռնեցին պանդխտության ճանապարհը: Ապա կայսրության մեջ մտնող ժողովուրդները անկախություն ստացան: Ռուսական կայսրության մեջ սկսված ցնցումներն ավարտվեցին Հոկտեմբերյան հեղափոխությամբ (կամ հեղաշրջմամբ), որն հռչակեց նոր՝ սոցիալիստական հասարակության ստեղծումը: Իր նպատակներով այդ հեղափոխությունը ամենաարմատականն էր մինչ այդ տեղի ունեցած բոլոր հեղափոխություններից (ինչի մեջ, թերևս, գրված էր այդ հեղափոխությամբ

ստեղծված հասարակության ապագայ կործանումը): Այսպես թե այնպես, Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը ևս իր խորը ազդեցությունը պետք է թողնէր հայ ժողովրդի ճակատագրի վրա: 1918-ին ստեղծվեց Հայաստանի Առաջին հանրապետությունը: Բայց նրա ճակատագիրը թերևս կանխորոշված էր Հոկտեմբերյան հեղափոխությամբ: Հայաստանը չէր կարող դուրս մնալ նախկին ռուսական կայսրության ժողովուրդների մեծ մասի զարգացման ծիրից: Երկու տարի հետո Առաջին հանրապետությունը տապալվեց, և նրան փոխարինեց Հայաստանի խորհրդային հանրապետությունը: Այս բոլոր իրադարձությունները արմատակա-նորեն փոխեցին հայության կյանքի ընթացքը ամբողջ աշխարհում: Սրանց թերևս պետք է ավելացնել 1922 թվականը՝ Ազգերի լիգայի որոշման տարին, երբ սիյուռաբահայությունը կորցրեց հայրենիք վերադառնալու բոլոր հույսերը և վերջնականապես իրեն գիտակցեց իբրև սիյուռաբահայություն: Այս բոլոր իրադարձությունները խորությամբ արտացոլվեցին նաև գրականության մեջ, որոշեցին նաև գրականության զարգացման ընթացքը:

Ամփոփենք նորագույն գրականության սկզբի մասին ասվածը: Այն ամենը, ինչ ասվեց վերևում, ինձ իրավունք է տալիս պնդելու, որ Առաջին համաշխարհային պատերազմը և Ցեղասպանությունը սկզբնա-վորում են հայ նորագույն գրականության ձևավորման շրջանը: Այդ շրջանը ընդգրկում է մի շարք ուրիշ բախտորոշ իրադարձություններ՝ ցարական կայսրության կործանումը, Հոկտեմբերյան հեղափոխու-թյունը, Հայաստանի Առաջին հանրապետության ստեղծումն ու ան-կումը և Հայաստանի խորհրդային հանրապետության ստեղծումը: Կրկնեմ՝ այս շրջանը հայ նորագույն գրականության ձևավորման շրջանն է (ոչ նախապատմությունը, այլ պատմության սկիզբը): Այս շրջանը չի կարելի փոխարինել որևէ կոնկրետ թվականով, ինչքան էլ այդ թվականը առաջին հայացքից հիմնավոր թվա:

Ժամանակաշրջանի քաղաքական բոլոր իրադարձությունների մեջ Արևելյան Հայաստանի խորհրդայնացումը, Ցեղասպանությունից հետո, ամենից խոր հետք թողեց հայոց նորագույն շրջանի պատմության մեջ: Ահա թե ինչու, ինչպես արդեն ասել ենք, հաճախ նորագույն շրջանի սահմանագիծը համարում են 1920 թվականը: Այստեղ է անխուսափե-լիորեն ծագում Հայաստանի խորհրդայնացման խնդիրը իբրև գրական միջնորդրոտի և գրականության զարգացման առանցքային խնդիրներից

մեկը քսան-երեսնական թթ.: Արևելյան Հայաստանում խորհրդային կարգերի հաստատումով ավարտվեց անցումը նորագույն շրջանին հայոց պատմության մեջ: Դրանով որոշվեց Հայության հետագա զարգացումը սոսաջիկա մի քանի տասնամյակների ընթացքում:

Տասնամյակներ շարունակ խորհրդային կարգերի հաստատումը Հայաստանում հայ խորհրդային պատմագրության և գրականագիտության մեջ դիտվել է իբրև անպայմանորեն դրական երևույթ, և այս իրադարձության հանդեպ ունեցած իրենց վերաբերմունքով գրողները բաժանվել են երկու հակադիր խմբերի, որոնցից մեկին լռելայն կամ բարձրաձայն վերադրվել է դավաճանություն ժողովրդի շահերին: Այժմ, խորհրդային Միության փլուզումից հետո, վերաբերմունքը սկսում է փոխվել: Համենայն դեպս, լայնորեն տարածված է այն տեսակետը, որ անկախության կորուստը և խորհրդայնացումը չարիք էին հայ ժողովրդի համար, և, բնականաբար, փոխվում են նաև գրողներին տրված գնահատականները: Թողնելով այս խնդրի մանրամասն և խոր քննությունը ապագայի պատմաբաններին, մենք պետք է փորձենք հասկանալ խորհրդային կարգերի հանդեպ հայ մտավորականության և առաջին հերթին գրական գործիչների, գրողների վերաբերմունքն ու այդ վերաբերմունքի պատճառները և դրա արտացոլումը գրականության մեջ: Այստեղ մենք պետք է փորձենք խուսափել խորհրդայնացման հանդեպ հակադիր վերաբերմունք դրսևորած գրողներին հայրենասեր-հայրենադավ սկզբունքով բաժանելուց: Հայ գրողները տարբեր դիրքերից էին մոտենում Հայաստանի խորհրդայնացմանը, բայց բոլորն էլ խորապես և անկեղծորեն մտահոգված էին Հայաստանի ճակատագրով:

Սոցիալիստական հեղափոխության և խորհրդային կարգերի հանդեպ հայ գրողների վերաբերմունքի մեջ պետք է զանազանել երկու կողմ՝ համամարդկային-սոցիալական և ազգային: Հատկապես Տերյանի և Չարենցի ստեղծագործության մեջ այս երկու կողմերն էլ հանդես են գալիս միանգամայն հստակորեն:

Տերյանը, ի սկզբանե գտնվելով Ռուսաստանի հոգևոր կյանքում տեղի ունեցող խմորումների մթնոլորտում, անհատի անհույս ու անյուշ մենակությունից ելքը տեսավ հեղափոխության մեջ այնպես, ինչպես, ասենք, Ալեքսանդր Բլոկը: Եվ գրեց անկեղծ ոգևորությամբ՝ «Ե՛լ, դեմոկրատիա, խոր ու խնդուն...»:

Եվ այն, որ նա ընդունվեց կոմունիստական կուսակցության

շարքերը և դարձավ այդ կուսակցություն անվանի գործիչներից մեկը, պայմանավորված էր մեծ չափով Հենց գործի այս կողմով: Ապացույց կարող են ծառայել ոչ միայն նրա վերջին շրջանի բանաստեղծությունները, այլև տասական թվականների երկրորդ կեսի նրա նամակագրությունն ու հոգվածները: Նրա ստեղծագործության տրամաբանությունն իսկ նրան բերում էր դեպի կոմունիստները, դեպի Հեղափոխություն:

Բայց կար խնդրի երկրորդ, ոչ պակաս կարևոր կողմը՝ ժողովրդի ճակատագիրը: Տերյանը այն Հայ մտավորականների թվում էր, որոնք Հենց սկզբից մերժեցին ազգային կուսակցությունների գործունեությունը: Տերյանը չէր հավատում, որ նրանք կարող են փրկել ժողովրդին, նրան հանել այն վիճակից, որն ինքն այնպես խորն ու տալիս էր «Երկիր Նաիրի» շարքում: «Ձեռն հավատում եմ ճիշդին՝ ձեր ցնծագին» - գրում է նա 1918 թ.: Այս բանաստեղծությունը, անկասկած, ուղղված էր դաշնակցությանն ու մյուս կուսակցություններին: Տասական թթ. նամակներով կարելի է հետևել այդ կուսակցությունների հանդեպ Տերյանի վերաբերմունքի ելևէջներին: Այն անդիջումորեն ժխտական է:

Եվ ուրեմն, Տերյանը Հայաստանի, Հայ ժողովրդի փրկությունը պետք է կատարեւորական հեղափոխության հետ: Անկախությունը նրա համար նպատակ չէր կարող լինել: Այս խնդրում նա իր համար հստակություն էր մտցրել դեռ տասական թթ. սկզբներին: Եվ բնական է, որ հիվանդ ու հյուսված բանաստեղծը իր վերջին ուժերը նվիրում է ժողովրդի փրկությանը ծառայելուն՝ իբրև ազգությունների գործերի կոմիսարիատի ղեկավար աշխատակից, դիվանագետ, հրապարակախոս և քարոզիչ:

Չարենցի ճանապարհը դեպի Հեղափոխություն ներքնապես նման էր Տերյանի ճանապարհին: Ինչպես արդեն տեսանք, տասական թթ. երկրորդ կեսից նա խորագույն հիասթափություն ապրեց ազգային գաղափարախոսությունից. այդ հիասթափությունը շատ ավելի ողբերգական էր դառնում այն պատճառով, որ բանաստեղծը իր աչքերով տեսավ ավերված երկրի և մորթված ժողովրդի պատկերը: Ահա թե ինչու նա նետվեց ուսումնական հեղափոխության բոցերի մեջ, ցանկանալով այդ բոցերով վառել նաև Հայաստանի փրկության կրակը: Նրա անցումը հեղափոխության կողմնակիցների ու մարտիկների շարքերը պայմանավորված էր հայրենիքի վիճակի իր ընկալումով: Հետագայում,

ընդհուպ մինչև երեսնական թթ. կեսերը, նրա վերաբերմունքի մեջ սկզբունքային փոփոխություններ չեղան: Մեր խնդրի տեսանկյունից չափազանց հետաքրքրական է Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը: Դրա մանրամասն քննությունը թողնելով արձակին վերաբերող գլխին, այստեղ նշենք վեպի առանցքային գիծը՝ Նաիրյան քաղաքում գործող ազգային կուսակցության հետևողական քննադատությունը: Ըստ վեպի, այդ կուսակցությունը, հանձին Մազուլի Համոյի, քայքայում է երկիրը Նաիրիի անապտոզ ու անիրականանալի երազանքով: Այդ պատրանքը, ինչպես տեսնում ենք, շատ թանկ է հոսում Նաիրյան քաղաքին (թեև, առայժմ փակագծում ասենք, որ Չարենցը Մազուլի Համոյին ու նրա կողմնակիցներին ոչ միայն չի մեղադրում ազգի շահերին դավաճանելու համար, այլև ցույց է տալիս նրանց անկեղծ նվիրվածությունը իրենց գաղափարին և նրանց ազդեցությունը ժողովրդի վրա: Նաիրյան քաղաքում Մազուլի Համոյի կողմնակիցները միակ ահեղ ուժն էին, մյուս կողմից, Մազուլի Համոն և իր կողմնակիցները հերոսաբար զոհվում են Նաիրյան քաղաքը կորցնելիս, մնալով իրենց դիրքերում): Իսկ վերջում Չարենցը գրում է հավաստի ու համակրանքով համակված տողեր Հայաստանի, այսինքն Խորհրդային Հայաստանի իրական դրություն, «գոյական» լինելու մասին, ի տարբերություն «Երկիր Նաիրիի» մոտադատրանքի, «ուղեղային հիվանդություն»: Ոչ մի հիմք չունենք մտածելու, որ այս տողերը գրելիս Չարենցը անկեղծ չէր. ոչ միայն վեպի բովանդակությունը, այլև Չարենցի ողջ ստեղծագործությունը ապացուցում են, որ այս ավարտը հիմնավորված էր Չարենցի ամբողջ կյանքով և ստեղծագործությամբ...

Բայց Չարենցի համար ևս մարդու, համամարդկային ազատության խնդիրները շատ մեծ նշանակություն ունեցան հեղափոխությանը փարելու հարցում: Ասել ենք, որ Չարենցը շատ ավելի ողբերգականորեն էր վերապրում անհատի մենակությունը, մարդկային գորշ զանգվածի անտարբերությունը անհատի ճակատագրի նկատմամբ: Հիշենք նրա հուշակալոր տողերը «Տալ անձնականից».

Եվ ո՞վ կասի՝ ինչո՞ւ ես դու, և ո՞վ կասի, բե ո՞ւր հասար.

Դեմքերը, ախ, բուժ եմ այնպես, կարծես շինված եմ տապարով:

Հեղափոխության հուշակած համամարդկային եղբայրությունը նրան պետք է փրկության խարխալ թվար. ահա թե ինչու էր նա այսքան

խանդավառված հեղափոխություն «խեղազարված ամբոխների» գրոհով, ինչու էր գանգավածների պաշտամունքը այնքան երևացող նրա առաջին շրջանի հեղափոխական ստեղծագործություններում («Սոմա», «Ամբոխները խեղազարված», «Ամենապոեմ» և այլն): Հատկապես հեղափոխական իր այս գործերով Չարենցն իսկապես հոգեհարազատ էր Մայակովսկուն, որը նույնպես անցավ անհատի ծանր հիասթափությունից դեպի հեղափոխական գանգավածները տանող ճանապարհը և այն արտացոլեց իր ստեղծագործության մեջ. իդուր է, որ նրա ամենահայտնի պոեմներից մեկը այդպես էլ կոչվում է՝ «150 000 000»: Բազմամիլիոն մարդկային այդ հատվածը, ուղեչված ազատության և եղբայրության գաղափարներով, պետք է իր մեջ լուծեր մարդու միայնակությունը, լույս ու ջերմություն տար նրա կյանքին:

Հեղափոխության բերած համամարդկային ազատության գաղափարները, անկասկած, խորթ էին նաև ավագ սերնդի հայ գրողներին: Հիշենք միայն Թումանյանի հայտնի նամակը Ավետիք Իսահակյանին և նրա խոսքերը նոր պետության խորհրդանիշների՝ մուրճի և մանգաղի մասին: Ահա մի փոքր հատված այդ նամակից. «...մեր այժմյան կառավարությունը շատ ավելի լավն է, քան կարող ես երևակայել: Մանավանդ գրականությունը և արվեստը երբեք այսքան ուշադրության առարկա չեն եղած մեր աշխարհում:

Մինչև իմ նամակի քեզ հասնելը, դու արդեն իմացած կլինես, որ մի շարք գրողների ու գեղարվեստագետների կենսաթոշակ են նշանակել, իսկ շոտով կհրապարակվի և կիմանաս, որ տալիս են ամեն արտոնություն, ամեն հարմարություն և հնարավորություն: Նրանց թվում կկարդաս և քո անունը:

...Երկիրը ավերված է, երաշտն էլ մյուս կողմից շատ է վնասել: Բայց մեծ ջանք են թափում փրկելու և շինելու, և ամեն կերպ պիտի օգնենք»¹³: Թումանյանը, որ հեռու էր կուսակցական կրքերից ու գաղափարախոսությունից, վերջ ի վերջո իր աշխարհըզացողության և աշխարհայացքի տրամաբանությունը չէր կարող հոգեհարազատություն չգտնել սոցիալիստական գաղափարների նկատմամբ. այլ հարց է այդ գաղափարների իրականացման ձևերի հանդեպ նրա և ուրիշների վերաբերմունքը:

¹³ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ.10, Երևան, 1999, էջ 395, 396:

Սա մի խնդիր է, առանց որի լուրջ քննություն անհնար է ճիշտ հասկանալ մեր նորագույն գրականությունը՝ դարգացումն ու գաղափարների աշխարհը: Եթե թուժամայանն ուղղակիորեն չգրենք էլ այն մասին, որ ամեն մի մտածող ի վերջո սոցիալիստ է, մենք այդ կարող էինք հասկանալ նրա ստեղծագործությունից, նրա «Ոսկի քաղաք» հեքիաթից: Իսահակյանը, որ շատ հակասական վերաբերմունք է ունեցել սոցիալիստական գաղափարների հանդեպ – նրա մեջ միշտ կռվել են անհատի անսահման ազատության և ինքնիշխանության տենչն ու սոցիալական արդարության երազանքը – ի վերջո, իր ստեղծագործություններում մեծապես նպաստել է սոցիալիստական գաղափարների արմատավորմանը Հայաստանում, հայ մարդու գիտակցության մեջ:

Շիրվանզադեի նման գրողի համար ևս խորհրդային պետության հռչակած գաղափարները չէին կարող օտարածին մի բան լինել: Մի գրող, որն այնպես անզիջում մերկացնում էր նախորդ Հասարակության արատները, արդեն պատրաստ էր ընդունելու սոցիալական արդարության ու հավասարության գաղափարները, և Խորհրդային Հայաստան վերագառնալուց հետո նրա գրած հոգևածները, ելույթները ի պաշտպանությունն ուր կարգերի, անկասկած անկեղծ էին: Նույնը պետք է ասել Նար-Դոսի մասին:

Դերենիկ Դեմիրճյանին է պատկանում մասնավոր սեփականությունից դեմ դրած ամենատալանավորիչ գործերից մեկը՝ հայ գրականության մեջ: Եվ այն կարգերը, որոնք պետք է վերացնեին մասնավոր սեփականությունը, սեփականատիրության արատները, անկասկած, ողջունելի պետք է թվային Դեմիրճյանին: Խորհրդային շրջանի նրա ստեղծագործության մեջ հետագայում հայտնվեցին տիրող գաղափարախոսության սոսկական տուրք հանդիսացող երկեր, որոնք ոչինչ չէին ավելացնում նրա վաստակին: Բայց դա արդեն այլ պայմանների արդյունք էր. բոլոր հեղափոխությունը, նոր կարգերը իրենց հռչակած սկզբունքներով չէին կարող մերժելի լինել Դեմիրճյանի համար:

Եվ այս՝ ոչ միայն Հայաստանում: Սփյուռքում ևս նոր հայ պետության գաղափարները արձագանք էին գտնում. կարելի է հիշել քսաներեսնական թթ. Վազգեն Շուշանյանի, Շահան Շահնուբի, Վահան Թոթովենցի, Զապել Եսայանի, ուրիշ հեղինակների ստեղծագործությունները:

Ուրեմն, այն նոր գաղափարախոսությունը, որ հռչակում էր

խորհրդային իշխանությունը, հրապուրիչ էր – տարբեր չափերով և տարբեր ձևերով – հայ գրողներից շատերի համար:

Բայց հայ գրողների համար նոր իշխանություն, խորհրդային Հայաստանի հանդեպ վերաբերմունք մշակելիս տռաջին պլանում էին ոչ այնքան սոցիալական և առավել ևս դասակարգային պայքարի խնդիրները, որոնք հետագայում, նշանակալից չափով արհեստականորեն, սրվեցին Հայաստանյան գրականություն մեջ, այլ ազգային գոյատևման, այդ գոյատևման լավագույն պայմանների խնդիրները: Ահա մի խնդիր, որ գրականության պատմաբանը իրավունք չունի անուշադրություն մատնել:

Խորհրդային Հայաստանը հայություն փրկության խնդրի թվաց հայ գրողների մեծամասնությանը, և սա արդեն քիչ կապ ուներ դադարախոսության հետ: Այդպես էին մտածում ոչ միայն կոմունիստ գրողները՝ Զարենցը, Բակունցը, նրանցից քիչ ավելի երիտասարդները՝ Զարյանը և ուրիշները: Այդպես էին մտածում ամենատարբեր դադարախոսությունների հետևող, ամենատարբեր կուսակցական պատկանելություն կամ համակրանք ունեցող գրողներ:

Առաջին հերթին պետք է դիմենք Հովհաննես Թումանյանի օրինակին, մի գրողի, որ ամենից ավելի խորն էր հասկանում հայ ժողովրդի հոգին և ամենից շատ իրավունք ուներ նրա ներկայացուցիչը համարվելու:

Հովհաննես Թումանյանը իր ողջ գործունեության ընթացքում երբեք առանձնապես չի հրապուրվել Հայաստանի անկախությունը: Դեռ 10-ական թթ. սկզբներին նա ասում էր, որ անկախության ցավով տառապողներից չէ (այս դեբուտ նրան շատ հոգեհարազատ էր Վահան Տերյանը, որը ավելի մտահոգված էր Հոգեւոր Հայաստանի խնդրով):

Սա չի նշանակում, որ Թումանյանը դեմ էր անկախությանը: Խնդիրն ավելի նուրբ է: Թումանյանը մի մարդ էր, որը, ինչպես հայտնի է, շատ էր գնահատում իր Մամիկոնյան ազնվական ծագման վարկածը: Նրան ամենևին խորթ չէր ոգևորությունը ազգային իդեալներով, որ հատկապես 10-ական թթ. պարզ արտահայտվեց մի շարք հոգվածներում և բանաստեղծություններում. բայց Թումանյանը երբեք անկախությանը մեծ նշանակություն չտվեց, դրանից և մնացած ամեն ինչից վեր դասելով ժողովրդի գոյատևման և պաշտպանվածության խնդիրը: Եթե անկախությունը կարողանար ապահովել այս երկու պայմանների իրակա-

նացումը, նա, անկասկած, կլինեի անկախության ամենահամոզված պաշտպաններից մեկը: 1918-ին նա գրում էր. «Անկախությունը լավ բան է... բայց եթե անկախությունը թուկ է դառնալու հայությունը խեղդելու համար - չենք ուզում: Եթե անկախ Հայաստանը դառնալու է մի փոքրիկ վանդակ ամեն կողմից դռները փակած, և միակ դուռն էլ, որ բաց է - բաց է տաճրիկ ասկյարի համար, չենք ուզում»¹⁴:

Այստեղից էլ՝ նրա վերաբերմունքի ելևէջները Հայաստանի Հանրապետության և նրա կառավարության նկատմամբ: Թումանյանը բարեկամական հարաբերություններ էր պահպանում այդ կառավարության գործիչներից շատերի հետ: Նա ժամանակ առ ժամանակ ոգևորվում էր ՀՀ կառավարության գործունեությամբ, ուղերձներ ու հեռագրեր հղում նրան: Բայց, ինչպես, օրինակ, Վարդգես Ահարոնյանն է վկայում, Թումանյանը բավական սառն էր վերաբերվում անկախ Հանրապետությանը և Երևանում էլ էր լինում անկախություն հռչակելուց հետո (ի միջի այլոց, Բեյրութի գրքում Ահարոնյանը մոտավորապես նույն բանն է ասում և Իսահակյանի մասին. նեղ-քաղաքական մտածողությունը հակադրվում է երկու բանաստեղծների լայնախոհ, հեռատես, միայն ու միայն ժողովրդի շահերից ելնող մտածողությունը)¹⁵:

Եվ ևս մի հանգամանք, որով պայմանավորված էր Թումանյանի

¹⁴ Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 8, Երևան, 1999, էջ 451:

¹⁵ Տե՛ս Վարդգես Ահարոնյան, Հովհաննես Թումանյան: Մարդը և բանաստեղծը, Բոստոն, 1936: Ահա մի վկայություն այդ գրքից. «Հայաստանի Հանրապետության հռչակումը, ինչպես և «անձն քառսից Կետուքյուն ստեղծելու համար հայության բաժանված գերմարդկային նիգերը տարօրինակ կերպով արձագանք չգտան Հովհ. Թումանյանի հոգում» (էջ 167): Թե՛րևս, այս տողերում որոշ սրում կա: Բայց, մյուս կողմից, այն դառնագույն տողերը, որ 1921 թ. Թումանյանը գրում էր Ավետիք Իսահակյանին, շատ բան են բացատրում. «...մենք թե դրսից, թե ներսից քանդեցինք մեր երկիրը: Գլխավորապես մենք: Մենք եմ ասում, և սրա մեջ է նշմարությունը: Մի մասը խաչագող սրիկաներ, մի մասը գողեր ու ավագակներ, մի մասը ապիկար թշվառականներ, և չե՛րևա մի բազմություն, գոնե մի խմբակ, որ վերածնվող երկրի շունչն ու բարոյական կարողությունը հայտնաբերեր: Էսքան աղետների ու պարտությունների մեջ ոչ մի մեղավոր չե՛րևաց, ոչ ոք ոչ պատասխանի կանչվեց, ոչ պատասխան տվեց: Եվ շարունակվում է. այժմ էլ նույն մարդիկը նույն նախադրյալներով... (Հովհաննես Թումանյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 10, էջ 408):»

վերաբերմունքը անկախ Հանրապետություն և Խորհրդային Հայաստանի Հանդեպ՝ Թուժանյանի Հայտնի ուստասիրությունը: Ահա թե ինչու Թուժանյանը ողջունեց Խորհրդային Հայաստանը:

Վերջապես կարող ենք հիշել Վահան Թեքեյանի անցած ճանապարհը: Սկզբում, ի տարբերություն իր կուսակից Արշակ Չոպանյանի, որն ի սկզբանե բարյացակամորեն էր տրամադրված Խորհրդային Հայաստանի Հանդեպ, Թեքեյանը սառը, նույնիսկ թշնամական վերաբերմունք ուներ Հայկական երկրորդ Հանրապետության Հանդեպ, որ դժվար չէր հասկանալ. այդ Հանրապետությունը մերժում էր շատ բան այն ամենից, ինչ Հարազատ էր Թեքեյանի հոգուն՝ կրոն, ազատականություն (լիբերալիզմ) և այլն: Չոպանյանը ավելի լայնախոհ էր և նույնիսկ փորձում էր հասկանալ բոլոր կիսերի քաղաքականությունը ծայրահեղությունները, իրեն խորթ մարքսիզմը: Բայց ժամանակի հետ Թեքեյանի վերաբերմունքն էլ փոխվեց, և այդ փոփոխությունները իրենց հստակ արտացոլումն ունեցան Հայաստանին նվիրված նրա բանաստեղծություններում: Մերժումին փոխարինեց ընդունումը, և դրա հիմքում մի բան կար միայն՝ այն, որ Խորհրդային Հայաստանը միակ ունալ Հայրենիքն է Հայության համար, ինչպիսին էլ լինեն այդ Հայրենիքի քաղաքական կարգերը: «Ներկա Հայաստանին» բանաստեղծական եռերգության տողերը՝

Տարբեր ես դուն մեր երազեն .- ավելի՛ լավ...

Ավելի լավ՝ կըսեմ այո՛, անգիղջ, անգութ,

Զի դատակնիքն է «չեղածին փա՛ստն» ըլլալուդ...

բազմաթիվ Հայ մարդկանց տրամադրությունների արտահայտությունն էին, մարդկանց, որոնք հեռու էին սոցիալիզմի գաղափարներից:

Իսկ երբ Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմի տարիներին ուրվագծվեց ԽՍՀՄ-ի հաղթանակը, Թեքեյանն արդեն չէր կարող չհասկանալ, որ այդ հաղթանակը նաև Հայ ժողովրդի փրկությունն էր, որ դա արդյունք էր Խորհրդային Միության գոյության. այս գաղափարը հստակ արտահայտվեց Եգիպտոսի խորհրդային դեսպանատանը կայացած ընդունելության ժամանակ նրա կարդացած ֆրանսերեն բանաստեղծության մեջ:

Մտափորականության այն խումբը, որը կապված էր դաշնակցության հետ, կտրուկ և անգիղջում հակախորհրդային քաղաքակա-

նություն էր վարում: «Հայրենիք» ամսագիրը և դաշնակցական այլ հրատարակութիւններ 20-30-ական թթ. տպագրում էին բազմաթիւ նյութեր խորհրդային իրականութեան և առաջին հերթին Խորհրդային Հայաստանի մասին, որոնցում այդ իրականութիւնը ներկայացվում էր ամենամոայն գույներով: Պատկերած էին արվում կոմկուլտի գործիչները, Խորհրդային Միութեան ղեկավարները, խորհրդային գրողները: Վերլուծվում էին խորհրդային քաղաքական համակարգը, տնտեսութիւնը, մշակույթը: Տարիների հեռավորութիւնից այդ նյութերին ծանոթանալիս շատ ճշմարիտ ու արդարացի ղիտողութիւններ եւ տեսնում դրանց մեջ: Մանաւանդ մշակութային ու քաղաքական համակարգերի վերլուծութիւններում: Ստալինի անձի հետզհետեւ ուժեղացող պաշտամունքը, բռնութիւնները, գրականութեան ու մշակույթի սահմանափակումները կտրուկ բացասական գնահատական էին ստանում դաշնակցական մամուլում:

Դաշնակցական գործիչները անկախութեան կորուստը համարում էին Հայ ժողովրդի ազգային մեծագույն ողբերգութիւններից մեկը: 20-ական թթ. դաշնակցական մամուլը լի է առաջին հանրապետութեան ղեկավարների, ղիվանագետների, տարբեր մակարդակի քաղաքական գործիչների հուշերով ու հոգիածներով, որոնցում նորից ու նորից վերլուծվում են Հայաստանի Հանրապետութեան պատմութիւնը, նրա անկման պատճառները: Բոլշեւիկների գործունեութիւնը համարում են հակազգային (թեեւ երբեմն բացառութիւններ են արվում, օրինակ, Ալեքսանդր Մյասնիկյանի համար):

Նորից ընդգծենք, որ ներկա աշխատութեան խնդիրներից դուրս է պատմական իրադարձութիւնների վերլուծութիւնն ու գնահատութիւնը: Այդ խնդիրներին մենք անդրադառնում ենք միայն այն չափով, ինչ չափով դա անհրաժեշտ է գրական մթնոլորտն հասկանալու համար: Բայց քանի որ 20-րդ դարի Հայ գրականութիւնը մեծ չափով քաղաքականացված էր, մենք չենք կարող խուսափել ժամանակի քաղաքական բախումների անդրադառնալուց:

Իրողութիւնն այն է, որ նեւ-կուսակցական մոտեցումները ազգավաղում էին իրականութիւնը, և սա արդարացի է և՛ ժամանակի կոմունիստական մամուլի, և՛ դաշնակցական մամուլի համար: Ոչ կոմունիստների անխառն հիացումը հեղափոխութեամբ և նոր հասարակարգի

կառուցման հաջողություններով, ո՛չ դաշնակցականների անվերապահ ժխտումը չէին արտացոլում իրականությունը:

Ժամանակի տրամադրություններն ըմբռնելու համար անգնահատելի նյութ է տալիս Ավետիք Իսահակյանի նամակագրությունը դաշնակցական գործիչների հետ 20-ական թթ., Հայաստան վերադառնալու մասին որոշում ընդունելուց առաջ: Այդ նամակագրությունը ամփոփված է 1958-ին Բեյրութում տպագրված գրքույկում, որին կցված է նաև Վարդգես Ահարոնյանի հոդվածը: Այդ նամակները հանգամանորեն վերլուծված են իմ «Դրամատիկական ընտրություն» հոդվածում¹⁶: Այստեղ ես կանգ կառնեմ միայն մի քանի կարևորագույն պահերի վրա:

Հայտնի է, որ Իսահակյանը եղել է Հայ հեղափոխական դաշնակցության գործուն անդամներից մեկը: Բայց 20-ական թթ. նրա և ՀՀԴ-ի հարաբերություններում ճեղքեր են հայտնվում: Բանաստեղծը խորհրդային Հայաստանի փոյուժյան փատտին այլ կերպ էր նայում, քան ՀՀԴ-ի ղեկավարությունը:

Իսահակյանը երբեք էլ մինչև վերջ չընդունեց սոցիալիզմը, մանավանդ այն տարբերակը, որ քարոզվում և կառուցվում էր խորհրդային Միությունում: Նամակներում այդ թեմայով բազմաթիվ դատողություններ կան: Մի տեղ, օրինակ, նա արհամարհանքով է խոսում հասարակության սոցիալիստական կազմակերպվածության մասին, ստորադասելով դա անհատի ազատությանը: Բոլշևիկների հանդեպ, մանավանդ առաջին տարիների նամակներում, ատելություն ու արհամարհանք կա: Չափազանց խիստ խոսքեր է ասում Լենինի մասին: Նամակների ոճը և երբեմն գրեթե հայհոյական արտահայտությունները պետք է համարել անձնական նամակագրության ժանրի բնորոշ գծեր, կապված նաև Իսահակյանի քնարական անզուսպ տարերքի հետ: Բայց նամակներում արտահայտված մտքերը սկզբունքային արժեք ունեն ժամանակի հայ ոչ կոմունիստ մտավորականի, հայ բանաստեղծի տարուբերումները հասկանալու համար:

Իսահակյանն ընդվզում է ցարական Ռուսաստանի, կոմունիստական Ռուսաստանի, Արևմուտքի երկրների՝ ԱՄՆ-ի, Անգլիայի,

¹⁶ Տե՛ս Ազատ եղիագարյան, 20-րդ դարի հայ գրականություն. Դեմքեր և խնդիրներ, Երևան, 2002, էջ 89-113:

Ֆրանսիայի դեմ, ընդվզում անհուն դառնությամբ, անեծքներ հղում դաժաճան Եվրոպային: Հայկական ողբերգության կսկիծը դեռ շատ թարմ է բանաստեղծի սրտում:

Այս բոլորը հասկանալի է. բայց արդեն ամենավաղ նամակներում կան Դաշնակցության հանդեպ դժգոհության մոտիվներ: Դրանք երբեմն շատ սուր են հնչում: Ամենաէական մեղադրանքներից մեկը, որ Իսահակյանը ներկայացնում է իր կուսակցությանը, այն է, որ նրա ղեկավարները ժամանակին ճիշտ չկողմնորոշվեցին հայ-ռուսական և Հայաստան-Արևմուտք հարաբերություններում: Իսահակյանը գտնում էր, որ պետք էր հավաստալ Սևրի դաշնագրին և դեռ Մայիսյան ապստամբությունից հետո իշխանությունը պետք էր զիջել բոլշևիկներին՝ Հայաստանը Ռուսաստանի հովանավորություն տակ մտցնելու համար:

Վարդգես Ահարոնյանը անհրաժեշտ է համարում հատկապես այս կետում վիճել Իսահակյանի հետ, և նրա առարկություն իմաստն այն է, որ ոչ մի քաղաքական կուսակցություն կամ կառավարություն չէր կարող հրաժարվել Սևրի պայմանագրի այնքան վայթակղիչ պայմաններից և ընդունել ռուսների պայմանները: Արդեն այս հեռակա վեճի մեջ հստակորեն գծադրվում են երկու մոտեցում Հայաստանի ճակատագրին, որոնք, ըստ էության, ծնունդ էին առել 19-րդ դարի երկրորդ կեսին և շարունակվում են մինչև այսօր: Մեկը կարելի է անվանել պրագմատիկական, մյուսը՝ հեղափոխական: Իսահակյանը 20-ական թթ. այս խնդրում հանդես էր գալիս իբրև պրագմատիկ, հեղափոխական քաղաքականության սկզբունքները ստորադասելով այն ձևերից, որոնք շատ նվազ կարող էին լինել Սևրի դաշնագրի առաջարկածի համեմատությունում, բայց որոնք միանգամայն իրական էին: Իսկ Վ. Ահարոնյանը մնում է իբրև անուղղելի կուսակցական. այն, ինչ նա գրում է իր հոգվածում, 1918-20 թթ. դեռ կարող էր իմաստ ունենալ, երբ դեպքերի արդյունքներն ու ուրվագծերը դեռ հստակված չէին. բայց 1958-ին, երբ վաղուց արդեն պարզ էր, որ Սևրի դաշնագիրը չէր կարող իրականանալ (քաղաքագետի համար պետք է որ երկրորդական լինեի այն հարցը՝ ում մեղքով, Ռուսաստանի, թե Արևմուտքի կարևորը արդյունքներն էին), խնդիրն այսպես դնելը, մեղմ ասած, ոչ մի քննադատություն չէր դիմանում:

Ինչպես արդեն ասացինք, Իսահակյանը երբեմն շատ կտրուկ մերժում է բոլշևիկների քաղաքականությունը Հայաստանում: Բայց

ժամանակ առ ժամանակ լավում են նաև այլ մոտիվներ. մի տեղ, օրինակ, նա Հայ բոլշևիկներին սահմանադատում է առհասարակ բոլշևիկներին, առաջիններին համարելով ավելի հայրենասեր. ջերմությամբ է խոսում Ալեքսանդր Մյասնիկյանի մասին (նրա զոհվելու յուրն առնելուց հետո):

Նամակներում երկու մոտիվ աստիճանաբար միաձուլվում են. առաջինը հայրենակարոտությունն է, որ ավելի ու ավելի ուժեղ է ձգում Իսահակյանին դեպի Հայաստան. երկրորդը՝ Խորհրդային Հայաստանի իրականությունից ավելի հավասարակշիռ. գնահատությունը, որ նրան պետք է ի վերջո հաշտեցնեի Խորհրդային Հայաստանի իրականություն հետ:

Եվ դժվար է ասել, որն է ավելի կարևոր: Հայրենիքի կարոտը Իսահակյանի համար զուտ մարդկային խնդիր չէ. դա գալիս էր նաև նրա բանաստեղծական էությունից: Իսահակյանի ողջ ստեղծագործությունը սերտորեն կապված էր բանահյուսությամբ, ժողովրդական բառուբանի, ժողովրդի մեջ ձևավորված տիպերի հետ: Նրա տողերը հայրենիքի ու կարոտի մասին նաև գրական մանիֆեստ պետք է համարել:

Ինչ վերաբերում է ՀԽՍՀ-ի վիճակի գնահատությանը, բնորոշ է հատկապես նամակներից մեկում արտահայտված վերաբերմունքը: Իսահակյանը պատմում է արտասահման այցելած Մարտիրոս Սարյանի հետ իր զրույցների մասին և բերում է Սարյանի կարծիքը Հայաստանի նոր կառավարողների մասին: Ըստ այդ կարծիքի, բոլշևիկ ղեկավարները երբեք Թուրքիայի հետ չեն գժավի հայկական հողերի պատճառով: Սա, անկասկած, ցավ է պատճառում Իսահակյանին (ինչպես և իրեն՝ Սարյանին): Բայց բոլշևիկները կառուցում են Հայաստանը: Սա՛ է ամենակարևորը և՛ Իսահակյանի, և՛ Սարյանի համար:

Եվ մի հանգամանք ևս, որ վճռական եղավ Իսահակյանի՝ հայրենիք վերադառնալու համար: Ինչպես տեսանք, Իսահակյանը խորապես հիասթափված էր արևմտյան տերություններից: Սթափ մտածողությունը նրան բերեց այն մտքին, որ Հայաստանի անվտանգություն միակ իրական երաշխիքը կարող է լինել զաչինքը Ռուսաստանի հետ (անկախ այն բանից, թե տարբեր տարիների Իսահակյանի վերաբերմունքը Ռուսաստանի հանդեպ ինչ տարբերումներ էր ունեցել): Այս թեմայի մասին նա խոսում է և՛ զաչնակցական գործիչներին գրած նամակներում, և՛ ուրիշ հոգավածներում ու նամակներում: Ամենաբնորոշը Մարտիրոս Սարյանին գրած նամակի այն տողերն են, որոնց մեջ նա Հայաստանի

սահմանին կանգնած մեկ ուս պինվորի բարձր է դասում եվրոպական բանականերից:

Այսպիսին էր Իսահակյանի ճանապարհը վտարանդիությունից դեպի հայրենիք: Այդ ճանապարհի էությունը հետևյալն էր. ինչպիսին էլ լինեին հայ խորհրդային հանրապետություն կարգերը, ինչպիսի թերություններ ու արատներ էլ դրանք ունենային, այդ Հայաստանը միակն էր, ամբողջ երկրագնդի վրա չկար մի ուրիշ անկյուն, որն իրավունք ունենար հայի հայրենիք, Հայաստան կոչվելու: Այդ Հայաստանում պետք է զարգանար հայ մշակույթը, հայ ուլին: Դա իրողություն էր, երկիրը կար, կառուցվում էր. մնացած ամեն ինչ երկրորդական էր: Կարելի է վիճել՝ արդյո՞ք երկրորդական էր: Հայտնի է, որ ամբողջատիրական կարգերը շատ դառնացրին նաև Իսահակյանի կյանքը, ստիպեցին գրելու գործեր, որ նա իր սեփական կամքով երբեք չէր գրի: Եվ, այնուամենայնիվ, Իսահակյանի վերադարձը Հայաստան իրողություն էր, և՛ քաղաքական, և՛ գրական-մշակութային կարևորագույն իրողություն:

Հայտնի է, որ Իսահակյանը միակը չէր դաշնակցական կուսակցությունից, որ վերադարձավ Հայաստան: Դեռ քսանականների սկզբներին Հայաստան վերադարձավ Դաշնակցության ամենանշանավոր գործիչներից մեկը՝ Առաջին հանրապետության առաջին վարչապետ Հովհաննես Քաջազնունին: Վերադառնալուց առաջ գրեց իր նշանավոր գրքույկը՝ «Դաշնակցությունն անելիք չունի այլևս»¹⁷: Այդ գրքույկի որոշ մտքեր համահունչ էին Իսահակյանի նամակներում եղած մտքերին: Օրինակ, և՛ Քաջազնունին, և՛ Իսահակյանը կարծում էին, որ բոլշևիկները շարունակում են դաշնակցականների գործը: Հարկավ, սա չպետք էր հասկանալ կոնկրետ քաղաքականության իմաստով: Երկուսի ըմբռնումով էլ բոլշևիկները կառուցում էին հայության հայրենիք, որտեղ այնքան փորձանքներ տեսած ժողովուրդը պետք է ապրեր անվտանգություն մեջ: Ափսոս, Քաջազնունու և Իսահակյանի այս լայնախոհությունը չըմբռնվեց, չգնահատվեց ո՛չ բոլշևիկների, ո՛չ դաշնակցության կողմից: Քաջազնունու գրքույկը անմիջապես կտրուկ հակահարված ստացավ դաշնակցական գործիչների կողմից. Սիմոն Վրացյանը գրեց

¹⁷ Հովհաննես Քաջազնունի, Հ.Հ. Դաշնակցությունն անելիք չունի այլևս, Վիեննա, 1923:

պատասխան գրքույկը¹⁵։ Եղան նաև այլ պատասխաններ։ Դրանք, հատկապես Վրացյանի գրքույկը, գրված էին գաղնությամբ, մազձով։ Բայց Քաջագինուհու արածի քաղաքական-ազգային լայնախոհությունը չգնահատեցին նաև բոլշևիկները։ Քաջագինունին, որ հույսերով վերագարձել էր Հայաստան, շատ-շատերի հետ դարձավ երեսնական թիվ բռնությունների զոհ։

Բայց ո՛չ Քաջագինուհու կյանքի ողբերգական ավարտը, ո՛չ Իսահակյանի՝ պարտադրանքով գրած երկերը չպետք է վարագուրեն նրանց արածի իմաստը։ Մի կողմ թողնենք գույտ կուտակեցական խնդիրները, Դաշնակցության հանդեպ նրանց ունեցած վերաբերմունքը, սա մեր խնդիրը չէ։ Էականը ըմբռնումն էր այն ճշմարտություն, որ կա իրական Հայաստան, որտեղ զարգանում է հայ մշակույթը, հայ ուրիշ։

Այս ըմբռնումը շատ ավելի մեծ նշանակություն ունեցավ գրականության զարգացման համար, քան անհաշտ թշնամանքը Հայաստանի հանդեպ։ Այս վերջինը, ինչքան էլ դա զարմանալի թվա, յուրջ գրականություն մեջ այնպես էլ արտահայտություն չգտավ։ Երկրորդական-երրորդական որոշ գրողներ արձագանքեցին իրենց գործերում հակահայաստանյան (Խորհրդային Հայաստանի հանդեպ կղած) թշնամական տրամադրություններին. օրինակ, Ռենի ստեղծագործությունը։ Ո՛չ երիտասարդների, ո՛չ նույնիսկ դաշնակցական տասնամյակների անցյալ ունեցող և կուտակցության դադարախառնների հանդեպ իրենց հավատարմությունը պահած անվանի գրողների՝ Շանթի գեղարվեստական երկերում, Նիկոլ Աղբալյանի հուզվածներում Խորհրդային Հայաստանի հանդեպ թշնամական տրամադրություններ չարտահայտվեցին։

Առաջ անցնելով, բերեմ Լևոն Շանթի մաքերը Խորհրդային Հայաստանի մասին պատերազմի տարիներին գրված «Ընդհանուր ակնարկ մը հայ բանահյուսության վրա» աշխատությունից։ Նկարագրելով Խորհրդային Հայաստանի բոլոր թերությունները, Շանթը հարկ է համարում այսպիսի դիտողություն անել. «...բայց վարչապետ ստացած ենք ազգային անջատ կերպարանք, և մեր հայ լեզուն ստացած է որոշ տեղական-պետական գեր. բաՆ մը, որ առաջ չկար»¹⁶։ Եվ մշակույթի զարգացման մասին. «Այսինքն մշտական պետական հսկողություն կա

¹⁵ Սիմոն Վրացյան, Խարխափումներ, Բոստոն, 1924։

¹⁶ Լևոն Շանթի երկերը, իններորդ հատոր, Բեյրութ, 1946, էջ 446։

մեր բոլոր գեղարվեստներուն վրա, որոշ պլուտոն և հոգածություն, որ նմանապես նորություն է հայ գեղարվեստական կյանքին մեջ: Ասոր փոխարեն նախորդ շրջանին կգործեն քանի մը խախուռ ընկերություններ ստեղծութիւն տնտեսներով, որոնք իրենց համեստ պլուտոնները հագիւմ ծայրը ծայրին բերելու կհաջողեն և ստիպւած էին բացերը հարուստներեն մուրալով գոցելու. և ընդհանրապես կգործեն մայր հողերին դուրս՝ Թիֆլիս և Բազու, բայց կգործեն հոգեկան նվիրումով և հաճախ մեծ ճիգ կթափեն: Պետական արդի այս կազմակերպությունները անշուշտ որ կուտան թե՛ գեղարվեստական գործին, թե՛ մարդոց որոշ առավելություններ ու հարմարություններ. գոնե գեղարվեստին նվիրւած մարդու հացը ապահովւած է, և գեղարվեստագետը ուրիշ գործերով զբաղվելու հարկադրւած չէ, ինչպես սովորական երեւթ չէր նախորդ շրջաններուն: Այս առավելության դեմ սխիւթմը ունի նաև իր բացասական կողմերը. ամեն ինչ շուտով կվերածվի ձևապաշտության. մեծագույն մասը կնայեն իրենց գործին վրա պաշտոնյայի պես. և քանի որ ամսականը կա, չափեն ավելի սիրտ հատցնելը ավելորդ կզգացվի, մանավանդ երբ մարդոց ապրուստն ալ խիտ համեստ է և հոգիները կծկւած»²⁰: Շանթի ասածների մեջ ոչինչ չպետք է պարզեցնել՝ ո՛չ առավելությունների մասին ասածները, ո՛չ թերությունների: Շանթը երբեք Խորհրդային Հայաստան չէր վերադառնալու: Եվ առավել ևս նշանակալից են այն երեւթյունները, որոնց մասին նա խոսում է զուսպ հավանությամբ: Հայաստանում բաներ էին կատարվում, որոնք չէին կարող դրական արձագանք չհարուցել նույնիսկ հակառակ դիրքերում հաստատորեն կանգնած մարդկանց մեջ:

Այս իմաստով որոշ բացառություն եղավ Կոստան Զարյանի տեղեկագործությունը, հատկապես նրա «Նալը լեռան վրա» վեպը, որը տպագրվեց պատերազմի տարիներին: Այդ վեպի մասին խոսակցություն կլինի այս աշխատության հետագա էջերում:

Առայժմ մատնացույց անենք մի ուրիշ հանգամանք: Դաշնակցության հետ կապւած կամ դաշնակցության անդամ երիտասարդ գրողների գործերում երբեմն պարզ արտահայտվում էր կարոտը և հիացմունքը կառուցվող հեռավոր հայրենիքի հանդեպ: Լավագույն օրինակը Մուշեղ Իշխանի «Տուններու երգը» շարքն էր: Նման

²⁰ Նույնը, էջ 447, 448:

տրամադրություններ արտահայտվեցին ավելի ուշ, պատերազմի տարիներին (Անդրանիկ Մառուկյանի «Խոսք առ Երևան» պոեմը, նույն Մուշեղ Իշխանի «Հայաստան» պոեմը) և հետո (Համաստեղի «Հայաստանի լեռներու սրնգահարը» պիեսը): Այս բոլոր գրողները դաշնակցականներ էին (Անդրանիկ Մառուկյանը հետո դուրս եկավ դաշնակցության կազմից): Կրկիննք նորից ու նորից՝ այս բոլոր դեպքերում գործում էին ոչ թե նեղ-գաղափարախոսական մոտիվները, այլ մի շատ մարդկային զգացում՝ հայրենակարոտությունը, որը հայության մեջ նրա պատմական ճակատագրի բերումով շատ էր սրված: Թեքեյանի հռչակած «Տարբեր ես դուն մեր երազին. ավելի լավ» սկզբունքը դրժում էր ոչ միայն հայրենիքի հանդեպ խաղաղասիրարար տրամադրված ռամկավարական շրջանակներում, այլև սփյուռքահայության ամենատարբեր խավերում:

Եվ, վերջապես, մի հանգամանք, որ կարևոր նշանակություն ունեցավ Սորհրդային Հայաստանի հանդեպ վերաբերմունքի հարցում: Մինչև խորհրդայնացումը Հայաստանի վերջին տասնամյակների պատմությունը զգալի չափով ազգամիջյան կոնֆլիկտների պատմություն էր՝ հայ-թուրքական, հայ-ադրբեջանական, երբեմն նաև հայ-վրացական: Տասնամյակներ շարունակ հայերը կոչվում էին իրենց իրավունքների և իրենց հողի համար. այդ կոնֆլիկտները անկասկած արդարացի կոնֆլիկտ էին: Հեռնորդները իրավունք չունեն ամենաբարձր հարգանքով չհիշելու այն բազմաթիվ անվանի և անանուն մարտիկներին, որոնք զոհվեցին այդ կոնֆլիկտի ընթացքում: Բայց մենք չենք կարող չտեսնել նաև այն հոգնածությունը, որ ժողովուրդը զգում էր տասական թվականների վերջերին: Մանավանդ Եղեռնը ի չիք դարձրեց այդ կոնֆլիկտի բոլոր արդյունքները: Ահա թե ինչու հաշտություն, ազգերի բարեկամություն դադարաբեկները հայ ժողովրդի տարբեր խավերում հարմար հող գտան: Բոլշևիկների հակապատերազմական քարոզչության մեջ անբարոյական պահեր անկասկած կային. այն ժամանակ, երբ հայկական հանրապետությունը պատերազմի մեջ էր քեմալական Թուրքիայի հետ, որը չէր թաքցնում զավթողական իր նկրտումները, հայ-թուրքական բարեկամությունը քարոզելը չէր կարող արդարացվել: Բայց դժվար է համաձայնել, թե դասալքությունը 18-20 թթ. միայն բոլշևիկների քարոզչության արդյունքն էր. դա հետևանք էր ժողովրդի գիտակցության մեջ կատարվող առարկայական (օբյեկտիվ) գործընթացների, որոնց դեմ

Հայրենասիրական քարոզչությունը և դաշնակցական կառավարությունը ջանքերն այլևս անգործ էին:

Եվ ուրեմն, խորհրդային կարգերի հաստատումը և այդ կարգերի կողմից ազգերի եղբայրություն հռչակումը պիտի լիներ նոր իշխանություն համեմատելի հատկանիշներից մեկը հայության ամենատարբեր հատվածների համար: Ոչ միայն արևելահայություն, այլև արևմտահայություն: Ժամանակի գրականության մեջ կարելի է դռնել այս իրողության ամենատարբեր արձագանքները: Այն, որ Վահան Թոթովենցը իր դասական ստեղծագործության՝ «Կյանքը Հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» վիպակի մեջ որևէ բան չէր ասում հայ-թուրքական թշնամանքի մասին կամ, եթե ասում էր, ապա այդ թշնամանքը իր հայրենի գավառական քաղաքում համարում էր սաղորիչների և ավանդուրիստների գործունեության արդյունք, կապված էր ոչ միայն տիրող դադափարախոսության կաշկանդումների, այլև և գուցե ավելի շատ Թոթովենցի անկեղծ զգացողությունների հետ: Եվ այս կետում Թոթովենցը հեռու չէր այն գրողներից, որոնք գրական ասպարեզ մտան հեղափոխության հետ: Մենք արդեն առիթ ունեցել ենք ասելու, որ Զարենցի ստեղծագործության մեջ թուրքերն առհասարակ չեն հիշվում, և մեր բոլոր դժբախտությունների պատճառը նա փնտրում է մեր մեջ: Զարյանը և մյուսները քսանական թթ. իրենց ստեղծագործություններում իբրև Առաջին հանրապետության ամենածանր մեղքերից մեկը հիշում էին ազգամիջյան բախումները, որոնք խորհրդային պետության մեջ իսպառ վերացվեցին: «Ջրանցքների կապույտ երկրում» (1926) ժողովածուի «Հ.Ս.Խ.Հ.» բանաստեղծությունը սկսվում է «Ազգամիջյան թրերն էլ ժանգոտեն թող, Ջքանան...» տողերով. սա ժամանակի տիրող տրամադրություններից մեկն էր:

Այսքանից հետո դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու քսանական-երեսնական թթ. տեղի ունեցավ ոչ միայն սփյուռքահայության բավական մեծ զանգվածների հայրենադարձություն, այլև Հայաստան եկան (կամ վերադարձան) բազմաթիվ մտավորականներ, դրանց թվում և նշանավոր գրողներ: Մտավորականության հոսքը դեպի Հայաստան սկսվել էր դեռ Առաջին հանրապետության օրերին: Խորհրդային կարգերի հաստատումից հետո այդ հոսքը չդադարեց, նույնիսկ ավելի մեծացավ: Տարբեր ժամանակներում Հայաստան եկան ոչ միայն արևելահայեր Ավետիք Իսահակյանն ու Ալեքսանդր Շիրվանզադեն, այլև արևմտահայեր Վահան

Թոթովենցը, Զապել Եսայանը: Խորհրդային Հայաստանից հեռացավ միայն մեկ գրող՝ Կոստան Զարյանը: Խնդիրը միայն այն էր, որ Խորհրդային Միությունը շուտով պետք է փակեր սահմանները: Հայ մտավորականության ճնշող մեծամասնությունը պետք է ձգտեր դեպի հայրենի երկիր: Գաղափարախոսություններն այստեղ քիչ դեր ունեին:

Այս իրողությունը չպետք է շփոթել Խորհրդային Հայաստանի ունեւորակության գնահատության հետ: Այն, որ կաշկանդումներն ու բռնությունները աստիճանաբար տարածվում ու ուժեղանում էին, իրողություն է: Եվ դրանք անդրադարձան նաև հենց հայրենիք եկած գրողների ճակատագրի վրա: Բանտարկության սպառնալիք է կախված եղել Իսահակյանի վրա: Թոթովենցն ու Եսայանը ձերբակալվեցին: Բայց այս և այս տիպի մնացած բոլոր փաստերն ու երևույթները չեն ժխտում այն իրողությունը, որ 20-30 թթ. Հայաստանը իրեն էր ձգում հայ գրականության գործիչների մեծամասնության հայացքները, որը նաև ուղղակի գրական արտահայտությունն ստացավ նրանցից շատերի ստեղծագործություններում:

4

Այն կարգերը, որ հաստատվեցին Արևելյան Հայաստանում, խորապես հակասական էին իրենց էությունը, նաև՝ գրականության և մշակույթի զարգացման համար: Խորհրդային պետական կարգը հիմնված էր մեկ գաղափարախոսության անբաժան տիրապետության վրա, և այն ամենը, ինչ էլ տեղավորվում այդ գաղափարախոսության սահմաններում, համարվում էր կա՛մ թշնամական, կա՛մ իր դարն ապրած և դուրս էր մղվում հոգևոր կյանքից: Խորհրդային պետության սկզբնական տարիների պատմության ամենաաչքի ընկնող իրադարձություններից մեկը ուսա հայտնի մտավորականների մեծ խմբի արտաքսումն էր երկրից 1922 թ.: Ավելի ուշ փոքրագույն շեղումները պետական գաղափարախոսությունից, նույնիսկ աննշան կասկածանքները առիթ էին դառնում ամենադաժան հալածանքների: Հատկապես երեսնական թթ. երկրորդ կեսից այս հալածանքները հասան անհեթեթության աստիճանի և հանգեցրին զանգվածային բանտարկությունների ու գնդակահարությունների: Այլախոհության, ուրիշ գաղափարախոսությունների նկատմամբ անհանդուրժողականությունը հանգեցրեց այն բանին, որ իբրև թշնամիներ ոչնչացվեցին մարդիկ (և նրանց մեջ շատ գրողներ),

որոնք զավանոււմ էին կոմունիզմը: Խնդիրը միայն այն չէր, որ հեղափոխություններն ուսուում են իրենց զավակներին, ինչպես Չարենցի առիթով ասում է Աղբալյանը. բոլոր հեղափոխությունները չէ, որ բերում են գաղափարախոսական պետութեան ստեղծման, ինչպես եղավ Խորհրդային Միութիւնում: Երբ պետական հզոր մեքենան դառնում է մի գաղափարախոսութեան գործիք, այն անխուսափելիորեն ազդեցութիւն է դնում անհատների համակարգի է վերածում այդ նույն գաղափարախոսութեանը: Սա՛ կատարվեց Խորհրդային Միութիւնում: Սրան գումարած՝ բուն գաղափարախոսութեան մանկական-միամիտ, բայց այս դեպքում շատ վտանգավոր այն համատը, որ ինքը ճշմարտութեան վերջին նվաճումն է, և իրենից դուրս այլ ճշմարտութիւն չի կարող: Բոլոր այն հզոր զրական լիցքերը, որոնք կենտրոնացված էին այդ գաղափարախոսութեան մեջ (և որոնք նրան երկար ժամանակով դարձրին աշխարհի արմատական նորացման, արդարութեան, համասարութեան իդեալներին հավատացող մարդկանց խոր համակրանքի առարկան), բավական արագ դարձան այդ նույն դոգմատիկական համակարգի տարրեր և զրկվեցին իրենց իրական իմաստից: Մեջտեղ եկան գանադան պիտակներ, որոնք իրենց պարզունակութեամբ այսօր ժպիտ կարող են շարժել, բայց ժամանակին դրանք որոշում էին դրական ստեղծագործութիւնների, ուղղութիւնների, մարդկանց ճակատագրեր:

Խնդիրը այս կամ այն անձի մեջ չէ միայն. բուն գաղափարախոսութեանը իր մեջ ունեն բռնատիրութեան սաղմերը: Բայց քսանականներից իշխանութեան գլուխ եկած խումբը, մասնավորապէս այդ խմբի ղեկավարը՝ Ստալինը, իրենց անձնական հատկութիւններով տասնապատկեցին համակարգի արատները:

Այս ամենը վճռական նշանակութիւն ունեցավ արվեստի և գրականութեան համար: Գրական նոր սերունդները անխուսափելիորեն ձեւավորվում էին գաղափարախոսական այս համակարգի ազդեցութեան տակ, և հետո նրանցից մեծ ջանքեր էին պահանջվում գրականութեան մեջ իրենց ինքնուրույնութիւնը, իրենց անհատականութեան իրավունքները հաստատելու համար: Սրան գումարած՝ քսանական թթ. ասպարեզ եկած գրական որոշ խմբավորումների ընդգծված գաղափարախոսական էութիւնը. այդ խմբակցութիւնները գրականութեան մաքուր զովին և անմնացորդ ենթարկում էին քաղաքականութեան չահերին: Հեղափոխութեան հետ գրականութիւն մտած գրելիս բոլոր

գրողները ենթարկվեցին այս մտածողութայան ազդեցութայանը. բայց նրանց մի մասը առավել հետևողական եղավ և դրա պատճառով բավական տխուր դեր կատարեց գրական կյանքում: Խոսքը վերաբերում է առաջին հերթին Հայաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիային:

Սա իրողութայան մի կողմն է: Երկար ժամանակ այն կամ չէր նկատվում, կամ ներկայացվում էր մեղմ գույներով: Հետո տեղի ունեցավ հակառակը՝ խորհրդային տարիների իրականութայան այս արատավոր կողմը բացարձակացվեց, և մի քանի տասնամյակների պատմությունը դարձյալ պարզունակացվում է՝ այս անգամ հակառակ նշանով: Այնինչ պատմությունը, առավել ևս այդ տարիների պատմությունը, ոչ մի պարզունակացում չի ընդունում: Ամեն ինչ շատ ավելի բարդ էր և անմիանշանակ:

Խորհրդային պետությունը, գաղափարախոսական պետութայան իր բոլոր արատներով հանդերձ, ուներ մի հատկանիշ, որով այն տարբերվում էր ժամանակակից այլ պետական համակարգերից: Ինչպես հայտնի է, այդ պետությունը իր նպատակներից մեկը համարում էր նոր մարդու դաստիարակելությունը, և սկզբնական շրջանում մարդիկ հավատում էին նոր մարդուն, այն մարդուն, որը 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի գրողները գրում էին մեծատառով (հիշենք Թումանյանին՝ «Դեռ հեռու է մինչև Մարդը իր ճամփան»): Բոլշևիկները ցանկանում էին արագացնել մարդկութայան ընթացքը դեպի այդ նոր Մարդը: Բայց արհեստական արագացումն ինքը, ինչպես ցույց տվեց ԽՍՀՄ յոթ տասնամյակների փորձը, հղի էր բազմաթիվ վտանգներով մարդկային բարոյականութայան համար. մյուս կողմից, բոլշևիկները «նոր մարդու» ըմբռնման մեջ իրենց սեփական պատկերացումներն էին դնում, որոնց մեջ դասակարգային հակամարտությունների մոտիվը շատ ավերածություններ էր կատարում: Այնպես որ, նոր մարդու դաստիարակելությունը, նոր պետութայան գաղափարախոսների շատ այլ նախադեծերի նման, չիրականացավ:

Բայց դաստիարակութայան խնդիրներին այդքան մեծ տեղ տալը ինքնին ենթադրում էր հոգևոր ոլորտի մեծ արժեքը նոր հասարակութայան համար: Դրվում էր համընդհանուր գրադիտութայան, համաշխարհային մշակույթի նվաճումները բոլոր մարդկանց (ոչ թե ընտրյալների խավին, այլ զանգվածներին) հասցնելու խնդիրը, որը նոր մարդու դաստիարակութայան կարևորագույն տարրերից մեկն էր: Եվ հենց խորհրդային

պետութիւնն էր, որ մինչ այդ չտեսնված աշխատանք սկսեց համաշխարհային գրականութեան նվաճումները իր ընթերցողներին հասցնելու ուղղութիւնով: Գորկու ստեղծած «Academia» հրատարակչութիւնը միակը չէր. տեղերում ևս մեծ գործ էր արվում աշխարհի գրականութեան դասականներին հայերեն թարգմանելու, հայ ընթերցողներին հասցնելու համար: Բավական է նայել 20-30-ական թթ. հրատարակչութիւնների ցուցակը հասկանալու համար, թե ինչքան մեծ ներդրում կատարվեց այն տարիների մեր մշակութային կյանքում: «Պետհրատի էփանագին գրադարան» անվանված մատենաշարով ընթերցողների ամենալայն շրջաններին էին հասցնում ոչ միայն ժամանակակից հայ գրողների, այլև հայ և համաշխարհային դասական գրականութեան նշանավոր երկերը:

Այդ տարիների գրական հանդեսները լի են համաշխարհային գրականութեան դասականներին նվիրված հոդվածներով. ոչ մի հօբելյան աննկատ չի անցնում, կատարվում են թարգմանչութիւններ, գրվում են հոդվածներ, տպագրվում են գրքեր, և այս խմաստով այն տարիների մշակութային կյանքի կարևորագույն իրադարձութիւնների թիւում պետք է տեսնել և՛ Պուշկինի մահվան հարյուրամյակի նշումը, և՛ Ֆիրդուսու հօբելյանը, և՛ բազմաթիւ նմանատիպ այլ հօբելյաններ: Նույնիսկ ամենաձախ հրատարակչութիւնները (օրինակ, «Նոր սերունդը») երեսնական թթ. տալիս են ծախվում հոգվածներ աշխարհի դասականների, նրանց գրական վարպետութեան մասին:

Քսան-երեսնական թթ. սոցիոլոգիական սխեմաները իրենց վնասը հասցրին Հայկական միջնադարյան էպոսի ուսումնասիրութեանը: Բայց 1939 թ. էպոսի հազարամյա հօբելյանի տոնակատարութիւնը ամբողջ ԽՍՀՄ-ում շատ մեծ դեր խաղաց էպոսի համալսման, գիտական հրատարակչութեան և ուսումնասիրութեան գործում: Այս լավ ավանդույթը շարունակվեց նաև հետագա տասնամյակներում, ճիշտ է, ավելի ու ավելի բյուրոկրատական ձևեր ընդունելով (և նույնիսկ այդ պայմաններում էլ պահպանելով իր արժեքը):

Հիմնադրվում է պետական հրատարակչութիւն, որը գորեզ հենարան է դառնում և՛ թարգմանական գրականութեան տպագրութեան, և՛ հայ գրականութեան զարգացման համար:

Ստեղծվում են գրական պարբերականներ, որոնք, տիրապետող գաղափարախոսութեան շրջանակներում, որդեգրում են տարբեր ուղղութիւններ («Նորք», «Մուրճ», «Նոր սերունդ» և այլն), հանրապե-

տական թերթերը տալիս են իրենց գրական Հավելվածները (Հետազոտում, գրողների միության ստեղծմանը զուգընթաց, ստեղծվում է և «Գրական թերթը»)։ Գրական երեկույթները, վեճերը, նախահեղափոխական շրջանից եկող «գրական դատերը» դառնում են քառնական թթ. մշակութային կյանքի կարևոր տարրերը։ Առհասարակ, պետութունը, արդեն Հայտնի պատճառներով, գրականությանը հատկապես, բայց նաև մյուս արվեստներին, մեծ տեղ է տալիս։ Մենք կարող ենք խոսել խկապես պետական հոգատարության մասին գրականության և արվեստի հանդեպ, միշտ աչքի առաջ ունենալով երկու հանգամանք՝ այդ հոգատարության գաղափարախոսական ուղղվածութունը և դրա օրյակտիվ արժեքը առհասարակ գրականության զարգացման համար։ Շատ նշանակալից է Խորհրդային Հայաստանի իշխանությունների մի քայլը իրենց կառավարման հենց սկզբին՝ Հայտնի Հայ գրողներին թոշակներ նշանակելը, առանց հաշվի առնելու նրանց բնակության վայրը և նույնիսկ քաղաքական վարքն ու համոզմունքները։ Օրինակ, թոշակառուների ցուցակում էին նաև Ավետիք Իսահակյանն ու Լևոն Շանթը, առաջինը՝ այդ տարիներին թշնամաբար տրամադրված խորհրդային կարգերի հանդեպ, իսկ երկրորդը՝ Դաշնակցական կուսակցության և առաջին հանրապետության ղեկավար գործիչներից մեկը, երկուսն էլ արտասահմանում։ Խորհրդային պետության այս լայնախոհ քայլերը նրա մշակութային քաղաքականության ընդհանուր համապատկերում միանգամայն բնական էին և համապատասխանում էին մշակույթի զարգացման նրա ջանքերին։ Բայց այս լայնախոհությունը շուտով պետք է մի կողմ նետվեր։

Խորհրդային պետության բոլոր գործողություններում միշտ առկա էր դասակարգային մոտեցումը։ Դասակարգերի պայքարն ու դասակարգային գաղափարախոսությունը պատմական որոշակի դարաշրջանի իրական արդյունքն էին, և սա պետք է հաշվի առնել։ Դա այս կամ այն կուսակցության կամ գործչի հնարած բանը չէր։ Բայց խորհրդային պետությունը դա ևս բացարձակացրեց, դարձրեց մի հսկայական պետության քաղաքականության հիմքը։ Ժողովրդին պարտադրվում էր այն աներեր (ըրանով իսկ միամիտ) հավատը, որ հենց բանվոր դասակարգին է վիճակված երջանկացնել ամբողջ մարդկությանը, հաստատել աշխարհի ամենաարդար ու մարդկային կարգերը։

Ծայրահեղության հասցված, պարզունակացված այս մոտեցումը

անխուսափելիորեն սահմանափակում էր աշխարհայացքը, նեղացնում, երբեմն պարզապես դուհկացնում չափանիշները. հատկապես հեղափոխության առաջին տարիներին այս արատը բացահայտ էր. հետագայում այն մեղմացավ, բայց այնպես էլ տեղը չզիջեց արվեստի խնդիրներում այնքան անհրաժեշտ լայնախոհությանը:

Եվ այնուամենայնիվ, խորհրդային պետություն ծառայությունները մշակութային կյանքի կազմակերպման գործում չի կարելի ժխտել: Արվեստն ու գրականությունը, այսպես թե այնպես, մանում էին ժողովրդի կենցաղը, դառնում ոչ միայն պետական, այլև համաժողովրդական հոգստարություն առարկա:

Հիշենք ևս մի քանի նրբագիծ քսան-երեսնական թթ. մշակութային կյանքից: Գրողների խմբերը լինում էին հանրապետություն տարբեր շրջաններում, ԽՍՀՄ մյուս հանրապետություններում: Դա արվում է ոչ միայն «սոցիալական պատվեր» կազմակերպելու նպատակով. համենայն դեպս, օբյեկտիվորեն, այդ բոլոր ուղևորություններն ունեին նաև մի կարևոր հետևանք՝ շարքային մարդիկ, որոնք մինչ այդ շատ հեռու էին եղել արվեստից ու գրականությունից, ուղղակիորեն շփվում էին գրողների ու արվեստագետների հետ, նրանց կատարմամբ լսում նրանց ստեղծագործությունները. և մինչև մի որոշակի սահման, այսինքն քանի դեռ այդ բոլորը չէր հանգեցրել արվեստի պարզունակացման ու դուհկացման (որ ակնհայտորեն սկսեց երևան գալ երեսնական թթ. երկրորդ կեսից), այդ ամենը անկասկած նոր ու մեծ երևույթ էր: Միաժամանակ, ԽՍՀՄ տարբեր ժողովուրդները հնարավորություն էին ստանում ավելի մոտիկից ճանաչել մեկը մյուսին:

Բայց պետությունն ու կուսակցական վերնախավը չէին սահմանափակվում այսպիսի, նորօրյա բառով ասած, հովանավորչական գործունեությամբ: Նրանք անմիջականորեն իրենց ձեռքը վերցրին գրական կյանքի կառավարումը, և երեւի սա եղավ ամենամիաստակար երևույթը խորհրդային գրական կյանքում:

Քսանական թթ. կուսակցական անմիջական միջամտությունները գրական կազմակերպությունների գործերին դեռ բողոքներ չէին հարուցում: Հեղափոխություն առաջին տարիների էնտուզիազմը ուժեղ էր նաև գրական նոր սերնդի մեջ, իսկ հները, գոնե նրանցից ոմանք, անկեղծորեն հետաքրքրված, գիտում էին այդ բոլորը, որոնք նորություն էին գրական կյանքում՝ կուսակցական որոշումները գրական կազմա-

կերպությունների մասին, ղեկավար կուսակցական գործիչների ելույթները գրականության խնդիրների շուրջ, կուսակցական-պետական ղեկավարների և գրողների հաճախակի հանդիպումները և այլն, և այլն: Կուսակցական գործիչների գրական ելույթները այդ տարիներին հաճախ օգնում էին երիտասարդ գրողներին, կանխում նրանց ձախ ծայրահեղությունները, նրանց ստիպում ազատագրվել քաղաքական ավելորդ մտահոգություններից:

Կուսակցական կադրերի մի մասը դեռ կարողանում էր պահպանել սթափ մտածողությունը և գոնե որոշ հարցերում օգնել տաղանդավոր մարդկանց: Հիշատակության արժանի են Ալեքսանդր Մյասնիկյանը՝ Հայաստանի և Անդրֆեդերացիայի ժողովուրդների նախագահը 20-ական թթ., Աշոտ Հովհաննիսյանը՝ Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմի առաջին քարտուղարը 20-ական թթ. և Աղասի Խանջյանը՝ ՀԿԿ Կենտկոմի առաջին քարտուղարը երեսնական թթ. առաջին կեսերին: Առաջին երկուսը լավ կրթություն ստացած, արվեստի և գրականության հարցերին քաջատեղյակ մարդիկ էին. մանավանդ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը հայտնի էր նաև իբրև գրականագետ, որ մամուլում հանդես էր գալիս Ալ. Մարտունի կեղծանունով: Աշոտ Հովհաննիսյանը՝ պատմաբան զբաղվածով, հետևում էր նաև գրականության զարգացման ընթացքին: 20-ական թթ. նա «Նորք» հանդեսի խմբագրական մարմնի անդամ էր, և ոչ առանց նրա ազդեցության այդ հանդեսը երբեմն բախական լայնախոհ զիրքեր էր գրավում հայ գրականության զարգացման հարցերում (անկախ քաղաքական խնդիրներում ունեցած իր ծայրահեղ հայացքներից): Աղասի Խանջյանը այն երիտասարդ կուսակցական աշխատողներից էր, որոնք դոգմատիկական մտածողության ծանր մթնոլորտում փորձում էին պաշտպանել ազգային գրականությունը և մշակույթը ծայրահեղականների հարձակումներից, ամեն կերպ պաշտպանում էին Չարենցին, Բակունցին և ազգային գրականության մյուս նշանավոր գործիչներին: Նրա շատ ելույթներում այսօրվա զիրքերից նայելիս կգտնենք ոչ միայն մերժելի, այլև խորապես վնասակար մտքեր ու գնահատականներ: Բայց դա անխուսափելի տուրք էր ժամանակի մտայնությանը: Իրողությունն այն է, որ Խանջյանը ճիշտ էր հասկանում իր ժամանակակից հայ գրողների արժեքը, նա էր, որ Չարենցին հայտարարեց հայ խորհրդային գրականության ողնաշարը և այլն:

Եվ այնուամենայնիվ «կուսակցական ղեկավարությունը», որ

նշանակում էր անթաքուլյց միջամատություն գրականության գործերին, մուսյլ կնիք էր դնում գրական ողջ մթնոլորտի և գրական պրոցեսի վրա: Քարոզվում և պարտադրվում էր “գրականության կուսակցականության” պահանջը, որն առաջ էր քաշել Լենինը 1906 թ. գրած “կուսակցական կազմակերպություն և կուսակցական գրականություն” հոդվածում: ՌՄԴ/բ/կ գոյության առաջին տարիներին գրված այդ հոդվածը իր ժամանակին միայն մի խմատտ պետք է ունենար՝ կուսակցական մամուլի ամրապնդում: Իշխանությունը նվաճելուց հետո այդ հոդվածի դրույթները կրկնելը դոգմատիկական մտածողության ամենածայրահեղ արտահայտություններից մեկն էր Խորհրդային Միության հոգևոր կյանքում: Գրականության միտումնավորության դրույթը, որ 19-րդ դարում հիմնավորել էր Ֆրիդրիխ Էնգելսը, ծայրաստիճան գոհակացվում էր և ծայրահեղացվում, այդպիսով կորցնելով իր մեջ եղած ճշմարիտ բովանդակությունը: Որովհետև միտումնավորության և կուսակցականության միջև հսկայական հեռավորություն կա. միտումնավորությունը ոչ մի կապ չունի գրողի ստեղծագործական ազատության որևէ սահմանափակման հետ. միտումնավորությունը, ըստ Էնգելսի, ստեղծագործության ներքին միտումների արտահայտությունն է: Այնինչ գրականության կուսակցականությունը նշանակում էր գրողի ենթարկումը մեկ՝ կոմունիստական կուսակցության գաղափարներին, որոշումներին, այսինքն, գրողին խալառ գրելում էր ստեղծագործական ազատությունից: Ասենք անմիջապես, որ խակահան գրողները երբեք մինչև վերջ չենթարկվեցին այս սկզբունքի պահանջներին, տարերայնորեն կամ գիտակցաբար ճեղքելով նրա թելադրած անձուկ սահմանները: Բայց հատկապես քսան-երեսնական թթ. ընթացքում այս սկզբունքը դարձավ ամենաալտանդավոր գեներերից մեկը գրականության վրա կատարվող հարձակումների ընթացքում, նրա հանդեպ սահմանված պետական հսկողության ամենադժուր միջոցներից մեկը:

Այս դրույթը իր խոր կնիքն էր դնում այն պայքարի վրա, որ 20-30- ական թթ. ծախալվեց ինչպես ամբողջ Խորհրդային Միությունում, այնպես էլ Հայաստանում: Գործող և առաջնության ձգտող բոլոր գրական խմբավորումներն էլ ըստ էության ելնում էին գրականության կուսակցականության դիրքերից, ձգտելով մեկը մյուսից առաջ ընկնել Հենց կուսակցականության մեջ: Գրական այս խմբակցությունների գործունեությունը կարգավորվում էր կուսակցական որոշումներով: Ինչպես

քիչ հետո կտեսնենք, կուսակցական մարմինների որոշումները երբեմն ավելի զուսպ էին, ողջամիտ, քան բուն գրական խմբավորումների գիրքերն ու դեկլարացիաները: Բայց բուն այն իրողությունը, որ կուսակցական և պետական մարմինները այդքան կոպտորեն ներխուժում էին գրական-մշակութային ոլորտ, արդեն ինքնին հակասում էր գրականության, առհասարակ ստեղծագործական սշխատանքի բուն էությունը:

Հեղափոխությունից հետո Ռուսաստանում ստեղծվեցին մի շարք գրական խմբավորումներ, որոնց մեջ, բնականաբար, ամենից հարձակողական դիրքեր գրավածը պրոլետարական գրողների կազմակերպությունն էր: Ամենատարբեր գրական ուղղությունների հանդեպ գայլը սկսվել էր դեռ տասական թթ. սկզբից. այս իրողությունը արտահայտություն էր այն խոր գործընթացների, որոնք տեղի էին ունենում կյանքում, և առաջին հերթին, իհարկե, արվեստի և գրականության բնագավառում: 19-րդ դարի դասական արժեքները, ինչպես, օրինակ, դասական ռեալիզմը, այլևս չէին բավարարում նոր ժամանակների պահանջները, չէին արտահայտում երիտասարդության մեջ տեղի ունեցող խմորումները: Յուրուրդիմբ, ասենք, ուղղակի հեղափոխության հետ կապված չէր. այն ստեղծվել էր դեռ պատերազմից առաջ Իտալիայում, Մարինետիի կողմից, հետո նոր միայն թափանցել Ռուսաստան, բայց նրա շատ սկզբունքներ հոգեհարազատ էին հետհեղափոխական մտածողությանը: Ապագայապաշտությունը, համապատասխան շեշտեր ստանալով Ռուսաստանում, դառնում էր հեղափոխական արվեստի ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը, ունենալով այնպիսի մի տաղանդավոր ներկայացուցիչ, ինչպիսին Վլադիմիր Մայակովսկին էր:

Եվ այնուամենայնիվ, Ռուսաստանում տիրապետող դիրքեր գրավեցին այն ուղղությունները, որոնք հռչակում էին ուղղակի կապը հեղափոխության հետ: Պրոլետարական մշակույթը և պրոլետարական գրականությունը դարձան ամենատարածված կարգախոսները:

Ընդ որում, տեղի էր ունենում հետաքրքրական երևույթ: Պրոլետարական մշակույթի և գրականության ջատագովների ծայրահեղ դրույթները ոչ միշտ էին համահունչ լինում կուսակցական դեկավարության, հատկապես կուսակցական մտավորականության այն մասի կողմից, որոնք դաստիարակվել էին դասական արվեստի և գրականության մթնոլորտում: Բայց այս դեպքում առավելությունը մնում էր այդ ծայրահեղ ուղղությունների կողմը: Երկրում տիրող մթնոլորտը

նպաստում էր նրանց: Հայտնի է, որ Լենինը չէր քաջալերում Պրոլետկուլտը, նրա ծայրահեղականությունը: Նա նույնիսկ Հատուկ բանաձև է ընդունել տալիս Պրոլետկուլտի դեմ: Բայց Պրոլետկուլտի սկզբունքներից շատերը ընկան պրոլետարական գրականության կազմակերպությունների գործունեության հիմքում:

Ի՞նչն էին մերժում Լենինը, Տրոցկին, Մյասնիկյանը, Կարինյանը և ուրիշներ Պրոլետկուլտի և պրոլետարական գրականության գաղափարախոսության մեջ: Ամբողջ հինը քանդելու և միանգամայն նոր, մաքուր-հեղափոխական, մաքուր-պրոլետարական մշակույթ ստեղծելու գաղափարը: Քսենական թթ. այս ոգով Հանդես եկան կուսակցության մի շարք Հայտնի գործիչներ: Հիշենք Լ. Դ. Տրոցկուն: 1928թ. «Խորհրդային Հայաստանը» թարգմանաբար տպագրում է Տրոցկու մեծ հոդվածը, որի մեջ նա բացատրում է, թե ինչու ներկայումս Ռուսաստանում պրոլետարական արվեստ չի կարող ստեղծվել: Հոդվածը կոչվում է «Պրոլետարական կուլտուրա և պրոլետարական արվեստ»²¹: Տրոցկին Հստակորեն դեմ է դուրս գալիս պրոլետարական արվեստի և պրոլետարական գրականության գաղափարին, և չես կարող չասել, որ այն ժամանակների Հայաստանում ոգևորության միջոցով նրա խոսքերը հնչում են բավական սթափ. «Մեր դարաշրջանը դեռևս նոր կուլտուրայի դարաշրջան չէ, այլ լուրջ նրա նախադուրս միայն: Ահա թե ինչու առաջին հերթին և այն դիմաց մեզ անհրաժեշտ է դեռ պետականորեն նվաճել ու տիրել անցյալ կուլտուրայի կարևորագույն տարրերին թեկուզ և հենց այն աստիճան, որ հնար լինի ուղիներ բանալ նոր կուլտուրայի համար»²²: Ուշադրություն դարձնենք հին մշակույթի յուրացման անհրաժեշտությունը: Տրոցկին առհասարակ գտնում է, որ պրոլետարիատը սեփական մշակույթ չի կարող ստեղծել: «Քանի որ պրոլետարիատի դիկտատուրան անցումային փուլ է (20-30-50 տարի). ապա պրոլետարիատը իր սեփական կուլտուրան չի կարող ստեղծել, ի տարբերություն նախկինում տիրող դասակարգերի, որոնք տիրապետել են դարեր, ժամանակ են ունեցել մշակույթ ստեղծելու»: Եվ ապա. «Այն 20-30-50 տարիները, որ դրավելու է Համաշխարհային պրոլետարական հեղափոխությունը, կանցնեն պատմության մեջ, որպես դժվարագույն վերելքի ու վայրէջքի տարիներ - մի Հասարակականության շրջանից դեպի մյուսը, սակայն

²¹ «Խորհրդային Հայաստան» (օրաթերթ), 1928, թիվ 217, 218:

²² Նույնը, թիվ 219:

ոչ երբեք պրոլետարական կուլտուրայի մի ինքնուրույն դարաշրջան»²³:

Այլեքսանդր Մյասնիկյանը (Մարտունին/) սկզբունքորեն չի ժխտում պրոլետարական արվեստի և գրականության ստեղծման հնարավորությունը (թեև այս դեպքում «պրոլետարականը» պետք է զիտել իբրև պարզապես նոր, սոցիալիստական արվեստի հոմանիշ): Բայց նա էլ հատակորեն նշում էր, որ ներկա պահին պրոլետարական արվեստ ստեղծել հնարավոր չէ: Ահա թե ինչ է գրում Հայաստանի պրոլետգրողների «Մուրճ» ամսագրի 1-ին համարի լույսընծայման առթիվ. «...խոսել այդ պրոլետարական բանաստեղծության, պրոլետարական գեղարվեստի մասին անկարելի է, ևս առավել՝ հայ պրոլետարական գրողների մասին: Այս բոլորը դեռ պետք է լինի, դա ապագայի խնդիր է, դրա համար դեռ բավականին ժամանակ է հարկավոր, տասնյակ տարիների կյանք և զարգացում է պահանջվում»²⁴:

Բայց այդ բոլոր սթափ խոսքերը ազդեցություն չունեցան: Հեղափոխական մոլեռանդությունը ամբիջ ուժեղ գտնվեց, քան հեղափոխությունից առաջնորդների սթափությունը: Բնորոշ փաստ. Մյասնիկյանի հոգիածին, այն Մյասնիկյանի, որ այդ ժամանակ Հայաստանի ժողկոմխորհի նախագահն էր, հանրապետության առաջին դեմքը, անմիջապես հետևեց բավական սուր հակահարված թերթի 270-րդ համարում. Ա.Նորեկ ստորագրած մեկը հերքեց Մյասնիկյանի առաջ քաշած բոլոր դրույթները: Իսկ «Մուրճը», որի առաջին համարի մասին Մյասնիկյանը խոսում է առանց փոքրագույն իսկ ոգևորության, բացասական գնահատական տալով նրանում տպագրված գործերի ճնշող մեծամասնությանը, շարունակեց իր գործունեությունը, բավական ավերներ գործելով գրականության անդատաանում:

5

Բայց «Մուրճը» և մուրճականությունը պատահականություն կամ բացառություն չէին: Այդ միտումները բխում էին հեղափոխության բուն էությունից: Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը ընկալվեց իբրև ամենատարմատականը բոլոր հեղափոխությունների մեջ: Այն արմատականորեն փոխում էր աշխարհի դեմքը, «Ինտերնացիոնալի» հռչակածի պես մինչև հիմքը փոքում էր հին աշխարհը նորը կառուցելու համար:

²³ Նույնը, Բիվ 228:

²⁴ Նույնը, 1923, Բիվ 268:

Հեղափոխութեան բուն տարերքը այս կրքին մարմինն էր տալիս, այն դարձնում էր համոզմունք միլիոնավոր մարդկանց հանար: Եվ ինչու՞ զարմանալ, որ նույնիսկ այնպիսի մեծ տաղանդի ու խելքի տեր մարդիկ, ինչպիսիք էին, ասենք, Չարենցն ու Մայակովսկին, տարվեցին այս միտումներով: Մայակովսկին իր լեֆյան հայացքներով, Չարենցը «Երեքի դեկլարացիայով» հռչակում կամ պաշտպանում էին այն նույն սկզբունքները, որոնք ընկած էին «Մուրճի» և համանման այլ պարբերականների քաղաքականութեան հիմքում: Մայակովսկին դեռ Հեղափոխութեանից առաջ կոչ էր անում արդիականութեան նաւից դուրս նետել դասականներին, իսկ Չարենցը և իր ընկերակիցները Տերյանի ստեղծագործութեանը համարում էին թքոտ, հիվանդապին, արհամարհանքով էին նայում Թումանյանի և մյուսների ստեղծագործութեանը: «Երեքի դեկլարացիայի» մասին մեղանում շատ է խոսվել, և դրա համար այստեղ հարկ չկա մանրամասնորեն վերլուծել այն: Մասնավորապես ընթերցողին հղում ենք Ս. Աղաբաբյանի «Եղիշև Չարենց» և «Հայ սովետական գրականութեան պատմութեան» աշխատութեաններին²⁵: Դա ժամանակի միջոցորտի ամենածայրահեղ արտահայտութեաններից մեկն էր:

Իսկ միջոցորտը համակված էր ժխտողականութեամբ, հին

²⁵ Տե՛ս Ս. Բ. Աղաբաբյան, Եղիշև Չարենց, հ. 1, Երևան, և Ս. Բ. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. 1, Երևան, 1986, էջ 36-39: Մասնավորապես վերջինում Ս. Աղաբաբյանը գրում է. «Ինչպես «ձախ ֆուտուրիստները, ինչպես պրոլետկուլտականները, Երեքը ևս, խաչ քաշելով անցյալի գեղարվեստական ժառանգության վրա, դասական արվեստի օգտագործումը համարելով պատմական անախրոնիզմ» և «աբսուրդ», այդուամենայնիվ, առաջադիմական էին գեղարվեստական կենդանի խոսքի և բազմութունների հոգեբանության և կենցաղի արտացոլման կետում» (էջ 39): Բայց, բերևս, ավելի եական է ընդգծել, որ այդ փաստաթուղթը, ինչպես և ժամանակի մի քանի այլ գրական մանիֆեստներ, տառապում էին հեղափոխական ծայրահեղությամբ: Ահա մի հատված դեկլարացիայից. «Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թոքախտավոր է, որն անխուսափելիորեն դասապարտված է մահվան: Նրա գոյության միակ արդարացումը- մահամերձ լինելն է: Նրա տրադիցիաները նման են թոքախտավոր երեխաների, որոնք բացի վարակումից, ոչինչ չեն առաջացնելու: ... Մենք հանդես ենք գալիս որպես ախտահանողներ»: (Տե՛ս Եղիշև Չարենց, Երկեր, հ. 6, Երևան, 1967, էջ 553, նաև Աղաբաբյանի գրքում, էջ 36, 37): Պատահական չէ, որ նույնիսկ կուսակցական մտավորականները (օրինակ, Պողոս Մակինցյանը), հանդես եկան այդ դեկլարացիայի դրույքների դեմ: Ուրիշ հարց է, որ սվյալ պատմական պայմաններում այսպիսի ծայրահեղությունները անխուսափելի էին:

արժեքները մերժելու վճռականությունը: Ահա ժամանակի մամուլից մի վկայություն, որը շատ լավ պատկերացում է տալիս այդ մթնոլորտի մասին: Դա սովորական հաղորդում է «Երեքի» կազմակերպած գրական հավաքներից մեկի մասին. «Նա (խոսքը Չարենցի մասին է, Ա.Ե.) ...հիմնավորեց այն տեսակետը, թե Վ.Տերյանը արտահայտիչն է եղել մեր երկրի մանր-բուրժուական տրամադրությունների ու սպրումների: Դատախոսը իր մի շարք հիմնավոր ու անհերքելի փաստերով ապացույցեց, որ Տերյանը սիրալին խնդրում մի մագոխիստ է, իր քաղաքական մղումներով նացիոնալիստ է, իսկ իր աշխարհայեցողությամբ՝ միտտիկ: Այս տրամադրությունները վնասակար գտնելով մեր աշխատավորությունը գիտակցությունը կազմակերպելու տեսակետից, նա գտնում է, որ այսօր Տերյանը չէ, որ պիտի բավարարի այդ մասսաների գեղարվեստական պահանջին»: Բացահայտ համակրանքով գրված այս հաղորդումը ավարտվում է այսպիսի պահանջով. «Լավ կլիներ, որ «Երեքը» այսուհետև իր երեկոները կազմակերպի տվելի մեծ դահլիճում»²⁶: Մի երկու համար հետո հաղորդվում է «Երեքի» մի այլ երեկոյի մասին, որի ժամանակ Չարենցը, Աբովը և Վչատունին կարդում են իրենց բանաստեղծությունները: Հեղինակը հայտնում է, որ նրանք ընդունվեցին «Հասարակայնության կողմից բուռն ծափահարություններով: Պետք է նկատել, որ առաջին անգամն է Հայաստանի Հասարակությունը այնպես լարված լսում բեմից արտասանվող բանաստեղծությունները: Այս հանգամանքը միայն բավական է սաղացույցելու համար, որ «Երեքը» կենդանի երևույթ է մեր իրականության մեջ, կենդանի և կենսունակ»²⁷:

Հայտնի է, որ Չարենցը «Երեքի» խմբակցությունը ցրվելուց հետո փորձեց նոր գրական պարբերական (ուրեմն և նոր խմբակցություն) ստեղծել Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մազմանյանի հետ «Ստանդարտ» (լատինական գրությամբ) անունով: «Ստանդարտի» սկզբունքները շատ հեռու չէին «Երեքի» սկզբունքներից: Ինչպես հայտնի է, այդ պարբերականի առաջին և միակ համարը չտարածվեց Ալեքսանդր Մյասնիկյանի միջամտությամբ չնորհիվ:

«Երեքը» առաջին լուրջ գրական խմբակցությունն էր, ստեղծված Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատելուց հետո: Այն շատ արագ արոհվեց, նրա անդամների հարաբերությունները աստիճանաբար

²⁶ «Խորհրդային Հայաստան» (օրաթերթ), 1922, թիվ 162:

²⁷ Նույնը, 1922, թիվ 166:

դարձան թշնամական: Եվ շուտով երեքից մեկը՝ Ազատ Վշտունին, ստեղծեց Հայաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիան, որը մտավ Պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի մեջ: Ասոցիացիան հարձակողական դիրքեր գրավեց գրականության մեջ, աջ ու ձախ հարվածելով բոլոր նրանց, ովքեր այս կամ այն կերպ խանգարում էին ասոցիացիայի միանձնյա «հեգեմոնիային»: Ասոցիացիան գրականության մեջ հետք չթողեց, և «Խորհրդային Հայաստան» թերթում Մյասնիկյանի տված բացասական գնահատականը ամսագրին ըստ էության վերաբերում էր ամբողջ ասոցիացիայի գրական արտադրանքին. ընդ որում, ինչպես դեռ այն ժամանակ զգացել էր Մյասնիկյանը, ասոցիացիայի անդամների կազմում մի իսկական գրող կար՝ Նաիրի Զարյանը, որին Մյասնիկյանը հստակորեն առանձնացրել էր մյուսներից: Բայց ասոցիացիան բավական խորը հետք թողեց գրական պայքարի մեջ, հանդես գալով ազմկոտ գեղարարականերով, որոշումներով, դիմումներով:

Ասոցիացիայի անդամները պրոլետարական գրականության ուղղափառ հետևորդներ էին, որոնք քամահրանքով էին վերաբերվում դասական գրականությանը: Այն ամենը, ինչ կապված էր ազգային հետ, այս խմբակցության կողմից հայտարարվում էր յուրատեսակ հերետիկոսություն: Իբրև օրինակ, քննարկենք մուրճականների դադափարախոսներից Գուրգեն Վանանդեցու և Նորայր Դաբաղյանի երկու հոդվածները, տպագրված 1927 թ. Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության «Գրական դիրքերում» ամսագրում: 3-4 միացյալ համարում տպագրված է Ն. Դաբաղյանի «Հեղափոխության պրոբլեմը մեր նորագույն գրականության մեջ» վերնագրով հոդվածը: Սա իր ընդգրկումով շատ հետաքրքրական է մուրճականների հայացքները հասկանալու համար: Այստեղ Վանանդեցին չի խնայում անդամ Մայակովսկուն. «Մայակովսկին հանդես է գալիս որպես հեղափոխականացած անարխիստական ռուս մանր բուրժուական ինտելիգենցիայի արտահայտիչ»: «Այս տիպի ինտելիգենցիան տեսնում է միայն հեղափոխության տարերայնությունը, իսկ նրա շարժիչ ուժերը, հեղափոխության ամբողջ ստեղծագործ բովանդակությունը նրա համար հանդիսանում են երկրորդական խնդիրներ»²⁸: Շանթի կապակցությամբ գրում է. «Հայ ռեակցիոն բուրժուազիայի վերաբերմունքը հանդես հեղա-

²⁸ «Գրական դիրքերում» (ամսագիր), 1927, քիվ 3-4 (միացյալ), էջ 36:

փոխությունը իր ամբողջ այլանդակությամբ հանդես է գալիս Լևոն Շանթի «Շղթայվածը» թատերախաղում: Լևոն Շանթը, որ մեր գրական ուսման մեջ հանդիսանում էր մանր բուրժուազիայի գրական արտահայտիչը, հեղափոխության տարիներում իդեոլոգիական վերասերման ենթարկվելով, իր «Շղթայվածով» վերջնականապես շղթայվում է բուրժուական ուսուցչին գաղափարախոսությանը: «Շղթայվածի» միջոցով հեղինակը արտահայտում է սոցիալական հեղափոխության ժխտման տենդենցը: Սոցիալական հեղափոխությունը համարելով անհնարին, նա փաստորեն առաջադրում է անհատական վերածնության իդեալիստական ուսուցչին տեսությունը»²⁹: Այս երկու հատվածի հիման վրա մենք կարող ենք եզրակացնել, որ Դաբալյանը ճիշտ է հասկանում իր հիշատակած գրողների ստեղծագործությունների առանձնահատկությունները: Այո՛, նույնիսկ Մայակովսկու ստեղծագործությունը չէր կարող լինել հեղափոխության մասին կուսակցական փաստաթղթերի շարադրանք, և Շանթն, իրոք, «Շղթայվածով» ժխտում էր հեղափոխությունը և կոչ անում անհատական վերածնության: Բայց ամենակարևորը այն դիրքերն են, որոնցից գնահատվում են գրական երևույթները: Նախ՝ անթաքույց դասակարգայնությունը: Մայակովսկին՝ մանր բուրժուա, Շանթը՝ մանր բուրժուա, որը հետագայում «վերասերվում» է և դառնում խոշոր բուրժուազիայի արամադրությունների արտահայտիչ: Եվ, երկրորդը, խոսքը ոչ թե գեղարվեստական արժեքի, այլ գաղափարական դիրքերի մասին է: Եվ այն, ինչ հակասում է մուրճականների պատկերացումներին, որակվում է ամենասուր ածականներով:

Այսօր ծիծաղելիության չափ պարզունակ է հնչում, բայց ասվում է Իսահակյանի «Սառմա Մհերի» մասին՝ «...մոռացության է տրվում հեղափոխության հիմնական շարժիչ ուժը - բանվորությունը, իսկ բանվորության մասին հիշատակելիս նրան տրվում է նույն տեսակարար կշիռը, ինչ որ գյուղացիությունը»³⁰: Այստեղից արդեն պարզ է, թե ինչպես պետք է գնահատվեր Չարենցի ստեղծագործությունը: «Հեղափոխության ենթարկված մանր-բուրժուական ինտելիգենցիայի անհատապաշտական ու անարխիստական տրամադրությունները

²⁹ Նույնը, էջ 37:

³⁰ Նույնը, էջ 39:

յայտուն կերպով հանդես են գալիս Չարենցի «Սոմա» և «Ամբոխները խելագարված» պոեմներում: ...երկրորդում հեղափոխության շարժիչ ուժերը հանդիսանում են խելագարված ամբոխները. այստեղ բացակայում է պրոլետարիատը, որպես հեղափոխության ղեկավարը և կադմակերպիչը»³¹:

Եվ, վերջապես, ժամանակների ամենաահեղ մեղադրանքներից մեկը - այս արդեն գուտ հայկական երևույթ. «կանգնել ես խանդավառ, լի», «Դու հանել ես նորից բոցավառ» և այլ բազմաթիվ այսպիսի տողերով հեղինակն իր հոգու խորքում թաքնված ազգայնականությունն ամբողջ է տալիս անցյալին, անցյալը յուրահատուկ ձևով իդեալականացման ենթարկելով: Այս տողերում, հեղափոխական ֆրազյորություն կեղևի տակ, հանդես է գալիս գրական սպեցիֆիկմը կամ քաղաքական սպեցիֆիկմի գրական արտահայտությունը»³²: Եվ այսպիսի համապատկերի վրա առանձնացվում են Չարյանի, Վշտունու և մյուս մուրճականների գործերը իբրև հեղափոխություն ճշմարտացի պատկերներ:

Վանանդեցու «Ազգային խանձարուրի և պրոլետարական դրոշակի միջև» հոգվածը անմիջականորեն ուղղված է Չարենցի և նրան պաշտպանող Հարություն Սուրխաթյանի դեմ: Սուրխաթյանի դեմ ուղղված ամենագորեղ մեղադրանքն այն է, որ վերջինս գրականությունը դասակարգում է «ոչ թե դասակարգերի պատկանելությունը, այլ էպոխաների: Ահա թե ինչու ընկ. Սուրխաթյանի ոչ մի գրվածքում ոչ մի գրող և ոչ մի գրական երկ չի որոշվում նրա դասակարգային արժեքի տեսակետից, այլ միմիայն ժամանակի, տվյալ ժամանակում տիրապետող հասարակական ողջ միջավայրի»³³: Այնուհետև անցնում է Չարենցի բնութագրմանը. «Չարենցը էապես Տերյանի նման ազգային գրող է, նա դեռ չի գտել իր ազգային հակումներից: Հեղափոխության երգերը, անգամ նրա «Ամբոխները խելագարվածը», նույնիսկ նրա «Երկիր Նաիրին» բնավ չեն սուսանել բանաստեղծի ազգային ոգին. նույնիսկ հեղափոխությունից հետո նա ամենազգայուն կերպով երգել է և՛ իր ցեղը, և՛ իր Հայրենիքը»³⁴: Իսկապես որ պատմության հեղանակը. Վանանդեցին 1927-ին տվել է բնորոշումներ, որոնք ընդամենը երեք-

³¹ Նույնը, էջ 40:

³² Նույնը, էջ 42:

³³ Նույնը, թիվ 5, էջ 68:

³⁴ Նույնը, էջ 70:

չորս տասնամյակ հետո պետք է հնչեին իբրև բարձրագույն գնահատական բանաստեղծին, բայց այն պահին դրանք ընկալվում էին իբրև ջախջախիչ, մերկացնող բնորոշումներ... Տալը տարույց քիչ ժամանակ հետո ինքը՝ Վանանդեցին, ազգայինի մասին արդեն ավելի զուտ պետք է խոսեր: Բայց 1927-ին գրում էր նման և ավելի, մեղմ առած, տարօրինակ տողեր: Զայրույթով գրում է, որ Սուրխաթյանը ցանկանում է, որ «Հայաստանում ստեղծվի այնպիսի մի գրականություն, որի կենտրոնը լինի Չարենցը, դրա համար էլ նա զրջի հարվածով ուզում է պատնեշները քանդել՝ ապացուցելու, որ պրոլետարականությունը Հայաստանում չունի է, ինչ ոչ պրոլետարականը կամ ուղղակի անհնարին է ստեղծել պրոլետարականություն, այլ միայն հեղափոխական, խորհրդային, անցողիկ շրջանի գրականություն» և այլն³⁵: Ուշագործվյալն դարձրեք, թե ինչպես է Վանանդեցին ուզում պրոլետարական գրականությունը սահմանադատել նույնիսկ «հեղափոխական, խորհրդային» գրականությունից: Մուրճականների ազանդավորական մտածողության ամենավառ դրսևորումներից մեկը: Այս մտածողությունը հատուկ էր ոչ միայն հայ, այլև ամբողջ խորհրդային պրոլետարականության գործիչներին: Անցողակի նկատենք, որ վերջին տողերում Սուրխաթյանին վերագրված «մեղքերը» կապվում են Տրոցկու արդեն հիշատակված հոգիածի հետ. այսինքն, հոգ էր նախապատրաստվում Սուրխաթյանին տրոցկիզմի մեջ մեղադրելու համար: Եվ, վերջապես, դարձյալ ամենամեծ մեղքը՝ «Սուրխաթյանը Խ.Հայաստանի գրականության մեջ երազում է հեգեմոնի վիճակում տեսնել ազգային գրողների (Չարենց, Մահարի, Բակունց)»³⁶:

Ահա գրական խմբակցությունների պայքարի հարցերի հարցը՝ հեգեմոնը որ կազմակերպվելու պետք է լինի: Միամտություն կլիներ “հեգեմոն” (ղեկավար, առաջատար) լինելու ցանկությունը վերադրել միայն մուրճականների փառասիրությանն ու գրական պաշտոնամոլությանը: Այդ էլ կար, իհարկե: Բայց ավելի էականը գաղափարական հիմքերն էին. իրենք էին գտարյուն պրոլետարական գրողները և իրենք պետք է լինեին գրական շարժման հեգեմոնը: Եվ, ինչպես տեսնում ենք, այդ դերին հասնելու համար նրանց վճռականությունն էր պակասում: Պրոլետարականության գաղափարախոսությունն ավելի կոշտ ու կոպիտ,

³⁵ Նույնը:

³⁶ Նույնը, էջ 72:

մի քիչ էլ գավառական արտահայտություն քառանկանների հայ գրականություն մեջ դժվար է գտնել: Բայց պատկերը ամբողջացնելու համար բերենք ևս մի վերջին քաղվածք Վանանդեցու հոգևածից. «...մենք թույլ չենք տա, որ գրական վարժապետիզմը առաջնորդի մեզ դեպի Չարենցը, դեպի ազգային (իր բովանդակությամբ) գրականությունը»³⁷: Սրանք էին մուրճականների գաղափարական դիրքերը գրական պայքարում:

Ինչպես ասացինք, այս հոգևածները տալագրվել են արդեն ոչ թե «Մուրճում», այլ Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության «Գրական դիրքերում» ամսագրում: Այդ միությունը կազմակերպվեց կուսակցական հայտնի որոշումներից հետո, որոնցով դատապարտվում էին գրական ձախուժյան արտահայտությունները: Այդ միությունը ձևականորեն միավորում էր Հայաստանի պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի և Հայաստանի պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միության անդամներին: Ուշագրություն դարձրեք, որ երկու կազմակերպությունների անվանումների մեջ մի տարբերություն կա միայն. երկուսն էլ իրենց հուշակում են իբրև պրոլետարական գրական կազմակերպություն, միայն իրարից սահմանազատվելու համար երկրորդը իրեն անվանում է «Նոյեմբեր» (սրանում էլ երևի պիտի տեսնել այդ միության անդամների ազգային մտածողության արտահայտությունը, որովհետև նոյեմբերը Հայաստանի խորհրդայնացման ամիսն էր):

Այս երկրորդ միությունը տեղծվել է ասոցիացիայից հետո: Միության անդամների մի մասը սկզբում եղել են ասոցիացիայի կազմում, հետո դուրս են եկել: Սկզբում Լենինականում կազմակերպվել է «Հոկտեմբեր» միությունը, որը Չարենցի արտասահմանից վերադառնալուց հետո վերանվանվել է «Նոյեմբեր» և պաշտոնապես ընդունել այն անվանումը, որը բերվեց վերևում: Այս կազմակերպության մեջ էին, Չարենցից բացի, Մկրտիչ Արմենը, Գուրգեն Մահարին, Գեղամ Սարյանը և ուրիշներ: Ի միջի այլոց, այս ուրիշների մեջ է նաև Նորեկը, այն նույն Նորեկը, որ 1922-ին այնպես թունդ հակահարված է տալիս Ալեքսանդր Մյասնիկյանին “Մուրճի” առաջին համարը քննադատելու համար, և ուրիշ բազմաթիվ այժմ անհայտ մարդիկ. երկու կազմակերպություններն էլ ձգտում էին իրենց կազմը համալրել երբեմն գրեթե պատահական մարդկանցով, իրար մեղադրելով այն բանի համար, որ մասսայականություն չունեն, գավառներում կազմակերպություն չունեն:

³⁷ Նույնը, էջ 74:

Կազմակերպությունը 1925թ. նոյեմբերին փորձում է հրատարակել իր պաշտոնաթերթը: Այն կոչվել է «Նոյեմբեր»: 1925-ի նոյեմբերի 6-ին տպագրվել է միակ համարը, որը չի տարածվել. մեկ օրինակ պահպանում է նախկին կուսարխիվում: Ահա այդ թերթի նյութերը և այլ արխիվային փաստաթղթեր հնարավորություն են տալիս մանրամասն գաղափար կազմել նրա ծրագրի և գործելակերպի մասին:

Գաղափարական իմաստով սկզբունքային տարբերություններ ասոցիացիայի հետ չունեն: Ասոցիացիայից տարբերվում են մի բանով՝ ավելի չափավոր են: Այդ օրերին Հայաստանի կոմկուսի Կենտկոմը որոշում էր ընդունել գրական կազմակերպությունների մասին, դատապարտելով մասնավորապես ասոցիացիայի «ձախուժությունը»: «Նոյեմբերի» փաստաթղթերը գրված են ահա այդ որոշման ոգով:

Նախ, «Նոյեմբերը» կտրուկ դեմ է այն բանին, որ ասոցիացիան իրեն հայտարարի միակ պրոլետարական գրական կազմակերպությունը: Այս վերաբերմունքը շեշտվում է և՛ ՀԿԿ կենտկոմին հասցեագրված դիմումի մեջ, որ «Նոյեմբեր» միության անունից ստորագրել են Ջարենցյան և Մանուկյանը, և՛ թերթում տպագրված փաստաթղթերում: Հիշեցնելով Կենտկոմի որոշումը, «Նոյեմբերի» ներկայացուցիչները գրում են. «...վերոհիշյալ որոշման մեջ ասված էր, որ մեր երկու կազմակերպություններից ոչ մեկին կուսակցության կողմից չի տրվում պրոլետարական մոնոպոլիա: Բայց ահա այդ որոշումը ստանալուց մի քանի օր հետո ասոցիացիայի երեք անդամները մեկնում են ՎԱՊՊ-ի կոնֆերանսին, ուր և որոշում են ընդունել տալիս, որ «Նոյեմբեր» միությունը ձախ պոպուլոչիկական կազմակերպություն է» և այլն: Դրանից առաջ «Նոյեմբեր» թերթում տպագրված հայտարարության մեջ գրված է. «Հ.Պ.Գ. «Նոյեմբեր» միությունը հայտարարում է, որ ինքը առնվազն ծիծաղելի է համարում ասոցիացիայի հավակնությունը՝ Հայաստանի պրոլետարական շարժման միակ տերը լինելու և գտնում է, որ նման հավակնությունը ամենափայլուն ապացույցն է, որ ասոցիացիան, ինչպես իր ամբողջ գործունեության ընթացքում, այնպես էլ ներկա դեպքում, խախտում է կենտկոմի բանաձևի ամենահիմնական սկզբունքները, որի անունից սին ֆրազաբանությանը այնքան սիրում է ճառել ասոցիացիան»³⁸: Այսպիսով, այս փաստաթղթերը ուղադրու-

³⁸ «Նոյեմբեր», Հայ պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միության պաշտոնաթերթ, 6 նոյեմբերի, 1925, թիվ 1:

Թյուն են հրավիրում երկու հանգամանքի վրա. նախ, “Նոյեմբեր” միությունը անալայման ավելի չափավոր էր իր տեսակետներում: Չարենցը, որ 1922-ին արտահայտում էր ամենածայրահեղ հայացքներ ինչպես “Երեքի” գեղարարացիայում, այնպես էլ “Սոսնոբարտի” ծրագրում, այժմ վերադառնում էր արվեստի մեջ “չափավոր հեղափոխականություն” գիրքերը: Շատ բնորոշ է, օրինակ, հեգեմոնիային վերաբերվող կետը, որը բացահայտում է այսպես կոչված մարտավարական (տակտիկական) տարբերություններ երկու կազմակերպությունների միջև: Ասոցիացիան, ինչպես և ՌԱՊԴ-ն ու ՎԱՊԴ-ը, շատ սուր էին դնում գրականություն մեջ ղեկավար գիրքեր նվաճելու խնդիրը: Նրանք փաստորեն պահանջում էին ղեկավար գիրքերը նվաճել բռնությունով: Նոյեմբերականները պրոլետարական գրականություն հեգեմոնիային դեմ չեն: Նրանք պաշտպանում են այդ դրույթը: Բայց պոնում են, որ հեգեմոնիայի պետք է հասնել “խաղաղ”, ստեղծագործական ճանապարհով, ստեղծագործական նվաճումներով միայն հասնելով ղեկավար բարձունքներին: Այստեղ նրանք, պետք է ասել, ինքնուրույն չեն: Բայց այնքան ուղղախոհ են, որ հասկանում են կուսակենտրոնի բանաձևի համապատասխան կետի արժեքը և պաշտպանում են այն, մինչդեռ ասոցիացիականները համառոտ են իրենց “հեղափոխական վճռականություն” մեջ: Բայց սկզբունքային տարբերություններ “Նոյեմբերի” գաղափարական դրույթների և ասոցիացիայի գեղարարականների միջև չկային և չէին կարող լինել: Եվ երկրորդը՝ հեգեմոնիայի խնդիրը չափազանց կարևոր էր նաև “Նոյեմբեր” միության համար: Բայց ինչու՞ պետք է Չարենցի, Բակունցի, Մահարու պես անալայմանորեն տաղանդավոր մարդիկ ձգտեին համարվել պրոլետարական գրողներ և ոչ, ասենք, “ձախ պոպուլաիզիկներ”, որպիսի բնորոշումից, ինչպես տեսանք, նրանք խորապես զայրանում էին: Չէ՞ որ դեռ երկու-երեք տարի առաջ Չարենցին իսկապես պրոլետարական գրող չէին համարում նրա գրական և կուսակցական բարեկամները՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանը և Պոզոս Մակինցյանը: Առաջինը “Մուրճին” նվիրված իր հայտնի հոդվածում գրում էր. “...նա (Չարենցը - Ա.Ե.) անալայման տաղանդ է, նա բարձրանում է և դուրս է ցցվում իր իրականությունից, ավելի խոշոր ու մեծ է դառնում: Եվ, չնայած սրան, Չարենցն իսկական պրոլետարական գրող չէ, նա պրոլետարական գրականություն նախակարապետներից

է, նա նպաստում է այդ գրականութեան արագացմանը³⁹։ Սա Չարենցին տրված ամենաարդարացի գնահատականներից մեկն է. այդքան բարձր գնահատելով նրա ստեղծագործությունը, Մյասնիկյանը ոչ մի վատ բան չի տեսնում նրանում, որ Չարենցը պրոլետարական գրող չէ։ Նույն թվականին Պ.Մակինցյանը մոտավորապես նույն ոգով է գնահատում Չարենցին։ «Նորքի» թիվ 1-ում տպագրված իր գրախոսության մեջ նա, մի կողմից, գրում է, որ «Չարենցը մեր նորագույն պոեզիայի ամենախոշոր գեմքն է»։ Բայց, մյուս կողմից, գերադասում է կամ չխոսել Չարենցի պրոլետարական գրող լինել-չլինելու մասին («Մենք գերադասում ենք այդ հարցը քննության չառնել»⁴⁰), կամ, դրանից առաջ, պարզապես ասում է, որ եթե Չարենցի իսկ չափանիշները կիրառենք իր նկատմամբ, ապա դուրս կգա, որ ինքը՝ Չարենցը, պրոլետարական պոետ չէ⁴¹։ Եվ՝ «Չարենցը հեղափոխության և հեղափոխական պայքարի երգիչն է»⁴²։ Սա գրեթե նույնն է, ինչ իր ջարդարարական հոգիվածում գրում էր Գուրգեն Վանանդեցին, եթե մի կողմ թողնենք, իհարկե, իրողությանը տրվող տրամագծորեն հակառակ գնահատականները։ Այն, որ Չարենցը պրոլետարական բանաստեղծ չէ, այլ հեղափոխության երգիչ, Վանանդեցու համար նրա աններելի արատներից է, իսկ լայնախոհ մոտավորականները՝ Մյասնիկյանի և Մակինցյանի համար դա այս դեպքում երկրորդական խնդիր է, որ որևէ չափով չի նվազեցնում Չարենցի նշանակությունը։ Ուրեմն, ժամանակի մթնոլորտը մտնալանդ Չարենցի սերնդի գրողներին թույլ չէր տալիս վեր կանգնելու գաղափարական կարգախոսների ուղեկցությամբ մղվող խմբակային կռիվներից։ Չարենցը և իր ընկերները ուղղում էին անպայման պրոլետարական գրողներ հռչակվել (չմոռանա՛նք, որ նրանք իրենց միությունը անվանեցին ոչ թե պարզապես «Նոյեմբեր» միություն, այլ՝ Պրոլետարական գրողների «Նոյեմբեր» միություն)։

Հայտնի է, որ Չարենցը մինչև վերջ էլ չընդունեց պրոլետարական գրականության մեջ Հակոբ Հակոբյանի առաջնությունը. հայտնի բառյակում նա նեղացած գրում է, որ հայ Վերհառն համարում են Հակոբյանին (առանց անունը տալու. իսկ Վերհառնը, ինչպես հայտնի

³⁹ «Խորհրդային Հայաստան», 1922, թիվ 268:

⁴⁰ «Նորք», 1922, թիվ 1, էջ 198:

⁴¹ Նույնը, էջ 188:

⁴² Նույնը, էջ 198

է, եւիրոպական պրօքետարական բանաստեղծութեան ներկայացուցիչներին էր, թեկ սար ու ձոր կար նրա պրօքետարականութեան և մեր պրօքետորներին միջև):

Այս և այլ փաստերի համադրումը բերում է այն եզրակացութեան, որ ամեն ինչ որոշվում էր խմբակային պալքարի տրամաբանութեամբ, գործն, իհարկե, այնպէս չհասկանալով, որ խմբակային պալքարը զուտ անձնական-կենցաղային հիմքի վրա էր: Ժամանակի միջոցառման ու հոգեբանութեանը պահանջում էին լինել պալքարի ատաղին գծում: “Նոյեմբեր” միութեան անդամները ևս, ինչպէս ասոցիացիայի անդամները, գրականութեան էին մտել հեղափոխութեան հետ, սերտորեն կապված էին նոր կարգերին և մեկը մյուսից չէին ուզում հետ մնալ այդ կարգերի պաշտպանութեան գործում, հաճախ շատ ավելի կաթոլիկ լինելով, քան թե Հոռոմի պապը: Այնպէս որ “Նոյեմբեր” միութեան՝ “պրօքետարական գրողների” բնորոշումը ո՛չ պատահական էր, ո՛չ էլ քույրածածկույթ: Դա արտահայտում էր միութեան ծրագրի բուն էութեանը:

Խմբակային պալքարի հոգեբանութեանը արտահայտվում էր երկու կողմերից էլ: Ասոցիացիայի պալքարի մեթոդների մասին կարելի է բավական հստակ գաղափար կազմել այն հոգվածներից, որոնցից քաղվածքներ բերվեցին վերևում: Բայց “Նոյեմբերի” անդամները ասոցիացիայի անդամներից շատ էլ ևս չէին մնում: Խնդիրն հասկանալու համար շատ ուսանելի նյութ է տալիս “Նոյեմբեր” թերթը: Նախ, հարց է առաջանում՝ ինչո՞ւ այդ թերթը ժամանակին չի տարածվել: Արդյո՞ք այն պատճառով, որ կուսակցական ղեկավարութեանը ավելի հակված էր պաշտպանելու ասոցիացիան: Այսպիսի փաստեր չկան: Չարենցի հեղինակութեանը շատ բարձր էր այդ և բոլոր տարիների ընթացքում, և ոչ միայն ընթերցողների, այլև ղեկավար շրջաններում: Իբրև ստացույց կարելի է հիշել այն նույն հոգվածները, որոնց հեղինակները՝ Մյասնիկյանը և Մակինցյանը, բարձր ղեկավար պաշտոններ էին զբաղեցնում Հայաստանում և Անդրֆեդերացիայում: Այստեղ մի մանրամասն կա, որ արժե ուշադրութեան առնել. կուսակցական ղեկավարութեան մամուլի ենթաբաժնում պայման են դրել, որպեսզի թերթը որոշ նյութեր փոխառին այլ նյութերով. փոխառիներու ենթակա նյութերը անձնական հարձակումներն էին ասոցիացիայի անդամների դեմ: Դրանք պատշաճ-նում էին թերթի ներքին երկու էջերը: Դրանով թերթը շատ միակողմանի երանգ էր ստանում, մանավանդ, եթե ասենք, որ մնացած նյութերի

առյուծի բաժինը ևս ուղղված էր մուրճականների և նրանց զաշնակից-ների (Հ.Հակոբյան) դեմ: Ուրեմն, պետք է ենթադրել, որ Չարենցը և մյուսները այս պայմանը չեն ընդունել:

Ծանոթանանք թերթի որոշ նյութերին: Կուսակցականության առարկությունը հարուցած նյութերը հետևյալներն են՝ “Հայ Կապինը” (Վահրամ Ալազանի դեմ), “Հայ Բեզիմենակին” (Նաիրի Չարյանի դեմ), “Օրիննտալիստ-ռոմանտիկը” (Ազատ Վշտունու դեմ) և “Էդու-լեֆո-ֆոտոտրիստը” (Գևորգ Աբովի դեմ): Վերնագրերն արդեն (առաջին երկուսում օգտագործված են Հակոբ Հակոբյանի տված բնորոշումները Չարյանին և Ալազանին) բնորոշում են հոգիածների ընդհանուր հարձա-կողական-ջախջախիչ ոգին: Ավելի մանրամասն քննենք այդ ոգին Չար-յանի դեմ գրված հոգիածի օրինակով: Դրա հեղինակը Մկրտիչ Արմենն է՝ “Նոյեմբեր” միության առաջատար անդամներից և գաղափարա-խոսներից մեկը: Հոգիածը սկսվում է մերկացումներից: Արմենը հիշեց-նում է մինչև Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատվելը Չար-յանի գրած որոշ բանաստեղծություններ, որոնց մասին հեղինակը հարց է տալիս՝ “Ի՞նչ պոեզիա է դա: Գուցե պրոլետարական մոտիվներ: Ոչ: Կամ գուցե համենայն դեպս պրոլետարական: Իհարկե ոչ”: Ապա բերվում է մի հատված գեղապետ Մաղմանյանին նվիրված բանաստեղ-ծությունից, որ դրանից առաջ ու հետո դեռ շատ պետք է հիշատակվեր Չարյանի դեմ ուղղված բոլոր ելույթներում: Արմենը մեկնաբանում է. “Դաշնակցության ավանտյուրաներից հոգնած զորքերը չեն ուզում կռվել, իսկ “պրոլետ գրող” Չարյանը կարկամած ոչխար է անվանում նրանց”: Այլ հատվածների առիթով գրում է. “Օ”, որքան է ցավում “խակական” պրոլետգրողը”, որ “հազար լեզու հրացաններ չգուռացին” և հրավոկորդ գեղացիներն էր չիտսեցին”: Պարզ է քննությունն իսկապես ու ոգին՝ անպայման ցույց տալ, որ Չարյանը պրոլետարական գրող լինել չի կարող: Բայց շատ ավելի բնորոշ մի հատված. “Ո՞ր Բեզիմենակին է այսպիսի զգացմունքով և հալոցինացիայի հասնող էնտուզիազմով գովերգել Կոլչակին կամ Վրանգելին”: Սա այն թվերին պետք է որ շատ փտանգավոր ակնարկ լինե... Ապա այլևայլ քաղվածքներ կատարելով Չարյանի բանաստեղծություններից, Արմենը “ապացուցում է” Չարյանի անհարազատ լինելը. “Նա պատկանում է այն մարդկանց թվին, որոնք ոչ մի գաղափար չունենին բոլշևիկյան հեղափոխության էությունը և կացիներով դիմված գաղանների տեսքով էին պատկերացնում նրանց,

որոնց մեծ գործի անունից պիտի բարբառեին հետո, երբ հազթանակած հեղափոխությունը արհամարհանքով ներում էր նրանց⁴³։ Կամ “Որքան խորթություն կա այս տողերի մեջ, որքան անհարազատություն գեպի այդ հեղափոխությունը”։ Զարյանն անսխալում է “մանրրուբուսական ինտելիգենտ”։ Եվ, վերջապես, շատ հետաքրքրական է Զարյանի մի բանաստեղծության վերլուծությունը։ Բանաստեղծությունը կոչվում է “Դավիթը էս օրերի”։ “Այստեղ պրոլետարիատը հանդես է գալիս իբրև “Դարավոր քնից արթնացած Դավիթ”, որը

...Մեկ ուրբը Ալագյազին,
Մյուսն էլ ծանր դրեց
Ծեր գլխին ձյուն Մասիսի,
Հայացքով տոբ ու հրկեզ
Ցած նայեց, ցած,
Կոացած,
Ցիրուցան հայոց երկրին։

...Հեղափոխական պրոլետարիատի կոլեկտիվը վերածել անհատի և այն էլ Դավթի նման անհատի, որը խաչապատերազմին ունի իր թևի վրա և թաղավորական հոր թաղը գլխին, առնվազն ռեակցիա է պոեզիայի մեջ դեպի ֆեոդալիզմը։ Ա.վ. Իսահակյանի “Սասնա Մհերը” իհնչ պոեմն է մեր պրոլետարական գրողի Դավթից⁴⁴։ Հոգվածը վերջանում է այսպես. “Հուսալով, որ Զարյանը կմոտենա պրոլետոզրականությանը որքան կարելի է շատ, մենք ուրախ կլինենք տեսնել մեր այդ շնորհալի պոպուլտիզի-կին ժամանակակից մի լավ գրող”⁴⁵։

Այդ վերջին տողերը հատկապես ընդգծում են երկու կազմակերպությունների փոխադարձ մեղադրանքների գրեթե նույնությունը։ Հիշո՞ւմ եք “Նոյեմբերի” դեկավարների դայրույթը Ասոցիացիայի կողմից իրենց տրված “պոպուլտիզիկ” (ուղեկից) բնորոշման առթիվ։ Բայց իրենք կարծես ավելի վաղ են նրանց պոպուլտիզիկ համարել։ Ժամանակի հոգեբանությունն տեսանկյունից շատ բնորոշ է այս վերաբերմունքը “պրոլետարական գրող” և “ուղեկից-գրող” բնորոշումների հանդեպ։ Առաջինը անվերապահորեն բարձր է դիտվում երկրորդից (թեև այդ տարիներին ուղեկից համարված գրողների մեջ էին Դեմիրճյանը, Զորյանը և ուրիշ, մեծ տաղանդ ու մեծ վաստակ ունեցող գրողներ)։ Հիշենք ազգայնակա-

⁴³ “Նոյեմբեր”, 6 նոյեմբերի, 1925։

նուլթյան և մանր-բուրժուականուլթյան մեղադրանքները, որ կային Վանանդեցու և Դաբաղյանի հոգիածնելուամ: Բայց Արմենը չի^օ ակնարկում նույն “արատը” Զարյանի ստեղծագործության մեջ... Չմոռանանք, որ այս թերթը “Նոյեմբեր” միության պաշտոնաթերթն էր, և Զարենցը խմբագիրն ու երկու ծախսուհի նյութերի հեղինակն էր:

Ուզում եմ ընթերցողների ուշադրությունը դարձնել այս բանավեճի տարօրինակությունների վրա: Բուն գրական խնդիրները էապես այդ բանավեճում երկրորդական տեղ էին գրավում: Վերը բերված հատվածներից կարելի է տեսնել, որ գրականության ազգային բնույթի խնդիրը շատ է շոշափվում: Ուղղափառ մուրճականները “ազգային բովանդակությունը” համարում են մերժելի մի բան: Իսկ ավելի վաղ Ազատ Վշտունին ուղղակի հայտարարել էր, որ «անցել է բաֆֆինների, գամառքաթիպանների և, եթե կուզեք, թումանյանների գրական շրջանը, ազգային գրականության շրջանը»⁴⁴: Այս դիրքերից նրանք քննադատում են Զարենցին, Բակունցին, Մահարուն, որոնք խկտապես, իբրև տաղանդավոր գրողներ, չէին կարող ազգային չլինել: Բայց ազգային էր և մուրճական Զարյանը. դա, ինչպես տեսանք, նշել էր Ա. Մարտունին (Մյասնիկյանը), դա երևում է Զարյանի քիչ առաջ բերված տողերից: Սակայն հենց այդ տողերը, ինչպես տեսանք, դառնում են նոյեմբերականների հարձակման թիրախ... Եվ ուրեմն, այս բանավեճի մեջ խնդիրը ոչ թե գրականության ազգային լինել-չլինելն էր, որքան հակառակորդին հաղթելը ամեն գնով...

Այսպիսին է գրական շարժման մթնոլորտը Հայաստանում քառնական թթ.: Այս երկու կազմակերպություններից բացի, կար նաև աշխատավորական գրողների միությունը, որի մեջ մտնում էին այսպես կոչված ուղեկից գրողները: Բայց այս կազմակերպությունը կարճ կյանք ունեցավ և էական դեր չխաղաց գրական շարժման (չչփոթել գրականության հետ) մեջ: Գրական առօրյան որոշում էին այս երկու կազմակերպությունները, որոնք ձգտում էին առաջնությունը խլել մեկը մյուսից:

Ինչպես արդեն ասել ենք, Հայաստանի կուսակցական ղեկավարության որոշմամբ երկու կազմակերպությունները միացվեցին մեկ՝ Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության մեջ: Բայց միացումը էականորեն չփոխեց գրական կազմակերպության մթնոլորտը: Վեճերը

⁴⁴ «Մարտակոչ», 1924, N 241:

շարունակվեցին, ուժեղացան քաղաքական մեղադրանքները: Նախկին մուրճականները կամ ստոցիացիականները ավելի մարտականորեն էին տրամադրված և նոր միության ներսում էլ շարունակում էին պայքարը նոյեմբերականների դեմ, որի վկայութունն են նաև վերը հիշատակված՝ Գ.Վանանդեցու և Ն.Դաբաղյանի հուվածները: “Գրական զիրքերում” ամսագիրը փաստորեն անցնում է մուրճականների ձեռքը: Խմբակային կրքերը նույնիսկ ավելի ուժով են իրենց զգալ տալիս:

Բերենք ևս մեկ փաստաթուղթ այդ տարիների դրական բարքերի մասին: Չարենցը 1926թ. փետրվարի մեկին ղեմում է Հայաստանի կոմունիստական կուսակցության կենտրոնական կոմիտեին: Այստեղ նա ուղղակիորեն գրում է. “Վերջին ժամանակներս մեր գրական կյանքում ստեղծվել է այնպիսի մի ծանր մթնոլորտ, որ դժվար է շնչել... Պայքարի ոչ մի պրիոմ ու ձև չի խնայվում մանավանդ իմ դեմ, կարծես թե ես երգվյալ թշնամին լինեմ պրոլետգրականության. ամեն տեսակի թուլ-լատրեյի և անթուլյատրեյի միջոցներով փորձում են վարկաբեկել և արատավորել ինձ - անգամ այնպիսի միջոցներով, որոնք վարկաբեկում են ինձ ոչ միայն որպես գրողի, այլև իբրև կուսակցականի”: Չարենցի այս պոթվածը միանգամայն հասկանալի է, հասկանալի է նրա սլահանջը կարուկ փոփոխություններ մտցնելու գրական առօրյայի մեջ՝ “ապրել նման մթնոլորտում ես այլևս իմ ուժերից վեր եմ համարում”: “Հարցը ես դնում եմ այնպիսի սրությամբ նաև այն պատճառով, որ, իմ խորին համոզմունքով, միայն այնպիսի խիստ միջոցներով է, որ հնարավոր է մաքրել մեր գրական կյանքը այն ծայր աստիճան հիվանդ մթնոլորտից, որ գոյություն ունի այժմ: Հարցի մեղմ լուծումը կլինի Հարցի հակառակ լուծումը, որ տեղիք կտա նորանոր այնպիսի խուլիգանական արարքների, որոնց ամենացայտուն օրինակն է Նաիրի Զարյանի հիշյալ արարքը”⁴⁵ (Զարյանը Չարենցին մեղադրել էր Բեգիմենակուն “Չհուղ” անվանելու մեջ): Սա խակադեմ ու հիվանդ մթնոլորտ էր, և Չարենցի վրդովմունքն ու հուզմունքը՝ միանգամայն հասկանալի: Բայց այդ նույն նամակում Չարենցը ղեմում է անթուլյատրեյի մեթոդների իր հակառակորդների նկատմամբ. “...Հալածանք իմ դեմ տարվում է երբեմն այնպիսի մարդկանց կողմից, որոնք դեռևս երեկ գտնվում էին

⁴⁵ Հայաստանի Հանրապետության հասարակական և քաղաքական կազմակերպությունների փաստաթղթերի կենտրոնական պետական արխիվ (ՀՀՔԿՓԿՊԱ), ֆ. 91, ցուցակ 3, գործ 5373, քերթ 4:

բարեկազմների այն կողմը և կրակում էին մեզ վրա բառիս ամենակոնկրետ իմաստով “ (ընդգծումները Չարենցինն են): Քիչ հետո նույն տիպի մեղադրանք ասոցիացիայի այլ անդամների հասցեին՝ իրեն հալածողների թվում կան “անձնավորություններ, որ դեռ 1925 թվին գրություն ունեն գաշնակցական “Հայրենիքում”⁴⁶: Սա ևս խմբակային պայքարի տրամաբանություն արտահայտություններից է: Մեծ բանաստեղծը հակառակորդների դեմ կռվում էր այն նույն գեներելով, որոնք իր դեմ գործածում էին հակառակորդները: Սա՛ էր ժամանակի միջնորդը, սա՛ էր ժամանակի ոգին: Եվ այս միջնորդան ու ոգին գնալով պետք է թանձրանային ու երեսնական թթ. կեսերին հասնելին իրենց բարձրակետին... Այս իրողությունը մի անգամ ևս հուշում է, որ գրական խմբավորումների պայքարը և բուն գրական գործընթացը պետք է գանազանել միմյանցից:

Ինչպես արդեն ասացինք, պրոլետգրողների միությունը ստեղծվումը չբարեկամեց գրական միջնորդը Հայաստանում: Խմբակային բախումները և հետզհետե սաստկացող քաղաքական մեղադրանքները շարունակվում էին: Հաղթում էին նրանք, ովքեր ավելի լավ էին կարողանում կազմակերպվել: Մուրճականները, ինչպես ցույց է տալիս դեպքերի ընթացքը, շատ ավելի համախմբված էին, քան նոյեմբերականները: Սա կարելի է բացատրել գուցե այն բանով, որ նոյեմբերականների առաջատար մասը իսկական գրողներ էին, որոնք ավելի տարված էին ստեղծագործական աշխատանքով և խմբակային պայքարի մեջ շատ հմուտ էին: Համենայն դեպս, իրողությունն այն է, որ, օրինակ, Պրոլետարական գրողների միության “Գրական դիրքերում” ամսագրի խմբագրության մեջ գերակշռում էին մուրճականները: Չարենցը ամսագրի խմբագրական մարմնի անդամ էր, բայց չուտով խմբագրության մուրճական համակրանքներ ունեցող անդամները պահանջում են Չարենցին հանել խմբագրության կազմից: Եվ, ինչպես տեսանք բերված հոգվածների օրինակով, այս ամսագիրն էլ հիմնականում նախկին ասոցիացիականների խոսափողն էր: Նկատի պետք է առնել նաև մեկ հանգամանք: Նոյեմբերականների վիճակը բարդանում էր նրանով, որ նրանց փաստական առաջնորդն ու ամենաճանաչված ներկայացուցիչը՝ Եղիշե Չարենցը, 1926 թ. բանտարկվեց Հայտնի միջադեպի պատճառով և հեռացվեց կոմկուսակցությունից, որը գրական կյանքի շատ ու շատ

⁴⁶ Նույնը, քերք 3:

խնդիրներում նրան գրեթե ձայնագուրկ դարձրեց, իսկ մուրճականները, որոնք այդ թվականներին բոլորն էլ պահպանել էին իրենց գիրքերը, լավ կազմակերպված գրոհում էին Չարենցի և մյուսների վրա, թեև գրական կշռով նրանք անհամեմատելի էին Չարենցի և մյուս նույնմբերականների հետ:

Կուսակցական մարմինների որոշմամբ 1932թ. ստեղծվում է խորհրդային գրողների միություն, մնացած բոլոր գրական կազմակերպությունները վերացվում են: Նոր միության ստեղծումը հնարավորություն էր տալիս համախմբել բոլոր գրողների ուժերը մշակութային շինարարության խնդիրների շուրջ, վերացնել անսկզբունք վեճերի պատճառները: Մանավանդ որ նոր միության հիմնադիրների մեջ էր Գորկու պես միջազգային համբավ ունեցող գրողը: Այդ միության առաջին համագումարը 1934թ. անցավ խառնազավառության միջնորոտում, ճիշտ բաներ գրականության մասին տալեցին շատ ելույթներում: Այդ համագումարը մանավանդ օգտակար եղավ խորհրդային Միության տարբեր ժողովուրդների գրականությունների փոխադարձ կապերի սերտացման համար: Այդ համագումարում հայ գրականությունը բավական լավ ներկայացվեց՝ ելույթներ ունեցան ոչ միայն ՀՍԳՄ պատասխանատու քարտուղար Դրաստամատ Տեր-Սիմոնյանը, այլև Շիրվանզադեն, Չարենցը, Բակունցը, Զապել Նուայանը, Ն.Զարյանը:

Բայց գրողների միության ստեղծումը, մյուս կողմից, ավելի խորացրեց այն արատները, որոնք հստակորեն գծագրվում էին խորհրդային Միության գրական կյանքում: Գրականությունը իսկապես դառնում է համապետական գործի մի մասնիկը, գրողների միությունը փաստորեն դառնում է կուսակցական ղեկավար մարմինների կցորդը:

Եղիշե Չարենցի «Դիրք ճանապարհի» պատրաստ տպաքանակի կառնցման, արդեն տպագրված գրքի մեջ վիրահատական միջամտությունների ողջ պատմությունը, ինչպես նաև Չարենցի փոխհարաբերությունները նորաստեղծ միության ղեկավարության հետ այս իրողության վկայություններն են: Իսկ իրողությունը այն է, որ Չարենցը այնպես էլ իր տեղը չգտավ խորհրդային գրողների միության շարքերում: Միությունը դարձավ շատ հարմար գործիք կուսակցական բյուրոկրատիայի (բուն կուսակցության մասին այստեղ կարելի է խոսել միայն մեծ վերապահումով՝ երեսնական թթ. արդեն հստակ էր դառնում, որ

կուսակցութիւնը իր դասական իմաստով դադարում է գոյութիւն ունենալ, կուսակցական գանգաժները դառնում են Ատայինի և ապարատի սոսկական կամակատարներ) ձեռքում՝ ամէկի ու ամէկի ուժեղացող ճնշում գործադրելու այն գրողների վրա, որոնք թեկուզ ամենափոքր չափով շեղվում էին “գլխավոր գծից”:

Գրական մեկ կազմակերպութիւնը հնարավորութիւն էր տալիս ուժեղացնել և անասհմանափակ դարձնել վերահսկողութիւնը գրողների նկատմամբ: Այնպիսի վիճակ ստեղծվեց, որ որեւէ գրող գրողների միութիւնից դուրս գրել և տպագրվել չէր կարող: Գրողների միութիւնն պիտի զբաղեցնէր (Գորկուց հետո) երկրորդական կարգի գրողներ (Ստալինի և ուրիշներ), որոնք շատ ամէկի կուսակցական չինութիւններ էին: Իսկ գրողներից նրանք, որոնք հետագայում գլխավորեցին գրողների միութիւնն աշխատանքները (Ֆադեև, Ֆեդին և ուրիշներ), զրկւում էին կուսակցական հանձնակատարների վիճակում (Թեև Ֆեդինն, օրինակ, կուսակցական էլ չէր): Գրողների միութիւնը դարձավ փաստորեն կուսակցութիւնն կենտրոնի բաժիններից մեկը. գրական կյանքում ոչինչ չէր կարող արվել առանց կենտրոնի համաձայնութիւն կամ թույլտվութիւն: Եւ դրա համար էլ կուսակցական մարմինները դարձան գրական բարձրագույն ինստանցիան. գրողները այնտեղ էին զիմոււմ ոչ միայն անձնական, այլև ստեղծագործական խնդիրներով...

Գրողների միութիւնն այս արատները կենտրոնում, անշուշտ, ամէկի ընդգծված էին: Հանրապետութիւններում տեղական միութիւնները հաճախ դառնում էին տվյալ ժողովրդի մշակութային կյանքի կարևորագույն շարժիչ ուժերը, աստիճանաբար վերածվելով յուրատեսակ միջնորդի պետական-կուսակցական ղեկավարութիւն և ժողովրդի միջև: Հայաստանի գրողների միութիւնը այս իմաստով ոչ միայն բացառութիւն չէր, այլև խորհրդային շրջանում հայութիւնն մշակութային կյանքի գլխավոր գործոններից մեկն էր. մանավանդ հիտունականների վերջերից գրողների միութիւնն ձայնի և կարծիքի հետ հաշվի էին նստում:

Բայց, իհարկե, Հայաստանի գրողների միութիւնը չէր կարող խուսափել այն դերից, որ նրան թեւադրած էր վերևից, և 30-ական թթ. տխուր իրադարձութիւնների մեջ հենց գրողների միութիւնն էր օգտագործվում որպէս գործիք գրական մտավորականութիւնն մի մասի ջախջախման համար:

Այսօր որոշակիորեն կարելի է ասել, որ նախապատերազմյան շրջանում տաղանդավոր գրողներից ոչ մեկի հարաբերությունները գրողների միություն հետ անամպ չեղան: Սա վերաբերում է, իհարկե, առաջին հերթին Չարենցին: Տրամաբանորեն հայ, առավել ևս խորհրդային հայ գրողների միություն ղեկավարը Չարենցը պետք է լիներ: Բայց դրան խանգարում էր ոչ միայն անհավասարակշիռ բնավորությունը: Չարենցի պես հզոր անհատականությունը չէր կարող համապատասխանել կուսակցական ղեկավարության պահանջներին: Այնտեղ պետք էր Դ. Տեր-Սիմոնյանի նման գրական առանձին կշիռ ու հեղինակություն չունեցող մեկը, որը անտրտունջ կկատարեր Կենտկոմի բոլոր պահանջները: Չարենցի անհատականությունը առհասարակ տեղ չէր գտնում գրողների միության շատ արագ բյուրոկրատացող և քաղաքական ճնշման գործիք դարձող համակարգում: Մի կողմից, մինչև երեսնականների կեսերը պաշտոնապես ընդունված էր, որ խորհրդային հայ գրականության առաջատար գեմքը, նրա ողնաշարը, ինչպես բնորոշել էր Ադասի Խանջյանը, Չարենցն էր: Բայց, մյուս կողմից, Չարենցն ամենից հաճախ էր դառնում հարձակումների թիրախ: Եվ դա ոչ միայն առանձին մարդկանց, Չարենցի անձնական հակառակորդների կողմից: Պահպանվել են ժամանակի գրական ասոցիանների փաստաթղթերը, որոնց մեջ դատապարտման խուփեր կան Չարենցի (և ուրիշ տաղանդավոր գրողների) հասցեին: Շատ դեպքերում միջակ կարողությունների տեր մարդիկ իրավունք էին ստացել Չարենցի պես գրողներին դասեր տալ (թեև պետք է ասել, Չարենցի համար ծանր օրերին շատերը փորձում էին իրենց հնարավորությունների չափով թեթևացնել Չարենցի վիճակը): Գրողների միության պատմության տիպուր էջերից մեկը պետք է համարել Չարենցի՝ գրողների միությունից դուրս գալու և ապա նրան հեռացնելու պատմությունը: Թեև Չարենցը իր դիմումը հիմնավորում է նյութական բնույթի պատճառներով (գրական վաստակը նրան հնարավորություն չի տալիս ընտանիք պահել և այլն), ակնհայտ էր, որ Չարենցը պարզապես իրեն տեղ չէր գտնում այդ կազմակերպությունում:

Չարենցը մինչև վերջ, գոնե մինչև երեսնական թթ. կեսերը, լուրջ կասկածներ չի արտահայտել երկրում և մասնավորապես Հայաստանում վարվող քաղաքականության առթիվ: Այն, ինչ մնացել է նրանից գրավոր, վկայում է, որ նա ևս ոգևորված ու խանդավառված էր այն կառույցումով, որ տիրում էր Հայաստանում: “Գիրք ճանապարհի” գործերի մի

զգալի մասը այդ խանդավառության արտահայտությունն են: Բայց հենց նույն “Գիրք ճանապարհի” բովանդակությունն բարդությունը և հակասականությունը (մի կողմից՝ “Տաղեր և խորհուրդների” և այլ բաժինների պայծառ արամադրությունը, մյուս կողմից՝ պատմական պոեմների ծանր ու մռայլ մթնոլորտը) ցուցադրում էին այն ներքին պայքարը, որ գնում է Չարենցի մեջ: Եվ “Դեպի լյառը Մասիս” պոեմի մեջ Արովյանին վերադարձ կասկածը, իհարկե, արտահայտում էր նաև իր ներքին վերագնահատումներն ու կասկածները: Այսպես թե այնպես, մի կողմից գրում էր երգիծական քառյակներ Ստալինի մասին, մյուս կողմից գրում նրան փառաբանող գործեր, իսկ վերջում ձեռնարկում է գրելու մեծ պոեմ Ստալինի մասին: Այս դեպքում, կրկին, նորից ու նորից, մենք գործ ունենք մի իսկապես ողբերգական երևույթի հետ, երբ մեծ բանաստեղծը ապրում է ներքին խոր երկվություն: Ստալինին կամ կուսակցությունը փառաբանող գործերը սոսկ ինքնավերականգնման միջոց չեն. Չարենցը չի կորցնում հավատը, որ հայ ժողովրդի փրկությունը և իր երազած կյանքը միայն հեղափոխության հետ են կապված, իսկ հեղափոխությունը նույնանում է այդ թվերին կուսակցության և մանավանդ Ստալինի հետ: Մի կողմից սա, մյուս կողմից՝ իրադրություն ավելի խորաթափանց ընկալումները առանձին գործերում:

Չարենցի, Բակունցի պես անհատականությունների ճակատագիրը կանխորոշված էր: Դա ճակատագիրն էր հեղափոխության հետ գրականություն մտած մի ամբողջ գրական սերնդի, որից քչերը փրկվեցին: Հեղափոխությունը կարծես թե ավելի վրեժխնդիր էր իր իսկ զավակների նկատմամբ, առասպելական Կրոնոսի պես, ինչպես Չարենցին նվիրված հոգևածումն ասում է Նիկոլ Աղբալյանը: Հեղափոխության իսկ կերտած այսպիսի հզոր անհատականությունները չէին տեղավորվում հեղափոխության գծած անձուկ սահմաններում: Բայց ոչ միայն հզոր անհատականությունները: Տուժեցին, աքսորվեցին ու գնդակահարվեցին նաև ավելի քիչ հայտնի, ավելի աննկատ գործիչներ, գրողներ ու արվեստագետներ: Գնդակահարվեցին կամ աքսորվեցին ոչ միայն նախկին նոյեմբերականների մեծ մասը, այլև մուրճականներից շատերը՝ Գ.Վանանդեցին, Ն.Դաբաղյանը: Ինչ վերաբերվում է Նաիրի Չարյանին, ուրախ եմ ևս քիչ հալածանքների չի ենթարկվել: Որոշ իմաստով մթնոլորտը Հայաստանում նրա համար ավելի ծանր է եղել, քան նոյեմբերականների: Լինելով ծայրաստիճան բռնկուն խառնվածքի տեր

մարդ, այն տարիներին՝ մոլեռանդ կուսակցական, նա շատ գլխացավանքներ է պատճառել Հանրապետության և գրողների միության ղեկավարներին, և, ինչպես կարելի է դատել պահպանված փաստաթղթերից, ոչ մեկը, ոչ էլ մյուսը նրան չեն սիրել:

Պահպանված արխիվային փաստաթղթերը Ջարյանին ներկայացնում են ամենաբարդ գույներով: Մոլեռանդ կուսակցական է, ինչպես կոտանենք, նաև իր ստեղծագործություններում: Եթե համեմատենք Ջարենցի հետ, կոտանենք, որ երեսնականների Ջարյանի պահվածքը մոտավորապես հիշեցնում է Ջարենցի պահվածքը քսանական թթ. այն տարիներին, երբ Ջարենցը այդքան մոլեռանդորեն նվիրված էր կուսակցությանն ու հեղափոխությանը: Երեսնական թթ. նա շատ իմաստնացած էր մոլեռանդ լինելու համար: Այնինչ երեսնական թթ. Ջարյանը չունեւր այդ իմաստությունը: Հարձակվում են իր վրա, ինքն է հարձակվում ուրիշների վրա, պաշտպանվում, ոչ ամենաապետական զենքերով: Նրա կյանքը վտանգի տակ էր այնպես, ինչպես ուրիշների կյանքը: Կենդանի է մնացել թերևս պատահական համադրանքների շնորհիվ: Բոլոր դեպքերում, անարդար է նրան կամ որևէ մեկին վերադրել Ջարենցին, Բակունցին և մյուսներին ոչնչացնելու մեղքը: Ջարյանը, ինչպես և նրա հակառակորդները, ոչ միայն իրենց ժամանակի ծնունդն էին, այլև իրենց ժամանակի զոհերը (ավելի մանրամասն տե՛ս «Նե՛րս արի որդյակ, կամ Ո՞վ էր Նաիրի Ջարյանը» հոդվածում⁴⁷):

6

Այժմ՝ սիյուռքահայ գրականության և գրական կյանքի մի քանի առանձնահատկությունների մասին:

Հայկական սիյուռքի գրականությունը գրականության մի տիպ էր, որի նմանը այլ ժողովուրդների գրական պատմության մեջ դժվար է ցույց տալ: Վտարանդիական գրականությունն աշխարհի շատ ժողովուրդներ իրենց պատմության տարրեր փուլերում ունենում են: Օրինակ, հեղափոխության հետևանքով ռուսական կայսրության շատ ժողովուրդների գրականության մեջ առաջացավ մի հատված, որը ստեղծում էին հեղափոխության հակառակորդ, հեղափոխությունից խույս տված գրողները արտասահմանում: Դա հատկապես լավ երևում է ռուս գրա-

⁴⁷ Տե՛ս Ազատ Եղիազարյան, 20-րդ դարի հայ գրականություն: Դեմքեր և խնդիրներ, էջ 223-247:

կանուլթյան օրինակով: Շատ նշանավոր գրողներ, ինչպես և արվեստի ու մշակույթի գործիչներ, հեռացան արտասահման և այնտեղ շարունակեցին ակտիվորեն ստեղծագործել: Այդ գործիչների մեծամասնությունը գործունե-թշնամական վերաբերմունք ունեւ Ռուսաստանի նոր կարգերի նկատմամբ:

Հայկական ախյուււքում վտարանդիները շատ էլ մեծ թիւ չէին, մանավանդ գրականության մեջ կարելի է հիշել երկու-երեք անուն՝ Լևոն Շանթ, Նիկոլ Աղբալյան, Ավետիս Ահարոնյան (թերեւս, կարելի է սրանց ավելացնել Կարո Սասունու անունը), որոնք, ինչքան էլ մեծ կշիւ ունե-նային, հեռու էին ախյուււքահայ գրականության զիմագիծը որոշելուց:

Ախյուււքի գրողների գլխավոր մասը Արեւմտյան Հայաստանից և Պոլսից արտասահման անցած գրողներ էին, որոնք ինչ-որ կերպ շարու-նակում էին արեւմտահայ գրականության ավանդները: Ծիշո է, որ ախյուււքահայ գրականությունը չի կարող համարվել արեւմտահայ գրականության մի հատվածը. մանավանդ այստեղ գործում էին ոչ միայն արեւմտահայ ծագումով գրողներ: Բայց պարզ է նաև, որ ախյուււքահայ գրականության վրա ամենից մեծ և որոշիչ ազդեցություն ունեցան արեւմտահայ գրականության ավանդները: Բնականաբար, ախյուււքահայ գրողները խորհրդահայ իրականության և գրականության հանդեպ չունեին վտարանդիներին հատուկ անվերապահ ժխտողական վերա-բերմունքը: Այդ վերաբերմունքը ներքնապես խիստ անմիատարր էր՝ բացասականից մինչև անվերապահ ընդունում բոլոր միջանկյալ աստիճաններով հանդերձ, և այսպիսին էլ մնաց ախյուււքի և խորհրդային Հայաստանի ամբողջ հետագա հարաբերությունների ընթացքում:

Ի վերջո, Հայրենիքի խնդիրը ամեն հայի համար այնքան հիվան-դագին, զրեթե միատիկական նշանակություն ունեւ, որ նույնիսկ ամե-նաբացասական վերաբերմունքի դեպքում էլ մեծ դեր էր խաղում այն գիտակցությունը, որ Հայաստանի խորհրդային հանրապետությունը, իր բոլոր ընդունելի կամ անընդունելի առանձնահատկություններով հանդերձ, հայության միակ հայրենիքն է:

Այսպիսով, հայկական ախյուււքի գրականությունը համաշխար-հային գրականության մեջ իր նախադեպը չունեցող երևույթ էր, որի գոյությունը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի պատմական ճակա-տագրի առանձնահատկություններով: Հենց այդ առանձնահատ-կություններն էլ որոշում էին ախյուււքահայ գրականության բնույթը:

Արևելահայ գրականությունը մնաց և զարգացավ իր հարազատ հոգի վրա, իսկ սփյուռքահայ գրականությունը հոգից ու հայրենիքից զրկված (այս բառերի ֆիզիկական իմաստով. բայց հոգի ու հայրենիքի զգացողությունը, այսինքն այն, ինչ վաղուց արդեն մեր գրականության մեջ անվանվում էր հոգևոր Հայաստան, հոգևոր հայրենիք, սփյուռքահայ գրականության հիմքերից մեկն էր) գրականություն էր, մշակվում էր այլևս աշխարհի տարբեր ծայրերում, ամենատարբեր տնտեսական, քաղաքական և մշակութային պայմաններում, տվյալ երկրի մշակույթի ու գրականության հետ մտնելով ամենատարբեր հարաբերությունների մեջ: Մի դեպքում հայ գրականությունը առհասարակ էլք նկատում տվյալ երկրի գրականությունը, ինչպես ամերիկահայ գաղութում էր: Համաստեղի, Արամ Հայկազի և մյուսների ստեղծագործությունը իրական որևէ առնչություն չունեի ամերիկյան գրականության հետ: Բայց ֆրանսիական գաղութի գրականությունը կրում էր ֆրանսիական գրականության և առհասարակ ֆրանսիական հոգևոր և քաղաքական կյանքի ազդեցությունը: Այս հարաբերությունները մակերեսային բան էին, դրանք ահագին չափով պայմանավորում էին սփյուռքում ստեղծվող հայ գրականության բնույթը: Հետևաբար, սփյուռքի տարբեր հատվածներում ստեղծվող գրական երկերը իրենց բնույթով երբեմն խիստ տարբեր էին: Այս բոլորով հանդերձ, մանավանդ 20-30-ական թթ. սփյուռքահայ գրականությունը մի ամբողջություն էր, որը կարևոր տեղ էր գրավում հայ գրականության համապատկերում:

Առհասարակ, պետք է արժանին հատուցել արևմտահայության մնացորդներին, որոնք կարողացան շատ կարճ ժամանակամիջոցում, ծանրագույն պայմաններում, օտար երկրներում ստեղծել գրական բավական աշխույժ կյանք: Զարմանալ կարելի է, թե ինչպես կրած ահավոր հարվածներից հետո նրանք կարողացան ուշքի գալ և ստեղծել մի գրականություն, որը գոնե առաջին տասնամյակներում (քսան-երեսնականներին) գրեթե էլք զիջում Հայաստանում ստեղծվող գրականությանը: Այդ գրականությունը արձագանքում էր ոչ միայն սփյուռքահայությանը, այլև ողջ հայ ժողովրդին հուզող խնդիրներին:

Այսօր, տասնամյակների հեռվից նայելով, չի կարելի զարմանքով չնշել նաև մեզ հետաքրքրող երկու տասնամյակներում սփյուռքում ստեղծված գրականության բազմազանությունը: Ահա այդ բազմազանությունը առիթ է տվել սփյուռքի գրականության հոսանքների մասին

երբեմն կրքոտ վեճերի: Բուն «սփյուռքահայ գրականություն» տերմինի տարբեր ըմբռնումներն արդեն այս իմաստով շատ բնորոշ են: Սփյուռքահայ գրականագետները առաջարկում են երկու տերմին՝ «սփյուռքի գրականություն» և «սփյուռքահայ գրականություն»: Առաջինը բնութագրում է այն գրականությունը, որն ստեղծվել է սփյուռքում, բայց պատմում է կորած հայրենիքի, գերազանցապես արևմտահայ գյուղի մասին: Այստեղ՝ Համաստեղ, Արամ Հայկազ, Վազգեն Շուշանյան և ուրիշներ: Այդ գրականությունը ավելի փարած է դասական ավանդներին: Իր սահմաններով այդ գրականությունը փաստորեն համընկնում է «կարոտի գրականությանը»: Բուն սփյուռքահայ գրականությունը այն գրականությունն է, որը պատմում է սփյուռքի կյանքի մասին, այն գրականությունը, որի ստեղծողներն իրենք ձևավորվել են սփյուռքում: Այստեղ են Նիկողոս Սարաֆյանը, Շահան Շահնուրը, Հրաչ Զարդարյանը, Զարեհ Որբունին և ուրիշներ: Այս հոսանքի գրողները ուշադիր հետևում են եվրոպական գրականության զարգացման միտումներին, հռչակում գրական նոր ուղիների որոնման անհրաժեշտությունը, առաջադրում են գրական հտաքրքրական հանգանակներ: Կարելի է պնդել, որ այս գրականությունն էլ համընկնում է կամ մոտենում «նահանջի գրականությանը»: Այս երկու հոսանքների տարբերությունները չի կարելի աչքաթող անել: Բայց ինչքան էլ իրարից տարբեր՝ սփյուռքահայ գրականության երկու ճյուղերը նույն գրական համակարգի մասերն են: Իրավ է, որ այն, ինչ անվանվում է սփյուռքի գրականություն, սփյուռքում ստեղծված, բայց ոչ սփյուռքի կյանքը պատկերող գրականություն, ուղղակիորեն ժառանգում է արևմտահայ և արևելահայ գյուղական գրականության որոշ ավանդներ, իսկ բուն սփյուռքահայ գրականությունը այդպիսի ավանդներ չունի: Բայց չի էլ կարելի պնդել, որ «նահանջի գրականությունը» միանգամայն կտրված էր արևմտահայ գրական ավանդներից: Այստեղ կապի բնույթն ուրիշ էր:

Ավելի բարդ է փտարանդիական գրականության և Մնացորդացի խնդիրը: Ի՞նչ առնչություններ ունի այդ գրականությունը սփյուռքահայ գրականության հետ: Ե՛վ առաջինները, և՛ երկրորդները իբրև գրողներ ձևավորվել էին ղեռ Ցեղասպանությունից առաջ և Սփյուռքում շարունակում էին ա՛յն, ինչ սկսել էին այլ պայմաններում: Նրանք (Լևոն Շանթ, Վահան Թեքեյան, Երվանդ Օտյան, Ալեքոյա Ահաբոնյան, Նիկոլ Աղբալյան և ուրիշներ) պատկանում էին նախորդ շրջանի

գրականությանը, ինչքան էլ նրանց ներկայությունը սիյուռքում կարևոր լիներ, Հեղինակությունը՝ բարձր: Նրանցից Երվանդ Օտյանը նույնիսկ վեպ գրեց սիյուռքահայության մասին (“Հայ դիասպորա”), բայց սիյուռքահայ գրող չդարձավ:

Տարբեր էր նաև սիյուռքահայ գաղթօջախների գրական կյանքը: Ամերիկայում գործուն Հայկական գրական կազմակերպություններ չստեղծվեցին: Այստեղ գրական կյանքը կենտրոնացավ «Հայրենիք» Հանդեսի շուրջ, որին վիճակված էր շատ կարևոր դեր առհասարակ սիյուռքի գրական կյանքում: Այս ամսագիրը ստեղծվեց դաշնակցության գործիչների ջանքերով և իր ողջ գործունեության ընթացքում ընդգծված պապարտախոսական բնույթ ուներ: Այստեղ տպագրվում էին դաշնակցության գործիչների հուշերը, հոգվածներ Հայաստանի պատմության և ներկայի շուրջ, հատկապես Առաջին հանրապետության տարիների մասին, և այդ բոլորի մեջ հստակ երևում էր դաշնակցության անվերապահ մերժողական դիրքորոշումը խորհրդային Հայաստանի հանդեպ: Այս վերաբերմունքը արտացոլվում էր նաև ամսագրի էջերում տպագրվող գրական երկերում: «Հայրենիքի» խակական ծառայությունները Հայ գրականությանը այլ, սրված-կուսակցական դիրքերից հեռու հրապարակումների հետ են կապված. տարիներ շարունակ այս ամսագիրը եղել է այն գլխավոր ամբիոնը, որտեղից լսվել է սիյուռքի Հայ գրողների ձայնը, և նրա հրապարակումների մեծ մասում, մանավանդ արձակում, դադափարախոսական դիրքորոշումները էական դեր չեն խաղացել: Տպագրվել են խակապես բարձրարվեստ երկեր, որոնց Հեղինակների թվում էին այնպիսի գրողներ, ինչպիսիք էին Ավետիք Իսահակյանը, Համաստեղը, Կոստան Զարյանը, Հակոբ Օշականը: Այստեղ են տպագրվել սիյուռքահայ քննադատների, օրինակ, Նշան Տեստեկյուլի հոգվածներն ու գրախոսությունները: Այդ ամսագիրը, անկախ իր քաղաքական սեփականությունից, եղավ Հայ գրական կյանքի խակական կազմակերպիչը սիյուռքում: Ամերիկյան Հայկական պարբերականներից պետք է հիշել նաև դարձյալ Բոստոնում տպագրվող “Հայրենիք” օրաթերթը, որն իրեն համարում է նաև գրական պարբերական (ոչ միայն հասարակական-քաղաքական): Եվ խակապես, նրա էջերում հրապարակվել են բազմաթիվ գրական արժեքավոր նյութեր, մասնավորապես նրա էջերում են տպագրվել Նշան Պեշիկթաշյանի երգիծական շատ մանրանկարներ: Այս օրաթերթը ևս, համանուն ամսագրի նման, դաշնակցության պարբերականն էր:

Ֆրանսիական դադլթօջախի գրական կյանքը ավելի ղինամիկ էր, այստեղ ստեղծվում և քայքայվում էին գրական կազմակերպություններ, բռնն գրական վեճեր էին տեղի ունենում: Լավագույնը այդ կազմակերպություններից «Մենք» անվանված խմբակցությունն էր, որի շուրջ համախմբված էին ֆրանսիական դադլթօջախի լավագույն ուժերը՝ Շահան Շահնուրը, Նիկողոս Սարաֆյանը, Վազգեն Շուշանյանը, Հրաչ Զարդարյանը, Նշան Պեչիկթաշյանը, Շափար Նարդունին և ուրիշներ: Նրանք հանդես եկան գրական հանգանակներով (դրանցից մեկը, որ գրվել էր Շահան Շահնուրի կողմից, արդեն վերլուծվել է նախորդ էջերում), ստեղծեցին իրենց գրական ամսագիրը, որը ևս անվանվեց «Մենք»: Մենքականները հանդես էին գալիս միանգամայն հստակ դիրքերից. հայ հասարակական կյանքում նրանք խիստ քննադատություն էին ենթարկում հներին, բացահայտում էին նրանց սխալները: Գրականություն մարզում նրանք հետևում էին զուտ գեղարվեստականության չափանիշներին, մի կողմ թողնելով կուտակցական մոտեցումները: Այս գրական խմբակը սփյուռքի ամենահետաքրքրական գրական կազմակերպություններից մեկն էր, նրա որդեգրած գրական ուղղությունը շատ կարևոր էր սփյուռքի գրական կյանքում: Բայց այդ խմբակը և նրա ամսագիրը երկար կյանք չունեցան: «Մենքը» ընդամենը հինգ համար լույս տեսավ: Այնուհետև նրա աշխատակիցները ցրվեցին, գաղափարական տարբեր դիրքեր գրավեցին, թշնամացան իրար հետ:

Իբրև օրինակ հիշենք Շահան Շահնուրի և Վազգեն Շուշանյանի հարաբերությունները: Շուշանյանը մի ամբողջ գիրք գրեց իր երեկվա գրական գործընկերոջ դեմ. ճիշտ է, այդ գիրքը երկար մնաց գրողի արխիվում և առաջին անգամ, հասպտումներով, տպագրվեց միայն յոթանասունական թթ. Հայաստանում (բոլորովին վերջերս, 2002 թ. ամբողջությամբ տպագրվեց Բեյրութում⁴⁸). բայց այդ գիրքը մնում է ֆրանսիական գաղութի ու ամբողջ սփյուռքի տրամադրությունների կարևորագույն վկայություններից մեկը: Եվ ոչ միայն Սփյուռքի: Այդ վեճը ըստ էության արտահայտում էր ամբողջ հայության մեջ տեղի ունեցող խմորումները:

Ո՞րն էր այդ վեճի էությունը: Վերևում մենք արդեն ծանոթացանք

⁴⁸ Վազգեն Շուշանյան, Մարդ մը, որ Արարատ չունի իր հոգվույն խորը, Բեյրութ, 1998:

այն հայացքներին, որն արտահայտել էր Շահան Շահնուրը մեր մոտիկ անցյալի և նրա գործիչների վերաբերյալ: Դրանք կարելի է ծայրահեղ համարել. բայց դրանց մեջ կա ցավ հայրենիքի համար, դրանք խոսքեր չեն մի մարդու, որը «Արարատ չունի իր հոգվույն խորը», այսինքն մերժում է հայրենիքը: Շահնուրի ծայրահեղությունները միանգամայն համեմատելի են Չարենցի՝ մեզ յավ հայտնի հայացքների հետ: Շուշանյանը, ըստ էության, փնտռում է բոլոր ռադիկալ ժխտումների հետ: Իր ուսմանտիկական էությունը չի ընդունում սթափություն այն կիրքը, որ կա Շահնուրի մեջ: Իրեն պետք է այն ամենը, ինչ անվանում են ազգային սրբություններ, ավելի ժամանակակից բառերով՝ ազգային արժեքներ: Այդ արժեքների ժխտման մեջ Շահնուրը, ինչպես հայտնի է, շատ հեռուն էր գնում: Այս վեճում կարելի է համակրել այս կամ այն կողմին, բայց փերջին հաշվով դժվար է մեկին ճիշտ, մյուսին սխալ համարել: Երկու մոտեցումներն էլ հայկական կյանքի և պատմության ծնունդ էին, երկուսի մեջ էլ կար իր ճշմարտությունը:

Եթե փորձենք բանաձևել, Շահնուրը ունում էր ազգային պայքարի արդյունքներից, իսկ Շուշանյանը՝ ընթացքից: Շահնուրը տեսնում էր Արևմտյան Հայաստանի ոչնչացումը, իսկ Շուշանյանը՝ հայոց մղած անձնուրաց պայքարը հանուն ազատության: Շահնուրի աչքում 1915 թվականը ստվեր էր նետում մեր ողջ պատմության վրա, իսկ Շուշանյանը ազատագրական պայքարը ինքնին արժեք էր համարում: Եվ Ցեղասպանությունը որևէ կերպ չէր կապում ազատագրական պայքարի ու ազգային ուժերի գործունեության հետ:

Հետաքրքրական է, որ իր զայրալից ֆիլիպիկների մեջ, հայոց մեծերի թվում հաճախ հիշելով նաև Չարենցի անունը, Շուշանյանը չի էլ փորձում զուգահեռ անցկացնել նրա և Չարենցի հայացքների միջև: Այնինչ եթե փորձենք, հետաքրքրական բաներ կտեսնենք: Եվ այն բոլոր "սրբապղծությունների" համար, որ նա ցույց է տալիս Շահնուրի գրածներում, զուգահեռներ կգտնենք Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Գուցե Չարենցի հանդեպ Հայրենիքում գործված ահավոր անարդարությունը զսպում էր Շուշանյանին: Ամեն դեպքում, Շահնուրի հարձակումները հայկական մշակույթի և պատմության վրա ավելի խիստ չէին, քան Չարենցի գնահատականները: Շահնուրի հոգվածները պետք է դիտել այն կոնտեքստի մեջ: Ակնհայտ է, որ Շահնուրի ժխտման կիրքը այն ծանրագույն իրողությունների ծնունդն էր, որոնք ծնեցին նաև

Չարենցի պոեմները և «Երկիր Նաիրին»: Եվ ոչ միայն Չարենցի գործերը: Հաջորդ գլխում մենք դեռ կտեսնենք, որ Հակոբ Օշականի (Շուշանյանը նրան ևս հիշում է իր գրքում) խորհրդածուխյունները Հայոց քաղաքականության, ազգային-ազատագրական պայքարի մասին սկզբունքորեն շատ էլ հեռու չէին ոչ միայն Չարենցի, այլև Շահնուրի գրածներից: Այսօր, երբ մենք տարիների հեռվից փորձում ենք իմաստավորել այս վեճերը, չենք կարող չտեսնել այս առնչությունները, այն համահայկական մտահոգությունները, որոնք Հայության ամենատարբեր հատվածների մեջ, Հայաստանում և սփյուռքի տարբեր հատվածներում ծնում էին իրարից անկախ, բայց բավական համահնչուն գնահատականներ ու արձագանքներ:

Կարելի է հասկանալ այն ընթերցողներին, որոնք ընկնում են Շուշանյանի գրքի հմայքի տակ: Այս ռամանտիկ խառնվածքի տեր գրողը, որ ամբողջ կյանքը սուրբից իր երազանքներով, երբեք չերերաց իր հեղափոխականության մեջ, իր հոգու ամբողջ ուժով հարձակվեց Շահնուրի վրա. նրա լեզուն այս դեքում փայլում է հավատի ու նրա ծնած կրքի ողջ գեղեցկությամբ: Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ Շուշանյանը վերլուծություն փորձ անգամ չի անում, չի փորձում հետևել հայկական շարժման ընթացքին ու արդյունքներին Շահնուրին ժխտելու համար: Նա ավելի շատ ձգտում է պարզապես ոչնչացնել Շահնուրին, որովհետև նրա մտածողության տիպը, նրա հակառուսականությունն ու ոչ հեղափոխականությունը Շուշանյանի մեջ անգիշտում ժխտում են առաջացնում:

Գրականության պատմության համար շատ հետաքրքրական պետք է լինեն սփյուռքահայ գրականության կարևորագույն և ընթերցող լայն հասարակությանը քիչ ծանոթ մի հեղինակի՝ Նիկողոս Սարաֆյանի կարծիքները: Գոնե երեսնական թվականներին նա առնվազն ըմբռնումով էր վերաբերվում Շահան Շահնուրի անձին և գործին: Ահա մի ճամարիտ նկատողություն. «Անոր վրա կճնչեն ցեղին բոլոր պարսությունները, բոլոր նվաստացումները, բոլոր ըսի-ըսալներն ու բոլոր բարոյական գալարումները»⁴⁹: Սա՝ Շահնուրի մասին: Իսկ ահա իր կարծիքը. «Եւ բավական չէ լացը՝ պետք է գիտենալ սխալները և անցընել դանոնք խիստ քննութենե մը և գտնել անոնց պետք եղած

⁴⁹ Նիկողոս Սարաֆյան, Տեսարանները, մարդիկ և ես, Երևան, 1994, էջ 36: Առաջին անգամ տպ. Փարիզի «Ամրոց» պարբերականում, 1934 թ.:

դեղը...»⁵⁰: Ահա սխալները դռնելու և քննելու այս կիրքը, որ տիրապետում էր մանավանդ ՓրանսաՀայ գաղութի երիտասարդության (առնվազն նրա մի մասի) մեջ, խորթ էր Վաղգեն Շուշանյանի պես մտածողներին: Տասնամյակներ հետո քննական Հայացքի այդ սրությունը պետք է անցներ և անցավ. բայց այդ կիրքը նույնքան Հայրենասիրական դիրքերից էր ծնվում, ինչքան Շուշանյանի ռոմանտիկական պաթոսը...

Հայաստանում էլ նման վեճ կար, միայն ավելի խաղաղ, ոչ երեսացող: Չարենցի գնահատականները չէին կարող առարկություններ չհարուցել: Եվ եթե նրա «Գիրք ճանապարհի» պոեմները Հայաստանում բուռն բանավեճ չառաջացրին, միայն ժամանակն էր մեղավոր. երեսնականների Հայաստանում անհնար էր ուղղակի քննարկել այն խնդիրները, որոնք առաջարկում էր Չարենցը: Բայց Չարենցի պոեմներից ընդամենը մի քանի տարի հետո տպագրվեց Դերենիկ Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», որը Չարենցի կոնկրետ գործերի (օրինակ, «Զրահապատ “Վարդան Զորավար”» պոեմի) մեջ արտահայտված տեսակետների ժխտումն էր: Դեմիրճյանը նորից բարձրացնում էր հենց այն գործչին, որի մեծագույն սիրագործությունը Չարենցը համարել էր “սուտ Ավարայր”՝ Վարդան Մամիկոնյանին: Բայց Դեմիրճյանի վեպը իր պաթոսով ավելի հեռուն էր գնում, բոլորովին այլ Հայացք էր թելադրում Հայոց պատմության նկատմամբ: Այսինքն, և՛ Շահնուրի ու Շուշանյանի, և՛ Չարենցի ու Դեմիրճյանի դեպքում գործ ունենք Հայոց պատմության երկու բոլորովին տարբեր ըմբռնումների հետ. բայց այդ տարբեր ըմբռնումների հիմքը նույնն է՝ Հայոց ազգային ճակատագրի խոր վերապրումը...

Սփյուռքում, ի տարբերություն Հայաստանի, գործում էին բազմաթիվ գրական հոսանքներ, կազմակերպություններ, պարբերականներ, որոնք դավանում էին երբեմն հակադիր քաղաքական Հայացքներ: Կոյին դաշնակցական գրական պարբերականներ, կոմունիստական կամ կոմունիստներին համակիր պարբերականներ, անկուսակցական պարբերականներ, ինչպիսին «Մինքն» էր: Այդ մասին ընթերցողը հարուստ նյութ կգտնի Գեղամ Սևանի արդեն հիշատակված մենագրության մեջ,

⁵⁰ Նույն տեղը, էջ 24. հոդվածը առաջին անգամ տպագրվել է «Մենք» պարբերականում, 1931-ի Ա. համարում:

գրականության ինստիտուտում հրատարակության պատրաստվող երկու հետադոտություններում, որոնց հեղինակներն են Վարդան Փարթամյանը և Գրիգոր Շահինյանը: 20- ական թթ. սփյուռքահայ գրական մամուլի և գրական քննադատությանն է նվիրված Կառլին Դալլաբյանի “Ակնարկներ սփյուռքահայ հասարակական մտքի պատմության (1920-ական թվականներ)”⁵¹ արժեքավոր գիրքը: Ես ուզում եմ ուշադրություն հրավիրել միայն մի նրբագծի վրա: Սփյուռքը, ինչքան էլ կտրված Հայաստանից, այնուամենայնիվ, արձագանքում էր Հայաստանի գրական կյանքին, երբեմն ուղղակիորեն մասնակցելով գրական, ափելի ճիշտ գրական-քաղաքական վեճերին: Փարթիի «Վեմ» ամսագիրը, որը դաշնակցական կուսակցության հրատարակություններից էր և որի խմբագիրն էր Սիմոն Վրացյանը, 1936-ին տպագրում է մի նյութ «Մարդկային երկու վավերագրեր» վերնագրով: Դրա մեջ համադրվում են Զարյանի երկու բանաստեղծությունները, մեկը նվիրված գնդապետ Մազմանյանին, մյուսը՝ Ստալինին: «Վեմը» գրեթե մեկնաբանություններ չի տալիս (միայն նշում է՝ «այդպիսի ներբողականներ մի ժամանակ ձոնում էին ասիական բռնակալներին»)⁵²: Բայց միտումը միանգամայն հստակ է՝ ցույց տալ Զարյանի կեցվածքի անբարոյականությունը: Այսինքն, «Վեմը», իր կամքից անկախ, ուղղակիորեն մտնում է այն օրերի խորհրդահայ գրական կոփմների մեջ, նետելով ևս մի մեղադրանք Զարյանի հասցեին (Զարյանի կուսակցական գործում պահվում է «Վեմի» այդ նյութի մեքենագիր պատճենը): Դաշնակցականները չէին կարող ներել Զարյանի անցումը խորհրդային իշխանության պաշտպանության դիրքերը (ինչպես ուղղափառ կուսակցականներն Հայաստանում չէին ներում նրա՝ գնդապետ Մազմանյանին նվիրված բանաստեղծությունը): Այսպիսին էր ժամանակը...

7

Այս բոլորից հետո պետք է հարց առաջանա՝ ինչ չափով են գրական վեճերն ու պայքարը արտացոլում տվյալ ժամանակի գրականության բուն էությունը: Մի բան պարզ է՝ և՛ գրական վեճերը, և՛ բուն գրական ստեղծագործությունները սկիզբ են առնում նույն ակունքից՝ ժամանակի հասարակական և քաղաքական իրողություն-

⁵¹ Երևան, 1994:

⁵² «Վեմ», 1936, հունվար, էջ 115-117:

ներից, արտացոլում են դրանք: Բայց վեճերն ու ծրագրերը մնում են մակերևույթին: Դրանք շատ արագ հնանում են: Գրական վեճերի ադմուլը հաճախ քողարկում է ավելի լուրջ իրողությունները: Եվ այսօրվա Հայացքով արդեն պարզ երևում է, որ 20-30-ական թթ. վեճերով կամ միայն այդ վեճերով դասել ժամանակի գրականության մասին անհնար է: Քաղաքական չհախնդրությունները և մերձգրական կամ արտագրական նկատումները այդ վեճերում հաճախ ավելի կարևոր էին, ինչպես կարելի է տեսնել բերված օրինակներից: Այս իրողությունը, թերևա, խորհրդային 20-30-ական թվականների առանձնահատկությունը պետք է համարել: Կյանքը չափազանց քաղաքականացված էր, և գրական կազմակերպությունները, առանձին գրողները չէին կարող հեռու մնալ այդ ամենից: Եվ այդ ոչ միշտ մաքուր մակերեսը ոչ լրիվ ու աղավաղված էր արտացոլում խորքը, գրական բուն շարժումը: Փրփուրը, որն այդ տարիներին այնքան շատ էր, բարձրանում էր վեր և հաճախ վարագուրում գրականության խորքում ընթացող լուրջ պրոցեսները: Խորքը շատ ավելի հարուստ էր, շատ ավելի հետաքրքրական: Տաղանդավոր մարդիկ այդ վեճերում գիտակցաբար թե անգիտակցաբար ձգտում էին հարմարվել օրվա հաճախ անհեթեթ պահանջներին. բայց բուն գրականության մեջ նրանք ենթարկվում էին ավելի էական օրինաչափությունների:

20-30-ական թթ. գրականությունը նորագույն շրջանի ամենահարուստ և ամենաբարձր գրականությունն էր: Այդ գրականությունը մեծ և արդյունավետ ճիգ էր գործադրում՝ իմաստավորելու, հասկանալու այն ահեղ իրադարձությունները, որոնք տեղի ունեցան Հայ ժողովրդի կյանքում անցած տարիներին: Իր այս առանձնահատկությամբ Հայ գրականությունը որոշակիորեն առանձնանում էր նույն ժամանակների եվրոպական գրականությունից, ավելի մերձենալով ռուսական գրականությանը (սա վերաբերում է ոչ միայն խորհրդային Հայաստանի, այլև սփյուռքի գրականությանը): Այս տասնամյակների Հայ գրականությունը թե՛ Հայաստանում, թե՛ սփյուռքում, արտացոլեց Հայկական իրականությունը իր կարևորագույն գծերով, իր ողբերգությամբ և հույսերով: Դա եղավ ժողովրդի կյանքի, նրա հույսերի, հիսաթափությունների, առօրյա դրամայի հարազատ ու հաճախ խորը պատկերը: Այդ տարիները տվեցին գրական ձևերի այնպիսի բազմազանություն, որ հետագա տարիներին էլ չկրկնվեց: Խորհրդային առաջին տարիների

ծայրահեղությունները տեղի տվին. բայց գրականությունը անկասկած թարմացավ, հարստացավ: Այս շարժումը մինչև մի որոշ կետ արձագանքում էր եվրոպական գրականություններում սկսված շարժումներին: Բայց թերևս խորհրդային իրականության մեջ, այդ թվում և Հայաստանում, գրական նորությունները ավելի մարդկային բովանդակություն ստացան⁵³: Խորհրդային ժողովուրդների գրականությունները խուսափեցին եվրոպական գրականությունների մոայլ տրամադրություններից: Այս երևույթը ավելի հստակ իմաստավորում է պահանջում:

Կոմունիստական գաղափարախոսությունը, որի վրա հիմնված էր նոր, խորհրդային պետությունների պետական կարգը, լավատեսական գաղափարախոսություն էր: Նա հավատում էր մարդկություն երջանիկ

⁵³ 1925 թ. մշակույթի արևմտյան ամենահայտնի տեսաբաններից մեկը՝ Խոսե Օրտեգա-ի-Գասեթը, մի էսսե է գրել «Արվեստի ապամարդկայնացումը» վերնագրով: Վերնագիրն ինքը արդեն շատ պերնախոս ընդհանրացում է, որ կատարվում էր արևմտյան արվեստի զարգացման այդ փուլի նյութի հիման վրա: Բուն տեքստում Օրտեգա-ի-Գասեթը այսպիսի մտքեր է արտահայտում. «...արվեստի ստեղծագործության կողմից մեզ ներկայացվող մարդկային նակատագրերով ուրախանալն ու կարեկցելը խիստ տարբեր է իսկական գեղարվեստական վայելքից: Դեռ ավելին՝ բուն մարդկայինով արվեստի երկի այդ մտահոգությունը անհամատեղելի է գուտ գեղագիտական հանույքի հետ» (Խոսե Օրտեգա-ի-Գասեթ, Մշակույթի փիլիսոփայություն, Երևան, 1999, էջ 135): Ահա քսանականների արևմտյան փորձի մի բնութագիր, փորձ, որը խորհրդային ժողովուրդների գրականության և արվեստի մեջ չէր կարող կիրառվել: Հետո Գասեթը այս դիրքերից քննադատում և մերժում է արվեստի դասականների փորձը, նրանց արվեստը համարելով անիսկական: Մի այլ տեղ Գասեթը գրում է. «Ամենևին էլ ինքնըստինքյան չի նշանակում, որ արվեստի ստեղծագործությունները ...պիտի «մարդկային» միջուկ պարունակեն, որին մուսանքը փայլ են հաղորդում» (էջ 151): Շատ բնորոշ հեզմանք, հեզմանք, որովհետև «գեղարվեստական նոր ընկալումը դեկավարվում է «մարդկային» նկատմամբ խորշանքի զգացումով» (էջ 156): «Ամեն կողմից մենք մոտենում, հանգում ենք միևնույն բանին՝ մարդուց փախուստին» (էջ 159): Չմտնելով այս, անկասկած, որոշակի մտադրությամբ ծայրահեղացած կարծիքների քննության և գնահատության մեջ՝ պարզապես պետք է ասենք, որ իսպանացի փիլիսոփայի՝ համակրանքով հիշված միտումները անպայման բնորոշ էին արևմտյան արվեստի այդ տարիների և հետագա տասնամյակների զարգացմանը: Ահա այս իրողությունների համեմատությունը խորհրդային գրական իրողությունների հետ ցույց է տալիս, որ «ապամարդկայնացման», միտումները չէին ընդունվում խորհրդային ժողովուրդների գրականության և արվեստի մեջ: Խորհրդային գրականությունը և արվեստը փորձում էին հենց մարդկային լինել, բոլոր այն աղավաղումներով հանդերձ, որոնց մասին արդեն խոսվել է ներկա աշխատության մեջ:

ապագային, նոր, արդար, մարդկային հասարակության հեռանկարին: Ոչ միայն հավատում էր, այլև կառուցում էր այդ հասարակությունը: Հետագա տարիները ցույց տվին, որ այդ հավատը ամուր հիմքերի վրա դրված չէր, որ գիտականությունը այդ գաղափարախոսության մեջ ավելին չէր, քան, ասենք, քրիստոնեության մեջ. հավատն ու ձգտումը շատ քիչ էին աշխարհը արմատականորեն փերականուցելու համար, ինչին ձգտում էին կոմունիստները: Բայց այն իդեալները, որոնք քարոզում էին կոմունիստները, այնքան գրավիչ էին, որ մի քանի տասնյակ տարի դրանցով հրապուրված էին մարդկության հսկայական զանգվածներ: Խորհրդային Միությունում շատ արագ այդ լավատեսությունը պետք է վերածվեր պետական պարտադրանքի և զրկվեր իր ներքին ուժից: Բայց նույնիսկ այդ պարագայում հավատը մարդկության առաջընթացի նկատմամբ շատ մեծ նշանակություն ունեցավ աշխարհի շատ ժողովուրդների և, իհարկե, առաջին հերթին խորհրդային ժողովուրդների կյանքում: Եվ անշուշտ, այդ հավատը արտացոլվեց խորհրդային և այլ ժողովուրդների գրականություններում: Խորհրդային պետության ստեղծումը նպաստեց պատմական լավատեսության գրականության ստեղծմանը, ինչքան էլ այսօր այդ լավատեսությունը մակերեսային թվա: Քսաներեսական թթ. Հայաստանյան գրականությունը հենց այդպիսի գրականություն էր: Այսօր, թերևս, այս բնորոշումը արդեն անվերապահորեն կամ առհասարակ գրական համարվել չի կարող. դրա մյուս երեսի մասին արդեն խոսվել է. դա պարզունակացնում էր աշխարհի և մարդու պատկերը, կյանքի իրական բազմազանությունն ու բարդությունը սպանում սխեմաներում: Բայց ապագայի այդ հավատը, ամրապնդված գրականության միջոցով, հենարան եղավ, հաճախ մինչև վերջ չգիտակցված, մի քանի սերունդների համար: Եվ ոչ միայն Հայաստանում ու Խորհրդային Միությունում: Եվրոպայի և Ասիայի շատ երկրներում այդ գրականությունը մեծ ազդեցություն ունեցավ, տարբեր խորություններ ազդելով նաև սփյուռքահայ գրականության հատվածների վրա:

Եղավ մի պահ, երբ թվաց, թի այս նոր, լավատեսական գրականությունը այլևս անդառնալիորեն գրավում է գրական զարգացման առաջին գիծը: Այդ լավատեսությունը անպայման հատուկ գրավչություն էր հաղորդում խորհրդային ժողովուրդների գրականությանը, Հայաստանի դեպքում, Հայաստանյան գրականությանը ոչ միայն Հայաստանյան, այլև սփյուռքահայ ընթերցողի աչքում: Բայց արդեն

վաթսուհակա՛ն թ/թ. այդ արդեն պաշտոնական լափատեսությունը խոր ճեղքեր տվեց. պարզվեց, որ մարդն ու մարդկությունը այնքան էլ հակ-ված չեն փոխվելու այնպես, ինչպես այդ կանխադձել էին կոմունիստ-ները: Եվ լափատեսությունը գրականության մեջ ատարձանարար տեղի տվեց, 90-2000-ական թ/թ. սկզբներին բավական մոտայլ հայացքով փոխարինվելու համար, երբեմն տվեյի մուտյլ, քան նույնիսկ արեմտյան գրականությունների մեջ...

Այսպես թե այնպես 20-30-ական թ/թ. հայաստանյան գրականու-թյունը խեղապես լափատեսական գրականություն էր, և այդ լափատե-սությունը, ակնհայտ, թե ոչ, արտացոլվում էր նաև սփյուռքահայ գրա-կանության մեջ: Վերջին հաշվով, Հայաստանի ճակատագրի այդ բոլոր արծարժույթները, որոնք, դեռ կհամոզվենք, այնքան կարևոր էին սփյուռ-քահայ գրականության համար, ելնում էին այն հավատից, որ հայրենիքը կարելի է փրկել. պետք է միայն լավ հասկանալ անցյալի սխալները: Լափատեսությունը սփյուռքում ընդգծված ազգային երանգ էր ստանում: Բայց Հայրենիքի ճակատագիրը մնում է և հայաստանյան կամ խորհրդա-լին հայ գրականության ուշադրության կենտրոնում: Դիժ, որը գալիս էր նոր գրականության սկզբից և շարունակվելու էր դեռ երկար, մինչև վաթսուհակա՛նները: Սա մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանի գրականության ամենակարևոր գծերից մեկն է⁵¹:

⁵¹ Կա մի տեսակետ, ըստ որի այդ առանձնահատկությունը վնասել է հայ գրականությանը, բույլ չտալով նրան բարձրանալ համամարդկային խնդիրների և, դրանով իսկ, եվրոպական գրականության մակարդակին: Մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանից ընդամենը մի քանի տարի առաջ Վահան Տերյանը արդեն խոսում էր այս մասին իր հայտնի դասախոսության մեջ: Նրա նշած իրողությունը, անկախ այն բանից, թե ինչպիսին է մեր գնահատականը այդ իրողությանը՝ դրական, թե բացասական, իր նշանակությունը պահպանում էր նաև մեզ հետաքրքրող տարիների համար: Հայ գրականությունը շարունակում էր իր ջանքերը՝ հասկանալու հայոց պատմությունը, հայոց ողբերգության պատճառները: Ըստ երևույթին, այս առանձնահատկությունը կապված է ոչ միայն հայ ժողովրդի պատմության, այլև մշակույթի ու մտածողության տիպի հետ: Սա խնդիր է, որի հետազոտությունը մեզ այստեղ հեռու կտաներ: Ուստի բավարարվենք նշելով, որ համաշխարհային պատերազմի ընթացքում ու հետո ստեղծված գրական հայտնի երկերի կարևորագույն մասը կապված է ժողովրդի կյանքի կարևորագույն իրադարձությունների հետ, և անհատը դիտվում է այդ ֆոնի վրա: Այս տեսակետից շատ հետաքրքրական է հենց Վահան Տերյանի օրինակը: Իր հայտնի դասախոսության մեջ նա ասում էր, որ հայրենիքի

Անշուշտ, չպետք է պարզեցնել իրականությունը: 20-30-ական թթ. Հայ գրականությունը շատ հարուստ է ու բազմազան և՛ ձևի տեսակետից, և՛ թեմատիկ ընդգրկման: Եվ անհատի ճակատագիրը, հոգեբանությունը արտացոլվում են մի խորությամբ, որը չէր գիջում եվրոպական գրականությունը: Նորից ու նորից հիշենք Չարենցի ստեղծագործությունը, մահավանդ 1916-1922 թթ. քնարերգությունը: Հայրենիքի ողբերգական ճակատագրի և անհատի ողբերգության թեմաները ընթանում են զուգահեռ, և երկուսն էլ շատ խորն են: Հայ գրականությունը դեռ 19-րդ դարի 90-ական թթ. արդեն հեռացել էր նախորդ շրջանների հատկապես բանաստեղծության հայրենասիրական միակողմանիությունից, պատկանյանական-նալբանդյանական բազաքացիականությունից և գնում էր մարդու և ժողովրդի կյանքի ներքին անխզելի կապի պատկերման ուղիով: Տերյանն ու Չարենցը նոր աստիճանի բարձրացրին հայրենիքի երգը, բայց և շատ խորացրին անհատի հոգեբանության պատկերումը: Այստեղ շատ հետաքրքրական է Լևոն Շանթի ստեղծագործությունը: Նրա դրամատուրգիան ամբողջովին նվիրված է մարդու խնդրին, մարդու գոյության դրամատիզմին: Այս իմաստով Շանթը իսկապես եվրոպական գրող էր: Բայց արդեն “Շղթայվածի” մեջ մի քիչ կարծես անսպասելիորեն հայտնվում է հայրենիքի, նրա հանդեպ մարդու պարտքի թեման, հատկապես այն տեսարաններում, երբ պատկերվում է վրացիների մոտոքը Անի: Իսկ կլիկյան դրամաներում, հատկապես “Օշին Պայլում”, այլևս անհատի ճակատագիրը անբաժան է երկրի, պետության ճակատագրից: Այս օրինաչափությունը, տարբեր շեշտադրումներով, բնորոշ էր Հայ նորագույն գրականությանը, այդ թվում՝ մեզ հետաքրքրող տասնամյակների գրականությունը:

Այս օրինաչափությամբ է բացատրվում այն սեեռուն ուշադրությունը, որ Հայ գրականությունը ցուցաբերեց հայոց ոչ հեռավոր

խնդիրը իր կնիքն է դրել ողջ հայ գրականության վրա: Դա խանգարել է հայ գրականության բնականոն զարգացմանը: Բայց ինքը պատերազմից ոչ շատ առաջ սկսեց գրել «Երկիր Նաիրի» շարքը՝ նվիրված դարձյալ նույն խնդրին՝ հայրենիքի նակատագրին: Իսկ Չարենցի ստեղծագործության մեջ հենց սկզբից Հայաստանի նակատագիրը կենտրոնական թեմաներից մեկն էր: Այսպես էր սկսվում և այսպես էր շարունակվելու հայ գրականությունը նորագույն շրջանում, մահավանդ 20-30-ական թթ.:

անցյալի պատմութեան նկատմամբ: Դրան անմասն չմնացին ո՛չ հայաստանեան հեղինակները, ո՛չ սփյուռքահայ հեղինակները, ո՛չ էլ նրանք, որ սփյուռքից անցան Հայաստան: Նախորդ երկու-երեք տասնամյակների պատմութեան քննութիւնը դառնում էր Հայ գրականութեան առանցքային խնդիրներից մեկը: Ավելի լայն հայացքով Հայ գրականութիւնը ձգտում էր հասկանալ, իմաստավորել Հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհը, ոչ միայն անցյալը, այլև ներկան և ապագան: Եթէ մեզ թույլ տանք զիմելու փոխաբերութեան, ապա պետք է տեսնք, որ այդ շրջանի Հայ գրականութիւնը մի յուրատեսակ ճանապարհի գիրք էր, Հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհի գիրքը: Չարենցի վերջին ժողովածուի վերնագիրը կարող էր համարվել այդ շրջանի ողջ Հայ գրականութեան բնորոշումը:

Այս տեսակետից պետք է նայել «նահանջի գրականութիւն» և «կարոտի գրականութիւն» կապակցութիւններին: Դրանք որոշակի իրական լիցք ունեին և առաջին մոտեցմամբ արտացոլում էին ժամանակի սփյուռքահայ գրականութեան իրողութիւնները: Բայց զբաղեցնում էին թափաքաղութագրական երևույթները բնորոշ են ամբողջ Հայ գրականութեանը և ոչ միայն սփյուռքին: Դրանք հայ ժողովրդի պատմական կեցութեան երկու կողմերն էին, որոնք լրացնում էին միմյանց: Այս ճամարտութիւնը այսօր ավելի ու ավելի ակնհայտ է դառնում: Ժամանակին այդ երկու հոսանքները հակադրվում էին իրար, մերժում մեկը մյուսին: Գրողների և գրականագետների մի խումբը գտնում էր, որ վերապրողների գրականութեան խնդիրը հայրենի արժեքների պահպանութիւնն է ու հավերժացումը (օրինակ, Արշակ Չոպանյանը), մյուս խումբը կրքոտ կերպով պաշտպանում էր բուն սփյուռքեան իրողութիւնները արտացոլելու, ժամանակի մարտահրավերները ընդունելու անհրաժեշտութիւնը: Բայց ինչպես հաճախ է լինում, ժամանակի հետքից պարզ է դառնում, որ երկու հոսանքների հեռավորութիւնն այնքան էլ մեծ չէր: Մանավանդ երբ նույն կամ նման երևույթներ տեսնում ենք և հայաստանեան գրականութեան մեջ: Ի վերջո, «նահանջ» ասելով ի՞նչ ենք հասկանում: Այդ գրականութեան ամենամեծ ներկայացուցիչը՝ Շահան Շահնուրը, իր վիպում և հրապարակախոսութեան մեջ «նահանջի» արմատները տեսնում է մեր անցյալում: Նրա տեսակետները շատ մոտենում են Չարենցի դահաւտականներին, ինչպես վերևում ցույց ենք տվել: Բայց սա նշանակում է, որ Չարենցի ստեղծագործութեան մի մեծ բաժինն էլ մերձենում է

«նաՀանջի» գրականութեանը: Ուրեմն Չարենցի “Հոգու խեղճութունն” ու “նաՀանջը” բնորոշում էին մեր պատմութեան և հոգեբանութեան ըստ էութեան նույն երևույթները: «ՆաՀանջը» «Հոգու խեղճութեան» ծնունդն էր, նրա արտահայտութեանը: Ահա թե ինչու միանգամայն Հիմնավոր է ժողովրդի ճակատագրի Հարցերում Չարենցի, «Մինք» ընկերակցութեան անդամների և - թող տարօրինակ չլիցա - Հակոբ Օշականի հոգեհարազատութեան դրույթը, ինչքան էլ շատ կարևոր կետերում նրանց մոտեցումները իրարից տարբերվեին: Ժողովրդի պատմութեանը հրամայաբար իմաստավորում էր պահանջում նոր Հայացքով, Հաշի առնելով անցած ողբերգութիւնը: Այս խնդիրը իր վրա էր վերցնում գրականութիւնը. պատմագրութիւնը ո՛չ Հայաստանում, ո՛չ էլ սփյուռքում, դանազան պատճառներով, չկարողացավ կատարել կամ գոնե ամբողջութեամբ կատարել այդ խնդիրը:

«Կարոտը» չէր կարող միայն Սփյուռքին Հատուկ երևույթ լինել: Այն դարձյալ Հատուկ էր ամբողջ Հայ գրականութեանը, եթե միայն «Կարոտի» սահմանները վերանայենք՝ կարոտ ոչ միայն քաղաքականորեն և աշխարհագրականորեն անհետացած Հայրենիքի Հանդեպ, այլև պատմականորեն, առանց օտար ուժերի ստիպման անհետացող անցյալի և նրա պայծառ արժեքների Հանդեպ: Իսկ այսպիսի վերանայումը անխուսափելի է դառնում մանավանդ այն դեպքում, երբ քսաներորդ դարի Հայ գրականութիւնը քննում ենք իբրև միասնական երևույթ, սփյուռքն ու Հայաստանյան գրականութիւնները կողք կողքի:

Իհարկե, չպետք է ամեն ինչ իրար խառնել, չզանազանել «արևելահայ կարոտի» և «սփյուռքահայ կարոտի» առանձնահատկութիւնները, չտեսնել վերջինիս ողբերգական արմատները, որոնք չկան արևելահայերի դործերում: Բայց այստեղ անմիջապէս պետք է հիշել, որ արդեն Բակունցը շոշափում էր նաև «Կարոտի» այդ կողմը «Ծիրանի փող», «Լառ Մարգարը» և այլ պատմվածքներում, որովհետև նույն ժողովրդի գրողն էր և չէր կարող նույնիսկ երեսնական թթ. խորհրդային մթնոլորտում չարձագանքել «զուտ սփյուռքին» Հատուկ թվացող ցավին:

Եվ վերջապէս շատ բնորոշ է Նաիրի Ջարյանի էվոլյուցիան: Քսանական թթ. ժամանակի հովերի ազդեցութեամբ նա գրում էր, որ իր Հայրենի խառակոնիսը մոռացվել է արդեն.

է՛յ, դու հնացել ես,
Հիմա դու անցել ես,
Գնացել ես արդեն.
Գյուղ իմ հին հայրենի,
Խառակոնիս:

Իսկ «Բաքվում, մերոնց մոտ» բանաստեղծությունյան մեջ վիճում է իր ազգականների հետ, որոնք դեռ կարոտում էին հին գյուղը. այստեղ հնչում է մի մոտիվ, որ մեզ ծանոթ է Ջարենցի ստեղծագործությունից՝ «Ատում եմ, ափաղ, մանկությունս՝ Զրկանքով, ամոթով լի»: Բայց մեզ հետաքրքրող շրջանի վերջում նա գրում է «Հայրենի տուն» բանաստեղծությունը՝ իր լավագույն բանաստեղծական գործերից մեկը, որի մեջ խոր կարոտ կա իր կորած հայրենիքի նկատմամբ. դա այն նույն կորած հայրենիքն է, որ պատկերում էին Համաստեղը, հետո Մնձուրին և ուրիշները իրենց ստեղծագործություններում:

Այս գիշեր տեսա մի անուշ երազ,
Ես հայրենի տունն էի նորոգում,
Մանկության երկինքն էր բացվել վրաս
Եվ արշալույսներ կային իմ հոգում:

Անշուշտ, Ջարյանի այս բանաստեղծությունը չափաք է նույնացնել Համաստեղի և այլոց «կարոտի» (իբրև գրական երևույթի) հետ. և այնուամենայնիվ, չի կարելի չտեսնել այն ներքին հոգեհարազատությունը, որ կա խորհրդահայ «ուղղափառ կոմունիստ» բանաստեղծի և հակառակ դավանանքի կոստալցություն անդամ Համաստեղի գործերում: Էլ չեմ ասում, որ ժամանակը շատ բան հատակեցրեց, և Ջարյանի արդեն հետագայում գրած “Խառակոնիս” բանաստեղծությունը, «Ցորենի դեզ» պոեմը և ամենավերջին գործը՝ «Երկրորդ կյանք» անավարտ հուշագրությունը իրենց մեջ կարոտի ուժեղ տրամադրություններ ունեն: Այս բոլոր օրինակները նորից մղում են մտածելու, որ հայաստանյան և սփյուռքի գրականությունների միջև ներքին առնչությունները շատ են, ավելի, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից, և դրանք տեսնելուն չափաք է խանգարեն ո՛չ տարածական - աշխարհագրական, ո՛չ քաղաքական, ո՛չ էլ գաղափարախոսական հեռավորությունները: Որովհետև գրականությունը, ինչպես նորից ու նորից համոզվում ենք, վերջին հաշիվով, վեր է և՛ առօրյա քաղաքականությունից, և՛ գաղափարախոսությունից սրված արտահայ-

տություններին, որովհետև գործ ունի մարդկային կեցության ավելի էական, ավելի բնականուր օրինաչափությունների հետ:

Ժամանակաշրջանի հայ գրականության գլխավոր թեմաներից մեկը կառուցումն էր, որն ավելի փառ ու ընդգրկուն հանդես եկավ, իհարկե, Հայաստանի գրականության մեջ:

Չարենցի «Գիրք ճանապարհի» պատմական պոեմները չպետք է մեկնից փարագուրեն զրքի մյուս բաժինները, որոնցում կա անկեղծ ոգևորություն և հավատ ապագայի հանդեպ: Չարենցի երազած նոր գրականությունը, որին նա անդրադառնում էր այնքան հաճախ, մանավանդ «էպիքական լուսաբացից» սկսած, չէր կարող լինել մռայլության ու վհատության գրականություն: Չարենցին չէր կարող բավարարել պատմական պոեմների մռայլությունը: Նա ձգտում էր կյանքի ավելի համակողմանի, ավելի սինթետիկ պատկերին: Ծշմարիտ է, որ նրա աշխարհատեսության ներքին հակասականությունը, կապված մեր ժողովրդի որբերգական պատմության հետ, մնաց մինչև վերջ: Եվ ոչ մի բան չկարողացավ վերացնել «Մահվան տեսիլ», «Պատմության քառուղիներով» և այլ պոեմների միակողմանի-ողբերգական տրամադրությունը:

Բայց ահա «Տաղեր և խորհուրդներ» բաժինը բոլորովին այլ պատկեր է ներկայացնում: Բաժնի բոլոր տաղերն ու ուղերձները ներքնապես լուսավորված են կյանքի պայծառ հեռուների, նրա ներքին հարստության զգացմամբ: Սա, իհարկե, նորություն չէր Չարենցի ստեղծագործության մեջ: Դեռ «Գանգրահեր տղան» բալլադում ամբողջ գեղեցկությամբ արտահայտվում է այդ թախիծով համակված հավատը կյանքի գեղեցկության նկատմամբ. մահը այստեղ, ինչպես Թումանյանի գործերում, անհուսություն չի բերում, որովհետև բանաստեղծը տեսնում է կյանքի այդ ներքին գեղեցկությունը, ուղղակիորեն կապված իր շրջանի պատմական իրականության, նոր կյանքի, նոր Հայաստանի կառուցման հետ: Այդ ընկալումը ավելի է խորանում մեր հիշած բաժնի ստեղծագործություններում: Խիզախ ճանապարհորդի կերպարը, դիմումը ապագայի պարմանիններին և այլն, կարող էին ներշնչված լինել միայն ապագայի նկատմամբ հավատով, որ թելադրված էր շրջապատող իրականությամբ. այո, այդ իրականությունը, մի կողմից, ոչ միայն չէր խանգարում, այլև, որոշ իմաստով, խրախուսում էր գրել պատմական մռայլ պոեմները, բայց մյուս կողմից, ոգեշնչում էր գրելու տաղերն ու խորհուրդները:

Իհարկե, Չարենցը, հակառակ Նաիրի Չարյանի հայտնի բաց նամակում շարադրված խորհրդի ու պահանջի, չգնաց դեպի կոլտնտեսություններն ու գործարանները, չգրեց նոր իրականությունը ավելի կոնկրետ գծերով պատկերող որևէ ստեղծագործություն: Բանն այն էր, որ Չարենցին իր ներքին բնազդը, ձայնը, պայծառատնտեսությունը - ասեք ինչպես կուզեք - ետ էր պահում ավելի ու ավելի արատավոր գծեր ընդունող իրականության հետ ուղղակի շփումներից: Վերջ ի վերջո, բացի «Երևանի ուղղիչ տնից» ակնարկային վիպակից, Չարենցը նոր առօրյան ուղղակիորեն պատկերող ստեղծագործություններ չգրեց: Նրա ոգևորությունը լիցքերը ավելի գալիս էին հեղափոխության առաջին տարիներից, ապագայի սպասումներից, քան առկա իրականությունից: Եվ այնուամենայնիվ, մենք իրավունք չունենք քսան-երեսնական թթ. Չարենցի ստեղծագործությունը գնահատելիս մի կողմ թողնել այնպիսի նշանակալից ստեղծագործություններ, ինչպիսիք էին «Գանգրահեր տղան», «Գիրք ճանապարհի» բաժինները և այլ գործեր:

Ինչպես և չենք կարող մի կողմ թողնել հատկապես քսանական թթ. գրած այն գործերը, որոնց մեջ ավելի կոնկրետ գծերով, առանց «Ամբոխները խելագարվածի» և «Սոմայի» խորհրդանիշների և զանգվածային տարերքի, պատկերված է հեղափոխությունը՝ «Իմ ընկեր Լիպոն», «25-ը նոյեմբերի» և այլ գործեր: Չենք կարող մի կողմ թողնել «Ապստամբություն» չափածո վեպի մտահղացումը (թեև սա էլ հետաքրքրական խնդիր է՝ ինչու Չարենցը այս վեպը չգրեց, չնայած նյութի և տպավորությունների առատությունը, չնայած «Խմբապետ Շավարշի» պես գեղարվեստական կատարյալ և խոր հատվածի գրությունը):

Նոր իրականությունը դառնում էր խորհրդային Հայաստանի գրականության կարևորագույն թեմաներից մեկը ոչ միշտ վերին պարտադրանքով, չնայած այդ ուղղակի և քողարկված պարտադրանքը զգացվում է ժամանակի շատ գրական երկերում (ամենից շատ այնպիսի վարպետների հավուր պատշաճի գրած գործերում, ինչպիսիք էին, օրինակ, Դերենիկ Դեմիրճյանը և Ստեփան Զորյանը): Իրողությունն այն է, որ Հայաստանում կատարվել էին շատ խոր փոփոխություններ, որոնք չէին կարող իրենց վրա չբեռել Հայ գրողների ուշադրությունը: Պարտադրանքը կարող էր վերաբերել մեկնաբանությանը և գնահատականներին. բայց հեղաշրջումը բնականորեն պետք է դառնար գրականության

առարկան: Շատ բնորոշ է, որ նույն թվականներին քաղաքական միանգամայն հակառակ բեկեռից, բայց նույն իրադարձություններն էր պատկերում մեկ ուրիշ հայ գրող՝ Կոստան Զարյանը: Նրա երեք հայտնի արձակ գործերը՝ “Անցորդը և իր ճամփան”, “Բանկոտալը և մամուլի ոսկորները”, “Նավը լեռան վրա”, նվիրված էին Հայաստանում Առաջին հանրապետության օրերից մինչև քսանականների վերջը կատարված իրադարձություններին: Ինչպես վերևում տեսանք, սփյուռքում ուրիշ գրողներ էլ էին գրում Հայաստանի և Անդրկովկասի իրադարձությունների մասին (օրինակ, նույն Ռենը):

Այս տեսակետից շատ հետաքրքրական է Նաիրի Զարյանի ստեղծագործությունը: Հայտնի է, որ նա սկսել է գրել դեռ նախախորհրդային շրջանում, այն ժամանակներում գրել է մի քանի լավ բանաստեղծություններ. բայց Զարյանի ձեռագրումը իբրև գրողի անխզելիորեն կապված է խորհրդային շրջանի և նոր կյանքը ու քաղաքացիական կռիվների տարիները պատկերող գործերի հետ:

Սկզբում դեռ պատանեկան ոգևորությունն է խոսում, որ հազվադեպ է հաջող տողերի ու պատկերների ծնունդ տալիս. Զարյանը դեռ տարված է «Հեղափոխական» դրամորձերով: Բայց կառուցման, ներքուի պաթոսը հարազատ է նրա հոգուն, և այդ զգացվում է ոչ միայն առաջին՝ «Ջրանցքի կապույտ երկրում» ժողովածուում, այլև հետագա գրքերում՝ «Հարվածներ», «Ամրոցներ», «Հավերժական գազաթներ» և այլն: Զարյանը նույն ոգևորությամբ (բայց ոչ գեղարվեստական հավասար ուժով) պատկերում է և՛ նոր գյուղը, և՛ նոր քաղաքը, և՛ հեղափոխության ու քաղաքացիական պատերազմի տարիները: Զարյանը բավական հաջող փորձեր է անում էպիկական պոեմի առարկեղում, անպայման ազդված Չարենցի պոեմներից ու էպիկական ֆրագմենտներից: «Նոյեմբերյան օրերին», «Ապստամբություն» և այլ պոեմներում ժամանակ առ ժամանակ հանդիպում են իրականության գունեղ պատկերներ. մանավանդ գյուղացիության կենցաղը լավ է ստացվում այդ պոեմներում: Այդ արժանիքները մի քանի տարի հետո պետք է խտացված դրսևորվեն «Ռուչանի քարափը» պոեմում:

Բայց այս բոլոր գործերը ունեն մի առանձնահատկություն, որը ընդթափանցում է Զարյանի բոլոր սերնդակիցներին այս կամ այն չափով, իսկ Զարյանի ստեղծագործության մեջ արտացոլված է ամենասուրված ձևերով: Դա այն նույն մոլեռանդությունն է, որի մասին տարբեր առիթ-

ներով արդեն խոսել ենք: Զարյանին նվիրված ուսումնասիրութ-
յուններում այս շրջանի վրայով միշտ անցել են հպանցիկ, ձգտելով
խուսափել տհաճ խոսակցությունից: Բայց Զարյանի ստեղծագործական
գիմանակարի այդ պակասավորությունը ասպարեզ է բացում ոչ գիտական
բնութագրումների համար: Ուստի անհրաժեշտ է տալ նաև այդ շրջանի
անկողմնակալ պատկերը:

Եվ այս դեպքում չենք կարող չտեսնել այդ մոլեռանդության ծայ-
րահեղ արտահայտությունները: «Դասակարգային հակառակորդը»
հանդես է գալիս ամենասե գոյներով, բոլշևիկ հերոսները դառնում են
սոսկ պակասության գունաբծեր: Կերպարների այս բեռնացումը առաջին
շրջանի հիմնական առանձնահատկություններից մեկն է կազմում: Եվ
քանի որ «դասակարգային թշնամին» այդքան վատ է ու դաժան իր
հակառակորդի հանդեպ, ապա ինքն արժանի է ամենադաժան վերա-
բերմունքի: Ընդհանուր առմամբ, Զարյանը կուսակցական մտածողու-
թյան ծայրահեղությունները ավելի է սրում: Դա սուր արտահայտվում
է հատկապես «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմում (1925), որը նվիրված է
Գեորգ Աթարբեկյանին՝ հայ կոմունիստների մեջ ամենադաժան ու
անխնա մարդկանցից մեկին: Այդ պոեմը մի գլուխ ունի «Ձեկա»
վերնագրով: Այստեղ բանաստեղծը հիացած բնութագրում է
Աթարբեկյանին և տալիս նրա խոհերը, որոնց մեջ կան այսպիսի տողեր.

Բայց այժմ ժամն է ատելու.

Ատիր անխնա.

Թշնամի դեռ անթիվ գլուխ,

Գլխատիր, հարթիր ու գնա:

Թող հագար գառամ մայրեր լան,

Թող հագար հարս ու նվարդ նվաղեն,

Մաքրիր դու դասակարգի նամփան արյունվա,

Ոնց հլու, արյունոտ մի ցախավել⁵⁵:

Այստեղ չենք կարող ասել, թե սրանք հերոսի խոսքերն են, թե
հեղինակը դրանց համաձայն չէ և այլն: Բանն էլ հենց այն է, որ խոսքերը
բերվում են ըմբռնումով, նույնիսկ համակրանքով, հերոսի ու հեղինակի

⁵⁵ Մեջբերումը ըստ պոեմի վերջին հրատարակություններից մեկի՝
Ն.Զարյան, Երկեր, հ. 2, 1954, էջ 169:

միջև այս դեպքում չկա էական տարածություն: Սա ժամանակի խորհրդահայ գրականության գծերից մեկն էր, տարրեր չափերով արտահայտված, ինչպես արդեն բազմիցս շեշտել ենք, ժամանակի շատ ու շատ զրոգների երկերում: Սա առհասարակ հեղափոխական ժամանակների և այդ ժամանակներն արտացոլող գրականության բնորոշ գծերից մեկն է, և սա ապացույցիւմ համար պետք է օրինակներ բերել համաշխարհային գրականությանից: Թերևս արժե միայն ընդգծել, որ հոկտեմբերյան հեղափոխությունը ամենարժանատիան հեղափոխությունն էր աշխարհում և հեղափոխությունների բոլոր ծայրահեղությունները այստեղ ավելի էին ծայրահեղացված: Այս լույսով պետք է նայել Զարյանի ստեղծագործության նման հատվածներին, չմոռանալով, այնուամենայնիվ, որ դրանք ընթերցողի վրա այսօր շատ ծանր տպավորություն են թողնում: Այս տողերի կապակցությամբ ևս երկու նրբագիծ: Զարյանը չի մոռանում հեղափոխության համամարդկային նպատակները, խոսում է այն մասին, որ դեռ կգան ժամանակները համամարդկային սիրո, խոսում է նաև այն մասին, որ ինքը՝ Աթաբեկյանը, սիրող սիրտ ունի, ընդունակ էր սիրելու մարդկանց և այլն. բայց այս բոլորը չեն մեղմացնում բերված տողերի տպավորությունը: Մյուս կողմից, «Գրական դիրքերում» ամսագիրը տպագրում է Գասպարյան անունով մի անհայտ հեղինակի պատմվածք, որին իբրև բնաբան է առնված Զարյանի վերը բերված քառատողերից երկրորդը⁵⁶: Այդ պատմվածքը այն մասին է, թե ինչպես հեղափոխական որդին գնդակահարում է իր գնդապետ հորը՝ հեղափոխության հակառակորդին: Այս ամենը պարզունակ է, անտաղանդ. բայց խնդիրը դրանով չի սպառվում: Այս անխնայության մոտիվը՝ անխնայություն ու դաժանություն հանուն մեծ նպատակների, գրականության մեջ նորություն է, մանավանդ հայ գրականության մեջ: Բաֆֆու հերոսը, հանուն իր ժողովրդի փրկության, սպանում է իր ծնողներին: Մեծ վիպասանի և պատահական հեղինակի գրածների համեմատությունը երկերի գեղարվեստական մակարդակների հետ կապ չունի. դա պարզապես ցույց է տալիս հասարակության կամ նրա այս կամ այն շերտերի մեջ տիրող տրամադրությունները: Դաժանությունը, անխնայությունը, ծայրահեղ միջոցներին դիմելը հոկտեմբերյան հեղափոխության

⁵⁶ «Գրական դիրքերում», 1927, քիվ 3-4:

մենաշնորհը չէին, և այդ բոլորը գրականության մեջ արտացոլելը բնորոշ է պատմական կտրուկ շրջադարձերին: Հիշենք Փրանսիական հեղափոխությունն ու նրա գրականությունը: Մանապանդ, այդ հովերը արագ պիտի անցնեին, և արդեն երեսնականների վերջերին էական փոփոխություններ պետք է կատարվեին Ջարյանի ստեղծագործության մեջ:

Առավել ևս երբ խոսում ենք կառուցման երգերի մասին, չպետք է աչքաթուղ անենք մի հանգամանք՝ ինչքան էլ այդ գործերը թելադրված լինեին վերևներից կամ տիրող դադափարախոսությունում, դրանք խոր ազդային արմատներ ունեին: Անկախ այն բանից, թե ինչ չափով էին գիտակցվում այդ արմատները առանձին գրողների կողմից, դրանք կային: Հայրենի տան պաշտամունքը շատ հարագատ էր ազդային հոգեբանությունը, և վստահորեն կարելի է ասել, որ այն թելադրված էր Հայոց պատմությունից, հայրենի տնից զրկվելուց, հայրենի տան կարոտից: Եվ դրա համար էլ հայ բանաստեղծությունն ու ամբողջ գրականությունը, մի կողմից կարոտելով կորցրած տունը, մյուս կողմից ոգեշունչ երգում էր նոր տան կառուցում: Այս աշխարհագրացողության արձագանքները կարելի է տեսնել և՛ Բակունցի, և՛ Արմենի (բազմաթիվ պատմվածքներն ու «Երևան» վեպը), և՛ Ջառենցի ու մյուսների գործերում: Հայաստանն այնքան էր ավերվել ու քանդվել, որ այն կառուցելու հեռանկարը չէր կարող խանդավառություն չառաջացնել գրողների, գրականության մեջ: Հիշենք Իսահակյանի նամակը, որտեղ նա, հենվելով Սարյանի տպավորությունների վրա, խոսում է այն մասին, թե ինչպես է կառուցվում Հայաստանը: Եվ նաև այս տեսակետից պետք է նայել այն բազմաթիվ երգերին ու պոեմներին, որոնք գրվեցին Շիրակի ջրանցքի կառուցման առթիվ (Հ.Հակոբյան, Ն.Ջարյան և ուրիշներ): Այս տեսակետից պետք է նայել նաև Գ. Սարյանի կառուցման երգերին: Գադափարախոսական մակերեսը չպետք է խանգարի՝ տեսնելու ազդային, իսկապես ժողովրդական խորքը: Այլապես սիյուռքից, այն էլ հաճախ ամենաանսպասելի շրջանակներից, չէր լսվի այդ երգի արձագանքը՝ երբեմն տխուր ու թախծոտ, որովհետև սիյուռքի հայը, իր կամքից անկախ, զրկված էր այդ կառուցմանը իր մասնակցությունը բերելու հնարավորությունից: Ահա թե ինչու Մուշեղ Իշխանի «Տուներու երգը» շարքը արժանի է ավելի մեծ ուշադրության 20-30-ական թթ. հայ գրականության պատմության ամբողջական համատեքստում:

Շարքը միանգամայն բնականորեն կապվում է կառուցման այն պաթոսին, որ կար այդ տարիների խորհրդաՀայ գրականություն մեջ: Շարքի բուն վերնագիրը հուշում է նրա խորապես ազգային արմատները: Մի կողմից՝ խորիմ թախիծը Հայ մարդու, որ օտարություն մեջ նախանձով է նայում ուրիշների տներին: Մյուս կողմից՝

Լիբանանի սա հեռավոր լեռներեն
Ողջուն ձեզի, Հայաստանի բանվորներ,
Դուք դեռ հագիվ անցած արյան ծովերեն
Նոր ձև ու կյանք կու տաք երկրին մեր ավեր:

Արդեն ծերունագարդ Վահան Թեքեյանը երեսնական թթ. գրում է իր հայտնի բանաստեղծությունները, նվիրված խորհրդային Հայաստանին, որոնց մեջ գլխավորը հենց ոգևորություն է հայրենիքի կառուցմամբ...

Բնական է, որ սփյուռքահայ գրականությունը չէր կարող սահմանափակվել այսպիսի մոտիվներով: Սփյուռքը ուներ միայն իրեն հատուկ խնդիրները, որոնք իրենց արձագանքն էին դառնում գրականության մեջ: Բայց ինչպես վերևում ասվեց, նույնիսկ զուտ սփյուռքին վերաբերող խնդիրներում պարզորոշ զգացվում են համահայկական մտահոգությունները:

Առհասարակ, քսանական-երեսնական թթ. հայ գրականության թեմատիկ ընդգրկումների խնդիրը բավական բարդ խնդիր է: Հատկապես հայաստանյան գրականության մեջ: Քսանական թթ. սկիզբը որոշակիորեն նեղացրեց այս գրականության թեմատիկ շրջանակները: Պրոլետարական գրականության սկզբունքները կարծես թե ավերեն էին գործում գրականության, բանաստեղծության հավիտենական կալվածքներում, գրականությունից դուրս մղելով ոչ միայն սիրո և այլ «քաղքենիական» զգացմունքներ, այլև բուն մարդուն: Լրջորեն վիճում էին, թե գրականությունը պե՞տք է պատկերի մարդու հոգեբանությունը, թե դիմի սխեմատիկ պատկերներին: Հոգեբանական գրականությունը համարվում էր անցյալի մնացուկ: Քսանական թթ. սկզբների գրական և ոչ գրական պարբերականները կարդալիս ամեն քայլափոխի հանդիպում ես այս վեճերին: Մանավանդ որ ՌԱՊՊ-ական տեսաբանները խոսում էին մետաղի «ոգին» հասկանալու անհրաժեշտության, կոլեկտիվ հոգեբանությունը (ոչ թե առանձին անհատների միջոցով, այլ հենց իբրև

ուղղակիորեն տրված կոլեկտիվի, զանգվածների հոգեբանություն) պատկերելու անհրաժեշտություն մասին:

Այս բոլորն այսպես է: Բայց տեսական վեճերից ավելի վաղ գրականությունը հասկացավ իրական մարդուն և նրա ներքին աշխարհին վերադառնալու անհրաժեշտությունն ու անխուսափելիությունը: Ամենաբնորոշ օրինակը դարձյալ մնում է Չարենցի ստեղծագործությունը: Հեղափոխությունից առաջ, հեղափոխական երգերին զուգահեռ նա ստեղծել է անհատական ապրումները արտահայտող հրաշալի բանաստեղծություններ: Քսանական թթ. սկզբներին նա դարձավ մեր գրականության մեջ սիրերգության ամենաավելուական ժխտողը: Սիրուն պետք է փոխարիներ սեռական «առողջ» բնագղը: Եվ փորձեց այդ բոլորը մարմնավորել իր ստեղծագործության մեջ՝ «Կոմալմանախ», «Ռոմանս անսեր» և այլն, և այլն: Բայց դա իսկապես անցողիկ հրապուրանք էր, որից Չարենցը շատ արագ հրաժարվեց: Արդեն քսանականների կեսերին նա դառնում է դեպի մարդու հոգեբանությունը, և քչերը նրա պես այդ թվականներին կարողացան այնպես խորը պատկերել դարասկզբի հայ մարդու տառապող հոգին, ինչպես այդ նա արեց «Խմբապետ Շավարշի» մեջ: Բայց ոչ միայն այդ պոեմի. քսանականների երկրորդ կեսերից նրա գրած էպիկական պոեմները, բանաստեղծությունները արդեն ուղղված են մարդկային հոգեբանության պատկերմանը, բարդ ու հարուստ ներաշխարհ ունեցող մարդու կերպարի ստեղծմանը: «Էպիկական լուսաբացը» ծրագրային ժողովածու էր. այդ ծրագրի սկզբունքները Չարենցի բուն անհատականության մեջ էին, այդ շարքի գործերը սոսկ հայտարարություններ չէին, այլ Չարենցի ստեղծագործական էություն բանաձևերը: Եվ հետագա գործերում, մանավանդ «Գիրք ճանապարհի»-ում ու ավելի ուշ գրված գործերում Չարենցի ողջ ուշադրությունը դեպի այդ հարուստ ու բարդ ներաշխարհ ունեցող մարդն է: Առհասարակ խորհրդային շրջանում Չարենցի ծրագրային գործերի ու դրանցում արտացոլված ծրագրային դրույթների մարմնավորումը մնում է չարենցագիտության ամենահետաքրքրական ու առանցքային խնդիրներից մեկը: Ոչ այնքան «նոր մարդու», որքան մարդու պատկերման, մարդու ընկալման նոր սկզբունքների հարցը Չարենցին հուզում էր նույնիսկ իր կյանքի ամենադրամատիկական պահերին. «Գրքից» հետո գրված գործերում նա նորից ու նորից անդրադառնում է այդ խնդրին (օրինակ «Հերոսի հարսանիքը» դրամատիկական պոեմը, որն իր անավարտությունը,

Ֆրագմենտայնությունը անգամ չատ հետաքրքրական դործ է):

Ձարենցի ստեղծագործության այս օրինաչափությունները այս կամ այն կերպ հատուկ էին այդ շրջանի ողջ խորհրդահայ գրականությունը: Մարդու ներքին դրաման, սերը, մարդու զգացմունքների բազմազանությունը աստիճանաբար թափանցում էին գրականության մեջ: Ճիշտ է, երբեմն շատ պարզունակ ձևերով, պլակատային բևեռացումներով, բայց թափանցում էին: Սերն անպայման հակադրվում էր «անցյալի մնացուկներին» (ինչպես, օրինակ, Արմենի վաղ պատմվածքներում), սիրո պայման էին համարվում գաղափարական ընդհանրությունները. օրինակ, Արմենի քսանական թթ. պատմվածքներից մեկում կոմերիտական հերոսը հրաժարվում էր իր սիրած աղջկանից, որովհետև նա դեռևս իսկական կոմերիտուհի չէր դարձել, թեև ընդունվել էր կոմերիտություն մեջ և խանդում էր հերոսին ուրիշ աղջիկների հետ դրոսնելու համար: Բայց այս պարզունակ սյուժեները գրողներին աստիճանաբար հանում էին դեպի իսկական զգացմունքները, դեպի մարդկային իսկական դրամաները: Ի վերջո, նույն այդ Մկրտիչ Արմենն էր, որ ընդամենը մի տասնյակ տարի հետո գրեց սիրո դրամային նվիրված ամենամոտայուն գործերից մեկը՝ «Հեղինար աղբյուրը»: Եվ այստեղ արդեն չկար ոչինչ այն պարզունակ մոտեցումներից, որոնք հատուկ էին քսանականների նրա պատմվածքներին: Նույնպիսի էվոլյուցիա ունեցավ նաև Գուրգեն Մահարին: «Սիրո, խանդի և Նիցցայի պարտեզների մասին» պատմվածքի, այդ շրջանի բալլադների հետ գրեթե միաժամանակ գրվում է հռազմությունը, որի մեջ այնքան խոր և դրամատիկ ապրումներ և շրջադարձեր կան:

Մի խոսքով, հայ խորհրդային գրականությունը բավական արագ հրաժարվեց այն պարզունակ, երբեմն պարզապես ծիծաղելի կարգախոսներից ու սկզբունքներից, որոնք քսանական թթ. սկզբներին հանդես էին գալիս գրականության մեջ, և արդեն քսանականների վերջերին ու երեսնական թթ. գրականություն բերեց իսկական մարդուն իր բավական հարուստ ներքին աշխարհով:

Բայց թեմատիկ սահմանափակության գաղափարախոսական կամ քաղաքական կողմերը երկար տասնամյակներ դարձան խորհրդահայ գրականության դժբախտությունը: Գրականության մեջ անհնար էր խոսել մարդու դրամայի և ողբերգության մասին ոչ թե նախորդ կապիտալիստական հասարակության, այլ նոր հասարակության մեջ, այն

մասին, որ մարդը ամեն հասարակարգում կարող է դժբախտ լինել, որովհետև հասարակարգը անգոր է մարդկային անհատականության խորխորատների դեմ: Առավել ևս անհնար էր պատկերել ողբերգությունը այն մարդկանց, որոնք աքսորվել էին, գնդակահարվել և այլն, և այլն: Եթե այսպիսի մարդիկ մեջտեղ էին գալիս, ապա շատ զուգավոր, որոշակի դասակարգային վերաբերմունքով: Հատկապես այն գրողները, որոնք «ուղեկիրներ» էին համարվում, այսինքն, այնքան անմիջականորեն չէին կապված հեղափոխության հետ, ինչքան ասենք, Ջարյանը և մյուսները, չէին կարող չնկատել նոր հասարակության այն դրամատիկ խմորումները, որոնք հեղափոխական սերունդը դեռ համարում էր նոր կյանքի կառուցման նորմալ դրսևորումներ (հիշենք Ջարյանի պոեմները): Բայց այդ բոլորի մասին անհնար էր գրել: Ահա թե ինչու Ստեփան Ջորյանի «Ամիրյանի ընտանիքը» վեպը ասպարեզ եկավ գրվելուց մի քանի տասնամյակ հետո: Ջորյանը մի քիչ կողմնակի հայացքով էր նայել քաղաքացիական կռիվների դեմքերին ու դեպքերին, ոչ այնպիսի բեռնացումներով, ինչպիսիք հատուկ էին նոր սերնդի գրողներին, և այդ վեպը անընդունելի էր դառնում պաշտոնական գաղափարախոսության համար:

Շատ բնորոշ է Վահան Թոթովենցի «Կյանքը հին հուլիանական ճանապարհի վրա» վիպակի ճակատագիրը: Այդ վիպակում չկար ոչինչ, որ դեմ լիներ հեղափոխությանը: Ընդհակառակը, այստեղ զգացվում է - թեև ոչ շատ ցցուն - ժամանակի տրամադրությունների ազդեցությունը (չխորանալով այն բանի մեջ, թե Թոթովենցը գրում էր անկեղծորեն, թե հարմարվում էր ստեղծված պայմաններին). մոր այնքան ջերմ, նուրբ գույներով կերտված դիմանկարի մեջ հայտնվում են անսպասելի երանգներ դասակարգայնության ոգով: Եվ այնուամենայնիվ այդ հրաշալի վիպակի լույս ընծայումից հետո տպագրվեց Վահրամ Այազանի իսկապես որ ջարդարարական հոգվածը՝ «Կյանքը խորհրդային գրականությանից հեռանալու ճանապարհի վրա» բնորոշ և ժամանակների համար սարսափազդու վերնագրով⁵⁷: Թոթովենցի միակ մեղքն այն էր, որ պատկերել էր - այդքան գեղեցիկ, այդքան քնարական գույներով - անցյալը, մանկությունը:

Գրական զարգացման այս գծերը անխզելիորեն կապված էին այն

⁵⁷ «Գրական քերթ», 1934, 10 փետրվարի, N 4:

երևույթի հետ, որ գրականության պատմության մեջ մտալ իրրեւ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդ:

Ինչպես արդեն տեսանք, խորհրդային գրականությունը իր սկզբնավորման հենց սկզբից ձգտում էր հակադրվել դասական գրականությանը: Պատճառը պարզ էր՝ ստեղծվում էր բոլորովին նոր հասարակություն, նրա գրականությունն էլ պետք է բոլորովին նոր լինի: Եվ տեսանք, որ նույնիսկ կոմունիստ մտավորականների ձայնը, որոնք հասկանում էին, որ բոլորովին նոր գրականություն ու արվեստ չի կարող լինել, չկարողացան հոտ կանգնեցնել ՌԱՊՊ-ի տեսաբաններին ու գրողներին: Ժամանակի հետ այս ծայրահեղությունները մի կողմ մղվեցին: Պարզ էր, որ գրականությունն ու արվեստը ունեին այնպիսի առանձնահատկություններ, որոնք ժամանակաշրջանից ու դադարախախտություններից կախված չեն: «Պրոլետգրականության» կարգախոսը աստիճանաբար փոխակերպվեց «սրբետարական ռեալիզմի» կարգախոսին: Սա ինքնին արդեն առաջընթաց էր, սրանով գրականության առջև վարդապետան նոր հորիզոններ էին բացվում: Ահա այս պրոլետարական ռեալիզմը, ճշգրտվելով, անվանվեց սոցիալիստական ռեալիզմ: Այս տերմինը մի կողմից ընդգծում էր նոր գրականության կապը անցյալի գրականության առաջավոր միտումների հետ – իսկ ռեալիզմի գրականությունը, մանավանդ այն, ինչ անվանվում էր քննադատական ռեալիզմ, անկասկած առաջնավոր էր համարվում: Բայց ենթադրվում էր, որ քննադատական ռեալիզմի գրականությունը ուներ այնպիսի սահմանափակություններ, որոնցից կարող էր և պետք է խուսափեր սոցիալիստական ռեալիզմը: Այսինքն, քննադատական ռեալիզմի հեղինակները չէին տեսնում հասարակության զարգացման միտումները, դեպի սոցիալիզմ տանող շարժումը: Մի կողմից, միամիտ էր հենց այն աներեր հավատը, որ մարդկությունը անշեղ շարժվում է դեպի սոցիալիզմ: Բայց եթե անդամ այսպես էլ լինեիր, գրականությունից չէր կարելի պահանջել, որ այն ամբողջությամբ նվիրված լինեիր այդ շարժման պատկերմանը: Եվ էլ ավելի միամիտ էր ենթադրել, որ նոր շրջանի գրողները սոցիալիստական ռեալիզմին հետևելու շնորհիվ խուսափում են անցյալի մեծ գրականության «սահմանափակություններից»:

Բայց այս տեսակ միամտությունը հատուկ էր երկրի և հասարակության կյանքի շատ կողմերին: Գրողների երիտասարդ սերունդն ան-

կեղծորեն հասկատացած էր, որ սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը իսկապես ամենաառաջավոր գրական մեթոդն է:

Սոցիալիստական ռեալիզմը, ինչպես ժամանակաշրջանի այլ երևույթներ, պետք է հասկանալ ժամանակի մեջ, պատմականորեն: Այն սոցիալիստական հեղափոխության անխուսափելի դրսևորումն էր գրականութան և արվեստի մեջ, և այս իմաստով, միանգամայն հասկանալի ու բնական երևույթ: Անգամ իր պարտադրած սահմանափակություններով էլ նորություն չէր գրականության պատմության մեջ: Այս տեսակետից այն կարելի է համեմատել կլասիցիզմի գրականության հետ, որը սերտորեն կապված էր Ֆրանսիայի (նախ և առաջ) քաղաքական կյանքի և գաղափարախոսության, բացարձակ միապետության հաստատման հետ: Կլասիցիզմը ևս պահանջում էր անհատի շահերը ենթարկել հասարակության և պետության շահերին: Այնպես որ, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը այն կարևորագույն իրողություններից է, առանց որի ժամանակի գրականության զիմապիծը անհասկանալի կլինի:

Արա հետ միասին, հստակորեն պետք է տեսի, որ ի սկզբանե սոցիալիստական ռեալիզմը իր մեջ պարունակում էր լիցքեր, որոնք մեծ փնասներ պետք է բերեին խորհրդային գրականությանը, մասնավորապես մինչև հիստունական թթվ. կեսերը: Այն սահմանափակումները, որոնց մասին խոսվեց վերևում, ուղղակիորեն գալիս էին այդ մեթոդից: Սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը բավական արագ վերածվեց գրականության մասին դոգմատիկ հայացքների մի համակարգի, որի սահմաններից դուրս գալը ծանր հանցանք էր դառնում: Հետագա բոլոր քննարկումները, բոլոր փորձերը կենդանացնելու այս մեթոդը անարդյունք էին անցնում, և գրականության հաջողությունները, ըստ էության, այս մեթոդի սահմանափակությունների հաղթահարման հետ էին կապված:

Մյուս կողմից, հեղափոխության առաջին տարիներից հետո պարզ էր, որ ասպարեզ են գալիս գրական բազմաթիվ անհատականություններ, որոնք տարբեր ուղիներով պետք է գնան, բայց սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդը պարտադիր էր համարվում խորհրդային գրողների համար: Խորհրդային գրողների միության կանոնադրության մեջ անգամ գրված էր, որ խորհրդային գրողների մեթոդը սոցիալիստական ռեալիզմն էր:

Այս պատճառով էլ այդ մեթոդը դիտվում է իբրև ժամանակաշրջանի գրական զարգացման ամենաբացասական գծերից մեկը:

Խորհրդային գրական կյանքի այս առանձնահատկությունները, անկասկած, կաշկանդում էին գրողներին, զրկելով նրանց որոշակի թեմաների ձևաքվարկելու կամ դրանց իրենց ուզած լուծումը տալու հնարավորությունից, դրանով իսկ որոշակի իմաստով աղքատացնելով խորհրդային գրականությունը:

Եվ, այնուամենայնիվ, իրողությունն այն է, որ քսան-երեսնական թթ. և՛ Խորհրդային Հայաստանում, և՛ Սփյուռքում ստեղծվում էր հարուստ, ինքնատիպ ազգային գրականություն:

ՀԱՅ ԱՐՁԱԿԸ 20-30-ԱԿԱՆ ԹԹ.

Ա

1

19-րդ դարում Հայ գրականություն մեջ ձևավորվեց գրական մի ուղղություն, որի ամենաճշգրիտ անվանումը քաղաքական ուժանտիզմն է: Այդ հոսանքը, անկասկած, համակիրության գրական մեծ շարժման՝ ուժանտիզմի ճյուղավորումներից էր: Բայց Հայկական ուժանտիզմը խորապես պայմանավորված էր Հայաստանի իրական քաղաքական վիճակով: Գրական այդ հոսանքը ուղղակիորեն ծառայում էր սոցալային-ազատագրական շարժմանը, հանդիսանալով այդ շարժման ոչ միայն գլխավոր քարոզիչը, այլև տալով կոնկրետ քաղաքական ծրագրեր: Քաղաքական ուժանտիզմի հետ այս կամ այն կերպ կապված էին 19-րդ դարի մանավանդ մինչև 70-ական թթ. հանդես եկած նշանավոր գրողների մեծ մասը՝ Աբովյանը, Ալիշանը, Պատկանյանը, Պեչիկթաշյանը, Ծերենցը, վերջապես՝ Բաֆֆին և Մուրացանը: Չմտնելով մանրամասների մեջ, նշենք միայն, որ այս հոսանքի ներսում ձևավորվեց Հայ քաղաքական վեպը, որը իր բարձրագույն դարգացմանը հասավ Բաֆֆու ստեղծագործություններում: Բաֆֆու ամբողջ վիպագրությունը, բացառությամբ, թերևս, մեկ-երկու գործերի, Հայ քաղաքական ուժանտիզմի դասական արտահայտություններից մեկն է: Բաֆֆին նաև ստեղծեց Հայ քաղաքական վեպի դասական օրինակը՝ «Կայծերը», որի մեջ առաջադրում էր սոցալային-ազատագրական պայքարի մի ամբողջ ծրագիր և ստեղծում այդ պայքարին նվիրված գործիչների մի ամբողջ պատկերասրահ, որոնք ոչ միայն իր գաղափարները քարոզելու խոստովողներ էին, այլև տիպար մարտիկներ, որոնց պետք է հետևեր (և ահագին չափով հետևեց) Հայ երիտասարդությունը: Հեղափոխական պայքարի պաթետիկան, հերոսների նվիրվածությունը հայրենիքին և հրաժարումը անձնական երջանկությունից այդ հերոսների ամենարժեքն էին: Հատկապես Բաֆֆու ստեղծագործությունը,

նրա հերոսները հզոր ազդեցություն գործեցին հայ երիտասարդություն մի քանի սերունդների վրա (որ հասակորեն ականարկում է նաև Չարենցը իր «Մահվան տեսիլ» պոեմում)։ Ի վերջո, հայ ազատագրական շարժման ամբողջ դադափարախոսությունը ձևավորվեց նշանակալի չափով հենց Րաֆֆու վեպերի ազդեցությամբ տակ։

Այդ գրականությունը հայ ազգային-ազատագրական շարժման արտահայտությունն էր մի կողմից, և մյուս կողմից, այդ շարժման դադափարական գլխավոր հենարանը։

Քսաներորդ դարի սկիզբը հիասթափությունների շրջան էր հայոց ազատագրության հավատացյալների համար։ Ո՛չ եվրոպական պետությունները, ո՛չ Ռուսաստանը չազատագրեցին Արևմտյան Հայաստանը, այնտեղ գնալով ուժեղացան հալածանքները, սկիզբ դրվեց կազմակերպված, պետության կողմից ղեկավարվող կոտորածներին։ Հիասթափության այս մոտիվները հստակորեն արտահայտվեցին հայոց նորագույն բանաստեղծության մեջ։ Թումանյանը խորին թախիծով գրում էր. «Երանի էր ձեզ, գովված երգիչներ...», Տերյանը հարցնում էր. «Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես», իսկ Չարենցը, արդեն Եղեռնի տապալուրության տակ, գրում էր. «Փրկության հիմերն անդունդը ընկան»։ Արևմտահայ բանաստեղծության մեջ Պեշիկթաշյանի խրոխտ երգերին փոխարինեցին «Հոգևորքի և հույսի» երգերը¹։

Ահա այս մթնոլորտում հայ քաղաքական վեպի ավանդույթը շատ ինքնատիպ շարունակություն ունեցավ։ 20-րդ դարը մեր գրականությանը տվեց քաղաքական երգիծավեպը։ Ավանդությունն սկսվեց Երվանդ Օտյանից, նրա «Հեղափոխության մակաբույծներից», «Ընկեր Փանջունուց» (1909 թ.)։ Օտյանը ստեղծեց հեղափոխական գործչի երգիծական մի տիպ, որը, ինչպես ընդունված է ասել, տրամագծորեն հակառակ էր Րաֆֆու իդեալ հերոսներին։ Դա գրական իմաստով հսկայական շրջադարձ պետք է համարել։ Շեշտում ենք՝ գրական իմաստով, որովհետև քաղաքական շրջանակներում լուրջ վերագնահատությունը դեռ գրվադային բնույթ էր կրում (տե՛ս, օրինակ, «Մուրճի» քննադատությունը դաշնակցության հասցեին), և ֆիդայական շարժումը լայնորեն ծավալվում էր Արևմտյան Հայաստանում։ Այդ շարժման թափի ու ծավալների մասին հստակ դադափար են տալիս ժամանակի հեղա-

¹ Հմմտ. Ս. Սարինյան, Հայկական ռոմանտիզմ, Երևան, 1966, էջ 524։

փոխական գործիչների հուշագրությունները (հիշենք հատկապես Ռուբենի յոթ հատորները): Այսինքն, քաղաքական կյանքում հեղափոխական գործչի պսակազերծում չեղավ: Բայց գրականության մեջ, արձակում արդեն դարի առաջին տասնամյակում սկսվեց հեղափոխականի կերպարի ամենախոր վերաբնահատությունը: Գրականությունից անհետացավ ռոմանտիկ հեղափոխականի տիպը, ուշագրության կենտրոնում հայտնվեց մարդկային մի տիպ, որը շահագործում էր հեղափոխությունը: Օտյանը ամենաանխնա ծաղրի էր ենթարկում այս տիպը, որը հեղափոխություն քարոզելով, մի կողմից մտահոգվում էր իր անձնական շահի մասին, մյուս կողմից իր ավանդույրիստական փառքագծով հարվածի տակ էր դնում հարյուրավոր և հազարավոր մարդկանց կյանքը: Ընկեր Փանջունին, ինչպես հիշում ենք, իր բոլոր նամակները վերջացնում էր փողի մասին հիշատակություններով, իսկ նրա հեղափոխական գործունեության արդյունքներից մեկը եղավ հայկական մի ամբողջ գյուղի կործանումը (որը, ինչպես գիտենք, ամենևին չմտահոգեց Փանջունուն, որովհետև եթե գյուղը կործանվեց, ապա հեղափոխական գաղափարները հաղթանակեցին): Առհասարակ «հեղափոխականի» շահախրությունը պահը Օտյանը շատ էր ընդգծում. հետագայում էլ այս գիծը մոռացություն չմատնվեց:

Արդարությունը մեր տուրքը մատուցելու համար պետք է հիշենք, որ «լուրջ» գրականության մեջ արդեն տասնիններորդ դարավերջին ստեղծվել էր հեղափոխականի դիմակով քողարկված բախտախնդրի կերպարը հանձին Նար-Դոսի Բազենյանի («Մահը»): Բայց Բազենյանի կերպարը այս վեպում դեռ հակադրություն է իսկական հեղափոխականի, որը իսկապես զոհվում է իր եղբայրակիցների աղատության համար: Ծիշո է, այս իսկական հեղափոխականը վեպում չի երևում. մենք միայն գիտենք, որ Եվայի եղբայրը մարտնչում է Արևմտյան Հայաստանում, և սա էլ բնորոշ է: Ասել է, թե Բազենյանի տիպը Նար-Դոսին ավելի է հետաքրքրում և ավելի բնորոշ է այն միջավայրի համար, որ Նար-Դոսը պատկերում է իր վեպում: Բայց և այնպես, այդ փուլում դեռ հիմքեր չկան հեղափոխական գործչի երգիծական կերպար ստեղծելու: Դեռ քաղաքական և գրական զարգացման որոշակի փուլ էր պետք անցնել Փանջունուն հասնելու համար: Այդ փուլը եղավ 20-րդ դարի առաջին տասնամյակը:

Ուրեմն, դեռևս Մեծ Եղեռնից առաջ, դարասկզբի առաջին մեկ-մեկուկես տասնամյակներում ստեղծվեցին երգիծական գրականություն ուժեղ ավանդույթներ, մանավանդ արձակի մեջ: Օտյանը սկիզբ դրեց Հայ քաղաքական երգիծավեպին: Բայց այս ժանրին իսկական ծաղկում էր փծակված Առաջին Համաշխարհային պատերազմից ու Հայոց ցեղասպանությունից հետո: Սկսվեց ազգային արժեքների վերագնահատման մի տառապալին շրջան, որի բարձրագույն արտահայտությունները եղան երգիծական գրականություն, մանավանդ երգիծական վեպի նմուշները: Հենց այս Հոսանքի մեջ ասպարեզ եկավ Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը, որը, անկասկած, քսաներորդ դարի Հայ գրականության ամենախորը և ամենաազդեցիկ գործերից մեկն է:

Հիմա արդեն Հայոց ցեղասպանություն տալիս լինելուց համարակալան միտքը, այնպես էլ գրականությունը սկսում է վերագնահատել անցյալի, ազատագրական պայքարի արժեքները: Բաֆֆու հերոսները սկսում էին իրենց ճանապարհը դեպի այն ապագան, որ, նրանք հավատացած էին, Հայ ժողովրդին փրկություն ու բարգավաճում էր բերելու: Նոր երգիծական արձակի հերոսները ավարտում էին իրենց ճանապարհը Հայ ժողովրդի պատմական ողբերգությունից: Դեպի ապագան նրանք ճանապարհ այլևս չունեին. նրանք կամ խելագարվում էին Թոթովենցի հերոսի պես, կամ ավարտում իրենց ուղին Չարենցի «Երկիր Նաիրի» հերոսների պես՝ կախաղանի վրա: Ռոմանտիկական վեպը վերածվում է երգիծական վեպի. այսպիսին է քաղաքական վեպի և նրա հերոսների ճանապարհը Հայ գրականության մեջ 19-րդ դ. վերջից մինչև 20-րդ դարի քսանական թթ.:

Երգիծավեպերի շարքի առաջին և ամենանշանակալից գործերից մեկը Վահան Թոթովենցի «Դոկտոր Բուրբոնյան» վեպն է (վեպը հեղինակի բնորոշումն է. կարելի էր թերևս նաև վիպակ համարել. բայց տվյալ դեպքում ժանրի այս տարբերակումն էական չէ): Վեպը գրվել է Պոլսում, սկզբում ունեցել է «Հայաստանի Տոն-Քիշոթը» անվանումը. առաջին տպագրությունը եղել է Պոլսում 1921թ.: Ապա որոշ վերամշակումից հետո 1923-ին տպագրվել է Երևանում:

Այս վեպի ժանրային ավելի կոնկրետ առանձնահատկությունը կարելի է համարել այն, որ այն երգիծական կինսապատում է, այսինքն, գլխավոր և, ըստ էության, միակ հերոսի կյանքի պատմությունը ծնունդից մինչև մահ: Երգիծական կինսապատումի ավանդույթը գալիս է

Հակոբ Պարոնյանից, վեպի տեսք ստանում Օտյանի «Փանջուռնիում» և շարունակվում Թոթովենցի այս գրքում:

Ազգային-ազատագրական պայքարի թեման Թոթովենցի Համար գլուխ տեսական կամ գրական հետաքրքրությունն առարկա է: Նա մասնակցել էր կամավորական շարժմանը, եղել Անդրանիկի քարտուղարն ու նրա թերթի խմբագիրը: Կամավորական շարժման տպավորություններով նա մինչ այդ գրել էր «Տոնոն» վեպը, որն իր հյուսիս մի քանի էջերով ամբողջության մեջ հեղհեղուկ ու թույլ մի գործ էր: Նա գրել է նաև Անդրանիկին նվիրված Հայտնի գրքույկի մի մասը: Այս բոլորը պետք է հիշեցնել Համովիելու Համար, որ «Դոկտոր Բուրբոնյանը» խորը մտահոգությունների ու արմատական վերագնահատումների արդյունք է:

Եվ այսպես, ո՞րն է դոկտոր Բուրբոնյանի կերպարի միջուկը: Թոթովենցը հենց սկզբից շեշտում է այս գործչի բնավորության երկու գծերը, որոնք նրա մեջ կան ի ծնե՝ ճարճատուն ճառեր ասելու հակումը և ուժեղ ու անվերահսկելի երևակայությունը: Այս երկու գծերն են որոշում մեր հերոսի դեմքը և կյանքի հետագա ուղին, նրա հանդիպումը դաշնակցության հետ: Հենց սկզբից Թոթովենցը ընդգծում է իր հերոսի կիրքը դեպի հնչուն ճառերն ու արտաքին էֆեկտները, իր գրվածքին բնաբան ընտրելով Շառլ Բոդլերի խոսքերը. «Մեր շատախոս ցեղին մեջ կան անհատներ, որոնք առանց դիմադրության պիտի ընդունեին մահապատժի չարչարանքը, եթե անոնց թույլ տրվեր կառավարման բարձունքեն ճոռոմ ճառախոսություն մը արտասանել՝ առանց երկյուղի, թե Սանտերի թմբուկները պիտի ընդհատեին իրենց ճարտարաբանությունը»: Իսկ հետո, արդեն նկարագրելով իր հերոսի ուսման տարիները, նրա բնութագիրը ամբողջացնում է այսպիսի շատ կարևոր նրբագծով՝ «Բուրբոն իմացականության փոխարեն օժտված էր երևակայությամբ»: Հիշենք այս շատ կարևոր տողերը, մանավանդ որ իր հերոսի այս գծին հեղինակն առանձին ուշադրություն է դարձնում իր ողջ պատումի ընթացքում: Եվ նկատենք նաև, որ տարբեր առիթներով շեշտում է, որ հերոսի ճառերի մեջ տրամաբանություն ու տարրական միտք չկար: Միայն հնչուն լինեին այդ ճառերը, միայն պաթետիկա ու բացականչություններ շատ լինեին, Հայտնի անուններ շատ լինեին. «Ավելորդ է ըսել, որ Բուրբոնի ճառին գլխավոր պակասածը նյութն էր...»: Ահա այս երկու գծերով Բուրբոնը հաջողեցնում է շահել իր դասընկերների գոնե մի մասի համակրանքը, այնքան, որ երբ քոլեջի ղեկավար

յուլթյունը նրան զրկում է ավարտական ճառ ասելու Հնարավորութ-
յունից, որ ինքնին մեծ Հարված էր Բուրբոնին, նա կարողանում է իր
Հատկապես Հայրենակից ուսանողների միջոցով պահանջ դնել քուլեջի
զեկավարության առջև, որ իրեն էլ թույլ տան խոսելու:

Այսպիսին է մարդկային տիպը: Բայց որոշակի պայմաններ էին
պետք, որպեսզի այդ տիպը ստապարեզ ստանար, գործիչ դառնար: Թոթո-
վենցը ուղղակի նշում է այն պայմանները, որոնց շնորհիվ Բուրբոնյանը
կարողանում է զուրս գալ Հայրենի քաղաքի և քուլեջի անձուկ սահ-
մաններից: Դա ազգային կուսակցությունների գործունեությունն էր:
Բուրբոնը իր մարդկային Հատկանիշներով արդեն միանգամայն պատ-
րաստ էր այդ կուսակցություններին միանալու: Քուլեջի ավարտական
Հանդեսը նկարագրելիս Թոթովենցը շատ կարևոր բաներ է ասում,
Բուրբոնի մինչ այդ անմեղ թվացող փառասիրությանն ու երևակա-
յությանը տալով Հասարակական-քաղաքական խմաստավորում: «Մինչ
այդ թվականը գալիսը անտեղյակ էր ազգային ամբոխավարության:
Բուրբոնը առաջինն էր, որ հիմք պետք է դներ ամբոխավարության
յուրահատուկ ձևին, որ վերջը արդեն դարձավ ընդհանուր ձև»: Եվ
այսպես, Բուրբոնն ինքը արդեն հասել է ամբոխավարության դադա-
փարին, բայց միայն դեռ իր գավառի սահմաններում: Այսինքն, իր
Համագյուղացիներին կարողանում է համոզել, որ ինքը Չմշկածաղի
ամենաարժանավոր գավառն է, որ շատ անգամ փրկել է իր Հայրենա-
կիցներին քուլեջի զեկավարության պատիժներից, և զրա համար իրենից
վրեժ են լուծում, զրկելով ավարտական ճառից:

Այստեղ Թոթովենցը մի շատ էական դիտողություն է անում. «Մեր
մոլորակի մարդոց շատ ընտրյալ թիվ մը կարող է դիմանալ ուժեղ
ամբոխավարության»: Սա մի դիտողություն է, որ վերաբերում է ամբողջ
բոսաներորդ դարին, այդ դարի քաղաքական շարժումներին: Բայց դա
ասվում է կոնկրետ առիթով, կոնկրետ ազգային-քաղաքական միջավայրի
մասին: Բուրբոնի հետագա գործունեությունը կապվում է Հայ հե-
ղափոխական դաշնակցության հետ: Բեյրութում նա հանդիպում է ՀՅԴ
ներկայացուցիչ Սարգիս Սավարյանին: Այդ պահից սկսած՝ նա դաշնակ-
ցության տիպար գլխավորն է: Բայց կա մի նուրբ հանգամանք, որ
անպայման պետք է նկատի առնել դաշնակցության և Բուրբոնի կապի
մասին խոսելիս: Դաշնակցության մեջ Բուրբոնին հրապուրում են, ըստ
էության, ոչ թե ազգային ազատագրության գաղափարներն ինքնին,

այլ դաշնակցութեան միջոցով իր փառասիրութեանը հազուադէպ տալու ձգտումը: Դաշնակցութեանը հենց այն կազմակերպութեանն էր, որն ամենից ավելի էր համապատասխանում Բուրբոնի էութեանը:

Սա շատ կարևոր հանգամանք է: Ձի կարելի, առանց գոհակացման և միակողմանիութեան փոփոխելու ենթարկվելու, «Դոկտոր Բուրբոնյանը» համարել դաշնակցութեան դեմ ուղղված գործ, ինչպիսի փորձեր արվել են վաթսուներկու թթ.²: Գրողին հետաքրքրել է առաջին հերթին մարդկային այդ տիպը: Բայց Բուրբոնը որոշակի միջավայրի ու որոշակի պայմանների ծնունդն էր, իսկ դաշնակցութեանը՝ այդ միջավայրի ու պայմանների ամենաէական ու բնորոշ խորհրդանշը: Ի վերջո, պատահական չէ, որ դոկտոր Բուրբոնյանը դառնում է օրինակելի դաշնակցական, և դաշնակցութեան ղեկավարութեանը նրա հետ սկսում է մեծ հույսեր կապել:

Ինչպե՞ս է ներկայացվում դաշնակցութեանը Թոթովենցի վիպակում: Սա էական հարց է, որովհետև այս խնդրին մենք պետք է բախվենք նաև մեր գրականության ուրիշ գործերի առնչությամբ: Դաշնակցութեանը ազգային-ազատագրական շարժման առաջատար ուժն էր, ազգային գաղափարախոսութեան գլխավոր կրողը, և, բնականաբար, բոլոր այն գրողները, որոնք փորձում էին հասկանալ նախորդ տասնամյակների մեր պատմության էությունը, պետք է փորձեին ներկայացնել նաև դաշնակցութեանը: Թոթովենցի վեպը, ինչպես ասացինք, պարզապես երգիծավեպ չէր, այլ, Չարենցի և մյուսների գործերի հետ միասին, քաղաքական երգիծավեպ: Ժամանակի պահանջն էր այդ: Ավարտվում էր մի ամբողջ մեծ և բարդ փուլ մեր նորագույն պատմության մեջ՝ ազգային շարժումների փուլը, և ավարտվում էր ողբերգական հետևանքներով: Այս հանգամանքը առաջին պլան էր դնում ազգային կյանքի քաղաքական ասպեկտները, և անհատը անխուսափելիորեն դիմում էր քաղաքական ֆոնի վրա կամ քաղաքականության մեջ, ավելի շատ՝ քաղաքականության մեջ:

Ուրեմն, դաշնակցութեանը սոսկական ֆոն չէ Բուրբոնի համար, այլ այն հարազատ միջավայրը, որում նա գտնում է իրեն: Երգիծական տոնը առկա է նաև դաշնակցության մասին խոսելիս: Բայց այստեղ կարևոր նրբերանգներ կան, որոնք իրավունք չունենք հաշվի չառնելու:

2 Տե՛ս, օրինակ, Սովետական հայ գրականության պատմություն, հ. 1, Ե., 1961, էջ 712, Ս.Արզումանյան, Վահան Թորոպեցի, Ե., 1961, էջ 139 և և:

Լսենք Թովթովենցին, որն այսպես է ներկայացնում դաշնակցական գործչի ճառը ուսանողական Հավաքույթում. «Երեք ժամ ամբողջ Սարգիս Սավարյան խոսեցավ աշխարհի բոլոր հեղափոխությունց պայքարման պատճառներու և գործելակերպի մասին: Ամբոյի կերպով ներկայացուց իր պատկանած կուսակցութեան պատմութիւնը, իր ընկերներու հերոսական սխրագործութիւնները, տեւորները, պետութեանց հետ ունեցած բանակցութիւնները, 905թ. Պոլսի մեծ մահափորձը, Ծովասարի կոխմները, իր կուսակցութեան առժամյա և ապագա ծրագրերը»: Ինչպես տեսնում ենք, Սավարյանի կերպարը զծելիս հեգնանքն ավելի նուրբ է, բայց ակնհայտ: «Երեք ժամ խոսելը», աշխարհի բոլոր հեղափոխությունները ներկայացնելը և այլն, այդ հեգնանքի արտահայտութիւններն են: Նույն նուրբ հեգնանքը զգացվում է նաև հետագա շարադրանքում՝ Սավարյանի արեւելահայերենում, հեղինակի ռեպրիկում՝ «Սարգիս Սավարյան կը խոսեր հեղափոխորեն (ընդգծումը հեղինակինն է - Ա.Ե.) – կովկասյան հայ բարբառով», հեղափոխական կոմիտեների անվանումներում (օրինակ, Զրաքաղաքի Կոհակ կոմիտե), Սավարյանի՝ արդեն Հայաստանից դրած նամակում, Բուրբոնյանին իբրև կուսակցութեան պրոպագանդիստի «ամենահարմար տիպ» համարելու մեջ և այլն: Մանավանդ այս վերջինը շատ կարեւոր է՝ Բուրբոնյանի ամբողջականութիւնը դաշնակցութեանը պետք էր:

Դաշնակցութեան խնդրի կապակցութեամբ պետք է կանգ առնել մի քանի ավելի մասնավոր խնդիրների վրա: Նախ, Սարգիս Սավարյանի կերպարի հարցը: Դատելով ամեն ինչից, այս գործչի անուն-ազգանունը պատահականորեն ընտրված չէ. արդեն Սավարյան ազգանունը արեւելահայութեան մեջ ամենեւին գործածական ազգանունների թվին չի պատկանում: Ըստ երևույթին, այն ակնարկում է Սիմոն Զավարյանին. այդ նպատակը ունեն անվան և մանավանդ ազգանվան անկասկածելի համահնչուլթյունները: Կերպարի որոշ նրբագծեր ևս մտածել են տալիս իրական Սիմոն Զավարյանի մասին: Ասացինք, որ Սավարյանի դեպքում հեգնանքը նուրբ է և, թերևս, ավելի հարգալից. ինչպես Հայտնի է, Զավարյանը դաշնակցութեան ամենատիրված ղեկավարներից մեկն էր: Ահա թե ինչ է ասում Թովթովենցը Սավարյանի մասին. «Այդ մարդը նվիրված էր այդ կուսակցութեան հոգեկին, լինելով կուսակցութեան հիմնադիրներից մեկը: Սավարյան քիչ խոսող մարդ էր, իր խոսելակերպը՝ համակրելի և գրավիչ»: Այս բոլորը կարելի է կապել Սիմոն Զավարյանի

Հետ: Հեղինակներն ու այս բնութագիրը միահյուսվում են, հուշելու համար թերևս, որ դաշնակցության հարցում Թոթովենցը միագիծ չէ:

Բայց հեղինակը անկասկածելի է: Մեկ-երկու արտահայտություն, որոնք օգտագործված են բնութագրելու համար Բուրբոնյանի և Սավարյանի «հեղափոխական» ոճը, հիշեցնում են Սիամանթոյի հայտնի բանաստեղծությունները կամ անուղղակի մեջբերումներ են զրանցից: Օրինակ, պատկերում է Բուրբոնի երևակայական մարտերից մեկը. «Կը տեսներ (իհարկե, երևակայության մեջ - Ա.Ե.), որ ձորի մը մեջեն հայ-դուկներ գնըրը ձևոքներին, «աչքերնին աստղերով լեցուն», գեպի լեռը կբարձրանային...»: Սա Սիամանթոյի բանաստեղծությունների ոճն է: Սիամանթոյից է դալիս նաև Սավարյանի նամակի այս արտահայտությունը՝ «համբուրելով ձեր հեղափոխականի անբիծ ճակատները»³:

Իր վեպի վերջնական տարբերակի մեջ, որ տպագրվեց 1923 թ. երևանում, դաշնակցության հասցեին կան բաներ, որոնք, անկասկած, թելադրված էին Հայաստանում ստեղծված նոր իրադրությունից, համապատասխանում էին աստիճանաբար հաստատվող կլիշեներին. «Ղուկո. Բուրբոնյան շատ շուտով նկատեց, որ իր պատկանած կուսակցության սոցիալիստական ծրագիրը հով էր: Այդ կուսակցությունը կը հետապնդեր զուտ նացիոնալիստական մտքեր»: Խնդիրը այս պնդման արդարացի կամ անարդարացի լինելը չէ, այլ այն, որ այսպիսի նրբությունները անհարիր են Բուրբոնյանի կերպարին:

Այսպես թե այնպես, դաշնակցությունը ամենևին սոսկական փոն չէ Բուրբոնյանի կերպարի համար, ինչպես կարելի է եզրակացնել Ն. Ադալյանի աշխատությունից⁴: Վեպում կա նաև մի թուույցի կերպար՝ Յանթագիրոն, նորից հեղափոխական, նորից դաշնակցական:

³ Թոթովենցը կամ հիշողությամբ բերում է Սիամանթոյի տողը, կամ ոճավորում իր հերոսների խոսքերը ըստ Սիամանթոյի: Սիամանթոն մի տեղ ունի «Աչքերս աղոթքով լեցուն՝ պատկերը, իսկ «Արցունքներս» բանաստեղծության մեջ՝ «Աչքերս ոսկիով և հույսով՝ և հոգիս աստվածներով լեցուն» տողը: Ընթերցողը կնկատի, որ այս հնարը՝ հերոսների խոսքի ոճավորումը ժամանակի քաղաքական ճանաչողության հետ հայտնի բանաստեղծների տողերով ու պատկերներով, կա ոչ միայն Թոթովենցի վեպում, այլև Չարենցի «Երկիր Նալիրիում»: Այս հնարը ժամանակի արձակում, մանավանդ Չարենցի և Թոթովենցի երգիծական գործերում, արժանի է հատուկ քննության:

⁴ Տե՛ս Ն. Ադալյան, Թոթովենց, Ե., 1994, էջ 307, 308:

Ֆանթազիոյի դեպքում ամեն նրբանկատութիւն լքում է թոթովենցին, և նա Ֆանթազիոյին ներկայացնում է ամենամուսլ զուլներով. սա ամենախական «հեղափոխութեան մակաբույծ» է, որը «մոտեն ծանոթ էր 1905-ի մահափորձին, մեկ քանի տեռորներու (ոչ թե գործադրութեանց, այլ հղացման շշուկներուն) և տեսած էր բոլոր այն զործիչները, որոնք եկած և անցած էին ժնեհն, շատերը նույնիսկ հյուր ըլլալով Ֆանթազիոյի սենյակը»: Փակադծում բերվածը ընդգծում է ինքը՝ հեղինակը: Ահա այսպիսի ունեցվածքով Ֆանթազիոն միանում է հեղափոխութեանը այն պահից, երբ այլևս ոչ մի վտանգ չկար և իրեն հռչակում հեղափոխական մեծ հերոս: Հերոս դառնալու այս մարմաջը բնորոշ է արդեն Բուրբոնին: Բայց Ֆանթազիոն նաև պարզ խաբերա է. նա սովորութիւն ունի «նշանվիլ հասած հարուստ աղջկա հետ, կորգելով մեծ գումար իր անհրոջմեն գանազան սուտ պատրվակներով և անցնիլ ուրիշ քաղաք»: Շատ ավելի բնորոշ է Ֆանթազիոյի անվան հետ կապված մյուս դրվագը: Խաբերելում նա մի խնջուքի ժամանակ այնքան «ազատամիտ» ճառ է արտասանում, որ տեղացիները նրան ծեծում են: «Հերոսը» հեռագրում է Պոլսո մարմիններին այդ մասին, եղածը ներկայացնելով իրրև հակահեղափոխականների վրեժ: Պոլսից նրան պատվիրում են «խոսիլ պատժել» հակահեղափոխականներին, դեռ դիմում են երիտթուրքերի տեղի մասնաճյուղին, խնդրելով աջակցել հայ «հեղափոխականին»: Եվ արդյունքը՝ Ֆանթազիոյի հակառակորդ հայ էֆենտին «իր բոլոր արբանյակներով մյուս օրը քշվեցաւ»: Այստեղ արդեն Ֆանթազիոն շատ է հիշեցնում Փանջունուն, որը «հանուն հեղափոխութեան» կործանում է հայկական փոքրիկ գյուղը:

Այս բոլորից հետո ինչպե՞ս պետք է բնութագրել թոթովենցի վերաբերմունքը դաշնակցութեան հանդեպ: Այո, մի կողմից, բուն դաշնակցութիւնը ուղղակի քննադատութեան չի ենթարկվում այն մեղքերի համար, որ գործում են Բուրբոնյանն ու Ֆանթազիոն: Այս հերոսները մի տեսակ դրսից են այդ կուսակցութեան համար: Բայց երկուսին էլ դաշնակցութիւնը ընդունում է զրկաբաց: Ինչու՞: Ո՞չ այն պատճառով, որ այդ «գործիչների» արատավոր գծերը ինչ-որ ելքերով մոտենում էին կուսակցութեան որդեգրած մարտավարութեանը: Այս է ամենաէականը, երբ խոսում ենք դաշնակցութեան հանդեպ թոթովենցի վերաբերմունքի մասին:

Ի վերջո, իհարկե, մի անգամ էլ կրկնենք, կուսակցութիւնների

խնդիրը չէ, որ հուզում է Թոթովենցին, այլ շատ ավելի մեծ խնդիր, բայց որը հնարավոր չէր քննել առանց ազգային կուսակցություններին անդրադառնալու: Թոթովենցը իր վեպում հիշատակում է նաև հնչակյան կուսակցությունը՝ այս կուսակցության և գաղնակցության ներկայացուցիչների բախման առիթով: Դյուրավոր խնդիրը ազգային քաղաքական մտածողության, ազգային հոգեբանության խնդիրն է, այն, թե ինչու տեղի ունեցավ ազգային մեծ ողբերգությունը, որոնք էին այդ ողբերգության ակունքները: Եվ Բուրբոնյանի կերպարը խմատ ունի միայն այս մեծ խնդրի տեսակետից: Չէ՞ որ Բուրբոնյանը սոսկական պոռոտախոտ չէ, երևակայության սովորական գերի չէ, այլ՝ ազգային-քաղաքական գործիչ (նույնը, ի վերջո, վերաբերում է նաև Ֆանթազիոյին): Կուսակցությունների խնդիրը, եթե կուզեք, խմատ ունի հենց այս տեսակետից՝ առանց նրանց Բուրբոնյանը և Ֆանթազիոն չէին կարող մեծ քաղաքականության ասպարեզ մտնել:

Եվ եթե այս տեսակետից նայենք՝ ո՞րն է այս ազգային-քաղաքական գործչի կերպարի էությունը: Ի վերջո, Թոթովենցը բարոյական բնույթի արատներ իր հերոսի մեջ չի նշում (օրինակ, շատ կարևոր է, որ հատուկ շեշտվում է՝ «Բուրբոնյանը սուտի մասին գաղափար չուներ», որովհետև «իր համար ամենաիրական բանը իր երևակայությունն էր»․ ոչ թե բարոյական արատը, այլ երևակայությունն է նրան թելադրում խոսել իր քաջագործությունների մասին և կրակի մեջ գցել անմեղ մարդկանց): Բայց քաղաքականության մեջ, մի ամբողջ ժողովրդի ճակատագրի խնդրում Բուրբոնյանի երևակայությունը և պոռոտախոտությունը, ձևի նկատմամբ ունեցած սերը («անոր համար անհրաժեշտը սուրին ձևն էր» , «միշտ պահելով իր ասպետական... ձևերը») պետք է ողբերգական հետևանքներ ունենային... Այս է գլխավորը Բուրբոնյանի կերպարում: Բուրբոնյանը ազգային գործչի այն տիպն է, որը ընդունակ չէր ռեալ, մտածված, իրողությունների վրա կառուցված քաղաքականություն վարելու, իսկ թե ինչով էր հղի նրանց վարած քաղաքականությունը, հայտնի է մեր պատմությունից...

3

Ազգային-քաղաքական և առհասարակ ազգային մտածողության ու հոգեբանության խնդիրն է ընկած Եղիշե Չարենցի հանրահայտ վեպի հիմքում, և, ինչպես փրկվածության ընթացքում կասեմենք, շատ ու շատ

կետերում Թոթովենցի վեպը Համահնչուն է Չարենցի վեպին:

«Երկիր Նայիրի» մասին շատ է գրվել արդեն նրա աշխարհ գալու օրվանից: 24-25 տարեկան գրողի գրած վեպը մատը դնում էր ուղիղ ազգային մեծ վերքին: Ինչպես արդեն վաղուց պարզ է, այդ վեպը նախ և առաջ Չարենցի Հայրենի Կարս քաղաքի և նրա անկման պատմությունն է: Հասկանալի է նաև, որ այդ քաղաքի պատմությունը իր մեջ խտացնում է ինչ-որ չափով հայ ժողովրդի պատմությունը, և «Երկիր Նայիրի» անվանման առաջին իմաստը այս է. Կարսը իր մեջ խտացնում է Հայաստանի էությունը:

Եվ ինչպես է ներկայացնում այդ Նայիրի երկիրը Չարենցը: Անկասկած, հեղնանքով ու ծաղրով, և արդեն այսքանով վեպը կապվում է Չարենցի պոեմների հետ: Երկու նրբագիծ: Կարսը գալաթական ճանճրալի քաղաք է, որի կենտրոնական դեմքերը վարժապետներն ու խանութպաններն են: «Իսկ խանութների առաջ նստել է նայիրցի խանութպանը և ծուլյ, անփուլթ հորանջելով սպասում է գնորդի»⁵ (էջ 19): Չեք կարող չհիշել Համապատասխան տողերը «Ամենապոեմից»:

Առաջին էջերում շատ հետաքրքրական է Վարդանի կամրջի պատմությունը: Նույն հեգնանքը, բայց հիմա արդեն ավելի կարևոր ակնարկներ, որոնց արձագանքն է երեսնական թթ. գրված «Զրահապատ «Վարդան Զորավար» պոեմը: «Եվ քանի՜ քանի անգամ Վարդանանց տոնին սուրբ Գևորգ եկեղեցու քարն ամբիոնից տեղ հռախիկ քահանան զգուշացրել է քաղաքացիներին, որ նման դեպքերում ամեն մի խակական նայիրցի խակույն պետք է հիշի Վարդան Զորավար քաջին և ամրապնդվի պապերի հավատքով: Պիտի մտաբերի այն մեծ նպատակը, որի համար ընկել է նա Ավարայրի դաշտում և չվարանի: Եվ եթե չվարանի՝ կցնդի, քամի կդառնա այն չար զորությունը, որ թշնամու ցանկությունը կախվել է Վարդանի կամուրջի վրա: Եվ Վարդանի կամուրջը կդառնա հավատքի խորան՝ մի բարի զորություն: -Հարություն այդն կդառնա Վարդանի կամուրջը հավատացողի համար - ասել է հաճախ տեղ հռախիկ քահանան» (էջ 21, ընդգծումները Չարենցինն են - Ա. Ե.): Ինչպես ընթերցողը հիշում է, պոեմում Չարենցը նկարագրում է Վարդանին

⁵ «Երկիր Նայիրի» վեպի հատվածները բերվում են ըստ հետևյալ հրատարակության. Նդիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու (վեց հատորով), ՀՍՍԽ ԳԱ հրատ., տեքստը կազմեց և ծանոթագրեց Ա. Զաքարյան, հ. 5, Երևան, 1966: էջերը՝ տեքստում:

նվիրված ներկայացումը՝ թղթե սաղավարտով ու թիթեղե սրերով: Չարենցը հեգնում է ազգային իրականությունն ու ազգային գիտակցությունը, ազգային-կրոնական ամենահայտնի հերոսներից մեկի պաշտամունքը ներկայացնելով այսպիսի դժերով, ընդգծված պաթետիկ խոսքերը Հուսիկ քահանային, որին անվանում են «խաչագոյ» (ինչպես խմանում ենք վեպի հետագա էջերից)՝ ասել տալով և այս ողջ պաթետիկան կապելով «պառապաների, մարդապլուս գոմեշների, ջրային հսկամի օձի... և երկու ջրահարսերի» հետ, որոնք վախեցնում են քաղաքացիներին: Այս բոլոր նկարագրություններից խոր գալառականություն է բուրում, որ շատ կարևոր է հետագա իրադարձությունները, ավելի ճիշտ՝ այդ իրադարձությունների չարենցյան նկարագրությունները հասկանալու համար: Այս տալավորությունը խորանում է, երբ Չարենցը սկսում է հիշատակել նաիրյան քաղաքի հայտնի դեմքերին՝ բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչին, գեներալ Ալոշին, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովին և մյուսներին, սրանց կենցաղը, խաղերը՝ «պրեֆերանս», «բակարա» և այլն:

Եվ վերջապես, Չարենցի վեպի առաջին մասի համար շատ կարևոր է հենց իր՝ Չարենցի վկայությունը երկրորդ մասի առաջին էջերում՝ «...Ես մի անգամ ընդմիջտ հարկադրված եմ ասել, որ սույն իմ այս վեպում չկա և երևի չի էլ լինելու և ոչ մի «հերոս» - և այս տխուր հանգամանքում, կարծում եմ, ոչ թե ես եմ մեղավոր, այլ նայիրյան քաղաքը, որովհետև -ի՜նչ, ի՜նչ «հերոսներ» կարող են գուրս գալ, ասենք, Գենեռալ Ալոշից, կամ Համո Համբարձումովիչից - Մալուխի Համոյից...» (էջ 80): Ահա գեղագիտական ծրագրի կարևորագույն կետերից մեկը՝ այդ քաղաքում հերոսներ լինելու անհնարինությունը: Անցողակի ասենք, որ գալառական քաղաքի պատկերման ուժեղ ավանդույթ կար ուսուսական գրականության մեջ՝ Գոգոլից մինչև Շեքսպիրն ու Չեխով, և անկասկած, այս ավանդույթը ինչ-որ չափով ազդել է Չարենցի վրա: Բայց գեղագիտական ծրագրի հիմքը հայկական իրականությունն էր, որի ամենատիպական խորհրդանիշը Չարենցին ներկայանում էր, ահա, իր հայրենի քաղաքը՝ փոշոտ ու անշուք Կարսը...

Վեպի երկրորդ մասի իրադարձային հենքը Առաջին համաշխարհային պատերազմի սկիզբն է ու դրա արձագանքները նաիրյան քաղաքում: Պատերազմի լուրը ընկալվում է նույն գալառական անտարբերությունով ու անյուրջ: Ուրիշ ի՜նչ կերպ պետք է ընկալեին պատերազմը

այդ խուլ անկյունում, քանի դեռ նրա շունչը չէր հասել իրենց: Հավուր պատշաճի միտինգ են կազմակերպում, ճառեր են ասում, դեռ նվազագույն գաղափար անգամ չունենալով այն մասին, թե իրենց ինչ է սպասում ընդամենը մի երեք-չորս տարի հետո... Այս մասում է նկարագրվում կամավորական շարժման սկիզբը նայիրյան քաղաքում: Դրան նվիրված միտինգի տեսարանը վեպի ամենակարևոր հատվածներից մեկն է: Հանգամանորեն շարադրվում է Համո Համբարձումովիչի ճառը, որը ներկայացնում է ազգային գաղափարախոսության բուն էությունը: Այստեղ ներկա են ազգային շարժման բոլոր կարևոր կարգախոսները՝ լեզու, հող, հայրենիք և անկախություն: Համո Համբարձումովիչը հիմնադրում է կամավորական շարժման անհրաժեշտությունը և վկայակոչում թաղավոր-կայսեր հրամանը հայ ազգային գեղեր ստեղծելու մասին: Շատ էական է այս հատվածում, թե ինչպես է Համո Համբարձումովիչը ներկայացնում կայսեր այդ հրովարտակը. «...նույն այդ բարձրագույն գրությունը - ամենահավաստի աղբյուրներից մենք տեղեկություն ենք ստացել - բավականին, այո, բավականին որոշ խոստումներ են տրվում մեզ ապագային նկատմամբ - և մենք ամենայն վճռականությամբ կարող ենք ասել, որ բացի ընդհանուր բարյացակամ վերաբերմունքից դեպի մեր «Հարցը» - մենք արդեն ունենք և իրական, ապա ուրեմն պաշտոնական երաշխիքներ ամենաբարձր ինստանցիաներից գրավոր տրված...» (էջ 141, 142): Հատկապես այս սուղերը ընդգծված են: Այսպես էին նաիրյան առաջնորդները, ըստ Չարենցի, մտնում Առաջին համաշխարհային պատերազմի մեջ, այն պատերազմի, որը մեզ արժեց Արևմտյան Հայաստանի կորուստը և Ցեղասպանությունը: Եվ այս կոնստեքստում հատուկ կարևորություն է ստանում դահլիճում հնչած մի հարց. «Չէ՞ր կարող արդյոք պ. Աստվածատրյանն ասել, թե ով է տեսել այդ գրությունը, որի մեջ, իբր թե, «իրական խոստումներ կան տրված ամենաբարձր ինստանցիաներից», և եթե այդպիսին, այսինքն գրությունը կա՝ ինչպես են ձևակերպված այդ խոստումները - բառացի...» (էջ 144): Ամեն ինչ այստեղ կարևոր է՝ և՛ հարցի բուն բովանդակությունը, և՛ հարց տվողի անձը, և՛ դահլիճի վերաբերմունքը: Հարցը կոչ է սթափություն, իրականությունը բաց աչքերով նայելու, մեր դարավոր անպտուղ ուման-տիգմից հրաժարվելու, վերջապես, խաղալիք չդառնալու: Չէ՞ որ

Մագուլթի Համոյի ճառը ծայրեծայր այդ ուսմանտիպի արտահայտությունն է, ուսմանտիպ, որ քաղաքական արբեցումի է հասնում: Կարո Դարայանը՝ հարց տալով, կոչ է անում մարդկանց չխաբել: Բայց ո՞վ է նրան լսողը: Լեփ-լեցուն դահլիճում ոչ ոք նրան չի պաշտպանում, ընդհակառակը, բարձրանում է ծաղրի ու զատապարտման աղմուկը, և ի վերջո Դարայանին դուրս են հանում դահլիճից: Ուրեմն, ամբողջ այդ նայիրական դահլիճը բռնված էր նույն նայիրական ուսմանտիպով ու արբեցությունը և ընդունակ էր գտնել մի պահ փորձել հասկանալ հարցի էությունը, այսինքն մտածել իր իսկ ապագայի մասին: Դա նույն քաղքենի հասարակությունն է, նույն գախառը, որ Չարենցը նկարագրում է առաջին բաժնում, և գալառական մանր կրքերը, լեզուն (Կուրբի Մեյմունը հարց տալովն «իշու հայկան» է անվանում) իրենց ողջ փայլով հանդես են գալիս և այս դրվագում... Վերջապես, ո՞վ է հարց տալով: Ուղղակիորեն չի ասվում, բայց ակնարկություններից պարզ է, որ Կարո Դարայանը բողբոջ է, որը մեծ քաղաքներից եկել է հայրենի քաղաքը, և ինչպես ընթերցողը հիշում է, այս մարդը հետո անհայտանում է չարագված հանգամանքներում, ընդ որում, ակնարկություններից պարզվում է, որ ընկ. Վառդգյանի մարդիկ նրան սպանել են: Կարո Դարայանը այնպես էլ աղբեցիկ ուժ չի գտնում գալառական նայիրյան քաղաքում, բայց պատահական չէ միակ սթափ ռեպլիկը նրան վերադրելը...

Միտինդից հետո սկսվում է կամավորների ցուցակագրությունը և հանգանակությունը: Մի կողմից, այս բոլորը ուղեկցվում է ամենաբարձր պաթետիկայով, բայց, մյուս կողմից, այդ պաթետիկան ներսից իմաստազրկվում է հեղնական մեկնաբանություններով ու մանրամասներով: Օրինակ, կարսեցիներից պ. Աբոմարչը տասներկու ձեռնոց է նվիրում կամավորներին. «Բայց շատ որոշ նախադասություններով, հայտնում էր հետազայում պ. Աբոմարչը, որ այդ նվերը նա արել է ոչ այնքան կամավորներին, որոնց վերջիվերջո, հերն էլ անիծած», - այլ... Սևաչյա Պրիմադոնային: «Ծիծիկները ուտեմ» - ասել էր նրան այդ գրույցի ժամանակ Վարտավիր Վասիլը...» (168) և այլն: Սրան գումարած՝ քաղքենիական-գալառական առօրյայի մանրամասների տոտոությունը, մանավանդ գալառական սիրային խնդիրները՝ ում կինը ում հետ է զբոսնում և շարունակությունը, առօրյա գրույցները, որոնք բոլորը պտտվում են ամենամանր խնդիրների ու հոգսերի շուրջ...

Այս մասի վերջին էջերը ևս նվիրված են կամավորական շարժման

նկարագրությանը, և նայիրյան գործիչների պաթետիկան այստեղ ևս փայլում է իր բոլոր եզրերով: Ընդ որում, Չարենցը հատկապես բնորոշ դարձվածներն ու ամբողջական հատվածները ընդգծում է, ընթերցողի հեգնական ուշադրությունը դրանց վրա բևեռելու համար: Ահա երկու հատված Մազուլի Համոյի ներքին և արտաքին խոսքից: Մազուլի Համոն գիմում է կամավորներին. «Գնացեք, մեր սիրելի եղբայրները դեռ տառապում են այնտեղ բռնության ճիրաններում, մեր հայրենիքը դեռ արյուն է քրտնում բարբարոսի լծից...»: (172) Եվ ապա, գլխի ամենավերջում. «...Մազուլի Համոյի ժպտաթախիժ աչքերը արդեն տեսնում էին, գալիքների անհայտ մշուշների միջից՝ այնտեղ, ուր հեռացավ զնացքը նայիրյան ուժերով բռնավոր - իր նոր, վերածնված հայրենիքը, կամ, ինչպես կասեր նա հետագայում, եթե կենդանի մնար - միացյալ ու անկախ, ծովից-ծով Նայիրին»... (176) Այս բոլոր բառերն ու դարձվածները ազգային գործիչների ելույթների, առհասարակ ժամանակի ազգային հրապարակախոսության նշաններն էին, անխուսափելի վարդաբանքը: Դրանք, ինչպես ընթերցողը տեսնում է, ուղղակիորեն ակնարկում են նաև դաշնակցությունը: Բայց այս մասին ավելի մանրամասն՝ քիչ հետո:

Վեպի երրորդ մասը Չարենցն անվանում է «կարևորագույնը» - և իրոք, այստեղ են տեղի ունենում ամենաողբերգական իրադարձությունները, այստեղ են ասվում ամենադառն ճշմարտությունները: Այստեղ են ծավալվում ամենատխուր խորհրդածությունները Նայիրիի ճակատագրի մասին: Այս բաժնի իրադարձային հիմքը ռուսական հեղափոխությունն է և Նայիրիի անկախությունը: Ռուս պաշտոնյաները բռնատրվում են, իշխանությունն անցնում է նայիրյան քաղաքի երևելիների ձեռքը: Մի պահ Մազուլի Համոն, ընկ. Վառդգյանը և նրանց գործակիցները իրենց զգում են դրության տերը, զգում են Երկիր Նայիրիի երազանքը իրականացած. բայց այդ ամենը շատ կարճ է տևում: Ոստիքը դրավում է Արևմտյան Հայաստանի ազատագրված հողերը և ատտիճանաբար հասնում նայիրյան քաղաքին: Մազուլի Համոն և ուրիշները ճառեր են ասում, գնում այստեղ ու այնտեղ, բայց կործանումը անողոքորեն մոտենում է: Եվ այդ ծանրագույն պահին, փոխանակ մտածելու անպաշտպան նայիրցիների փրկության մասին, նայիրյան իշխանությունները սկզբում ավելորդ հույսեր են տալիս, թե թշնամին քաղաքը չի գրավի, հետո էլ, իբր խուճապի առաջն առնելու համար,

արգելում են մարդկանց հեռանալ քաղաքից, և այդ բոլորի հետևանքով շատ-շատերը մնում են քաղաքում ու կոտորվում...

Չարենցի վեպի մասին խոսելիս միայն իրադարձային հենքով, սյուժեի փերլուժումթյամբ չի կարելի բավարարվել: Այս վեպը այն ոչ հաճախ հանդիպող գործերից մեկն է, որի մեջ զուտ խոսքային տարերքը առաջնակարգ նշանակություն ունի: Առհասարակ, արձակ խոսքը, մեզ հուզող խնդրի տեսակետից, երկու տեսակի կարող է լինել: Առաջինը այն խոսքն է, որի գլխավոր խնդիրը դեպքերի ընթացքը, գործող անձանց կերպարները տալն է: Այս դեպքում խոսքը ամբողջովին լեցուն է «արտաքին» բովանդակությամբ, այն գրեթե չի «նկատվում» իբրև առանձին տարերք, եթե նույնիսկ խոսքը վկայերում հանդիպող հեղինակային մեծ շեղումների մասին է (օրինակ, Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպում): Դրանք ընկալվում են հենց իբրև շեղումներ: Մնացյալը իրականության հանգամանքների և անձերի վերատեղեցումն է: Սա գեղարվեստական արձակ խոսքի ամենատարածված տեսակն է: Մյուսը արձակ խոսքի այն տեսակն է, որը պահպանում է իր հարաբերական ինքնուրույնությունը դեպքերի ընթացքի հանդեպ: Այսինքն այդ դեպքերը կարծես թե ամբողջությամբ ներառված չեն խոսքի մեջ, մի տեսակ աղտո են, մնում են երկրորդ պլանում: Համենայն դեպս, պատմողի խոսքը ամենևին հակված չէ մնալու սոսկ իբրև իրականության վերարտադրման միջոց: Բուն խոսքային տարերքը շատ կարևոր տեղ է գրավում երկի հյուսվածքում: Չարենցը իր հղացման և իր անհատականության թեկադրանքով հայ գրականության մեջ առաջինն է օգտագործում վեպի այդ ձևը: Նրա վեպում մենք կարող ենք հստակորեն գանազանել երկու տարբեր հոսքեր՝ սյուժեի ընթացքը և պատմողի խոսքի ընթացքը: Այսինքն՝ դեպքերի ընթացքը արտացոլվում է - ուրիշ կերպ լինել չէր կարող - պատմողի խոսքի մեջ: Բայց պատմողի խոսքը չի դառնում դասական պատում, այլ էականորեն լրացնում է և խորացնում այն ամենը, ինչ երևում է դեպքերի ընթացքի մեջ: Բուն այդ դեպքերի ընթացքը Չարենցը ներկայացնում է ոչ դասական վիպասանի պես, ոչ մանրամասների առատությամբ, ոչ որպես ինքնաբավ իրողություններ. առանց նրա խոսքի, առանց նրա մեկնաբանության, դեպքերի բուն ընթացքը պետք է որ բավական աղքատ լիներ:

Եվ ուրեմն, մեզ անհրաժեշտ է շատ ուշադիր լինել պատմողի խոսքի բոլոր նրբերանգների հանդեպ: Միայն այդ դեպքում մենք կարող

ենք հասկանալ՝ ինչ է ասում Չարենցը այս վեպով:

Սկսենք առաջաբանով: «Գորշ, ամենօրյա մեր կյանքում, կենցաղում, մորմոքում է նա մութ, աներևույթ, կանչում է - ու՞ր... Երբ, իրիկնադեմին, մեզմ, հատ-հատ զոզանջում է զանգը հին, խարխուլ զանգակառնից - կանչում է նա: Ո՞վ է լսում: Ով էլ որ լսում է - շա՞տ բան է հասկանում: Ես էլ, որ մանկությունից լսել եմ նրա կանչը - շա՞տ բան եմ հասկացել: Բայց էլ ինչու՞ է խեղդում ինձ, ինչու՞ է կարոտը խեղդում: Ինչու՞ է կանչում մտերիմ, կանչում, կանչում անվերջ: Եվ ես ինչու՞ եմ ուզում, ինչու՞ եմ կամենում փնտրել, գտնել նրան, խոսել նրա հետ- սրտով սիրել նրան» (11-12): Մեր բոլորիս գիտակցության մեջ նստած է ամուր, որ «Երկիր Նայիրին» երգիծական վեպ է, և իսկապես այն երգիծական է. բայց մի՞թե սա հարմար սկիզբ է երգիծական վեպի համար: Ձէ՞ որ այս սերն ու կարոտը վերաբերում է այն ամենին, ինչ հետո ծաղրվում է - և, ինչպես տեսանք մեկ-երկու դրվագների օրինակով, երբեմն դաժանորեն: Այսպիսի սեր և այսպիսի երգիծանք միևնույն առարկայի, միևնույն Երկիր Նայիրի նկատմամբ... Բայց սա իրողութուն է, սա է Չարենցի վեպի բանալին կամ, համենայն դեպս, բանալիներից մեկը: Այս տեսակետից Չարենցի նախորդը համաշխարհային վիպագրության մեջ, անկասկած, Գոգոլն է իր «Մեռած հոգիներ» վեպով. Գոգոլի այս գործում քնարական միտումը թերևս ավելի հստակ է ընդգծվում, և երգիծանքն ու քնարականութունը ավելի բացահայտորեն են հակադրվում. Չարենցի վեպում խոսքը, Բախտինի տերմինով ասած, ավելի ամբիվալենտ է. նույն հատվածը իր մեջ ունի և՛ սեր, և՛ երգիծանք: Բայց, անկասկած, երկու գրողների այս գործերը խորապես հոգեհարազատ են միմյանց, դա հենց այն «տարօրինակ սերն» է հայրենիքի նկատմամբ, որի մասին խոսում էր Միխայիլ Լերմոնտովը իր հայտնի բանաստեղծության մեջ: Եվ, այս իմաստով, Չարենցի վեպը ամենևին չի հակասում նրա հռչակավոր բանաստեղծությանը՝ «Ես իմ անուշ Հայաստանիին»: Դա այն նույն զգացմունքն է, որ Չարենցին ստիպել է գրել «Առաջաբանի» մեջ բերված տողերը: Բայց այս համեմատությանը մենք դեռ հետո կանդրադառնանք: Առայժմ ասենք, որ նման տողերը հազվապես չեն Չարենցի վեպի էջերում, և, ի վերջո, ամբողջ վեպը ներծծված է այդ սիրով: Եվ այս տեսակետից, Չարենցի վեպը, անկասկած, տարբերվում է նաև Օտյանի «Ընկեր Փանջունուց»: Օտյանի վեպը իսկապես մեկ հերոսի մասին է, և այդ հերոսը բացասական հերոս է

առանց այդ բացասականությունը մեղմացնող սրկէ նրբագծի: Օտյանը նրան ենթարկում է իսկապես ոչնչացնող ծաղրի: Չարենցը չէր կարող այդքան մերժող լինել Երկիր Նաիրիի նկատմամբ, որը իրենն էր նաև: Եվ ի վերջո նրա երգիծանքի մեջ ավելի շատ լաց կա, քան թե ծիծաղ:

Օտյանը ծաղրում է մարդկային մի որոշակի ախպ, որ Հանդես է գալիս իբրև քաղաքական գործիչ (նույնը նաև Թոթովենցը «Դոկտոր Բուրբոնյանում»): Այնինչ Չարենցը, եթե կուզեր, ոչ այնքան ծաղրում է իր Համար մինչ այդ արդեն Հասակ իրողությունները, այլ խորին տառապանքով ձգտում Հասկանալ մեր ողբերգություն Հանելուկը, Երկիր Նաիրիի Հանելուկը: Ահա թե ինչու է այս վեպը նվիրված Հայրենի քաղաքի անկման պատմությանը. այդ պատմության մեջ Երկիր Նաիրիի թնջուկը երևում է իր ամենաողբերգական կողմերով... Այս է առաջաբանի մեջ բերված տողերի իմաստային կարևորագույն շեշտերից մեկը:

Բայց այն, ինչ տավից, Հիմք է տալիս մեզ խոսելու Չարենցի կողմից Հայրենիքի ընկալման հակասականության մասին: Աշխարհընկալման ողբերգական երկրեղկվածությունը Հատկապես կարևոր եղավ Հայրենիքի պատկերի Համար:

Ի՞նչ թողեց կզեռնը Չարենցին: Ավերված երկիր, ոչնչացված Արևմտյան Հայաստան ու ՀարյուրՀազարափոր զոհեր և անհուն սերը Հայրենիքի Հանդեպ: Բայց եզեռնը Չարենցին պիտի անխուսափելիորեն ստիպեր մտածելու՝ ինչու՞ բոլոր ոգորումների ու զոհերի արդյունքը այս եղավ: Եվ եթե սերը Հայրենիքի Հանդեպ մնաց աներեր, ապա բուն Հայրենիքի պատկերը երեքվեց, փլվեց, երեքվեց և փլվեց Հայրենիքի պատմությունը:

Հայկական ազգային մտածողության ռոմանտիզմն ու զավառականությունը գիտակցվեց ու քննադատվեց դեռ Վահան Տերյանի կողմից: Բայց Տերյանը «Երկիր Նայիրի» շարքում, մի քանի այլ բանաստեղծություններում և նամակներում ու հոդվածներում, ըստ էության, միայն նախանշեց խնդիրը: Դրա իրականացումը Հիմնականում բաժին ընկավ Չարենցին: Չարենցը Տերյանից ժառանգեց նրա վերաբերմունքը Հայաստանի պատմության ու ներկայի և ազգային ուժերի Հանդեպ, նրա բանաստեղծական շարքի վերնագիրը, որ դարձրեց իր վեպի վերնագիրը: Բայց Չարենցը անհամեմատ հեռու գնաց, իր փաստորեն ողջ ստեղծագործության ընթացքում խորացնելով ու սրելով ոչ թե պարզապես քննադատությունը, այլ ... մերժումը: Սկսվեց դա 1916-ին, «Վահագն»

բայլադով և շարունակվեց մինչև ստեղծագործական ուղու վերջը: «Երկիր Նայիրին» ահա մի օղակն է այդ շղթայի, շատ կարևոր, թերևս, ամենակարևոր օղակը (մի հանգամանք, որ ամենևին չի պակասեցնում նրա մյուս գործերի գեղարվեստական արժեքը):

Հիմա տեսենք այս ամենի արտացոլումը վեպում: Արդեն ուշադրություն հրավիրեցինք սկզբի շատ կարևոր մի հատվածի վրա, որտեղ Չարենցը խոսում է իր սիրո և Երկիր Նայիրիի հանելուկայնություն մասին: Բայց, ինչպես տեսանք, հենց անցնում է Երկիր Նայիրիի կոնկրետ նկարագրությանը, անմիջապես ասպարեզ է գալիս գավառական գորշությունը, որի ֆոնին գավառական քաղաքի ուժեղները յուրատեսակ մոռումեռնադուլություն են ձեռք բերում, իբրև այդ նույն խեղճության ու գավառականության մարմնավորումներ: Չարենցը ի սկզբանե իր հեղինակի շնորհիվ կասկածի տակ է առնում բոլոր ազգային հաստատությունները: Այստեղ և՛ Դաշնակցական կուսակցությունը իր «Կենտրոնաուղեղասարդով», և՛ եկեղեցին, և՛ դպրոցը, և՛ պատմությունը: Հեղինակի առարկա են և՛ Վարդան զորավարի սրբանկարի վերածված կերպարը, և՛ Կարսի հինավուրց բերդը: Չարենցի հեղինակը թափանցում է նաև նորագույն իրադարձությունների, հայրենիքի նորագույն պատմության խորքերը, ներսից արժեքրկում դրանք: Այդպես է Չարենցը պատկերում կամավորական շարժումը, Հայաստանի առաջին հանրապետության կյանքը: Սրանց վերաբերող ամեն մի նրբագիծ շաղախված է հեղինակում, սպանիչ - և միաժամանակ ողբերգական - ծաղրով: Ծաղրի մեջ զգացվում է ցավազին հարցը՝ ինչու՞ այդպես եղավ: Ծաղրվող ամեն ինչ շատ մոտ է Չարենցի սրտին, նրա էություն մի մասն է: Ահա թե ինչու ժամանակ առ ժամանակ հեղինակն ամեն անհատական, բնականորեն տեղը գիշում է զուտ ողբերգական խորհրդածություններին, որոնք վերաբերում են նույն խնդրին: Ահա մի հատված վեպի վերջին մասից. «Եվ այստեղից է ահա (մինչ այդ ասվում է, որ օրը երկուշաբթի էր, 14 թ. դեկտեմբերը - Ա.Ե.), որ, կարծես Մազուլիի Համոյի ուղեղից սահելով, կերպավորվելով աշխարհում որպես Մազուլիի Համոյի ուղեղից ելած առտնին գառանցանք՝ գլորվեցին օրերը, տխուր ու աղետաբեր. գլորվեցին և իրականացան 1914, 15, 16 թվականները՝ ելան, տեսիլանման, հանճարեղագույն այդ ուղեղից և իրականացան այնտեղ, սահմանի այն կողմը, այնտեղ, ուր պետք է հառներ տարիների մոլժից երկիրը Նայիրի, այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը՝

«Նայիրյան ուժերով» բեռնավոր: Իրականացան այդ տարիները, դաժան ու անկարելի, այնտեղ - Վանում, Բիթլիսում, Մուշում, Դիարբեքիրում, - այնտեղ - Գարահիսարում... Անաստատում ելած միրաժի նման՝ ելավ - գետնահարվեց, վերջին պատրանքով շնչավորված հնամյա երազը, գետնահարվեց - արդյոք ընդմիջա... Ու մնացին - զիեր, զիեր, զիեր - առտնին զառանցանք: Ու մնացին ավերակներ: Ու մնաց... Մազուլթի Համոն...» (195):

Ինչպես տեսնում ենք, մի կողմում Մազուլթի Համոյի անձնավորությունն է՝ պարուրված հեգնանքով, բայց, մյուս կողմից, անվերապահորեն ողբերգական, հեգնանքի ոչ մի տարր իրենց մեջ չունեցող տողերն են Հայոց Ցեղասպանությունից մասին: Այսպիսի անցումները վեպում, հատկապես նրա երրորդ մասում, բավական շատ են և էական:

Բայց ի՞նչ է Երկիր Նայիրին, ի՞նչ կամ ինչպե՞ս է պատասխանում Չարենցը այս գլխավոր հարցին իր վեպում: Բերված հատվածում արդեն որոշ ակնարկներ կան այդ մասին՝ «Հնամյա երազը» (ուշադրություն դարձրեք այն բանին, որ Չարենցը հատուկ ընդգծել է այս երազին վերաբերող երկու բառ՝ գետնահարվեց - արդյոք ընդմիջա. այս բառերին դեռ կանգնադրանք): Երրորդ մասի վերջում Չարենցն ինքը հարցնում է, թե որն է, վերջապես, երկիրը Նաիրի: «Սույն այս վեպիս առաջաբանում, հիշում ես, ես հարցրել էի սրտմտությունը, կասկածով հարցրել էի սիրտս, թե, գուցե, մշուշ է նա, Նայիրին, ուղեղային մորմուք, սրտի հիվանդություն ...» (177): Մի քանի էջ այն կողմ ծնվում է մի ուրիշ, բավական տարօրինակ պատկեր. «...նա էր (ուղեղը և ոչ թե Մազուլթի Համոն), որ տարիներ շարունակ բոլոր համանման ուղեղների կատարյալ կատարելատիպը լինելով՝ որպես առասպելական այն ցուլը, կրում էր իր ուղեղն եղջուրների վրա... երկիրը Նայիրի» (180): Սա, ինչպես տեսնում ենք, «ուղեղային մորմուքի» գրույթի հետագա կոնկրետացումն է: Սա հեղինակային խորհրդածությունների կենտրոնական մոտիվն է - երկիր Նայիրիի երազական, «սրտի հիվանդություն, ուղեղային մորմուք» լինելը: Վստահ կարող ենք ասել, որ երկիր Նայիրիի այս հատկությունը և դոկտոր Բուրբունյանի ուղեղի հատկությունը՝ երևակայությունը իրականությունից փոխարեն ընդունելը, խորապես հոգեհարազատ են և մասնացույց են անում հայ ազգային մտածողության մի էական հատկանիշը՝ իրականությունը տեսնել չկարողանալը: Միայն թե դոկտոր Բուրբունյանի երևակայությունը

ներկայացվում է միայն իբրև այդ անհատի բնորոշ գիծը, իսկ երկիր, Նայիրին բնորոշում է առհասարակ ազգային մտածողությունը. Մագուլթի Համոն, իր բոլոր անհատական գծերով հանդերձ, ներկայացվում է իբրև համանման ուղեղների կատարելատիպը. վապի ընթերցողները տեսնում են, որ Մագուլթի Համոն նայիրյան մաքերի տիրակալն է, նայիրյան քաղաքի գլխավոր գործիչը: Չարենցը իր ընդհանրացման մեջ շատ ապկի խորն է գնում՝ երկիր Նայիրին դարձնելով մի ամբողջ երկրի խորհրդանիշը: Այս խորհրդանիշը տարածվում է ոչ միայն ավազի, այլև առհասարակ ազգային գոյություն վրա: Բուն պատմությունը Չարենցը անդրադառնալու էր հետո, հիմնականում «Գիրք ճանապարհի» մեջ: Բայց արդեն այն, որ «Երկիր Նայիրի» կոչված ներկայացվում է և՛ իբրև ուղեղային մորմոք, և՛ իբրև իրական երկիր – քայքայում է ամբողջ պատմություն հիմքերը: Իրակա՞ն է եղել (այստեղ իրականը, ինչպես Հեգելը պիտի ասեր, համապատասխանում է բանականին) մեր պատմությունը, թե՞... երազական, անիրական:

Չարենցը չի ասում, թե «Երկիր Նայիրի» կոչված ուղեղային մորմոքը եղավ Նայիրիի կործանման պատճառը (այսպիսի հայացք հստակորեն տեսնվում է «Մահվան տեսիլ» պոեմում). բայց նրա ցավը նաև նրա համար է, որ այս խեղճ, գալառական ուժանտիկայով անհնար էր առնել կործանման ճանապարհը: Սա՛ է վապի ամբողջ տրամաբանությունը: Այս եզրակացությունն է թեկադրվում մեզ պատմությունում: Երբ կողք կողքի ենք դնում Մագուլթի Համոյի և մյուսների ոգևորված ճառերը, պաթոսը և այն արդյունքները, որ մենք ունեցանք, կոտորածը և Արևմտյան Հայաստանի կորուստը, միանգամայն ըմբռնելի է դառնում Չարենցի վերաբերմունքը Նայիրիի գործիչների, նրանց ողջ քաղաքականության հանդեպ: Այս խնդրում Չարենցն անողոք է և իր ծաղրը տանում է մինչև վերջ:

Ինչպես տեսանք, նա ակնարկում է, որ Երկիր Նայիրին ուղեղային մորմոք է, սրտի հիվանդություն: Եվ այնուհետև առաջ է բերում մեր հիշած տարօրինակ պատկերը՝ Երկիր Նայիրին ապրում է Մագուլթի Համոյի ուղեղում, ուղեղային եղջյուրների վրա: Այս պատկերով էլ ակնարկվում է Երկիր Նայիրիի երազանքի անիրական, անհող լինելը, ամբողջ ազգային գաղափարախոսություն հողից կտրված լինելը: Բայց այս քիչ է թվում Չարենցին: Եղջյուրների պատկերը նա օգտագործում է Երկիր Նայիրիի երազանքը վերջնականապես պոսակադերձելու համար:

Սա վեպի երրորդ մասի և առհասարակ վեպի ամենանշանակալից հատվածներից մեկն է: Անգլինա Բարսեղովնային և քաղաքի երիտասարդ պարեմին իր անկողնում տեսնելը մի տեսակ չի համապատասխանում Մազուլիի Համոյի այն ողբերգական վախճանին, որ կա վեպում: Բայց ինչու՞ Չարենցը պետք է տար այսպիսի մի դրվագ այն իրադարձությունների շղթայում, որոնք հանգեցնելու էին և՛ քաղաքի կործանմանը, և՛ Մազուլիի Համոյի ու իր ընկերների վախճանին: Այս հարցին կարելի է միանգամայն վստահորեն պատասխանել՝ Չարենցը պետք է մի վերջին ու արտահայտիչ նրբագծով արժեզրկեր Երկիր Նայիրի խորհրդանիշը, ազգային մտածողության այդ ֆեմտիչը: Ահա թե ինչու այդ տեսարանով Մազուլիի Համոյի ուղեգրային եղջյուրները և ամենասովորական կենցաղային եղջյուրները՝ կոռուպցիոնական խորհրդանիշը, այստեղ միանում են: Ահա այդ հատվածը. «Կռացա՛մ, բանալի ծակից ներս նայեց, Անգլինա Բարսեղովնայի ննջարանը, Մազուլիի Համոն. օրորվեց, ուղեղի եղջյուրների վրա թափուց անհանգիստ երկիրը Նայիրի... Օրորվեց, թափուց անհանգիստ. – Նայիրի երկիրը, ցատկելով ուղեղի եղջյուրների վրայից, ցատկելով ուղեղից – նստեց Համո Համբարձումովիչի ականջներից ընտանեբար բուսած պոզերի վրա: Ե՛վ այդ տարօրինակ-երկար, հոր ականջներից ընտանեբար բուսած պոզերի արանքից, Մազուլիի Համոյին գաղտագողի մոտեցած, նրա կտեղ շնչասպառ կռացած, Սևաչյա Պրիմադոննան տեսավ... մագերը, կռնակը և սպիտակ նստուկը քաղաքի պարեմի (բարձրահասակ սպայի), որին, նկարչական մի չքեղ կոնսրաստ կազմելով, քնքուշ փաթաթվել էին պղնձագույն սրունքները Անգլինա Բարսեղովնայի՝ իր, Սևաչյա Պրիմադոննայի, մոր – Համո Համբարձումովիչի անգուլպական կողակցի...» (191): Կարելի է, անշուշտ, փնճել այս տեսարանի մանրամասների նպատակահարմարության շուրջ. բայց ակնհայտ է, որ այդ բոլոր մանրամասները, տեսարանի անշուշտ մինչև վերջ գիտակցված կոպիտ-կենցաղային երանգը միանգամայն քաղաքական ուղղվածություն ունեն, որը ընթերցողը հեշտություն մեկտեղ է նկատել: Այս տեսարանի միջոցով նախ և առաջ երկիր Նայիրին է իջեցվում: Բայց այս տեսարանով նաև իջեցվում, պսակագերծվում են ազգային գործիչները, որոնցից պիտավորը, անշուշտ, Մազուլիի Համոն է: Չարենցն, ինչպես տեսանք, արդեն հայտարարել էր, որ այս վեպում հերոսներ չեն կարող լինել, դրանով միաժամանակ տալով իր բացատրությունը այն բանի, թե ինչու ինքը չի

զբաղվում հոգեբանական վերլուծությամբ, առհասարակ քիչ ուշադրություն է դարձնում գործող անձանց կերպարներին: Այս զբաղը Հաստատումներից մեկն է Չարենցի այդ Հայտարարության: Բայց...

Խնդիրն այն է, որ նայիրյան քաղաքի ազգային գործիչների կերպարները խակապես հակասական են: Ընդ որում, դա այն հակասականութունը է, որ դասական վեպում մանրամասնորեն հիմնավորվում է, բացատրվում: Կարելի է նույնիսկ ասել, որ դասական ռեալիստական վեպի տեսակետից նայելիս Չարենցի մի շարք գործող անձանց կերպարների մանրամասները համոզիչ չեն: Նույն Մազուլի Համոյի մասին մենք իմանում ենք այնպիսի բաներ, մանավանդ բանտարկված գալառապետի նամակից, որոնք սուսպենս ալարտական զբաղի լույսի տակ, գոնե անտեղի են թվում: Այս բոլոր գծերը մեզ լավ ծանոթ են քննադատական ռեալիզմի գրականութունից, իբրև լիբերալ-բուրժուական գործչի կերպարի անխուսափելի տարրեր: Հանուն ոսկու բուրժուան պատրաստ է ամեն ինչի. Համո Համբարձումովիչի դեպքում այդ դիժը հատկապես ընդգծված է նրանով, որ այս մարդը, ազգային գործիչ լինելով, ոսկի էր դիպում դարավոր ոսոխին գինեղու ճանապարհով, այն ոսոխի, որ շուտով պիտի կոտորեր նայիրյան քաղաքի բնակչութունը... Եվ այնուամենայնիվ, այս գծերը չեն, որ որոշում են Մազուլի Համոյի կերպարը: Կամ գոնե միայն այս գծերը չեն... Դեմիրճյանի «Ազգային խայտառակության» միջնորդը է, որ տիրապետում է այստեղ, թալանի ու շահի կիրքը, գաղթականներին կողոպտելու սովորությունը ամենևին էլ էական չեն այս միջավայրում: Էականը այստեղ ազգային պաթետիկան է, որ ներսից արժեզրկվում է քաղքենիական անտարբերությամբ ու հեգնանքով:

Մազուլի Համոյի մերձավորագույն գինակիցներն են չրջանային բժիշկ Սերգե Կասպարիչը և ընկ. Վառդյանը, որոնք դառնում են չրջանի ղեկավարները անկախություն ստանալուց հետո և վերջում նահատակվում են Մազուլի Համոյի հետ միասին: Բայց սրանց մասին էլ հաղորդվում են ամենաբացասական մանրամասները, որոնց թվում, օրինակ, այնպիսին, որ Սերգե Կասպարիչը փաստորեն իր արտաքնոցում խեղդել է իր դեռատի հիվանդ կնոջը, որ ընկ. Վառդյանը մարդասպան է և այլն:

Ահա այսպիսի բնութագրով ներկայացվող մարդիկ պետք է առաջինները փախչեին կործանվող նայիրյան քաղաքից և իրենց տաքուկ

անկյուն ճարեին թիֆլիսում, Ռուսաստանում կամ Եվրոպայում: Բայց մնում են մինչև վերջ նայիրյան քաղաքում, հավատարիմ Հանրապետության դրոշին, և նահատակվում թշնամու հրոսակների ձեռքով: Եվ ուրեմն, ինչպե՞ս բացատրել այս հակասությունները. նորից կրկնենք - սրանք դասական ռեալիզմի հերոսների ներքին-հոգեբանական հակասությունները չեն, Չարենցը առհասարակ ուշադրություն չի դարձնում իր հերոսների հոգեբանությունը, նրա վեպը իր գեղարվեստական առանձնահատկություններով (խոսքային տարերքը և երգիծականությունը) դրա կարիքը չունի: Նրա կերպարները առհասարակ նրա խոսքի տարերքից դուրս չեն էլ կարող ամբողջանալ, ինքնուրույն, ինքնակա արժեք չունեն իբրև լիարյուն գեղարվեստական կերպարներ: Ուրեմն, այս հակասությունների արմատը պետք է փնտրենք պատմողի (կամ խոսողի) աշխարհընկալման առանձնահատկությունների մեջ: Իսկ դա այն նույն հակասականությունն է, որի մասին մենք այնքան արդեն խոսել ենք: Մի կողմից, Մազուլթի Համոն և մյուսները այն գործիչներն են, որոնք իրենց ուսերին առան ազգի փրկություն բռնող և նրան կռվի տարան երկիր Նայիրի տեսիլքով: Ուրեմն, հայոց ազգային մեղավորներն են նրանք (եթե վեպում դատավճիռը դեռ այսքան կտրուկ չէ, ապա «Մահվան տեսիլ» պոեմում այն հստակ է - բոլոր այդ գործիչներն են, որ ժողովրդին առաջնորդում են դեպի մահվան հսկա խարույկը): Մեղավոր են նրանք, նրանց քարոզած գաղափարախոսությունը: Ահա թե ինչու նրանք պատմողին ներկայանում են իբրև հեզնանքի առարկա, և ահա թե ինչու պատմողը ձգտում է ամեն կերպ պսակագերծել նրանց, այդ պսակագերծումը հասցնելով այն մանրամասներին, որոնց մասին խոսեցինք: Այս պսակագերծումը որոշակի նպատակ ունի՝ վերջնականապես ազատվել և իր ընթերցողներին ազատել երկիր Նայիրի ուրվականից: Այստեղ տեղին է հիշել երկրորդ մասի սկզբի տողերը. «Եվ մի՞թե այնտեղ, տքնություն վերջում, որպես նվիրական, սիրելի մի մեռել - չալտի պատկերանա ինձ երկիրը Նայիրի, որին դամբանելու համար տանում եմ ես ահա խոհեղիս տողաշար դադաղը - տանում եմ կամքիս հակառակ, որովհետև, այո, հարկավոր է տանել: Ձէ՞ որ, այո - թաղել է հարկավոր բոլոր մեռելներին, որքան էլ նրանք սիրելի և հարազատ լինեն. չէ՞ որ միևնույն է, հակառակ դեպքում կքայքայվեն նոքա՝ զազրելի և անտարբեր, այնպես որ անգամ սիրահարը կղզվի պաշտելի աճյունից» (79): Սա շատ խոսուն հատված է, վեպի մի այլ բանալին: Չարենցը

Համոզված է, որ մեռելը Հարկավոր է թաղել, որքան էլ որ այն սիրված լինի: Մի կողմից, չի թաքցնում, որ մեռելը «սիրելի է և նվիրական» իր Համար, մյուս կողմից՝ որ այն անապաման պետք է թաղվի ներկային չիսանդարելու Համար: Ահա Մազուլի Համոյի և մյուս ազգային գործիչների կերպարների հակասականությունը կապված է Չարենցի այս գիտակցության հետ: Մազուլի Համոյի պատկազերծումը գրական հուղարկավորություն մի մասն է:

Բայց Չարենցը իսկապես սիրում է այդ ամենը, այդ ամենը նրա էություն մի մասն է, և այդ բոլոր բացասական մանրամասներից հետո մենք վկա ենք լինում իսկապես ողբերգական մի ավարտի, և այս դեպքում Չարենցի հեղինակը մի շատ թափանցիկ շղարշ է, որ ողբերգությունը չի կարող քողարկել: Թույլ տանք մեզ ևս մի ծավալուն մեջբերում կատարելու վեպից. 3-րդ մասից. «Մենք արդեն անցնում ենք նայիրյան այդ քաղաքի և սուլյն այս պոեմանման վեպի վերջին դեպքերի նկարագրությունը, - և մի սուր, անողոր, դառնաթախիժ կսկիժ սկսում է ուտել մեր սիրտը. ձեռքս կրկին սկսում է դողալ, և գրություն տառերը գրվում են ծուռ ու դողդոջ, կարծես օրորում է տողերս աներևույթ մի հողմ... Սև, մրուրոտ, արյունալի են այդ դեպքերը, որոնց նկարագրությունն անցնելու ենք հիմա, ընթերցող, և չգիտենք՝ կարողանալու՞ է արդյոք մեր տկար գրիչը պատկերել այդ դեպքերն այնքան սրտակեղեք ու ահավոր, որքան սրտակեղեք ու ահավոր էին նրանք իրականում: Մենք սովելի քան կատկածում ենք դրան, ընթերցող, որովհետև դժվար թե մեր Հնամյա արևի ներքո գտնվի մի գրիչ, որ պատկերել կարողանա այդ վերջին դեպքերը, պատկերել այնպես, որ բիզ-բիզ կանգնեն ընթերցողի մագերը, կսկծից ու ցավից խորովվի ընթերցողի սիրտը, և այրող, այրող, այրող արցունքներ թափվեն ընթերցողների աչքերից» (էջ 237): Այս տողերը մեկնաբանության կարիք չունեն. պաթետիկան այստեղ մի պահ կարծես թե շարունակում է հեղինակի գիծը. բայց սկիզբն է դառնում, որ այն իսկական է այս դեպքում, որ խոսքը իսկապես մեծ ողբերգության մասին է, և հատկապես այսպիսի հաստատվածների առնչությանը տեղին է հնչում իր գործին տված հեղինակի բնորոշումը՝ «պոեմանման վեպ» (Գոգոլի վեպը հիշեցնող ևս մի նրբագիծ). խորն ու անկեղծ ապրումների պոռթկումը արձակ երգիծական վեպին քնարականություն է հաղորդում:

Բայց վերադառնանք վեպի գործող անձանց: Այս հաստատվածը

վերաբերում է ոչ միայն նայիրյան քաղաքի, այլև այդ քաղաքի վերջին պաշտպաններին՝ Մազուլի Համոյի և իր ընկերների կորստյանը, հեղինակի ասած վերջին դեպքերը ընդգրկում են նաև նրանց մահը: Եվ ուրեմն այդ տխրությունն ու այրող արցունքները նաև նրանց համար են: Այն ամենից հետո, ինչ մենք քիչ առաջ կարդացինք Մազուլի Համոյի, Սերգե Կասպարիչի, ընկ. Վառուդյանի մասին, այս կսկիծը պետք է որ անտեղի թվար: Բայց դա անկեղծ է, վերջին էջերի առաջատար մոտիվն է դա: Ահա ևս մի քանի տող, որ ուղղակի վերաբերում են քաղաքի գործիչներին. «քաղաքում մնաց բազում ժողովուրդ, որ և սրի քաշվեց ոսոխի հորդանների կողմից: Բայց այս չէ էականը, ընթերցող. էականն այն է, որ, բացի ուրեմն, բազում ժողովրդից, քաղաքում մնացին, - և սա էր ամենաէականն ու սարսափելին, - ընկեր Վառուդյանը, Սերգե Կասպարիչը - բժիշկը և Մազուլի Համոն... Մինչև վերջին վայրկյանը նրանք քաջաբար մնացել էին իրենց զիրքերի վրա, մնացել էին Բերդում և հենց Բերդում էլ գերի էին ընկել ոսոխին, - ընկել էին թշնամու արյունարբու ձեռքը» (268): Ապա (իհարկե նույն ոճով) պատմվում է այն մասին, որ սկզբում թշնամին պատվով է վերաբերվել հայ գործիչներին, հարգել նրանց վիշտը, բայց այնուհետև նրանց հանձնել է իր հորդանների ձեռքը, որոնք նրանց կախել են դասայիքների համար այս գործիչների իսկ կարգադրությամբ կառուցված կախաղաններից: Ինչու՞ համար ենք շեշտում «նույն ոճը»: Նորից կրկնենք, Չարենցի գնահատականներն ու վերաբերմունքը հասկանալու համար պետք է շատ ուշադիր լինել նրա խոսելաձևի նրբագույն երանգների նկատմամբ: Մենք հիմք չունենք ասելու, որ այս հատվածներում հեղանք չկա (քանի որ խոսքը վերաբերում է ազգային գործիչներին, Չարենցը չէր կարող գրել անխառն թախիծով - իզուր չէր Չարենցը նրանց հեղինակի նախորդ գրեթե բոլոր էջերում). օրինակ, այն, որ հեղինակը հայտարարում է, որ բազում ժողովրդի կոտորվելը թշնամու հորդանների կողմից էական չէ երեք գործիչների մահվան համեմատությամբ, ամենասուր հեղանքն է և՛ այդ մարդկանց, և՛ նրանց կողմնակիցների հասցեին. ապա, շեշտված որոշ բառեր ու արտահայտություններ (օր. «իրենց զիրքերի վրա», որ, անկասկած, հեղափոխական ֆրազաբանությամբ նմուշներից է) ևս հեղանական տոնի արտահայտություն են: Բայց, կրկնենք, եթե Չարենցը ցանկանար բարոյապես մինչև վերջ ոչնչացնել իր հերոսներին, ապա նրանց

քաղաքից փախչել կտար դոնս վերջին գնացքներից մեկով (իրականում, ինչպես վկայում են Այմաստ Զաքարյանի ծանոթագրությունները Չարենցի Երկերի 5-րդ հատորում⁶, Կարսի քաղաքագլուխ Համբարձում Նոհրատյանը Կարսի երկրորդ անկման ժամանակ իսկապես կախվել է թուրքերի կողմից. իրական այս փաստը համընկել է Չարենցի մտահոգմանը. այլապես այն չէր օգտագործվի): Եվ վերջապես, այդ նույն և այս հատվածի մնացած բոլոր տողերը ունեն նաև երկրորդ եզրը, ինչքան էլ այդ տարօրինակ թվա. հեղնանքի հոսում գլացվում է իսկական ցավը... Եվ ուրեմն, ազգային գործիչների բարոյական վերջնական պատկազերծումը չի մտնում Չարենցի գեղարվեստական պլանների մեջ: Սա շատ կարևոր է ինչպես այս վեպը, այնպես էլ Չարենցի մնացած գործերը ճիշտ հասկանալու համար: Իր ամենամուսյլ «Մահվան տեսիլում» էլ Չարենցը կասկածի չի ենթարկում իր կողմից անվերապահորեն մերժվող գործիչների նվիրվածությունը հայրենիքին, ազգի փրկություն գործին: Այս գիծը անցնում է նրա ողջ ստեղծագործության միջով, սկսած նույն «Ազգային երգից» (պատահական չէ, որ այդ պոեմն էլ համարված է հեղինակի կողմից «պոեմ երգիծական և ողբերգական», որ շատ հարմար բնորոշում է նաև վեպին) մինչև «Գիրք ճանապարհի» պոեմները. Չարենցի խոհերի ու գնահատականների իսկական արտահայտությունը վեպն է ու բազմաթիվ պոեմները ազգային ողբերգության ու ազգային ճակատագրի մասին: Չմտնելով այն հարցի քննության մեջ, թե Չարենցի վերաբերմունքը ինչ չափով էր համապատասխանում պատմության կոնկրետ փաստերին ու իրողություններին, պետք է նկատենք միայն, որ այս վերաբերմունքը Չարենցի անկեղծության վկայություններից մեկն է: Ուրեմն, Չարենցը կասկածի չի առնում ազգային գործիչների նվիրվածությունը ազգային-ազատագրական պայքարին: Նրա երգիծանքը ուղղված է գլխավորապես այդ գործիչների և կուսակցությունների քաղաքական մտածողության, կարող ենք մի քիչ ավելի ընդլայնել սահմանները և ասել՝ ազգային-քաղաքական մտածողության դեմ: Չարենցը իր գործիչներին պատկազերծում է քաղաքականապես: Այս է նրա վերաբերմունքը նաև ազգային կուսակցությունների նկատմամբ: Չարենցը հիշատակում է ուղղակիորեն երկու կուսակցություն՝ Դաշնակցություն և Հնչակ: Բայց, հետևելով պատմական իրողություններին, Հնչակին առանձնապես մեծ տեղ չի տալիս –

⁶ Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու (վեց հատորով), հ. 5, էջ 573:

նրանց մասին խոսվում է մեկ-երկու անգամ (Հիշենք, որ նման մոտեցում ունի և Թովթավենցը «Դոկտոր Բուրբոնյանում»)։ Ուղղակիորեն տալածից ու ակնարկություններից պարզ է դառնում, որ նայիրյան քաղաքի հասարակական կյանքը անցնում էր դաշնակցություն հսկողության տակ, և բոլոր նշանավոր գործիչները, այդ թվում և զոհված եղյակը, դաշնակցության անդամներ էին։ «Մահվան տեսիլ» պոեմում նա ավելի հստակորեն է մատնացույց անում դաշնակցության հեղինակությունը ժողովրդի մեջ։ Բայց այդ չի խանգարում նրան վճռականապես մերժելու դաշնակցականների քաղաքականությունը և նրանց դնելու այն բարավանի պոլսը, որն ուղղվում էր դեպի մահվան մեծ խարույկը...

Ինչ վերաբերում է երրորդ՝ կոմունիստական կուսակցությանը, ապա անվանումը ուղղակիորեն վեպում բացակայում է, բայց շատ որոշակի ակնարկները կոնկրետ դրվագներում ցույց են տալիս, որ խոսքը այդ կուսակցության մասին է։ Հիշվում են այն բոլոր խոսակցություններն ու մեղադրանքները, որոնք այդ տարիներին պտտվում էին Լենինի հասցեին՝ «արյունարբու մի սկյութ, ռապած մի մոնղոլ» և այլն (233), Կարո Դարայանի կենսագրությունը՝ աշխատանքը Բաքվի բանվորների շրջանում և այլն։ Բայց խնդիրը դրանով չի սպառվում։ Վեպը գրելու պահին Չարենցը կոմիտսի անդամ էր և խորհրդային կարգերի համոզված կողմնակիցը, ինչպես պարզ երևում է վերջաբանից, որի մասին դեռ կխոսենք։ Կան նաև ուրիշ մանրամասներ, որոնք հուշում են նրա վերաբերմունքը կոմիտսի հանդեպ։ Արդեն Հիշեցինք, որ միակ սթամպ մարդը ազգային ռոմանտիկայի տիրապետության մթնոլորտում Կարո Դարայանն էր։ Մի տեղ հեղինակը Կարո Դարայանին ներկայացնում է իբրև «միանգամայն մաքուր անկաշառ մի անձնավորություն» (124)։ Վերջին, երրորդ մասում այսպիսի շատ կարևոր, բնութագրական տողեր է գրում. «...իր ասիերից ելած, հորդած դեռ չէ՞ր միթե այն օրերում նայիրյան այդ քաղաքի կյանքը, մի կյանք, որի վրա, ինչպես հայտնի է քեզ, ընթերցող, վաղուց հետև կախված էր մագլութանման մշուշը, որը վաղուց հետև ծածկել էր, ինչպես հայտնի է քեզ, նայիրյան այդ քաղաքն ու բնակիչներին, շենքերն ու մարդկանց։ Հեղեղել էր կյանքը, ելել էր այդ օրերին իր սովորական ասիերից և թերևս, իզուր էր Կարո Դարայանը փորձել լույսի նշույլ մտցնել, ... թարթել իր տարտամ կրակը, մագլութանման մոլեխում» (229)։ Նախ և առաջ հարկավոր է ուշադրություն դարձնել մագլութանման մոլեխին. մի կողմից, շատ

կարևոր է մուժի հիշատակությունը, մուժի, որի մեջ փորձում էր լույս արծարծել Դարայանը: Դրանով Չարենցն ակնարկում էր նույն այն ռոմանտիկական մշուշը, որը, ըստ հեղինակի, պատել էր նաիրցիների գիտակցությունը վաղուց ի վեր – ինչպես արդեն գիտենք, այս «վաղուց հետեն» հասնում էր մինչև դարերի խորքը, ընդգրկում մեր ամբողջ պատմությունը: Մյուս կողմից, չսխալմանց բնորոշ է, որ Կարո Դարայանն է միակ սթափ մարդը – իր փոքրաթիվ բարեկամների հետ միասին – որ փորձում է լույս ու սթափություն մտցնել այդ ռոմանտիկական մշուշում: Եվ վերջապես, թերևս ամենաէականը: Անկախ իր քաղաքական համակրանքներից ու կուտակցական պատկանելիութունից, Չարենցը տեսնում է, որ կոմունիստները ազդեցություն չունեն նայիրյան քաղաքում: Կարո Դարայանն ու իր մեկ-երկու ընկերները մեկուտացած են այնտեղ: Նայիրցիները գնում են Մազուլի Համոյի, Գեներալ Ալոշի և նրանց խմբի, ընկերության, մի խոսքով, ազգային ռոմանտիկայի կրողների հտեից: Սա կարևոր սահ է Չարենցի վեպը ճիշտ գնահատելու համար: Հետաքրքրական է, որ Չարենցը վեպի երրորդ մասը ավարտելուց հետո գրել է Աշոտ Հովհաննիսյանին, որ վերանայելիս պետք է ընդգծի կոմունիստների դերը⁷: Բայց ո՛չ վեպն է վերանայել, ո՛չ էլ կոմունիստների դերն է մեծացրել: Հայ քննադատության մեջ վեպի այս առանձնահատկությանը ոչ ոք ուշադրություն չի դարձրել: Քսան-երեսնական թթ. հայ մամուլում միայն մի հոդված կա, որի մեջ նկատված են Չարենցի վեպի այս առանձնահատկությունները, այն էլ ռուս քննադատի հոդված է, թարգմանված «Լիտերատուրնայա Գաղետայից» և տպագրված «Գրական թերթում»: Խոսքը Վ.Գուլցեի «Երկիր Նաիրի»-ն է: Եվ Չարենցի վեպը» հոդվածի մասին է: Այս հոդվածում ռուս քննադատը մի շարք ճշմարտացի դիտողություններ է անում Չարենցի վեպի մասին: Կոմունիստների առնչությամբ. «Չարենցը ոչ մի խոսք չի ասել այն հեղափոխական ուժերի մասին, որոնք հետագայում ստեղծեցին Խորհրդային Հայաստանը»⁸: Մենք տեսանք, որ որոշ բան ասել է, բայց այդ սովածը այնքան քիչ տեղ է գրավում վեպում ոչ միայն ֆիզիկապես, այլև, ըստ էության, որ ռուս քննադատը կարող էր և չնկատել: Մանա-

⁷ «...կավելացնեմ մի քանի հասկացումներ՝ ավելի ուռուցիկ դարձնելու համար բոլշևիկների արածները» (Եղիշե Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Ա. Ջաքարյանի ծանոթագրությունները, էջ 515):

⁸ «Գրական թերթ», 1934 թ., 28 փետրվարի:

վանդ որ նրա հետագա ղիտողությունները, որոնք մոտ են այն ամենին, ինչ արդեն ասվել է մեր կողմից, էապես կապվում են այս ղիտողության և վեպի ամենաէական սուանձնահատկությունների հետ:

Հայ քննադատության մեջ քառասական թթ. սխեմաները այս վեպի առնչությամբ շատ երկար մնացին: Նույնիսկ Չարենցի լավագույն հետազոտողներից մեկը՝ Սուրեն Աղաբաբյանը, իր ակամա տուրքը տվեց այդ սխեմաներին: Ահա երկու քաղվածք. «Եթե Հայ գեմոկրատիայի համար Նաիրին անպարտ երկրի ապագա հառնումի հենարանն էր, ապա նեղահայաց ազգայնական գործիչների համար Նաիրին այն թգատերեն էր, որ կոչված էր «գաղտնագրելու» նրանց դասակարգային ակնկալությունները»⁹: Բիչ հետո այս թեզը հաստատվում է. «Բանն այն է, որ Չարենցը նմանության-հավասարության և ոչ մի եզր չի տեսնում ազգային իդեալի մազութի-համոյական, այսինքն բուրժուական ըմբռնումների և նրա հակոտնյայի՝ ժողովրդական պատկերացումների միջև»¹⁰: Մի այլ տեղ «մազութի-համոյական, համարելով գաղափարական կեղծիք»¹¹, որ, հասկանալի է, մերկացնում էր Չարենցը, Աղաբաբյանը տրամաբանական ավարտին է հասցնում մի տեսակետ, որը նաև պետք է «փրկեր», արդարացներ Չարենցին: Աղաբաբյանի մեկնակետը ճիշտ ներկայացնելու համար բերենք ևս մի քաղվածք, որտեղ նա բացատրում է Չարենցի գաղափարական մերժման պոետիկան. «Առաջին հոտանքը, այսինքն մազութի-համոյականությունը նա սուպարեղ է հանում «նայիրյան քաղաքի», «օրերի ու վաստակների» «բնական պատմությունը» շարադրելիս, երկրորդը՝ ընթերցողին ուղղված հարցումների, պաթետիկ-քնարական դիմումների, հրապարակախոսական և այլաբանական խորհրդածությունների միջոցով»¹²:

Այս ամբողջ կոնցեպցիան «Երկիր Նաիրի» մասին մենք ստիպված ենք փիճարկել: Խնդիրն այստեղ միայն այն է՝ և միգուցե դա այնքան էլ կարևոր չէ, - որ Աղաբաբյանը հետևում էր ժամանակի գաղափարախոսական ստերեոտիպին, Չարենցի քննադատությունը վերա-

⁹ Ս. Բ. Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, գիրք առաջին, Երևան, 1973, էջ 283:

¹⁰ Նույնը, էջ 289:

¹¹ Նույնը, էջ 287:

¹² Նույնը, էջ 288:

գրելով միայն դաշնակցությանը: Դաշնակցության հասցեին, անշուշտ կա, ինչպես տեսանք, խոր և ինչ-որ տեսակետից ոչնչացնող քննադատություն: Բայց դաշնակցության հաւուսում չկա՞ ավելի կարևոր, ավելի մեծ մի թիրախ: Եվ այդ մեծ թիրախի գոյությունը արդյոք անիմաստ չի՞ դարձնում վերաբերմունքի այն տարբերակվածությունը Երկիր Նաիրիի հանդեպ կամ, ավելի ճշգրիտ, Երկիր Նաիրիի բովանդակություն ընկալման այն տարբերությունները, որոնք, ըստ Աղաբաբյանի, կան Չարենցի վեպում:

Նախ, ինչպես տեսանք, հենց դաշնակցության հանդեպ, Չարենցի վերաբերմունքը ներքնապես հակասական է. Մազութի Համոն, հիշենք, ոչ միայն բուրժուա է իր դասակարգին հասուկ բոլոր գծերով, այլև նահատակ իր ընկերների հետ միասին: Եվ այս խնդրում ևս ուռւ քննադատը 1934թ. ավելի ճիշտ է կողմնորոշվել, գրելով. « Իր մոտեցման երկվությունը Չարենցը պահպանում է մինչև վերջ. դաշնակ պարագլուխները, որոնք իրենց հաւուսում էին «նախնականներին», դարձան կատարյալ սնանկներ և դրա հետ միասին անվահեր նահատակներ, հերոսական տիպի մարդիկ, - հերոսներ և միաժամանակ կեղտոտ գործարարներ, որոնք մեծածախ ու մանրածախ վաճառքի էին հանում իրենց պատրիոստից»¹³. Ինչպե՞ս է, որ «Գրական թերթի» խմբագրությունը իր վերապահումն է արել այս հողվածի կապակցությամբ. «Անհրաժեշտ ենք համարում ընդգծել, որ հողվածագիրը դաշնակցությանը ճիշտ և հստակ բնորոշում չի տալիս»:

Ուրեմն դաշնակցությունը անվերապահ բացասական հերոսը չէ այս վեպի: Եվ չկա դեմոկրատական այն գանգվածը, որը կրեր Երկիր Նաիրիի մեկ ուրիշ ըմբռնում: Երկիր Նաիրին մեկ ընդհանուր երազանք կամ իդեալ էր բոլոր նախնիների, դեմոկրատական խավերի և Մազութի Համոյի և իր ընկերների և նաև իր՝ հեղինակի համար: Մեր այս պնդումը պետք է որ առաջին հայացքից անհիմն թվա. չէ՞ որ Չարենցը այնքան անողորմ ծաղրի է ենթարկում «Երկիր Նաիրին». բայց վեպի առանձնահատկություններից մեկն էլ հենց դա է, և Չարենցը մեկ անգամ չէ, որ դա ընդգծում է, խոսքը իրեն հարազատ ինչ-որ բանի, «սիրելի մեռելի» մասին է, որ ինքն էլ հրապուրված է եղել այդ իդեալով: Նախորդ էջերում բերված հատվածներին ավելացնենք ևս մեկը. «Ես այստեղ հար-

¹³ «Գրական թերթ», 1934 թ., 28 փետրվարի: և

կազմված եմ ասել, բացեիքաց խոստովանել, որ ես խաբել եմ քեզ, յուզել եմ գլուխդ, ինչպես խաբել է ինձ տարիներ շարունակ Մագուլթի Համոն...» (183): Այս խոստովանությունը կարելի էր դիտել իբրև երգի-ծական հնարանքներից մեկը, եթե չլինեին մյուս էջերը, Չարենցի մյուս խոստովանությունները, վեպի ամբողջ միջնորոտը: Խոստովանումը տարիներ շարունակ հավատացել է Երկիր Նաիրիին: Եվ ուրեմն, Չարենցի վեպի «երկու հոսանքները» Երկիր Նաիրիի երկու տարբեր ըմբռնում է են ներկայացնում, այլ մեկ ըմբռնման ներքին հակասականությունը, ողբերգականությունն ու ծիծաղելիությունը միաժամանակ: Այդ ըմբռնումը հայկական ազգային ըմբռնումն էր, ազգային իդեալը, որը, ըստ Չարենցի, վեր էր նույնիսկ ժամանակից: Աղաքաբյանն ինքը բերում է մի շատ բնորոշ հատված վեպից. «...Այդ զարմանալի ուղեղը կանգնած էր ինքն իր վրա... Կար, գոյություն ուներ և աշխատում էր, անխոնջ ու մշտնջենական, ինչպես ինքը, կամ, ավելի լավ է ասել, որպես մի իսկական «պերպետուոլում-մոբիլ»... գերմանական հայտնի գիտնական Հելմհոլցի նշանավոր թեորիան միանգամայն ժխտելով, ապացուցում էր իր կենդանի օրինակով, որ նման մի ինքնաշարժ մեքենա ոչ միայն հնարավոր է սկզբունքորեն, այլև կա, գոյություն ունի և կարող է աշխատել՝ ինքն իրեն սնելով դարեր ու դարեր, մահանալ ու կյանք առնել նորից, իր սեփական աճյունից, որպես եգիպտական մի ֆենիքս-թռչուն: Այսպիսի ահա ինքնասնույց մի թռչուն, բայց, ավելի լավ է ասել՝ «պերպետուոլում-մոբիլ» էր Համոն Համբարձումովիչի ուղեղը...»: Դարերի մասին հիշատակությունը ամենևին պատահական չէ. Չարենցը խոսում է հայ ազգային մտածողության մի գծի մասին, որն, ըստ իրեն, գալիս է դարերից: Այս եզրակացությունը թերևս այսքան կտրուկ չլիներ, եթե չլինեին Չարենցի մյուս գործերը ազգային ճակատագրի մասին, մանավանդ «Գիրք ճանապարհի» պոեմները, որտեղ անպտուղ ուժմանտիզմը վերաբերվում է հայ ժողովրդի ամբողջ պատմությանը: Ուրեմն մի անգամ ես հավատանք, որ Չարենցի հայացքը իր ժողովրդի պատմությանը ներքնապես խորապես հակասական է, և այս վեպն ու «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը ոչ թե այդ հակասության տարբեր եզրերի արտահայտությունն են, այլ ամեն մեկը յուրովի արտահայտում է այդ հակասականությունը: Խորը, ցավազին, կարելի է ասել նույնիսկ ողբերգական սեր հայրենիքի նկատմամբ և ժխտական վերաբերմունք այդ նույն հայրենիքի շատ էական

արժեքների նկատմամբ: Այսպիսի վերաբերմունքը բնորոշ է Չարենցի ամբողջ ստեղծագործությունը, և այս խնդիրներում Չարենցի դավանած մարքսիզմի շատ սկզբունքներ չեն գործում կամ մի կողմ են մնում: Չարենցը ամենևին հակված չէ գասակարգային լուրջ հակասություններից տալու նախընտան քաղաքում: Մագոլթի համոյականությունը հակադրվող ուժ այդ քաղաքում չկա, եթե չհաշվենք Կարո Դարայանին ու իր ընկերներին, որոնք, ինչպես տեսանք, որևէ լուրջ դեր նայիրյան քաղաքի ճակատագրում չեն խաղում: Իսկ ժողովուրդը... Ահա իրար լրացնող երկու հատված վեպի երկրորդ մասից: Նկարագրվում է գորահատված, զինվորների մեկնումը ռազմաճակատ. «Սուլում էր շոգեմեքենան. սուր, խեղդամահ արվող անասունի նման, սուլում էր սուկոցը շոգեկառքի: Տրեխավոր մարդիկ բոռում էին անիմաստ. տրեխավոր երիտասարդները երգում էին պառավաձայն. - «Տա-նըրը-մեն-ադե ջան - տաա - նըր - մեհեն...» (102): Այս պատկերը շարունակվում և լրացվում է մի քանի էջ հետո. «Ոնց, ոնց իմանար նեխած ձկան նման վագոնները լցված նայիրցի տրեխավորը, ոնց հասկանար այդ «վատ հոտը», նա, որ առաջին անգամն էր, ելած իր մուլթը խուղից, երկաթագիծ տեսնում, և նրա անհայտ հեռուներից սարսափահար լալիս էր պառավանման և երգում էր, պառավաձայն, վայրենի իր «Տանըմը» - փակ, անդուռ վշտի հանճարեղ այդ ուռնոցը, որ պատիվ կարող էր բերել ամեն մի, ձմռան կեպիչերին գունջը լուսնին տնկած, սարսափահար դայլի...» (132): Ավելորդ է ասել, թե ինչքան խեղճ, անպաշտպան տեսք ունեն նայիրյան տրեխավորները, այսինքն նայիրյան գյուղացիությունը, որ նույն ինքն էր՝ նայիրյան ժողովուրդը, որովհետև այդ երկրում, ինչպես տեսնում ենք, ուրիշ ժողովուրդ չկար, բանվոր դասակարգ չկար: Ավելորդ է ասել նաև, որ այս ամենն ասվում է ոչ թե արհամարհանքով - նման երանգ բացարձակորեն չկա վեպում - այլ ամենախորին տառապանքով, որը գալիս է ամենախորին սիրուց: Եվ ամենևին դժվար չէ որսալ այն թևերը, որոնք այս պատկերը կապում են Չարենցի նախորդ և հաջորդ շրջանների գործերի հետ: Ամբողջ մթնոլորտը հիշեցնում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» ողբերգական տողերը՝ «մեր հին սաղի ողբանվազ, լացակուռ մած լարը», «մթնում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև», «ողբաձայն երգերը մեր»: Ունացող դայլի պատկերը անմիջապես ստիպում է հիշել «Պատմության քառուղիներով» պոեմը: Ժողովրդի այսպիսի ընկալումը Հայրենիքի հանդեպ ունեցած Չարենցի

Հայացքի էական տարրերից մեկն է, և այս Հանգամանքը պետք է միշտ Հաշվի առնել Չարենցի ստեղծագործությունները քննելիս: Այս ընկալման Հետ կարելի է վիճել - դա միանգամայն ուրիշ խնդիր է. բայց այն կա, և այն պետք է հասկանալ ու բացատրել նրա ակունքները... Չարենցի աշխարհընկալումը ձևավորվեց մեր ժողովրդի գոյություն ամենամոտայլ տարիներին, և Հենց այդ տարիների ազդեցությունը պետք է բացատրել գրողի Հայացքի այս ողբերգական երկվությունը: Բայց վերադառնանք վեպի տեքստին:

Վերջաբանում Չարենցը ի մի է բերում այն ամենը, ինչ ասել է նախորդ էջերում «Երկիր Նայիրի» մասին, և այդ ընդհանրացումը այսպիսի տեսք ունի. «Վաղուց Հետո մեր գրականության, մանավանդ բանաստեղծության մեջ չկա մի բառ, որ ավելի հոլովվեր, քան «Նայիրի» գոյականը. բայց, չնայած դրան, մինչև իմ սույն այս պոեմանման վեպը, մեր լեզվագիտության ամուլ անդաստանում չէր ճարվում ոչ մի Մանուկ Աբեղյան, որ զբաղվիր այդ չամիչի պես գործածական դարձած բառի քերականական կազմությանը, և հա... էի, որ առաջին անգամ զբաղվեցի այդ քերականական Հարցով և գլխի ընկա, որ «Նայիրի» բառը ոչ թե գոյական է, այլ - եթե միայն քերականության մեջ կարելի է այսպես ասել - «մագլութի Համոյական»... «Նայիրին»... վաղուց արդեն գոյություն է ունեցել մի շարք ավելի քան պատկառելի մարդկանց մեջ (կարդասույն վեպ), որպես ուղեղային մորմոք, սրտի Հիվանդություն... Իսկ նման դեպքերում, ինչպես գիտենք, քիչ գործ ունի անելու լեզվագիտությունը, այստեղ, կարծում ենք, արդեն բժիշկ է Հարկավոր, անդամահատության աքցան կամ լանցետ և ոչ թե քերականություն... Վաղուց արդեն պատմությունը, այդ, կարծում ենք, ավելի Հանճարեղ բժիշկը, քան դոխտուր Արշալը, - պրակտիկայում կիրառել է վերոհիշյալ միջոցը և չենք կարծում, որ պատմության այդ փորձերն ապարդյուն են անցել. արյուն, ճիշտ է, շատ է Հոսել, սակայն կենդանի մնացածներից շատերն արդեն ազատ են վերահիշյալ ուղեղային մորմոքից ու սրտի Հիվանդությունից և այսօր իրենց երկիրն են շինում - մի երկիր, սակայն, որի գոյական լինելը ճշտելու Համար կարիք չկա գիմելու ոչ մի Մանուկ Աբեղյանի, որովհետև այդ պարզապես տեսնում են բոլոր նրանք, ովքեր գործ ունեն Հողի ու աշխատանքի Հետ և ոչ թե այն Հոչակավոր, մենք կատեինք «նայիրոմագլութիՀամոյական» դարու, որ, ըստ նայիրյան անեկդոտի՝ տեսել էր մի անգամ երկարականջ քեռին իր այն նշանավոր երազում...»

(132): Այս հատվածը լրացվում է առաջաբանի հայտնի տողերով, որտեղ խոսվում է Խորհրդային Հայաստանի մասին. «Գուցե ճիշտ որ միրած է Նայիրին, ֆիկցիա, միֆ, ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն... Իսկ նրա փոխարեն – կա այսօր մի երկիր, որ կոչվում է Հայաստան, և այդ հին երկրում ապրել են երեկ և ապրում են այսօր շատ սովորական մարդիկ սովորական մարդու սովորական հատկություններով: Եվ ուրիշ ոչինչ: Ոչ մի «Երկիր Նայիրի» - այլ միայն – մարդիկ, որ ապրում են այսօր աշխարհի այն անկյունում, որ կոչվում է Հայաստան, որ հիմա դարձել է Խորհրդային Սոցիալիստական Հանրապետություն, իսկ 1917-ից առաջ ոչ այլ ինչ էր, եթե ոչ Ռուսական Իմպերիայի մի հեռամասաց ծայրամասը - և ուրիշ ոչինչ...» (13): Ուրեմն, կատարվել է պատմություն դատավճիռը, սրտի հիվանդություն և ուղեղային մորմոք հանդիսացող երկիր Նայիրին վերացել է աշխարհի երեսից, և նրա փոխարեն կա իրական երկիր, իրական Հայաստանը, որը դարձել է Խորհրդային հանրապետություն: Երկիր Նայիրին դատապարտված էր իր՝ ուղեղի հիվանդություն լինելու հանգամանքով. իրական Հայաստանը պետք է հարատևի: Այս է դիտավորը, ինչքան էլ երկիր Նայիրի երազանքը գրավի լիներ: Այս է ելակետը:

Այս ամբողջ պատմության մեջ հետաքրքրական մի կետ կա: Կար երկիր Նայիրի, ստեղծվեց Խորհրդային Հայաստան: Ուլքե՞ր ստեղծեցին այդ Հայաստանը, ինչպե՞ս ստեղծեցին: Այսպիսի հարցեր Չարենցը չի դնում և չի քննում: Այս վճռական փոխակերպման մեջ ժողովրդի սեփական ներքին ակտիվության պահը առհասարակ բացակայում է. ոչ կոմունիստները, ոչ էլ մի ուրիշ ուժ չեն դառնում առաջնորդ, փրկության ճանապարհների հայտնաբերող: 30-ականներին գրած «Մահվան տեսիլ» պոեմում Չարենցը հանդես է բերում նույնպիսի հայացք հայ ժողովրդի փրկության հանդեպ (փրկության խնդրում նա չի կասկածում): Ամբողջ պոեմի ընթացքում մենք տեսնում ենք ժողովրդի երթը դեպի ահավոր խարույկը, մենք տեսնում ենք նրանց, ովքեր ժողովրդին առաջնորդում էին դեպի այդ խարույկը: Եվ այդ խավարի մեջ հայ ժողովրդի փրկության հույսը, փրկության կապույտ լույսը գալիս է դրսից:

Այս վերաբերմունքը մոտիկ անցյալի իրադարձությունների հանդեպ, ինչպես գիտենք, լրացվում է մեր ամբողջ պատմության վրա նետված խիստ մռայլ, հոռետեսական հայացքով (տե՛ս մանավանդ «Պատմության քառուղիներով» պոեմը, ինչպես և «Գիրք ճանա-

պարհի» մյուս պոեմները): Այս վերաբերմունքը, իբրև մի ամբողջ ժողովրդի պատմության կոնցեպցիա, առնվազն վիճելի է: Բայց մեր խնդիրն այլ է՝ հասկանալ, թե ինչու Չարենցը, հայրենիքի հանդեպ իր ունեցած ամբողջ սիրով հանդերձ, կարող էր այսպես նայել մեր պատմությանը: Այս հարցի պատասխանը գտնելը դժվար է: Ցեղասպանությունը մի այնպիսի ողբերգություն էր, որ ցնցեց ժողովրդի գոյության հիմքերը (ինչպես գրում էր Չարենցը 1916 թ., «Փրկության հիմքն անդունդը ընկան Եվ արնոտ միգում ճարճատում են դեռ...»): Չարենցի ուշխարհընկալումը ձևավորվեց այս ողբերգության ազդեցության տակ, այդ ողբերգության մթնոլորտում: Եվ ցեղասպանության մուսյլ լույսի տակ բանաստեղծը ուրիշ կերպ էր կարող դնահատել մեր ազատագրական պայքարը: Ամեն ինչ որոշվում էր արդյունքով, իսկ արդյունքը ժողովրդի մի ամբողջ հատվածի բնաջնջումն էր և Արևմտյան Հայաստանի կորուստը: Այս էր պատմական իրողությունը, այս էր ուղղությունը տալիս Չարենցի մտքին ու սրտին: Կորստի մեծությունն ու դառնությունն էին թելադրում Չարենցին նրա տողերը: Ցնցումն այնքան մեծ էր Չարենցի համար, որ նա իր ստեղծագործական ողջ կյանքում չազատվեց դրա ազդեցությունից. «Դանթեական առասպելից» սկսած, նա փորձում էր պարզել մեր պատմության այդ սարսափելի հանգույցը:

Այս ճիզն այնպես, ինչպես այն մեզ ներկայանում է նրա ստեղծագործության մեջ և հատկապես «Երկիր Նաիրի» վեպում, ինքնին ուսանելի է: Մի ժողովրդի պատմությունը, այն էլ այնպիսի մի ժողովրդի, ինչպիսին Հայ ժողովուրդն է, այնպիսի բարդ ու հակասական ընթացք է, որ ցանկացած թեթև երբակացություն ազավաղում է այն: Բայց կա մի ավելի կոնկրետ եզրակացություն: Չարենցը իր ամբողջ ստեղծագործության մեջ երբեք չխոսեց «ոսոխի», «Հավիտենական թշնամու» մասին, ինչպես նա անվանում էր թուրքերին: Եվ այստեղ պատճառը ամենևին էլ խորհրդային տաբուն չէր (այն կարող էր միայն լրացուցիչ դեր խաղալ, որովհետև միտումը կար արդեն 1916թ., «Դանթեական առասպելում» և «Վահագն» բալլադում): Չարենցին ուրիշ խնդիր էր հետաքրքրում, ուրիշ հարցի պատասխան էր նա տառապաղին փնտրում ինչու՞ ժողովրդի պատմությունը հանգեցրեց այդպիսի աղետի: Ուսիսը ոսոխ էր. բայց ճիշտ էր արդյոք ժողովրդի, նրա քաղաքական ղեկավարների բռնած ուղին, ճիշտ էր արդյոք ժողովրդի ողջ ազգային մտածողությունը... Ոչ թե դավաճարախոսական դոգմաներն էին

ուղղութիւն տալիս Չարենցի ստեղծագործութեանը, ժողովրդի ճակատագրի մասին նրա դառն խորհրդածութիւններին, այլ սերը և ցափն ու գայրույթը մեր «ոգու խեղճութեան» դեմ: Չարենցի ինտելեկտը շատ մեծ էր առհասարակ որևէ դրույթի գերի մնալու համար. դա վերաբերում էր ոչ միայն ԽՍՀՄ-ում հաստատւող, հենց մարքսիզմը պարզունակացնող գաղափարախոսութեանը, այլև ազգային գաղափարախոսութեանը և այս վերջինին ավելի շատ, որովհետև այդ գաղափարախոսութիւնն էր, որ չկարողացավ փրկութեան ճիշտ ճանապարհը ցույց տալ տառապող ժողովրդին, իսկ ԽՍՀՄ-ի սահմաններում հայ ժողովրդի մնացած մասը գոնե ֆիզիկական ապահովութիւն գտավ...

4

Ինչպէս արդէն տեսել ենք նաև սկզբում, Չարենցի վեպը խտացված, ամենախորը ու ամենահամակողմանի արտահայտութիւնն է այն ուժեղ հոսանքի, որը ձևավորվեց ոչ միայն գրականութեան մեջ, այլև ողջ մտավոր կյանքում Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո, իբրև ռեակցիոն ցեղասպանութեան ու Արևմտյան Հայաստանի կորստի: Հիշեցնենք, որ այս հոսանքի արմատները հասնում էին մինչև նախապատերազմական տարիները, մի կողմից մինչև Վահան Տերյանի, մյուս կողմից մինչև Երվանդ Օտյանի ստեղծագործութիւնը: Ետպատերազմյան գրականութեան մեջ այդ հոսանքը չսահմանափակվեց միայն Չարենցի ստեղծագործութեամբ ու Թովթովենցի «Դոկտոր Բուրբոնյանով»:

Այս շարքի մեջ է Ստեփան Զորյանի «Կապիտան Երամ» երգիծական վիպակը: Այս գործը Զորյանի լավագույն գործերի թվին չի պատկանում. բայց, անկասկած, հետաքրքրական է իբրև քառանկանների գրականութեան տիրապետող միտումներից մեկի արտահայտութիւն: Կապիտան Երամը Առաջին հանրապետութեան գործիչներից է: Նրա լնավորութեան բնորոշ գիծը սերն է արտաքին էֆեկտների նկատմամբ, այս իմաստով խմբապետ Շավարշի տարբերակներից մեկը՝ փառահեղ բեղերով, սպիտակ ձիու վրա, հագած-կապած: Բայց կերպարի ներքին դրամատիզմը այստեղ բացակայում է: Կապիտանը միանշանակ երգիծական տիպ է, և երբ Առաջին հանրապետութեան գործերը վատանում են, փախչողներից առաջինը քաջարի կապիտանն է լինում, ընդ որում հետը տանելով հանրապետութեան ոսկու մի մասը: Այսինքն, Զորյանը չեչտում է նույն գծերը, որոնք արդէն նկատվել էին Թովթովենցի և

Չարենցի, ավելի առաջ՝ Երվանդ Օտյանի կողմից:

Այս հոսանքի մեջ է այնպիսի նշանավոր գրական երևույթ, ինչպիսին Լևո Կամսարի (Արամ Թովմասյան) ազգային-քաղաքական ֆելիետոններն են: Առհասարակ, Կամսարի գրական ճակատագիրը իր ձևով շատ խորհրդանշական էր 20-30-ական թթ. հայ գրականության համար: Նրա 1917-1923-ական թթ. գործերը վկայում են գրական մեծ տաղանդի մասին: Բայց իր անկուսակցական երգիծանքով նա շուտով պետք է բախվեր խորհրդային իրականությանը, թեև նրա գործերում թշնամանք չկար այդ իրականության հանդեպ: Պարզապես երգիծաբանի խոսքը քսանականների վերջերից արդեն անհասկանալի էր դառնում խորհրդային իրականության մեջ: Եվ Լևո Կամսարը բաժանեց իր շատ գրչակիցների ճակատագիրը, ձերբակալվելով, աքսորվելով: Դրանից հետո թեև նա վերադարձավ գրական աշխատանքի, բայց նրա երգիծանքը այլևս նախկին թափը չունեցավ: Ինչևէ, մեզ հետաքրքրող շրջանում Կամսարը հրատարակեց մի շարք ֆելիետոններ հայ հասարակական կյանքի, ազգային կուսակցությունների, Առաջին հանրապետության և նրա գործիչների մասին: Նրա վերաբերմունքը ազգային կյանքի իրողությունների հանդեպ միանգամայն համահնչուն էր այդ տարիներին ստեղծվող երգիծական գրականությանը: Կամսարը անխնա ծաղրում էր իր տեսադաշտում հայտնված՝ հաստատություններն ու գործիչներին: Ահա ամենանշանավոր ֆելիետոններից մեկը՝ «Հայաստանն ու դաշնակիցները»: Կամսարը ծաղրում է Եվրոպան, բայց ավելի շատ ծաղրում է Հայաստանի հանրապետությունն ու նրա գործիչներին, որոնք թեթևամիտ վստահությունը Եվրոպայից օգնություն էին սպասում: Իսկ Եվրոպան չէր էլ նկատում խեղճ ու կրակ Հայաստանին (ֆելիետոնում երկրները ներկայանում են իբրև անհատներ, սա Կամսարի սիրած հնարքներից մեկն է): Հուսահատված Հայաստանը հեռագիր է տալիս երկիր, որտեղ հայտնում է, որ... “միացյալ և անկախ Հայաստանի հարցը վճռված է գրական իմաստով”: Այսինքն՝ պարզ խաբեություն, արտասահմանյան հաճելի թափառումներն արգարացնելու փորձ: Առհասարակ հայկական դիվանագիտությունը Կամսարի ամենակծու ծաղրի առարկան է մինչև 22-23 թթ., երբ հայկական պատվիրակությունները դեռ հույս ունեին ինչ-որ բան ստանալ Ազգերի Լիգայից:

20-30-ական թթ. երգիծական գրականության մեջ միանգամայն առանձնահատուկ տեղ է գրավում Մաթևոս Դարբինյանի «Կիկոս»

վիպակը, որը արժանացավ Չարենցի հավանությունը: Այստեղ ևս երգիծական գույներով պատկերվում է Առաջին հանրապետության իրականությունը, նույն «ազգային ուժերի» գործունեությունը: Բայց այս վիպակը, ավելի ճիշտ՝ նրա գլխավոր հերոսը, մի առանձնահատկություն ունի, որով շատ էր տարբերվում մեր հիշատակած երգիծական գործերից: Երգիծականության բնույթով այս վիպակի գլխավոր հերոսը ավելի հիշեցնում է Յարոսլավ Հաչեկի «Բաջ գինավոր Շվեյկի արկածները» վեպի հերոսին: Կիկոսը խեղճուկրակ մարդ է, որին բոլորը ծաղրում են. սեփական կինն էլ հարգալից վերաբերմունք չունի նրա հանդեպ: Ինքն էլ աշխատում է այս աշխարհի հզորներին չզայրացնել: Լուռ ու մունջ կատարում է նրանց կարգադրությունները, պահանջները, արժանանալով կնոջ արհամարհանքին: Նրա հանդեպ մարդավարի վերաբերմունք ցույց են տալիս միայն կարմիր զինվորները, որոնց Կիկոսը պատահաբար հանդիպում է դաշտում. Առաջին հանրապետության հավատարիմները նրան միայն ծեծում են ու ծաղրում: Եվ նրա հանդեպ գործադրված բոլոր միջոցները՝ ռազմաճակատ քշելն ու այդ առթիվ առված մեծագույն խոսքերը, այնուհետև հակահետախուզության ձևափոխում «լուրջ» միջոցները նրան մերկացնելու ուղղությամբ - այս բոլորը խակապես երգիծական են դարձնում Առաջին հանրապետության ողջ իրականությունը:

Բայց առավել էականն այն է, որ Մաթևոս Դարբինյանը իր հերոսին չի դարձնում նոր կարգերի մարտիկ, կուսակցական և այլն: Կիկոսը ամեն կերպ աշխատում է հեռու մնալ քաղաքական աղմուկից, չի ուզում անգամ օգտվել իր մոտիկ անցյալից, իրեն ներկայացնել իբրև նոր կարգերի ակտիվ կողմնակից և երևացող տեղ գրավել գյուղում, ինչը նրանից պահանջում է կինը: Գերադասում է հեռու մնալ «չառից», «գլուխը պահել»: Գեղջիկական ողջամտությամբ Կիկոսը որոշել է, որ այդ խառը ժամանակներում լավագույնը գլուխը, կյանքը պահպանելն է, և նրա այդ հաստատակամությունը առաջին հայացքից դժվար բացատրելի համակրանք է առաջացնում այս հերոսի հանդեպ: Այստեղ է, որ նա հիշեցնում է Շվեյկին: Շվեյկի արտաքին տիպարության հիմքում այդ նույն հզոր, առողջ բնազդն է, որի էությունը կարելի է ձևակերպել այսպես՝ բոլոր քաղաքական հոսանքներն ու դավափարախոսությունները ցածր են մարդկային կյանքից. գլխավոր արժեքը հենց այդ վերջինն է: Ընդ որում, Կիկոսը վախկոտ ու դավաճան չէ, որ նրան պետք է դարձ-

ներ իսկապես բացատրական հերոս: Ներքին ճշգրիտ բնագոյով նա կարողանում է իրեն պահպանել սրան կամ նրան ծառայելուց:

Կիկոսի կերպարը, անկասկած, նորություն էր քսան-երեսնականների հայ գրականության մեջ իր հենց այս կողմով, քաղաքական-գաղափարախոսական ծայրահեղացման կամ սրման բացակայությամբ: Պարզ է, որ ժամանակի մթնոլորտում այս առանձնահատկությունը չէր կարող դափնիներ բերել Դարբինյանին, և նրա ձերբակալության պատճառներից մեկն էլ այս վիպակն էր: Դարբինյանը պիտակցաբար կամ, որ ավելի հավանական է, ենթագիտակցորեն ձգտում էր հեռու մնալ գրականության այն գերգաղափարախոսականացումից, որը պետք է ստիպեր Կիկոսի նման տիպերին անպայման դառնալ նոր հասարակարգի կառուցման մարտիկներ: Այս գեղջիկական կենսալից ու բնագոյական անփստահությունը քաղաքականության, գաղափարախոսական համակարգերի հանդեպ կարող էր շատ օգտակար լինել հենց խորհրդային հայ գրականության համար. բայց, դժբախտաբար, այդ իրականությունը ավելի ու ավելի անհանդուրժող էր դառնում չքաղաքականացված մարդկային տիպի հանդեպ...

Բ

1

Կարելի է պարագոքս տեսնել այն բանում, որ երգիծանքի ավանդույթները քսան-երեսնական թթ. հայ գրականության մեջ շարունակեց ոչ թե սփյուռքահայ գրականությունը, որը ժառանգորդն էր արևմտահայ դասական երգիծաբանության, Պարոնյանի և Օսյանի, այլ խորհրդային հայ գրականությունը: Թոթովենցը մի ուրիշ գեռ արևմտահայ գրականության մեջ էր. բայց մյուս ուրիշ նա արդեն հաստատապես կանգնած էր արևելահայ, խորհրդահայ հողի վրա, և նրա «Դոկտոր Բուրբոնյանը», իր արևմտահայկական արմատներով հանդերձ, ներգաշնակորեն կապվում է արևելահայ գրական շարժման, Զարենցի երգիծավեպի ու երգիծական պոեմների, Դեմիրճյանի երգիծական գրամաների՝ «Քաջ Նազարի» ու «Ազգային խայտառակության», Զորյանի ու Մաթևոս Դարբինյանի փապակների հետ:

Այդ նույն շրջանում սփյուռքահայ գրականությունը որևէ նշանակալից երգիծական գործ չստեղծեց, որ կարողանար գրվել արևելահայ գրականության երգիծական գործերի կողքին: Սփյուռքի

գրականությունը գնաց անցյալի իմաստավորման քիչ այլ ուղիներով: Ձենք կարող, իհարկե, մոռանալ Երվանդ Օտյանի վերջին գործերը, այդ թվում և «Դիապորա» վեպը, բայց դրանք մեծ տաղանդի վերջին անգործունեություններն էին: Սիյուռըը տվեց մեկ նշանավոր երգիծաբանի՝ Նշան Պեշիկթաշլյան, որը, անկասկած, շնորհալի շարունակողն էր արևմտահայ գրականության որոշ կողմերի, հատկապես նրա երգիծանքի: Ընդ որում, Պեշիկթաշլյանի համար էլ երգիծանքի նյութը անխուսափելիորեն սուղալին գործերն ու գործիչներն են: Գրում էր երգիծական նովելներ ու կենսագրություններ, հիշեցնելով ընթերցողին Պարոնյանի ու Օտյանի գրածները: Բայց այս անկասկած շնորհալի գրողը չկարողացավ հայ գրականության մեջ գրավել այն տեղը, ինչ տրվեց Չարենցի, Թովթուկենցի և մյուսների երգիծանքին: Բուն իսկ սիյուռքահայ գրական միջավայրում Պեշիկթաշլյանը ամենևին կենտրոնական տեղ չգրավեց: Եվ պատճառն այստեղ, ըստ երևույթին, ոչ այնքան իր անհատականութունն էր, որքան գրականության զարգացման իրական միջավայրը: Եվ այդ միջավայրը բոլոր տեսակետներից շատ տարբեր էր Հայաստանյան գրականության և սիյուռքի գրականության համար:

Ինչքան էլ արատավոր կողմեր ունենար հոգևոր միջնորդար 20-30-ական թթ. խորհրդային Հայաստանում և ինչքան էլ այդ միջնորդար իր կնիքը դնեք արևելահայ գրականության զարգացման վրա, միևնույն է, այդ գրականությունը ստեղծվում էր մի հասարակության մեջ, որը հաղթել էր հնին (դա ժամանակի տիրող մտայնությունն էր) և իր հաղթանակի բարձունքից պետք է երգիծանքով, ծիծաղով բաժանվեր անցյալից. սա նորութուն չէր գրականության մեջ, նկատվել էր Մարքսի կողմից, Ս.Ալաբաբյանը իրավացի է, հիշելով այս օրինաչափությունը արևելահայ գրականության երգիծական գործերը բնութագրելիս¹⁴: Ինչքան էլ մոայլ լինեք այդ երգիծանքը, միևնույն է, դրա ելակետը նոր Հայաստանի այլևս անվտանգ գոյութունն էր (ինչպես, օրինակ, Չարենցի ստեղծագործության մեջ):

Բայց սիյուռքահայությունը, նույնիսկ նրա այն մասը, որը համակրանքով էր նայում խորհրդային Հայաստանին, որևէ հիմք չունեք իրեն հաղթանակող համարելու, և հայ ժողովրդի համազգային ողբեր-

¹⁴ Տե՛ս Ս.Բ.Աղաբաբյան, Եղիշե Չարենց, գիրք 1, Ե., 1973, էջ 380:

գուլթյունը այստեղ քննվում էր գերազանցապես ողբերգականի ու դրամատիկականի միջոցներով: Սփյուռքի այդ տարիների ամենանշանավոր գործերը այս կամ այն չափով կապված էին նախորդ տասնամյակների պատմության հետ: Սա, ինչպես արդեն տեսանք, ընդհանուր միտում էր հայաստանյան և սփյուռքահայ գրականության համար: Խնդիրն այն է, թե հայ գրականության երկու հատվածներում ինչ կոնկրետ ձևերով էր մարմնավորվում այդ ընդհանուր միտումը: Սփյուռքը ուժեղ երգիծանքի համար հող ու պատվանդան չունի:

Բայց, դրա փոխարեն, սփյուռքի իրադրությունը ոչ - հեռու անցյալի գրական իմաստավորման իր ճանապարհներն ու տեսանկյուններն էր առաջադրում:

30-ական թթ. հայ վեպի ամենանշանակալից ձեռքբերումներից մեկը Շահան Շահնուրի «Նահանջ առանց երգի» վեպն է: Եթե շարունակենք սփյուռքի գրականությունը բաժանել «կարոտի» և «նահանջի» թևերի, Շահնուրի վեպը ոչ միայն երկրորդի ամենահաջող գործն է, այլև այդ հոսանքի անունն է տվել իր անվանումով: Շահնուրի վեպը իսկապես նահանջի պատմություն է: Դա պատմություն է սփյուռքահայ առաջին սերնդի (որը նաև արևմտահայության վերջին փշրանքներից էր), որը պետք է իրեն հաստատեր օտար երկրներում: Շահնուրի իբրև վիպասանի գրական քաջության արտահայտությունն էր այս վեպը: Նրա ժամանակակիցները, մանավանդ Համաստեղը, երես դարձրին արևմտյան իրականությունից, գրելով կորած հայրենի աշխարհի մասին: Բայց սփյուռքահայն ապրում էր արևմտյան իրականության մեջ: Եվ ուրեմն, գրականության գոնե մի ճյուղը պետք է անդրադառնար այդ իրականությանը: Այս գրականության հեղինակները իբրև գրող ձևավորվեցին արդեն սփյուռքի պայմաններում, մինչդեռ Համաստեղի և մյուսների գրական աշխարհը ձևավորվել էր հայրենի տպավորությունների ազդեցությամբ, այդ նյութից:

Իր սերնդի կյանքը Շահնուրը ներկայացնում է իբրև նահանջ ազգային դիրքերից, ազգային կերպարից: Փարիզյան իրականությունը կուլ է տալիս Պետրոսին և նրա ընկերներին: Մի կողմից, դա առհասարակ արևմտյան քաղաքակրթության ընթացքն էր՝ համահարթել բոլոր մարդկային և ազգային տարբերությունները, միասնականացնել, միօրինակ դարձնել մարդկանց և ժողովուրդներին: Եվ այս իմաստով Շահան Շահնուրը հայ գրականության մեջ արևմտյան քաղաքակրթու-

թխան առաջին պատկերողներից մեկն է, եթե ոչ առաջինը: Այն, ինչ կատարվում է Պետրոսի հետ, ճակատագիրն է ցանկացած մարդու, որը այլ միջավայրից ընկել է փարիզյան խառնարանները: Ժամանակակից մեծ քաղաքը այլություն էի հանդուրժում, ամեն ինչ ենթարկում է իր ութման, իր օրենքներին: Այս բոլորը Շահնուրի վեպում շատ հեռու է դատողականությունից: Մեր աչքի առաջ ծավալվում է մարդկային գոյություն մեծագույն դրամաներից մեկը՝ դեմքը կորցնելու դրաման: Եվ հեթանոսական սիրո այն տեսարանները, որոնք ևս նորություն էին հայ գրականության մեջ, առնվազն հայ արձակում, ինքնին տգեղ ու անբարոյական չեն: Պետրոսը սիրում է Նենեթին, ընդ որում նրա սիրո մեջ հենց հայկական, ազգային ոգին է, մաքուր, անխաբ նվիրվածություն ոգին: Բայց այդ սերը Փարիզի պայմաններում նաև ծուղակ է Պետրոսի համար, որովհետև դա նրան քաշում է դեպի փարիզյան ճահիճը, սեռի ու վայելքների ազդեցություն չճանաչող աշխարհը, հենց այն Լեսբյուռի աշխարհը, որն այնքան արգահատելի էր Պետրոսի համար: Սարսափելին այն չէր, որ Նենեթը հեթանոսաբար տրվում է հայ տղային: Սարսափելին այն ներքին աղտոտվածությունն է, որով պարուրված է նենեթների կյանքը, Լեսբյուռների աշխարհը: Հայկական նահապետական միջավայրում դատարարակամ տղայի համար ինչն ցնցում պետք է լիներ իր սիրած կնոջ՝ վաճառքի համար նախատեսված ամենաանպարկեշտ լուսանկարները տեսնելը, Նենեթի ներքին անբարոյականությունը տեսնելը: Նենեթը փարիզյան հատակի (բայց ինչու՞ միայն հատակի) հերոսուհին է, որին ապրելու համար հարկավոր է հարուստ հոմանի ունենալ, հարկավոր է չխորշել իր մարմինը ամենաանպարկեշտ, խենեղ դիրքերում, ուրիշների հետ լուսանկարել-վաճառելուց, և Պետրոսը նրա քիմքի համար ընդամենը մի թարմ պտուղ է, որը կարելի է ճաշակել, վայելել, բայց ոչ ավելին:

Բայց Պետրոսը անխուսափելիորեն, անկանգ գնում է դեպի այդ նույն աշխարհը, միայն Նենեթը չէ, բազմաթիվ գեղեցիկուհիներ, որոնք իրենց մարմինը և հոգին պատրաստ են վաճառելու, քաշում են, հրապուրում են Պետրոսի նման մաքուր տղաներին, որոնք կարոտ են սիրո, գեղեցիկության: Բայց այդ տղաները ստանում են նենեթների, որոնք իրենք էլ, գիտակցում են այդ, թե չեն գիտակցում, զոհեր են, ծնունդը իրենց ապրած հասարակության:

Շահնուրի վեպը հաճախ կապել են կինեմատոգրաֆի հետ, տեսել

նրա մեջ կրնոյի ազդեցութիւնը: Ամեն դեպքում, Շահնուրի վեպում ամեն ինչ ծավալվում է կենդանի, տեսանելի պատկերների հերթափոխութեան միջոցով, դատողութիւններն ու վերլուծութիւնները շատ քիչ արժեք ունեն վեպում: Եվ Պետրոս-Պիեռ ընթացքը ներկայանում է իր ողջ իրական դրամատիզմով, հոգու դրամայով:

Բայց այս բոլորը քիչ էր, որպեսզի Շահնուրի վեպը այդքան մեծ արձագանք ունենար, այդքան մեծ տեղ գրաւեր ամիլուքաճայ և առհասարակ Հայ գրականութեան մեջ: Ի՞նչն էր, որ այդպիսի բարձրութեան վրա դրեց այդ, ընդամենը քսանչորս տարեկան հեղինակի գրչով գրված գործը: Դա վեպում տիրող այն ներքին լարվածութիւնն է, որը կապված է Պիեռի և նրա ընկերների «նահանջի», նոր բարքերի և ազգային, իր ժողովրդի հանդեպ ունեցած պարտքի բախման հետ: Հերոսների զուլայները, չիկացած վեճերը լսելի ու տեսանելի են դարձնում այն բախումներն ու տեղատվութիւնները, որոնք կատարվում են նրանց հոգիներում: Բարձրակետը, անշուշտ, «Մեղա, մեղա Արարատին» մենախոսութիւնն է, որ ասվում է վեպի հերոսներից մեկի կողմից: Նահանջը ենթադիտակցական չէ, այն գիտակցվում է երիտասարդ Հայ մարդկանց կողմից, նրանք, ովքեր փորձում են դիմադրել դրան, զոհվում են (Լոխումը): Բայց նահանջի հռչակով գնացողներն էլ շատ ծանր են անցնում այդ ճանապարհը: Սա է, անկասկած, որ այդքան ուժ է տալիս Շահնուրի վեպին:

Պետրոսի և նրա ընկերների մարդկային դրաման, այսպիսով, սերտորեն կապված է ազգային ճակատագրի հետ: Ի՞նչն է հասցրել Պետրոս-Պիեռին այդ վիճակին, համընդհանուր նահանջի այդ հոգեբանութեանը: Ի վերջո, Պետրոսը և իր ընկերները իրենց ենթագիտակցութեան մեջ ունեն պարտված ժողովրդի զավակ լինելու բարդույթը, և տառապանքը ազգային, այսինքն, ի վերջո, իրենց ինքնութիւնից նահանջելու համար զուգակցվում է ազգի անցած պատմութեան հանդեպ քննադատական-վերլուծական վերաբերմունքի հետ, որն այնքան հստակ արտահայտված է «Մենքի»՝ Շահնուրի դրած դեկլարացիայի մեջ (որի մասին խոսվեց նախորդ գլխում): Եվ վեպի՝ հովվերգութիւնից այնքան հեռու, կրքոտ-ժխտողական և վերլուծական պաթոսը ուղղված էր մի բանի՝ հայերին ազատագրել նախորդների անպատասխանատու-ռոմանտիկական պահվածքից ու քաղաքականութիւնից: Ինչպես «Մենքի» դեկլարացիան, այնպես էլ «Նահանջ առանց երգի» վեպը գրված էին նաև այս մտահոգութեամբ: Շահնուրը հստակորեն շեշտում էր իր վեպի

Համագագային մտահոգությունները, անվանելով դա «Պատկերազարդ պատմություն Հայոց»:

Շահուերը իր ստեղծագործության մեջ երբեք չտարվեց Հովվերգական հուշերով, և այս իմաստով «կարոտի» գրականությունը խորթ մնաց նրան: Նրա հայալեզու ողջ ստեղծագործությունը նվիրված էր սփյուռքի անծայր տարածություններում թափառող հայ մարդկանց ճակատագրերին: Նրանից հետո ոչ ոք այդքան սուր ու այդքան անզիջում կրքով չպատմեց սփյուռքահայության իսկական դրամայի մասին: Բայց հենց այս կետում պետք է ասենք, որ կարոտի զգացումը նրա գեղարվեստական աշխարհի կարևոր տարրերից մեկն է, առանց որի նահանջի բուն էությունը անհասկանալի կլիներ: Հայ մարդու ինքնությունը ասածը իր մեջ բարդական-մարդկային գործող լիցքեր ուներ, և հենց դա էր նահանջի ողբերգության աղանձը: Նրա դասական գործերից մեկում՝ հայ ընթերցողին արդեն բավական լավ հայտնի «Պճեղ մը անուշ սիրտ» պատմվածքում, այս իրողությունն արտացոլված է միանգամայն հստակ: Եպրաքոս հանրմի թափառումները Փարիզի փողոցներում, նրա անակնկալ հանդիպումը ինքնասպանության պատրաստվող հայ երիտասարդի հետ կարոտի այնպիսի խորքեր են բացահայտում, որ որևէ չափով չի գիշում բուն «կարոտի գրականությունը»:

Բանն այն չէ միայն, որ Եպրաքոսն այդքան կարոտով հիշում է Պոլիսը, իրենց միջավայրը, իրենց մարդկային արժեքները, մարդկային ջերմ կապերը: Այլևի՜նչ ասանն ու զորեղը պատմվածքի բուն միջոցառում թագավորող կարոտն է Եպրաքոս հանրմի նկատմամբ, որ մի կողմից ընդգծվում է պատմողի խոսքի անթաքույց զգացմունքայնության մեջ (որը, սակայն նրան չի խանգարում ամենայն մանրամասնությունը տեսնել ու նկարագրել տարիքով կնոջ արարքներն ու ապրումները): Մյուս կողմից, դա կյանքից հեռանալ պատրաստվող հայ տղայի վարմունքի մեջ է արտահայտվում: Փարիզի անկարելից ու անտարբեր բառի մեջ հանկարծ նա զգում է մի զգայուն սիրտ, մի հարազատ հակի, որը մայրական անմիջականությամբ, առանց հաշվի առնելու քաղաքակրթության պայմանականությունները, հենց տրամվայում սկսում է հոգալ տղայի մասին, հարցուփորձ անել այնպես, կարծես այդ օտար երիտասարդը իր ամենամոտիկ հարազատն է: Այս տգեղ, տարիքոտ տիկինը իսկապես որ «պճեղ մը անուշ սիրտ» է արևմտյան մեծ քաղաքի գանգլադի մեջ կորած. ահա թե ինչու է իր վերջին ինդերանքը նրան

ուղղում Հայ երիտասարդը: Ուղղում է, սակայն, առանց մտածելու, թե ինչ տառապանքներ է պատճառելու այդ Հայ տիկնոջը իր ինքնասպանությամբ:

Բայց Եպրաքսե Հանրմը այլևս չի կարող փրկել Ջրասույզ եղող սղային: Պատմողը մեզ ոչինչ չի ասում սղայի ինքնասպանության պատճառների մասին. բայց մի բան պարզ է՝ տղան հոգնել է այդ կյանքից, այդ անտարբերությունից, այդ անարտությունից: Եպրաքսե Հանրմը ևս կորչելու է Փարիզում, նրա «բուխ սիրտը», նրա այդ անափ, անվերջ ջերմությունը մարդկանց հանդեպ անիմաստ է այդ կյանքում: Բայց դա հենց այն է, որ պատմողի, նրա հերոսների աչքում բնութագրում է կորած հայկական կյանքը: Ինչպես վեպում, այնպես էլ այս պատմվածքում (և մյուսներում) կարոտ կա ոչ թե նեղ ազգային-էկզոտիկ բաների, այլ մարդկային գլխավոր արժեքների նկատմամբ, որոնք, գոնե այդ հեռվի հայացքով, որ վերանում է կորած կյանքի թերություններից, գլխավորն էին հայկական կյանքում: Ինչպես Շահնուրի գուռ-ազգային բնույթ ունեցող «Նահանջը», այնպես էլ միանգամայն ազգային «կարոտը» համամարդկային, համաեվրոպական արժեք են ստանում, որովհետև վտանգի տակ զբաղված մարդկայնությունը 20-րդ դարի եվրոպական արվեստի գլխավոր խնդիրներից մեկն է դառնում, թեև ամենատարբեր կերպերով արտահայտված:

Շահնուրի ստեղծագործությունը ավյուռքում միանշանակ չընդունվեց (Հայաստանում այն տարիներին վեպը դեռ հայտնի չէր որևէ գնահատականի արժանանալու համար): Մանավանդ Շահնուրի հրապարակախոսական ելույթների սրությունը և որոշ միակողմանիությունը նրա դեմ հանեց սփյուռքահայ մտավորականություն մի մասին, և դա առիթ տվեց նաև վեպի անարդար, նույնքան միակողմանի գնահատականների: Այդպիսի գնահատականի խտացված արտահայտությունը Վազգեն Շուշանյանի «Մարդ մը, որ Արարատ չունի իր հոգիովն խորը» գիրքն է: Գաղափար տալու համար Շուշանյանի վերաբերմունքի մասին բերենք մի քաղվածք այդ գրքից: «Ի՞նչ է քու գիրքդ, որ կը կոչվի «Նահանջը առանց երգի» և որ հոխորտալից ու պալգաքյան երկրորդ խորագիր մը ունի, կարծեմ, - «Պատկերազարդ պատմություն հայոց»: Ան թերթոնային պատմությունն է՝ ոչ թե բուն հայ ժողովրդին, որ այս փերեուն վրա, առաջին օրեն իսկ, իր էություն պահպանումին համար կռվի մղել սկսավ ուժերու դեմ՝ որոնց սարսափելի գործության

առջև երբեմն տկարութիւն կզգան էն ուժեղներն իսկ, - այլ այն շուկայիկ ու դուրին հաճուքներու ետեւն սողացող պոլսեցի թեթևադիւ տղոց, որ ցնոր տնօրինութիւն երբեք և ոչ իսկ Պոլիս չէին ներկայացներ իրական հայութիւնը: Պզտիկ ու լավ հագված, երբեմն հոտավետ ու նուշիսկ սնգուրված տղաք էին ասոնք: Անոնց ճակատագիրը՝ պարասրահն էր ու այդ սրահներուն մութ անկյունները: Անոնց ճակատագիրը՝ դուրին աղջիկներն էին, որ կվխտան մեծ քաղաքներուն մեջ: Անոնց ճակատագիրը՝ առաջին դուրին շահերն ու սեռական սանձարձակութիւնն էր, չվայտութիւնը: Երբեք իրապես խորունկ ոչինչ եղած է անոնց եղկելի կյանքի մեջ, - ոչ գաղափարի նման մտքի փշրանքները, որ կջանաս անոնց շրթունքներուն վրա դնել, ոչ անոնց չնչին սերերը, ոչ ալ անոնց տառապանքները, որ ազնիւ ոչինչ ունեցած են, վասնզի նման էակներու մոտ տառապանքը կսկսի միայն՝ երբ շահու աղբյուրները կցամբին»¹⁵: Սա կողմնակալ հայացքի ամենածայրահեղ արտահայտութիւններից մեկն է հայ գրականութեան մեջ: Շահնուրը իրատեսական հայացքով նկարագրում է Փարիզի հայութեան կյանքը, նրա հերոսները այն թեթևամիտ երիտասարդները չեն, որոնց մասին խոսում է Շուշանյանը, այլ հայ պատանիներ, որոնք ընկել են արեւմտյան մեծ քաղաքի շրջապատւոյտի մեջ, ու տեղի են տալու, ինչքան էլ տառապեն դրա համար: Եվ երիցս անարդար է Շուշանյանը, երբ ժխտում է իսկական տառապանքը այս պատանիների: Լոխումի ինքնասպանութիւնը, Սուրենի մենախոսութիւնը, իր՝ Պետրոս-Պիեռի ապրումները մի՞թե տառապանքի արտահայտութիւններ չեն: Ի վերջո, այն, ինչի մասին խոսում է Շահնուրը, խորապես համոզիչ է հենց արվեստի տեսակետից: Այլ խնդիր, որ Վազգեն Շուշանյանը բոլորովին այլ կերպ է ընկալում անցած տասնամյակների հայոց պատմութիւնը և չի կարող ներել Շահնուրին իր մոայլ գնահատականների համար: Ի վերջո, եթե մի կողմ գնենք բոլոր ենթակայական տարրերը, Շահնուրի և Շուշանյանի բախումը երկու տարբեր տեսակետների, ազգային պատմութեան ու ճակատագրի երկու տարբեր ընկալումների բախում է, և սա քսան-երեսնական թթ. հայկական իրականութեան գլխավոր իրողութիւններից մեկն է:

Շահնուրի սերնդակիցն ու գրչակիցն է Հրաչ Զարդարյանը (Ռու-

¹⁵ Վազգեն Շուշանյան, Մարդ մը, որ Արարատ չունի իր հոգվույն խորը, էջ 161:

բեն Զարդարյանի որդին), դարձյալ Փարիզի գաղութի ծնունդ (Իբրև գրող), ամիտուքահայություն ճակատագրի սթափ քննող ու վերլուծող: Հրաչ և Ռաֆայել Զարդարյան եղբայրներին Շուշանյանը իր գրքում հակադրում է Շահնուրին, և խկապես նրանք Շահնուրի՝ Ռուբեն Զարդարյանին նվիրված մի ոչ հարգալից հոդվածի համար բախում են ունեցել Շահնուրի հետ: Շուշանյանը շատ է սրում այս հակադրությունը: Բայց իրողությունն այն է, որ Հրաչ Զարդարյանը գրականության մեջ ավելի մոտ էր Շահնուրին, քան Շուշանյանի ուսմանտիկային, քանի որ պատկերում էր նույն փարիզյան կյանքը, նույն «նահանջը»:

Նրա վեպը այնպիսի մեծ արձագանք չունեցավ, ինչպես Շահնուրի ստեղծագործությունը: Բայց, անկասկած, դա 20-30-ականների հայ արձակի հետաքրքրական էջերից է: Վեպը կոչվում է «Մեր կյանքը»: Պատումն ավելի հանգիստ է, ավելի ավանդական, և ամեն զեպքում, սիրտ հեթանոսական պատկերներ այստեղ չկան, ինչպես Շահնուրի մոտ (որը նաև արձագանքում էր Առաջին համաշխարհային պատերազմից հետո Արևմուտքում սեռի նկատմամբ սրված հետաքրքրությունը): Դա մի ընտանիքի պատմություն է, որը Պոլսից հանդիմանել է Փարիզում: Պատումը տարվում է շատ անհավանական ձևով, չկան այն լարված վեճերը, այն մթնոլորտը, որն այսօր էլ հուզում է Շահնուրի վեպում: Հեղինակը կարծես չի էլ ձգտում դուրս գալ մի ընտանիքի կյանքի շրջանակներից: Բայց այդ ընտանիքի պատմությունը արևմտահայության պատմության մի բեկորն է, և այս իրողությունը անբռնադրու ձևով դժողովում է վեպի էջերում:

Մայրն է իր երկու որդիներով, որոնք այնքան տարբեր են իրարից: Ավագը՝ Արսենը, ընտանիքի հենարանն է, որ ձգտում է ամեն կերպ պահպանել ազգային (ազգային այն նույն խմաստով, ինչ խմաստով որ ազգային էին Շահնուրի նահանջն ու կարոտը) արժեքները, հակադրվել Փարիզի բարեբերին: Եվ դա նրա համար շատ դժվար է, որովհետև իր սեփական կրտսեր եղբայրը արդեն անմնացորդ Փարիզինն է, այս նոր աշխարհին: Նախ կապվում է մի ազնվա հետ, նրանից երեխա ունենում և անտարբերությամբ լքում: Սա ցնցում է Արսենին, որը հետո իր վրա է վերցնում լքված ազնվա և երեխայի խնամքը, ինքն առանց ամուսնանալու: Կրտսեր եղբայրը չի խորշում գողությունից, ամեն անգամ ոսկու փոշի բերելով այն գործարանից, որտեղ աշխատում էր: Մեծ եղբայրը ձգտում է նրան ետ պահել այդ ճանապարհից. բայց նրա մոտահոգու-

թյունները անիմատ էին կրտսերի համար, որովհետև նա անհասկանալի ճանապարհներով յուրացրել էր այդ նոր աշխարհի բարքերը և շատ լավ գիտեր, որ ո՛չ իր գողությունը, ո՛չ սիրուհուն ու երեխային լքելը հասարակության կողմից չէին դատապարտվելու, եթե միայն որոշ ձևական կողմեր պահպանվեին: Եվ ամենացնցողը Արսենի համար թերևս այն էր, որ այդ բոլորից հետո եղբայրը շատ հեշտ ամուսնանում է իր գործատիրոջ աղջկա հետ և ժառանգում հարստությունը: Այս ընտանիքում էլ նահանջը այսպես է տեղի ունենում:

Բայց միայն այսքանով վեպը որևէ նորություն չէր բերելու մեր գրականությանը. բուրժուական բարքերը վաղուց արդեն քննադատվում էին հայ գրականության, մանավանդ քննադատական ռեալիզմի գրականության մեջ: Այս վեպում ևս ընտանիքի դրաման ներքնապես կապվում է ամբողջ ժողովրդի պատմության հետ: Այս կապը այնքան ուղղակի չէ, որքան Շահնուրի վեպում: Բայց երբ Արսենը փորձում է հասկանալ իրենց ընտանիքի անհաջողության պատճառները, նա անխուսափելիորեն դառնում է ընտանիքի պատմությանը, ծնողներին, նրանց նախորդներին և անհաջողության արմատները գտնում է այդ նույն պատմության մեջ, հոր խենեղ վարքի, մոր զիջողության մեջ: Վեպի կարևոր առանձնահատկություններից մեկն ահա այս քննադատական վերաբերմունքն է ընտանիքի պատմության հանդեպ, որը նոր գույն է տալիս ընտանեկան դրամային և ծավալվում-գուրս է գալիս ընտանիքի շրջանակներից: Դա ազգային պատմության վերադնահատման այն նույն ձգտումն էր, որ մենք տեսանք արևելահայ գրողների, Շահնուրի ստեղծագործության մեջ:

20-30-ական թթ. հայ արձակի ամենագնահատելի գծերից մեկը ահա այս ձգտումն էր՝ հասկանալ մեր հին և նոր պատմությունը, դրան նայել սթափ աչքերով և ոչ թե ռոմանտիկական վարդագույն ակնոցներիով, հասկանալ պարսոթության ահավորությունն ու դրա պատճառները: Դա ոչ միայն հիշված գրողներին էր հատուկ, այլև, այս կամ այն չափով, այդ տարիների հայ ողջ արձակին և տարբեր ձևերով արասահայությանը և՛ Ակսել Բակունցի, և՛ Գուրգեն Մահարու, և՛ Զապել Եսայանի, և՛ Զարեհ Որբունու, և՛ ուրիշների գործերում:

Այս տեսակետից (և ուրիշ շատ տեսակետներից) այդ տարիների արձակում առանձնանում է Հակոբ Օշականի ստեղծագործությունը:

Քանի որ այս հեղինակը շատ քիչ է հայտնի հայաստանյան ընթերցողին և երկար ժամանակ չըջանցվել է մեր գրականագիտության կողմից, փորձենք ավելի հանգամանորեն ներկայացնել նրա ստեղծագործությունը:

Օշականը հայ ամենաբեղմնավոր հեղինակներից մեկն է եղել. դժվար է, թերևս, մեր նորագույն գրականության մեջ գտնել երկրորդ մեկին, որ այդքան գրած լինի ու այդքան տարբեր ժանրերով: Բանաստեղծություններ, դրամաներ, պատմվածքներ, վեպեր, որոնք տասնյակ հատորների ծավալ ունեն, և դրան գումարած՝ նրա բազմաթիվ քննադատական հոդվածներն ու էսսեները, և տասհատորյա «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» ուսումնասիրությունը: Այս բոլորի մեջ առանձնանում են նրա արձակը և մանավանդ վեպերը: Օշականը գրականություն էր մտնում պատմվածքներով, որոնք հետագայում կազմեցին «Խոնարհներ» ժողովածուն: Սա ժամանակին լավ ընդունվեց, և ոչ միայն արևմտահայության շրջանում: Արևելյան Հայաստանում 1919-ին Դերենիկ Դեմիրճյանը բարձր կարծիք է հայտնում Հակոբ Քուֆեճյանի (այդպիսին էր Օշականի իսկական ազգանունը) ստեղծագործության մասին¹⁶ (իսկապես ճակատագրի հեղանք, երբ պատերազմից հետո լույս տեսավ Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Օշականը գրքի մասին ամենաբացասական կարծիքներից մեկն արտահայտեց): «Խոնարհների» մեջ զգացվում են արևմտահայ նովելագրության բարձր ավանդները, և Զոհրապի, և թերևս ավելի շատ՝ Երուսանի ազդեցությունը: Գրում է ճակատագրի կողմից ծեծված մարդկանց, աղքատների, զրկվածների մասին, գրում է համակրանքով, նրանց հոգիները թափանցելու, հասկանալու մղումով: Այդ պատմվածքները երբեմն իսկապես ողբերգական շունչ ունեն:

Այս շարքի վերջին գործը «Շահապ» վիպակն է, ըստ ամենայնի վարպետությամբ գրված մի գործ, որի պատումի տեխնիկան առանձնահատուկ ուշադրություն է գրավում: Հեղինակը նրբորեն ու հանգամանորեն ցուցադրում է իր հերոսի հոգևիճակները, նրա կյանքը, սպասումները, հուսահատությունը: Այս վիպակը անցում էր Օշականի ստեղծագործության նոր, ավելի երկարատև, ավելի շատ էջեր տված փուլին: Այստեղ արդեն պարզ երևում է Օշականի հետաքրքրությունը բնագո-

¹⁶ Տե՛ս «Գրական-գեղարվեստական ամսագիր», ԹԻՖԼԻՍ, 1919, էջ 136:

ների և մանավանդ սեռի նկատմամբ: Արևմտյան Եվրոպան գտնվում էր Ֆրեյդի ուսմունքի կախարդանքի տակ, և հայ գրականություն մեջ դրա առաջին արձագանքներից մեկը (գոնե նշանակալից, արժեք ունեցող արձագանքներից մեկը) Օչականի այս վիպակն է:

Հետագայում Օչականի ստեղծագործության մեջ Ֆրեյդի ուսմունքը շատ մեծ նշանակություն ունեցավ:

20-30-ական թթ. Օչականը հրատարակեց մի քանի վեպ՝ «Ծակպտուկ», «Հաճի Մուրատ», «Հաճի Ապտուկյահ», «Սուլեյման էֆենտի» և բազմահատոր «Մնացորդացը», որը անավարտ մնաց: Իր մտահղացած մեծածավալ գործից Օչականը գրեց երեք հատոր միայն, որոնք, ըստ էության, երկու ինքնուրույն վեպեր են, իրար հետ կապված ընդհանուր հերոսներով, որոշ ընդհանուր հարցադրումներով, բայց մեկը մյուսից գեղարվեստական իմաստով անկախ: Առաջին վեպը, որը կազմված է մի հատորից, կոչվում է «Արգանդին ճամբով», երկրորդը, երկու հատորով՝ «Արյունի ճամբով»: «Մնացորդացը», ըստ էության վիպաշար է, արևմտահայերի բառով՝ «հեղեղավեպ» (որ թարգմանություն է ֆրանսերենից և որ ընդգծում է Օչականի վեպերի ընդգրկումն ու շարադրանքի ձևը):

Այս վիպաշարը թերևս ամենից լիակատար պատկերացումն է տալիս Օչականի գրականության մասին, ուստի մեր վերլուծությունը կսկսենք դրանից:

Վեպերը պատկերում են 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ կյանքը, ավելի ստույգ՝ Նիկիտ չրջանի (որ Պոլսի մոտերքում է) հայ գյուղի կյանքը: Այս հանգամանքը որոշ մասնագետների ստիպել է Օչականին ևս դասել «կարոտի գրականության» հեղինակների շարքը: Բայց, կարծում ենք, կարոտի գրականության և Օչականի ընդհանրությունը զուտ ձևական է: Ճիշտ է, և՛ Համաստեղն ու մյուսները, և՛ Օչականը պատկերում են աշխարհի երեսից ջնջված հայ աշխարհի կյանքը, բայց բոլորովին տարբեր զիտակետից: «Կարոտի գրականության» մեջ հեղինակներին առաջնորդում է կարոտը, նոստալգիան հայրենի եղբրքի հանդեպ, անցնող արժեքների հանդեպ. մի բան, որ, ինչպես հետո կտեսնենք, հատուկ էր ոչ միայն սփյուռքահայ գրականությանը, այլև խորհրդային Հայաստանի գրականության շատ գործերի: Դա բուն հայկական բնաշխարհն էր, որ թուրքերը ոչնչացրին, և այդ բնաշխարհի հավերժացումը ինքնին գեղարվեստական շատ մեծ

խնդիր էր: Այլ էր իրողությունը Օշականի դեպքում: Այն, որ նրա պատկերած գյուղը բնիկ հայ գյուղը չէր, ինքնին շատ կարևոր է, գիտակցել է դա Օշականը, թե ոչ: Համաստեղի կամ Բակունցի գյուղը ապրում էր դարերով սրբազործված բարոյական արժեքներով: Պրուսայի գյուղերը, որոնց բնակիչները դարեր առաջ գաղթել էին բուն Արևմտյան Հայաստանից, գտնվում էին չփացած ու անբարոյականացած եվրոպատրեկյան բարքերի խառնարան հանդիսացող Կոստանդնուպոլսի ազդեցության գաշտում: Պրուսայի հայերը ամենօրյա շփման մեջ էին ոչ միայն թուրք գյուղացու հետ. այդ կար և բուն Արևմտյան Հայաստանում. նրանք ամենօրյա շփման մեջ էին, նաև Օշականի հաստատմամբ, Թուրքիայի ամենաանբարոյական, ամենաաղաոտ բարքերով ապրող խավի՝ թուրքական բարձր և ցածր պաշտոնեություն հետ: Այս շփումները, անկասկած, ազդել էին նաև հայ գյուղերի գիմագծի վրա, նրանց տվել այնպիսի գծեր, որոնք միանգամայն խորթ էին բնաշխարհում ապրող հայ գյուղացիությանը: Բայց հենց այս գծերը Պրուսայի հայ գյուղերը (չմոռանանք, որ Օշականը ինքը այդ կողմերի ծնունդ էր) դարձնում էին Օշականի հատուկ էֆեռքերության առարկան, շատ շահեկան նյութ լինելով նրա վիպերի համար, նրա գեղագիտական և հասարակական հետաքրքրություններին բավարարություն տալու համար: Կարելի է ասել, որոշ տեսակետից համամարդկային և համահայկական խնդիրները այս գյուղերում շատ ավելի սրված էին արտահայտվում¹⁷:

«Մնացորդացի» առաջին հատորում Օշականը գրում է. «...վասնզի ինչ կկարծեք որ գեղն ըլլա: Ապահովաբար սխալ մաս մը ունի իր մեջ ձեր մտապատկերը: Նախ անիկա հեքիաթ մը չէ հովվերգական, բանաստեղծական, ուր ձեզի ծանոթ բոլոր գույները և տարրերը կհյուսվին իրարու, կազմելու համար քաղաքին հակադիր պատկերը և բոլոր ընթացիկ հասարակ տեղիքները: Արշալույս, վերջալույս, հովվուհի ու սրինգ: Ատոնք կարելի է գոյություն ունեցած ըլլան գիրքերու վրա: Անիկա, գեղի կյանքը, մշտական լարվածքի, խելքի ու կամքի, անգթու-

¹⁷ Այստեղ մենք ունենք իր՝ Օշականի վկայությունը նաև. «Օշականի գյուղը, ըսենք անցողակի, հայ հայրենիքին գյուղը չէ, բայց գյուղն է ավելի համապարփակ, ավելի ընդարձակ գիծերով» (Համապատկերի 10-րդ, իրեն նվիրված հատորի ներածությունից: Բերվում է ըստ «Նախիրի» հանդեսի, 1945, սեպտեմբեր, Ա. էջ 37):

թխան և զրկանքի խառնուրդ մըն է, «անողորք պայքար» մը, որուն մեջ հաղթանակողը միայն հաց կուտե: Պարտվածը: - Անորակելի անասուն մըն է, ամեննեմ գժբախտը բոլոր արարածներուն, որոնք գտնե երբեմն զիտեն կուշտ բռնել իրենց փորը» (23)¹⁵: Բանավիճելու իր կրքով Օշականը, թերևա, խոտացում է գույները (այստեղ երևի թաքնված վեճ կա Համաստեղի հետ, որը իր գյուղի սոցիալական խնդիրներին շատ մեծ արժեք էր տալիս). բայց ուր նրա պատկերած գյուղը շատ հեռու է հովիվապական լինելուց, ճշմարիտ է: Նա պատմում է մարդկային սովերիչ կրքերի, սոցալին անհաշտելի հակասությունների մասին, որոնք որոշում են մարդկային կյանքի ընթացքը:

Առաջին վեպի առանցքը Նալբանդենց մեծահարուստ գերդաստանի, սովի ճիշտ այդ գերդաստանի քայքայման պատմությունն է: Գերդաստանի հիմնադիրը եղել է գյուղի և շրջակայքի առաջին հարուստը, գյուղում մի իսկական պալատ է կառուցել, բարեկամություն է արել Պոլսի մեծամեծների հետ, չմոռանալով բարիքներ անել նաև իր համագյուղացիներին: Բայց մի մեծ մեղք է գործել (այստեղից սկսվում է այն, ինչ հատուկ էր միայն այդ շրջանի հայ գյուղերին). երբ Պոլսից եկել են ինչ-որ փառայի անկողնի համար գեղեցիկ պատանիներ տանելու և ուզել են տանել հաճի Արթին աղայի որդուն, նա մատնացույց է արել համագյուղացի այրի կնոջ տղային, իր որդուն փրկելու համար: Այրին վշտից մահացել է, անիծելով հաճիին: Այս անեծքն ու արարքը որոշել են Արթին աղայի գերդաստանի հետագա կյանքը. ինչքան էլ աղան խղճի խայթեր է գգացել, ազդեց մահացած այրու գերեզմանին, բարեգործություններ արել, միևնույն է, ճակատագիրն անողորք էր: Արթինի մահվանից հետո նրա ժառանգները գժովել են, բաժանվել ու թշնամացել, պալատի մի մասը քանդվել է, հարստությունը՝ փոշիացել: Հետո նրա ժառանգներից մեկը՝ նորից ոտքի է կանգնել, հարստացել. բայց ճակատագրի դրոշմը վերացնել անկարելի է: Օշականը ճակատագրին մեծ նշանակություն է տալիս, ուղղակի խոսում այդ մասին: Նալբանդենց ընտանիքի վերջին շառավիղը՝ Սերոբը, մի գարսուղի արարած է, զուրկ առնականությունից ուրեք նշույլից: Դպրոց է գնում թե՛ չէ, դառնում է իր դասընկերների անկողնու հաճույքի առարկան: Սերոբի մայրը՝ Հաճի Աննան, որը գեղե-

¹⁵ Առաջին հատորից մեջբերումները կատարվում են ըստ առաջին հրատարակության, Կահիրե, 1932: Էջերը՝ տեքստում:

ցիկ և ուժեղ կին է, ձգտում է, որ Նալբանդենց գերդաստանը ժառանգ ունենա: Ամուսնացնում է որդուն այդ հուլիսով, նրան կին ուզելով գյուղի ամենագեղեցիկ աղջկան՝ Աղվորին: Մի քանի տարվա անհույս սպասումներից հետո Աննան դիմում է գյուղացիների սովորական խորամանկությանը՝ հարսի ծոցն է պառկեցնում տան ծառային՝ գեղեցիկ, առնական Սողոմին: Աննան մտածում էր խնդիրը փակել հարսի հղիանալով: Բայց հետագան արդեն նրա կամքից դուրս էր: Երիտասարդ կինն ու տղան այնպես անդիմադրելիորեն էին ձգտում միմյանց, որ բոլոր արգելքներն անգործ էին:

Այստեղ արդեն ոտք ենք դնում մի բնագավառ, որ շատ կարևոր է Օջականի համար՝ սեռի բնագավառը: Նախ՝ Սերոբի պատմությունը: Այս կետի վրա պետք է ուշադրություն դարձնել: Ողջ արևմտահայ գրականությունը (ինչպես և արևելահայը) այսքան ուշադրություն չի դարձրել միասեռականության խնդրին, ինչքան Օջականը: Նյութ, հարկավ, տալիս էր միջավայրը: Բայց պետք էր նաև հեղինակի սրված ուշադրությունը այս խնդիրների նկատմամբ, որը ժամանակաշրջանի արտահայտություններից մեկն էր: Բայց միասեռականությունը, որ գլխավորապես կապվում էր թուրքական միջավայրի հետ, սեռային խնդրի արտահայտություններից մեկն էր միայն: Ընթերցողը, անշուշտ, պետք է ուշադրություն դարձրած լինի վեպի վերնագրին՝ «Արգանդի ճամբուլ»: Ավելի հստակ մատնացույց անել վեպի գլխավոր խնդիրը հնարավոր չէր: Օջականը գյուղի կյանքը այս վեպում հետադուստում է, այսպես ասած, սեռի լույսի տակ, էջեր նվիրելով գլխավոր հերոսների ապրումներին ու տառապանքներին: Ահա թե ինչ է ասում Աղվորի մասին. «Խեղճ աղջիկ, անիկա չէր դիտեր թե իր զգացողությունները ճշմարիտ էին ամեն տեղ ու ատենի համար ու սեռային բնավոր սուտ չի զարնե՞ր իր մուրճը: Ամեն բառ, որ կուգա այդ անդունդեն, հարազատ լեզուն է այդ աշխարհին: Մենք կլսենք զայն ու կուրանանք, հպատակելով հաշիվներու, ձայներու, պետքերու, որոնք կյանքը դիզած է մեր նյարդերուն կարժառին» (187): Ահա այս մուրճն է, որ հետագայում ընթացք է սալու Սողոյի ու Աղվորի բոլոր գործողություններին: «Մեր զգայարանքներուն կառչած ամեն շյուղ, զգացողություն ամեն ծիլ, առանց մեր ուզելուն սեռային հոսանքաւորն մեջ է մեր կյանքին գրեթե բովանդակ տեղողության մեջ» (191): Հատկապես այս վեպի էջերը լի են այս բնույթի խորհրդածություններով: Բայց հերոսների բնութագիրը

ավելի ճիշտ հասկանալու համար շատ էական է այս մի հատվածը. «Կսիրեր (Աղվորի մասին է, բայց, ինչպես ցույց է տալիս դեպքերի հետագա ընթացքը և բուն խորհրդածությունների տրամաբանությունը, հավատար չափով վերաբերում է և՛ Սողոմին, և՛ մնացած բոլոր գյուղացիներին - Ա.Ե.): Գեղացին այդ բառը չունի: Ինչպես չիկա անիկա իր հայեցի տարազով մեր հին ու աշուղական գրականության մեջ: Ձայն փարկարեկ ըրած է եկեղեցին, հագցնելով ահավոր տարազ մը: Մեր երգերը այդ վիճակի համար կգործածեն օտար բացատրություններ: Կսիրեր: Բայց Նալբանդենց Աղվորը կիրկներ, քանի մը հազար տարիներու վրայով, վիճակին մայր օրենքները իր մեջ: Բառը: Թող գործածեն զայն մեր ժամանակները: Նալպանտենց Հարսին համար հստակ էր անիկա - Սողոմին կարոտը, պարզ, իրավ: Ու ավելի հստակ՝ անոր ծոցը» (288): Սկզբից ասենք, որ Օշականը մի քանի կետերում անսլոյման սխալվում է: Մեր հին պոեզիայում այդ բառը կա՝: Քուչակին է ասում՝

Երբ սերն ի յաշխարհս եկաւ, եկաւ իմ սիրտս բնակեցաւ.
Հապա յիմ սրտես ի դուրս՝ յերկրէ յերկիր թափեցաւ... և այլն:

Առհասարակ, հայ ժողովրդական բանաստեղծության և երգի մեջ սերն է գլխավորը և ոչ թե ծոցը, կամ, ավելի ճիշտ, եթե ծոցը, ապա իբրև սիրտ դրսևորում: Բայց «ծոցը» ամենևին հաճախ չի հանդիպում ժողովրդական բանաստեղծության և երգի մեջ: Ավելի հաճախ մենք գործ ունենք սիրտ ավելի հոգեկան դրսևորումների, սիրածի անվերջ և հավատարիմ սպասման հետ: Իսկ ինչ վերաբերում է Օշականին, սիրտ այն ընկալումը, որ կա նրա վեպերում, նրա աշխարհընկալման կարևոր դրսևորումներից մեկն է, և այդ մենք պետք է ընդունենք ի գիտություն: Իսկ այդ ընկալումը շատ հետևողական է, և ոչ միայն այս գրքի էջերում: Մեր ասածը հաստատելու համար դիմենք Սողոմ-Աղվոր գծի շարունակությանը: Սերոբի մայրը ամեն ինչ անում է արդեն վտանգավոր դարձած երիտասարդից ազատվելու համար: Փորձում է նրան թունաւորել: Բայց Սողոմի երիտասարդ և զորեղ մարմինը հաղթահարում է թուլնի ազդեցությունը: Փորձում են երիտասարդի հետ հաշվահարդար տեսնել թուրքական պաշտոնյաների օգնությամբ, ինչ վերջ ի վերջո հաջողվում է: Սողոմին բանտարկում են: Բայց մինչ այդ նա հասցնում է հրդեհել նախկին տներն: Մի կողմից՝ սեռը,

բայց մյուս կողմից՝ արյան կիրքը: Ինչպես գիտենք, երկրորդ վեպն է նվիրված արյան բնագլխին. բայց Նալբանդենց տունը հրդեհելու տեսարանը անապաման կապված է նաև այս բնագլխի հետ, և, առհասարակ, Օշականի գործերում սենն ու արյունը քայլում են կողք կողքի, լրացնում են միմյանց: Սուգումը սպանում է իր սիրուհու. ամուսնուն, նրա մորը: Հղի Ազվորը հագլիվ է ազատվում հրդեհից: Եվ այսքանով երիտասարդ մարդկանց սերը ավարտվում է: Ո՛չ Սուգումը, ո՛չ էլ Սուգումի երեխային իր արգանդում կրող Ազվորը այլևս չեն հիշում միմյանց: Բնագլխը, որ նրանց ձգում էր միմյանց, սպառվել է, խակ մնացած զգացմունքները՝ ցավը, կարոտը, այն ամենը, ինչ երգվել է ժողովրդական երգերում և սիրային պոեմներում, այս դեպքում կորցնում են իրենց արժեքը: Այս դրվագով Օշականը մի անգամ ևս ապացուցում է իր հավաստարմությունը իր ընկալումներին և Ֆրեյդի ուսմունքին. բայց, անկասկած, նա անարգար է ժողովրդի, մարդու, նրա զգացմունքների նկատմամբ, ավելի ճիշտ, այդ զգացմունքները նա զիտում է շատ միակողմանիորեն, դրանք ենթարկում իր հայացքների կադապարներին: Սա առհասարակ Օշականի բնորոշ գծերից մեկն է՝ երբեք դուրս չգալ իր ընդունած ճշմարտությունների սահմաններից: Նա ավելի շատ նման է գիտնականի, որը երբեմն շատ ուղղագծորեն ապացուցում է իր թեզերը, քան արվեստագետի, որի երևակայություն մեջ կյանքի պատկերները ծավալվում են իրենց սեփական օրենքներով:

Խնդիրը ավելի պարզաբանելու համար դիմենք «Հաճի Մուրատ» վեպին, որի սյուժեում ևս սիրո օշականյան ըմբռնումը մեծ նշանակություն ունի: Ահա մի հատված այդ վեպից. «Սեր: Ատիկ բառ. մըն է, որ պղծված է հիմա»: Ի՞նչ նկատի ունի, երբ խոսում է «սեր» բառը պղծելու մասին: Դժվար է ասել: Բայց երբ նկարագրում է թուրք կնոջ սերը հայ պատանու՝ Մուրատի հանդեպ, ի վերջո հանդում է նույն բաներին: Քանի դեռ սիրածը՝ Հաճի Մուրատը, իր աչքի առաջ էր, այսինքն, գործում էր գեղեցիկ տղամարդուն տիրելու բնագլխը, թուրք տիկինը ամեն ինչ անում է նրան փրկելու համար, իրեն անգամ վտանգի ենթարկելով: Ու նրա այս փիճակի համար է ասված. «Ինչ է սերը. տևողության չոգիացումը, մեր գգայություններուն թևավորումը, այլափոխումը, ապրումի արագացումը, հրթիռի մը մեջնն, որ կնորոգվի անդադար»: Բայց հետո. «... Ու կհավատար տարփափուր կինը այդ ընտանություն, այդ տևո-

դուլթյան, այնքան՝ որ զայն կկարծեիր ազատ, վեր՝ բանտեն ու մահեն, տեր՝ իրենց զույգ ճակատագիրներուն» (72,73)¹⁹ : Այս վերջինը հնչում է իբրև հեգնանք, քանի որ քիչ հետո Օշականը հաղորդում է, որ երբ հայ երիտասարդին բանտարկեցին, գեղանի տիկինը բավական արագ մխիթարվեց, ամուսնացավ իրենից շատ երիտասարդ թուրքի հետ և վերադարձավ Պոլիս: Կարծես դիտմամբ Օշականը հետևողականորեն պատկերածում է արևելյան սիրավեպերի հավատարմության գիծը, այն, որ սիրահարներին թույլ չէր տալիս մոռանալ սիրածին անգամ մահվանից հետո: Այդպիսի հավատարմության կարող էր ընդունակ լինել զգացմունքը, այն նույն սերը, որի մասին Օշականի դատողություններին արդեն ծանոթացանք: Համենայն դեպս, այդ են վկայում ժողովրդական սիրավեպերը: Բայց բնագղը, նույնիսկ ամենագոր սեռական բնագղը, մարմնական չփման հնարավորությունից զրկվելով, մեռնում է, ինչպես մեռնում է Օշականի հերոսների կապը:

Սեռական բնագղի ընկալման տեսակետից շատ հետաքրքրական է Օշականի «Ծակ պտուկ» վեպը: Քննադատությունը առանձնացնում է այդ գործը իբրև գեղարվեստական տեսակետից ամենակատարյալը Օշականի վեպերի մեջ: Եվ իսկապես, այդ վեպը ավելի կուռ կառուցվածք ունի, սյուժեի ավելի հստակ զարգացում, կերպարները դժված են ավելի բազմակողմանի, բայց Օշականի ընդհանուր կոնցեպցիայի շրջանակներում:

«Ծակ պտուկը» պատմությունն է մի երիտասարդ գեղջկուհու (գործողությունների վայրը միշտ Պրուսայի շրջանն է, Օշականի հայրենի շրջանը), որը չամուսնացած՝ հղիանում է. ծակ պտուկ անվանում էին այդպիսի կանանց: Օշականը այս վեպի մեջ հետազոտում է գյուղի բարքերի մի ուրիշ երեսը՝ կապված զուտ ընտանեկան կյանքի հետ: Ընթերցողը արդեն երեւի գուշակում է, որ սեռի խնդիրը (ինչպես նաև արյան) այս վեպում կենտրոնական տեղ է գրավում:

Նազիկը՝ վեպի գլխավոր հերոսը, դուստրն է բավական անսովոր պատմություն ունեցող մի ամուսնական զույգի: Հայրը՝ այդ վայրերի հայտնի կռվարար, ուժեղ կրքերի տեր մարդ, ժամանակին խեղդել է իր կնոջը ամուսնական անհավատարմության համար: Ընդ որում, կնոջ դա-

¹⁹ Մեջբերումները՝ ըստ հետևյալ հրատարակության՝ «Հարյուր մեկ տարվան», Անթիլիաս, 1996:

վաճառությունը պատահական մի բան չէ, այլ նույն սեռի իշխանության դրսևորումը: Սեռական բնազդը իր օրենքներն է թելադրում Օչականի շատ ու շատ հերոսների, այդ թվում և այս վեպի հերոսներին: Նազիկը ժառանգել է այս գիծը: Բայց նրա արտամոտանական հղիության մեջ սեռը դեռ որոշողը չէ: Նա մտերիմ է հարևանի հիվանդոտ տղայի հետ այնպես, ինչպես մտերիմ են լինում հարևան երեխաները: Հարևանի տղան հիվանդ է թոքախտով և դատապարտված, և Նազիկն էլ, ինքն էլ այդ գիտեն: Մյուս կողմից, այդ հիվանդությունը ուժեղացնում է սեռական բնազդը: Տղան սիրահարված է Նազիկին, կամ, ավելի ճիշտ, ցանկանում է նրան, որովհետև այս վեպում էլ հնարավոր չէ սիրո մասին խոսել դասական ըմբռնումով: Սերն ու սեռը այստեղ նույնանում են, սիրո մեջ ոչինչ չկա սեռից բացի: Նազիկը միշտ այցելում էր հիվանդ տղային, և մի անգամ էլ, խղճահարությունից դրդված, չի կարողանում մերժել նրա համառ հետապնդումները: Տրվում է առանց սիրո: Բայց հղիանում է: Բավական կարճ ժամանակ անց տղան մահանում է: Աղջիկը ամուսնանում է իր հոր երիտասարդ ընկերներից մեկի հետ, որը նման էր հորը՝ նույնպես ուժեղ ու վայրենի կրքերի տեր մարդ, որը հրապուրված էր գեղեցկուհի Նազիկով: Բայց երբ գաղտնիքը բացվում է, նա Նազիկին տնից վռնդում է: Նազիկը երեխա պետք է ունենար, և ոչ ոք չէր կարող նրան պատասպարել, ոչ իսկ հայրը: Նրան մնում էր ղիմել մահացած տղայի ծնողներին, որոնք, հարգելով իրենց տղայի հիշատակը, նրան ներս են առնում: Իսկ Նազիկի հոր և նրա նախկին ընկերոջ ու փեսայի միջև ծայր է առնում կատաղի ու արյունոտ թշնամությունը, որը պատճառ է դառնում արյունոտ ընդհարումների ու պետք է ավարտվեր մեկնումեկի սպանությամբ: Այս բոլորին ավելանում է այն, որ Նազիկը իսկապես սիրում էր ամուսնուն (այսինքն, տենչում էր նրան, նրա երիտասարդ, առողջ մարմինը, որը նրան ավելի հրապուրիչ է թվում մանավանդ իր ակամա վաղամեռիկ հոմանուն հիվանդոտ ու հյուժված մարմնի համեմատությամբ): Բայց ամուսինը արդեն կորած էր նրա համար. գյուղը նման բաներ չէր ներում...

Այս վեպում, ինչպես և «Մնացորդացի» մեջ, Օչականը տալիս է հայ գյուղի (միշտ չմոռանանք, որ այս գյուղը ուներ իր յուրահատուկ, բուն արևմտահայ գյուղից տարբերվող նկարագիրը) բարքերի պատկերը, մարդկային ճակատագրերի պատկերը այս բարքերի հորձանուտում, և այստեղ երկու բան են որոշում մարդու կյանքի ընթացքը՝

ժառանգական հատկանիշները (Նազիկի և մոր ճակատագրերի ընդհանուր կետերը) և սեռի իշխանությունը, բնագոյները: Կրկենք, որ կերպարներն այստեղ ավելի համակողմանի են, Նազիկը ոչ միայն տաքարյուն կին է, այլև բարի, մարդկանց ավելի լայն հայացքով նայող մարդ, այդպիսիք են նաև նրան պատասխարած մարդիկ: Բայց այս իրողությունը չի վերացնում կամ գոնե մեղմացնում բնագոյների ու ժառանգականության իշխանությունը: Այս իշխանությունը դառնում է մարդկային ողբերգությունների գլխավոր պատճառը, թեև սրան ավելանում են և գյուղական հասարակություն անհանգուրժողականությունը և նեղմտությունը:

Օշականը չի աղավաղում կյանքը: Նա խկապես լավ գիտի իր գյուղը, դրանում համոզում են բազմաթիվ մանրամասները: Բնագոյի հարցում էլ ճշմարտություններ է ասում: Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ Օշականը, ինչպես ասացինք, միակողմանի է, ծայրահեղության հասնող: Այդ է, որ մեծ հարցական է դնում նրա ստեղծած կերպարների վրա, կամ դարձնում դրանք յուրատեսակ զարտուղություններ:

Այս բոլոր վերլուծություններն ու դիտողությունները, կարծում եմ, հիմք են տալիս ասելու, որ գրելով անհետացած հայկական աշխարհի մասին, Օշականը հեռու է կարոտի գրականության խնդիրներից ու հարցադրումներից: Հայկական գյուղի կյանքը Օշականի համար նյութ է միանգամայն արդիական թեմաների շուրջ խորհրդածելու, արևմտյան գրականության հարցադրումներին արձագանքելու համար²⁰: Չկա իդեալականացման կոմ հովվերգականացման որևէ ձգտում: Այս վերջինները հակառակ են Օշականի գեղարվեստական համակարգին: Օշականը ձգտում է լինել խստահայաց վերլուծող, և սա բնորոշ է ոչ միայն անհատի կյանքի ու հոգեբանության նրա պատկերմանը, այլև ազգային կյանքի ու պատմության քննությանը:

²⁰ Ահա քե ինչ է ասում այդ մասին ինքը՝ Օշականը. «Բայց ինչ որ ամենեւն ուշագրավը կմնա այս գյուղացիին իրագործումներուն մեջ, առիկա՝ իր համառ, աննահանջ նահատակությունն է (տվեք բառին իր հին առումը) ամբողջ աշխատանքը ազատագրելու արևմտահայ գրականության պայմաններու մամուլեն, պարունակեն, գայն դնելու համար հունին արևմուտքի մեծ կրթանքներու» (ընդգծումը իմն է - Ա. Ե., Նայիրի, 1945, սեպտեմբեր, Ա, էջ 35):

Բայց վերադառնանք «Մնացորդացին»։ Այս վեպի կապակցությամբ պետք է նշենք Օշականի գրականություն մի շատ կարևոր գիծը. ինչի մասին և ինչպես էլ խոսի Օշականը, նրա հայացքը երբեք չի սահմանափակվում անհատի հոգեբանությունը ու կյանքով։ Նա անպայման ձգտում է գուրս գալ անհատի կյանքի սահմաններից և ընդգրկել ժողովրդի կյանքը։ «Մնացորդացը» ինչքան էլ սեղ տա անհատական խնդիրներին, մարդու բնագծերին, ըստ էության, ձգտում է լինել ժողովրդի կյանքի պատմություն նրա համար ճակատագրական տարիներին, և սա այնքան մեծ արժանիք է, որ մեղմացնում է վեպի շատ ու շատ վիճելի կողմերը։ Օշականը լարված խորհրդածում է հայ ժողովրդի, հայ գյուղացիություն ազգային առանձնահատկությունների մասին, նրան համեմատում է ուրիշ ժողովուրդների և, առաջին հերթին, իհարկե, նրանց հարևանների՝ թուրքերի հետ, և շատ տողերում տեսնում ես պարզապես գրողի հպարտությունը իր ժողովրդի առաքելությունների համար, թեև այլ էջերում, ինչպես կտեսնենք, նա անողոր է այդ նույն ժողովրդի թերությունները քննելիս։

Ճաշակ տալու համար մի հատված բերեմ վեպի առաջին հատվածներից. «...Ու մի մոռնաք, երբ վարը, լճի հրաշաբեր ավերում... թուրք գեղերը մնացեր են, իրենց ծագումին, գուցե ցեղին ձայնին հալածաարիմ՝ քիչ՝ լյարդեն զարնված ու ամորձիքներեն կրծված, միայն արյունի, բարբարոսություն ուռուցիկ շալարով մը սոսկալի – վասնզի ավելի վերջը տեսանք, թե ինչպես կգողային անոնք մեր քաջերուն դանակեն հաղածական ու ինչպես անոնց կիները հոգի կուռային մեր տղոցը սերմին – որ հրաշքին գինովը լեռնամեջերը վտարված մեր ժողովուրդը նվաճած է մեր ապառաժը, անտառին արգանդը, բզիկ բզիկ ըլլած բլուրներուն զարդամանակը և կողերը զանոնք հագվեցնելու համար խաղաղ ու անընդմեջ պարեպոստով ճիթենիներուն» (42)։ Մեզ համար այստեղ քիչ կարևոր է, թե ինչքան ճշմարիտ է համեմատությունը. թեև կարող ենք նշել, որ Օշականը աշխատում է տալ առարկայական բնութագիրը մեր հարևանների, ձգտում է, ինչպես քիչ հետո կտեսնենք, հասկանալ և մեզ ստիպել հասկանալ թուրք մարդու և թուրք ժողովրդի էությունը։ Ամեն դեպքում այստեղ գործ ունենք ոչ թե նեղմիտ ազգասիրություն, այլ պատմությունը իսկապես հասկանալու ձգտման հետ։ Եվ, որ ավելի կարևոր է գեղարվեստական գործի համար, բերված

խոսքերը, ինչպես և այլ համանման հատվածները, վկայությունն են Օշականի գեղարվեստական աշխարհատեսուլթյան կարևոր առանձնահատկություն - ինչպես էլ նա փորձի բացատրել իր հերոսների վարքագիծը, նա այդ հերոսներին տեսնում է միայն իրենց ժողովրդի բնավորության ու պատմության, ճակատագրի համատեքստում:

Հենց աշխարհատեսուլթյան այս առանձնահատկությունն է, որ Օշականին ստիպում է այդքան ուշադիր լինել մեր դարավոր հարևանի և ոսոխի հանդեպ. «Հայ և թուրք հոգեբանությունը կշահի, երբ վերածվի բարքերու հանդարտ հանդեսի մը: Թուրքիայեն դուրս գլուրին է անեծքը, շանթը, դժոխքը տեղալ թուրքերու գլխուն: Մեր հոգին մեծ ու խոր կապերով կմնա իսառնված անոր հոգիին: Ու չէ եղած վերլուծումը այդ հոգիին: Նվրդագին իր ուզածը միայն կտեսնեն: Թուրքերը արևելքի ամենեն ճկուն, ախտավոր ըսելու համար նրբացած քաղաքականություն վարող ժողովուրդը եղան: Բայց թուրքը մարդ է, նման բոլոր մարդերուն: Ունի առաքինություններ, ինչպես թերություններ: Ամեն անգամ որ պետական կազմակերպություն մը կառավարվի - ուրիշ բան չեղավ վերջին կիսադարը - ան ենթակա կմնա հոռեգուլյն բնագոյներուն, վասնզի իր պետականությունը դեռ ավազ, տափաստան, այսինքն ավարառություն և գինարբուք կբուրեն» (490): Այս խորապես գիտակցված հետաքրքրությունը թուրքական հոգեբանության նկատմամբ դառնալու է Օշականի ստեղծագործության հսկայական տարրերից մեկը. ոչ միայն փառաշարի մնացած հատորները, այլև վեպերի մի ամբողջ շարք, փորձելու են վերլուծել թուրքերի մտածողությունը, պետականությունը, աշխարհայացքը²¹:

Եվ այսպես, «Արզանդի ճամբով» - ում սալով 19-րդ դարի վերջի և 20-րդ դարի սկզբի արևմտահայություն (ավելի ճիշտ դրա մի հատ-

²¹ Օշականն անշուշտ արդարացի է, երբ «Համապատկերի» իրեն նվիրված հատորում ասում է. «...Ան է, որ տված է մեզի տիպական նմուշներ բուրքեն, որ միայն Հայ ժողովրդին դանիներ չէ, այլ և անոր հոգիին ընկերը, հեղինակը անոր ողբերգության բայց նույն ասեն մարդկային վկայություն մը: Ասկե մեզի եկած են մեղքեր, անշուշտ: Ու թերևս առաքինություններ: Հայ վիշակն մեջ թուրքը գլխե, արևելահայ բառով մը՝ շապոն խրովիլակ մը, առասպելին մարդագայլը: Օշական չէ սրբագրած անշուշտ պատկերը: Տված է ասոր հարազատը» (նույնը, էջ 34):

վածի) բարքերի պատկերը, որոշ չափով մերձեցնելով և թուրք բարքերին, Օշականը անցնում է նոր խնդիրների: Առաջին վեպը ավարտվում է Նալբանդենց գերդաստանի քայքայումով և Սողոմի բանտարկությունով: Այս բանտարկությունը միջոց է անցնելու հայ հեղափոխության խնդիրներին, որոնց էլ նվիրված է երկրորդ վեպը իր երկու հատորներով: Այստեղ հեղինակը շատ ուշադրություն է դարձնելու արյան բնագլխի քննությունը, բայց և այնպես, այստեղ կենտրոնական տեղ են զբաղում հասարակական խնդիրները, հայոց սոցիալին շարժումը և երկու ժողովուրդների հարաբերությունները: Հայկական սոցիալին շարժման պատմությունը քննելիս Օշականը շատ հեռու չէ իր ժամանակակից այն հայ գրողներից, որոնք այնքան դառնություն և քննադատական կիրք էին դնում իրենց գրածների մեջ: Օշականը ամենևին հակված չէ իդեալականացնելու սոցիալին շարժումների պատմությունը: Նրան այս գեպքում հասու է իսկապես քննական-վերլուծական մոտեցման ձգտումը, այստեղ Օշականը միակողմանի չէ: Օշականը նույնքան խիստ է, ինչպես մեր մյուս հեղինակները, երբ զբոս է հայ հեղափոխականների միամտություն, անտեղյակություն մասին. բայց նա, թերևս բանավիճելով ուրիշների հետ, շեշտում է հայ հեղափոխականների ձգտումների մաքրությունը:

Գեղարվեստական իմաստով «Արյունի ճամբու» վեպը էական նորություններ չի բերում: Սկզբունքը նույնն է. Օշականը հասագոտում է հայ-թուրքական հարաբերությունները և սոցիալին հեղափոխության խնդիրները, առանց մեծ տեղ տալու հերոսների ինքնագարգայմանը: Նախապես պատմողին ամեն ինչ հայտնի է, հերոսները ավարտված-փակված են իրենց գերի և բնագլխերի մեջ: Մնում է բացահայտել իրադարձությունների իմաստը, ինչպես ինքն է ասում, «ոճի բերել» գրանք: Օշականը ամենատարբեր առիթներով, իր «հեղեղավեպի» ամենատարբեր մասերում դատողություններ է անում վեպի առանձնահատկությունների մասին և հայտարարում իր սկզբունքները: Դեռ առաջին հատորի մեջ, մի առիթով ասում է. «...Շեղում չէ որ կընեմ, վասնզի վեպը ինձի համար ճերմակ թուղթ մըն է և կարհամարհեմ բոլոր օրենքները, ըսելու համար ինչ որ կմտածեմ» (43): Սա շատ բնորոշ է Օշականին. ամեն կերպ ընդգծում է իր քամահրանքը վեպի օրենքների նկատմամբ և ազատորեն խոսելու իր իրավունքը: Սա մի առանձնահատկություն է հաղորդում վեպի կառույցին, որը թերություն կամ առավելություն

Համարելը կախված է ընթերցողի ճաշակից, բայց մի բան անկասկած է՝ այդ առանձնահատկությունը շատ է մեծացնում շարադրանքը, վեպի ծավալը: Առաջինք, որ Օչականը ավելի շատ նման է հետազոտողի, քան արվեստագետի: Ցանկացած առիթով նա շեղվում է պատումից և անվերջ դատողություններ անում իր պատմածի մասին, իրեն և ոչ թե դեպքերի ընթացքին կամ հերոսներին հատկացնելով գլխավոր դերը, հազարավոր էջերի ընթացքում պահելով մեկ անփոփոխ դիտակետ՝ իր հեղինակային դիտակետը, որևէ զիջում չանելով հերոսներին: Վեպեր ունի, որոնց մեջ հերոսները գրեթե չեն խոսում. հեղինակը միայն պատմում է նրանց գործողությունների մասին և դիտողություններ անում նրանց հոգև-վիճակի մասին (օրինակ, «Սուլեյման էֆենդին»): Այս հոգևվիճակները զրաից պատկերելիս Օչականը երբեմն խակապես մեծ վարպետ է. կարելի է հիշել ոչ միայն «Շահապազը», այլև «Մնացորդացի» մի հատվածը, որտեղ պատկերվում է բանտում գտնվող Սողոմի հանդիպումը մոր հետ:

Բայց հերոսը զրկված է ամեն տեսակ ինքնավարությունից: Ինքն այնքան է տարված իր ասելիքով, որ հերոսներով զբաղվելու ժամանակ չի մնում. հերոսները, ինչպես արդեն ասել ենք, մնում են հետազոտու-թյան «օբյեկտներ», առարկաներ: Մանավանդ, տարբեր առիթներով Օչականը շատ է շեշտում այն հանգամանքը, որ ինքը պատմում է իրապես տեսածի ու լսածի մասին. «գեղարվեստական հնարանքը», ստեղծումը դառնում են երկրորդական մի բան: Մի օրինակ երրորդ հատորից. «Մա-թիկ Մելիքխանյանը (երրորդ հատորի գլխավոր հերոսը, հայ հեղափոխական - Ա.Ե.) իրական անձնավորություն է, իր տիտղոսներով, ինչպես եղերական այս մահովը: «Մնացորդացի» մեջ անոր կյանքը և ողիսականը հատոր մը լեցնելու չափ նյութ ունեին: Զատեցի գայն վեպին մարմինեն: Նպատակս՝ անոր նվիրել առանձին հատոր: Անձնական իմ ծանոթությունը կերաշխափորեն անոր գիմագծին անըմբռնելի կողմերը: Մահը տեղի է ունեցած վերը տրված պայմաններում» (330. այդ գլխում պատմվում է, թե ինչպես թուրքերը տանջամահ են անում հայ գործչին - Ա.Ե.)²²: Ուշադրություն դարձրեք՝ սա ասվում է ոչ թե որևէ «առա-ջաբանում» կամ ծանոթագրություն մեջ, այլ բուն վիպական տեքստում: Օչականը ոչ միայն չի մոռահոգվում նոր, գեղարվեստական իրակա-

²² «Մնացորդացի» երկրորդ և երրորդ հատորներից մեջ բերումները կատարվում են ըստ Անթիլիասի 1988 թ. հրատարակուբյան:

նուլթյունն ստեղծելու, այդ իրականությունն պատրանքը պահպանելու մասին, որը ցանկացած գեղարվեստական երկի գոյությունն անհրաժեշտ պայմանն է, այլև ամեն կերպ ավերում է այդ պատրանքը, առավել ևս իր վնասը նմանեցնելով յուրատեսակ գիտական հետազոտություն²³:

²³ Հետաքրքրական է այս տպավորությունը համադրել իր՝ Օշականի ինքնագնահատականի հետ. «Իրողություն է, որ մարդեր տալու իր տիրական, գերագույն ցանկության ծնունդ է այս մենագրությունը: Հիվանդագին ախորժակ մը: Իր վեպերը շատ մը բաներ ըլլալէ առաջ մարդեր են: Իր «Համապատկերը» մարդերու հանդես մը է: Նորեն, որ միսն ու միտքը, արյունն ու ասօր անըմբռնելի մյուս կերպարանքները - երազանք, մտածումներ, հույզեր - ամեն էջի կվերածին իրարու: Ու ինք գիտէ բնորոշ դժվար բան է մարդերը ճանչնալ:... Ու գիտէ նաև ավելին՝ արտում դժվարութիւնը՝ ինքզինքը ճանչնալու: Ահա թե ուրկէ կբխի ներկա ուսումնասիրությունը (Նայիրի, 1945, սեպտեմբեր, Ա., էջ 32): Այս խոսքերը հետաքրքրական են առնվազն երկու կողմերից: Նախ, ընդհանրացումը իր գեղարվեստական ծրագրի՝ «սալ մարդերը»: Մենք հիմք չունենք այստեղ վիճելու Օշականի հետ: Իսկապես նա հետազոտում է տարբեր մարդկային տիպեր, նրա վեպերը «մարդերու հանդիսարան» են: Միայն մի վերապահումով՝ մարդիկ իրեն ավելի հետաքրքրում են ոչ այնքան իբրև բառիս նախնական իմաստով գործող, այսինքն իրենց ինքնությունը կյանքով ապրող կենդանի, անկախ էակներ, որքան իբրև գիտական հետազոտության առարկաներ (օբյեկտներ): Օշականը մեզ հսկայական նյութ է տալիս հայ և թուրք մարդկանց, ժողովուրդների մասին դատելու համար: Բայց այդ նյութը ավելի ազդագրական և հոգեբանական, քան գեղարվեստական հետաքրքրություն է առաջացնում: Երկրորդը իրեն նվիրված մեծածավալ հատորը գրելու շարժառիթների բացատրությունն է: Անշուշտ, այդ բացատրությունը քիչ է համոզում, որովհետև մենք տեսնում ենք ոչ այնքան մարդուն, որքան գրողի վաստակի գնահատությունը, ընդ որում, այդ գնահատությունը շատ կտրուկ է, վեներ չընդունող (ինչպես առհասարակ Օշականի խոսքը): Օշականը փոքրագույն կասկածը չունի իր խաղացած մեծ և անփոխարինելի դերի արևմտահայ գրականության մեջ և մի անգամ չէ, որ ասում է այդ մասին. օրինակ, իր վեպի մասին ասածը՝ «Օշականի ստեղծումն է լայն, համապարփակ, տիրական, կենսահորդ վեպը» (Նայիրի, 1945, Ա., էջ 34), կամ այս ընդհանուր գնահատականը՝ «... արևմտահայ գրականությունը այս անունին պարտական է մեկն ավելի սխրալի հաջողվածքներ, գրական բազմաթիվ սեռեր միասնաբար» (նույնը, էջ 33): Արվեստի մարդկանցից շատերին բնորոշ է իրենց գործի մասին չափազանցված պատկերացումներ ունենալը: Միանգամայն հասկանալի թուլություն: Բայց Օշականի դեպքում, ինչպես

Պատումի հաղարարի էջերի մեջ չի ծնվում պատմողի և հերոսի այն անհրաժեշտ կապը, շփումը, որը նախապայմանն է պատումային երկի գեղարվեստական իրականության: Հեղինակը մի տեսակ խոժոռ հայացքով դիտում ու քննում է հերոսների արարքները, առանց «չափից ավելի» նրանց մոտենալու. ընդ որում իր քննության մեջ չափազանց ինքնաբերական է, չափազանց անսխալական (գոնե այդ հավատն ունեցող):

Այս անհրաժեշտ դիտողություններից հետո շատ համառոտ ներկայացնեմ երկրորդ վեպի իրադարձությունները. Սողոմոն բանտ են տանում, այնտեղ նա ծանոթանում է Մաթիկ Մելիքխանյանի հետ և աստիճանաբար կենտրոնական դերը զիջում նրան: Մանրամասն նկարագրվում են թուրքական բանտը (այս թեման Օշականին շատ է դրադեցնում. բավական է ասել, որ բացի այս վեպի տառնյակ էջերից, բանտի մասին են այս կամ այն չափով նաև «Հարյուր մեկ տարվան» ընդհանուր անվանումով երեք վեպերը՝ «Հաճի Մուրատ», «Հաճի Ապտուլլահ» և «Սուլեյման էֆենդի», որոնց գլխավոր հերոսները այդ բանտի բանտարկյալներն են), այն ահավոր խոշտանգումները, որոնց ենթարկվում են բանտարկյալները, իսկ Մաթիկ Մելիքխանյանի տառապանքները և ահավոր մահը նկարագրվում են ամենայն մանրամասնությամբ և Օշականին բնորոշ փարպետությամբ: Այս վեպի կարևորագույն հատվածը, թերևս, այն էջերն են, որոնց մեջ ներկայացվում է Մաթիկ Մելիքխանյանի և թուրք քննիչ փաշայի զրույցը. այս հատվածում են բացահայտվում Օշականի հայացքները հայ ազատագրական պայքարի և հայ-թուրք հարաբերությունների շուրջ: Վեպը պետք է շարունակվեր և ընդգրկեր եղեռներ. բայց մի տեղ հեղինակը

տեսնում ենք, մարդկային այդ բուլկությունը ծնում է մի ամբողջ հատոր: Գրականության պատմության մեջ այսպիսի մեկ ուրիշ դեպք հայտնի չէ, որ գրողն ինքը իր գործի մասին այսքան ծավալուն գիրք գրի: Մեծարեցի հայտնի հոդվածը՝ «Ինքնադատության փորձ մը», ընդամենը մի քանի էջ է:

Բայց այս իրողությունը մերժելը, չընդունելը ավելորդ ջանքեր են: Կա՛յ այդ հատորը, կա՛ն Օշականի ծայրահեղ գնահատականները մյուս հայ գրողներին, սրանք պետք է ընդունել իբրև 20-րդ դարի հայ գրականության անհերքելի իրողություններ և փորձել հասկանալ դրանց ծագումը, իր՝ Օշականի կերպարը, չմոռանալով, որ գործ ունենք իսկապես ինքնատիպ գրական անհատականության, հայ (ոչ միայն արևմտահայ կամ սփյուռքահայ) գրականությանը անհերքելի ծառայություններ մատուցած գրողի և գրականագետի հետ:

Հայտնում է, որ ուժերը չպատեցին այդ ահավոր նյութին ձեռք վարձելու ահա վեպի անկատար մնալու գլխավոր պատճառը:

Պատումի ընթացքում Օչականը իր գործի մեջ ներառում է բազմաթիվ լրացուցիչ սյուժետային գծեր ու մանրամասներ, ոչ այնքան սյուժեի զարգացման ներքին տրամաբանությունից, այլ թուրքական բարքերի հնարավոր ամբողջական պատկերն ստեղծելու մտահոգությունամբ (օրինակ, թուրք փաշայի կնոջ և նրա հայ խոհարարի սիրո պատմությունը, որը գրեթե դարձել էր օրինական ամուսնական կապ):

Երկրորդ վեպում թուրքական թեման ծավալվում ու խորանում է. գործողությունները տեղի են ունենում հիմնականում թուրքական միջավայրում, գլխավոր հերոսները անընդհատ տարբեր ձևերով չփվում են թուրք պաշտոնյաների ու կանանց հետ, և բնականաբար, Օչականը շատ է խորհրդածում թուրքերի մասին: Կրկնեմ նորից՝ այս թեման ինքնուրույն թեմա չէ, այլ հայկական շարժման թեմայի շարունակություն ու լրացումը: Խոսելով թուրքերի դաժանության ու արյունատենչության մասին, Օչականը չի բավարարվում միայն այդ գծերով, փորձում է հասկանալ թուրք բնավորության ողջ էությունը, բարդությունը. ամենևին միապույն չէ Օչականի թուրքը: Արդեն ասվեց, թե ինչ վարպետություն ու մանրամասնություն է Օչականը նկարագրում Մաթիկ Մելիքխանյանի մահը: Այս տեսարանը արժե մի քիչ ավելի մանրամասն հիշատակության: Երբ քննիչ փաշան արդեն ավարտել է իր զրույցները նրա հետ, նրա ճակատագիրը արդեն պարզ էր՝ նա պետք է մեռներ: Բայց ինչպե՞ս: Թուրք ծեր հոգևորականը խնդրում է Մաթիկին մեռցնելու իրավունքը և բանտասենյակում, մեկ-մեկ ոլորելով ու տեղից հանելով Մաթիկի թևերը, սպանում է նրան, անբանաձևեղի հաճույք ստանալով այդ մահապատժից: Կատարվածի սոսի նկարագրությունը (չմոռանանք՝ Օչականի նկարագրությունը) սարսուռ է ազդում ընթերցողին: Բայց նույնիսկ այս խնդիրներում Օչականը չի բավարարվում իրողությունն արձանագրելով, երբ, թվում է, ամեն ինչ պարզ էր: Նա ձգտում է սա էլ հասկանալ, բացատրել, թե ինչպես մարդ-արարածը կարող էր այսքան դաժան բնազդներ ունենալ: «Մեղք, որ մեր գրականությունը թուրքերը գետեղած ըլլա առավելապես անգթության պարունակին մեջ ու չզբաղի այս կարգի վիճակներով, որոնք անլուր, հեշտագին խորությունց կհասնին իր մոտ: Մորթելը միշտ անգթություն չի նշանակեր» (Ա. հատ. , էջ 375):

Այս բոլոր դատողությունների շուրջ կարելի է վիճել. մանավանդ Օշականի տված պատասխանները և բացատրությունները միշտ էլ, որ հստակ են: Բայց Օշականի հարցադրումը անպայման նորություն էր 20-րդ դարի հայ գրականություն մեջ: Մենք դեռ կտեսնենք, որ Օշականը իր գործերում, անկախ իր վերաբերմունքից Չարենցի հանդեպ, երբեմն շատ էր մոտենում Չարենցի դիրքերին: Բայց ո՛չ Չարենցը, ո՛չ էլ մյուսները չփորձեցին մեր «ամօթակուռ անկումի»²⁴ բացատրությունները փնտրել նաև թուրք ազգային բնավորության, հայ-թուրք հարաբերությունների ձևավորված կերպի մեջ: Առհասարակ, անկախ գուտ գեղարվեստական խնդիրներից, հայ նոր և նորագույն գրականություն մեջ ձևավորվեցին երկու հակադիր, երկուսն էլ միակողմանի մոտեցում. մեկը հայոց ողբերգությունը բացատրում էր հիմնականում մեր թշնամիների և հարևանների դաժանային բարքերով, մյուսը, որ հատկապես ուժեղացավ ցեղասպանությունից հետո, մեր ազգային-քաղաքական նկարագրի արատներով: Օշականը, թերևս, միակն է, որ փորձել է խուսափել այս միակողմանիություններից, տալ մեր ողբերգության պատճառների ավելի հավասարակշռված, ավելի համակողմանի քննությունը: Օշականը, ինչպես տեսնում ենք, ոչ միայն աչքաթող չի անում թուրքերի արյունարբու բնազդները, այլև, մի կողմից, տալիս է դրանց ամենասարսազղեցիկ պատկերները, մյուս կողմից, չի բավարարվում զգացմունքային արձագանքներով, փորձում է խորանալ թուրքական բնավորության մեջ: Եվ այստեղ փորձում է օբյեկտիվ լինել, չի մոռանում թուրքերի բնավորության մարդկային կողմերը. «...սա մարդերը կնույնանային այն մյուսներուն, բարի-բարի մյուսուլմաններ ասոնք դարձյալ, երբ կբանային իրենց եղին գուբերը և առանց անունը իսկ հարցնելու կարոտ չորպաճիին կձգեին, որ իր ձեռքովը լեցնեի ձեթը ու տանի տղոցը: Կամ ամբարը կբանային դրացիին պարկին, հազիվ հայացք մը նետելով հացակարոտ կլավուրին: Լուսինեն էլ որ կխոսիմ: Ես աչքովս եմ տեսեր» (429): Հետո, իհարկե, այս բարքերը պիտի տեղի տային բնազդական հայատյացությունը, կապված օսմանյան պետություն քաղաքականություն հետ:

Շատ հետաքրքրական է թուրքական երաժշտության մասին ասվածը. «Ու մարդ երբ երկրի մը հոգին կձգտի ոճի հանել, ինչպես է

²⁴ Օշականի խոսքերն են, Բ. Ա., էջ 45:

իմ փորձը սա էջերուն, կղժվարանա, շատ մը բաներ հասկնալե հետո, բաներ, որոնք կներդաշնակվին ցեղին մուշնքին ու կմախքին մեջ, երբ կջանա բացատրել սա երաժշտության, խստությանց, անզթությանց համախառնուող բխումին, մարդուն ալ վարակիչ մեղամաղձությունը, արտասովհամ և «այլեցավեր» (մեր Սայաթ-Նովայի յանա-յանա ման գալը) կրակը, որոնք այդ մարդկանց սիրերգերը կթռցնեն այս մզլոտ գեղերուն ու քաղաքներուն վերերեն, ճարելով այդ երգերուն քիչ մը ահալոր գեղեցկություն, ձևով ու թևով լուրջ կամ թեթև, ոստոստելով՝ երբ աղջիկները պարի կհանեն, ու լայննալով՝ երբ երիտասարդը մահվան կղրկե: Բոլորն ալ ունին այս իրավ ու ջերմ խառնվածքը, որ անոնցով պատկերված արյունը կկապե իմաստի: Ինչպե՞ս: Ո՞ր հրաշքով, մորթելի դուրս ուրիշ ամեն արտահայտության մեջ խոնավ, անո՞ծ այդ ոգին, սա երգերուն վրա, ինքզինքը թարգմանե ոճի մը շնորհովը, ինձի կուռյա, թե բացատրելու համար սա անբնականությունը, պետք է ընդունիլ այդ հոգերու վրա կնիքը անտեսանելի, բայց իրական այն աստվածության, որ ամբողջ Մերձավոր Արևելքը քաղցրության ու արտմության, թոխչքի ու սողոսկումի արձակարան մը կընեն: Ո՞րն է, ցեղերուն սա խառնակույտին մեջ, ժողովուրդը, որ բանավին տա սա առեղծվածին» (79): Թուռցիկ ասենք, որ այս հարցն էլ դուրս է մնում վեպի գեղարվեստական կառույցից, ներկայանալով իբրև կոնկրետ մարդու՝ Հակոբ Օջականի հարցը. բայց մոտեցումն ինքը հատուկ է վեպի ողջ մթնոլորտին, հասկանալու, վերլուծումի ձգտումին: Պատասխան չկա, բայց հարց տալն ինքնին արժանիք է:

Բայց, իհարկե, գլխավոր խնդիրը մնում է հայոց ազգային-ազատագրական շարժման վերլուծությունն ու զնահատականը: Պատահական չէ Բ հատորում կարծես հարևանցի ասվածը. «Որքան շատ է մեր ըսելիքը ոչ թե թուրքին, այլ մեզի մանավանդ» (360): Հայոց ազգային առանձնահատկությունների ու պատմության մասին Օջականը տարբեր դիտողություններ է անում, որոնց մի մասին կանոդադառնանք ազգային-ազատագրական պայքարի առնչությամբ: Մինչ այդ, ուզում եմ ուշադրություն հրավիրել Օջականի մի շատ հետաքրքրական դիտողության վրա՝ մեր հին մատենագրության մասին: Դա ասվում է Սողոմի քրոջ տանջանքների առնչությամբ. այդ աղջկան կտտանքների էին ենթարկում եղբոր մասին տեղեկություններ ստանալու համար: «Անմուռնչ՝ ինչպես կպատկերեն մեր պատմիչներն ուսանք, գրավված

բաղադրներու սպառնալուռ սրածումը, երբ կհանեն ոճի ու դատումի, աղետին վրա տաղավար տալով անճառ ոլորտ մը մեղաՀատուկ խորհուրդի, որով կգատվի Հայ նահատակութիւնը՝ ինչպէս թերեւ Հայ հոգին ուրիշներէ: Հունական վկայաբանութիւնը չախորժիր արյունեն: Լատինները մարտիրոսներուն հոգեկան արիութիւնը կցայտեցնեն ու վայելք չեն դնէր չարչարանքի ըմբոշխնումին» (383): Սա անպայման ճշմարիտ դիտողութիւն է՝ Հայ ազգային հոգեբանութեան որոշ եզրեր պարզող: Այն չպետք է բացարձակացնել. բայց առհասարակ նկատի չառնել չի կարելի:

Ընդհանրապէս, Հայերի մասին խոսելիս էլ Օշականը Հակված չէ զգացմունքային Հայրենասիրութեան ու ռոմանտիկական պոռթկումներին: Նա այս վեպում անպայման Հանդէս է դալիս Հայկական Հայրենասիրութեան դիրքերից. բայց նա մեկն է, որ Հաշվի է առել անցած ողբերգութեան դասերը և այլևս մտադիր չէ իդեալականացնել ո՛չ անցած պատմութիւնը, ո՛չ էլ ազգային-ազատագրական պայքարը: Ահա մի քաղվածք Բ Հատորից, որը բավական ճշգրիտ գաղափար է տալիս Օշականի ըմբռնումների մասին. «...Խենթեր, ոճրագործներ (խոսքը ազատագրական պայքարի մարտիկների մասին է – Ա.Ն.), ատ մարդիկը, ինչպէս կսիրենք Հիմա անվանել պիղատոյան փարիսեցիութեամբ մը, աղետը բեռցնելու նոխազ մեր փնարուքին մեջ, ստելով մեր իսկ խղճմտանքին: Անոնք՝ որ պիտի գրեն մեր հեղափոխութեան պատմութիւնը, պարտավոր են կանգ առնել այս հոգեվիճակին դիմաց: Ամենքս ալ, այսօրվա կարմիրներէն սկսյալ մինչև դավաճան, տաճկացած մեր Հայրենակիցները, առքին մեջն էինք հնչող ձայներուն: Սովետութիւն, անգլիական, անասնութիւն է ցեղին մեկ հոգին կոտորակել, «իմաստուն ու հիմար» կույսերու հեքիաթներ ստեղծել: Ոչ մեղք է, ոչ ալ ամոթ է ազատութեան երազը: Զայն իրացնելու կերպը: – Հոգ կփոխվի հարցը: Այս պատմութեան մեկ-երկու գիրքերը պիտի պարզեն մեր Ազգային շուրջ մեր մտածումին տարբերակները» (358): Անկասկած, այս խոսքերում պոլեմիկական շեշտեր կան, հնարավոր է հենց Չարենցի դեմ ուղղված (մինչ այդ, արդեն կար «Երկիր Նայիրի» վեպը, որի նկատմամբ Օշականը խիստ քննադատաբար էր տրամադրված)²⁵:

²⁵ Տե՛ս Հակոբ Օշական, Գրականութեան համար, աշխատասիրութեամբ Գ. Հակոբյանի, Երևան, 1997:

Բայց իրողությունն այն է, որ բոլոր հայ հեղինակները, որոնք խոսել են մեր աղետի մասին, խոսել են, ըստ էության, հենց այս գիրքից: Ո՛չ Չարենցը, ո՛չ էլ մեկ ուրիշը չի դատապարտել ազատության երազը, և ոչ ոք ոճրագործներ (այն իմաստով, ինչ նկատի ունի Օշականը) չի համարել ազատագրական պայքարի գործիչներին: Բոլորին, և մանավանդ Չարենցին, հետաքրքրել է հենց կերպի խնդիրը՝ ինչպես էին պայքարում ազատության համար: Եվ ահա այստեղ, ինչպես կտեսնենք, Օշականի գնահատականները շատ չէին տարբերվում Չարենցի և մյուսների գնահատականներից:

Ո՞վ է Մաթիկ Մելիքխանյանը, որին այնքան կարևոր տեղ է հատկացվում վիպաչարի Գ հատորում: Այս երիտասարդը ռուսահայ է, որը սովորել է ռուսական համալսարաններում, դատախարակվել ռուս հեղափոխական տրամադրությունների ազդեցությամբ: Նա, ըստ ամենայնի, դրական հերոս է, մեկը, որ անմոռունչ գնում է զոհարարության հանուն իր գաղափարների, ոչ մի ծալուցն չի հանում այն ահավոր կոտորածների ժամանակ, որին նրան ենթարկում է թուրք մոլլան մեռցնելուց առաջ: Բայց... Ահա երկու հատված Մելիքխանյանին տրված՝ Օշականի քննադատությունը. «Հեղափոխական Մաթիկի սկզբունքները, անսխալական ըլլալու մեղքն զատ, հարուստ ըլլալու թերությունն ալ ունեն: Մեկն էր անիկա, որ առարկություն չընդունեց, իր գաղափարները «խոսքի բռնությամբ» հարկադրած առն: Այս ամբողջությունն էր պատճառ իր գառածոմին» (էջ 151): Օշականն այստեղ ակնարկում է հայ հեղափոխականի գաղափարների կտրված լինելը այն իրականությունից, որի մեջ նա պետք է գործեր: Եվ «անսխալականության» մասին ասածը պետք է ընդունել հեղինական իմաստով: Մի քանի էջ այն կողմ ավելի հստակ է ասվում. «Անիկա (Մաթիկը - Ա.Ե.), ռուս հեղափոխական դպրոցին մեջ կազմված իդեալիստ, թուրքերուն մոտ այս վայրենությունը չէր չափեր տաճկահայերուն զգայություններով: Անշուշտ դեռ չէ վերցած զգալու սա տարբերությունը մեր ժողովրդի երկու մեծ հատվածներեն» (157):

Սա արդեն կերպին է վերաբերում: Նորություն չէ, որ հայ հեղափոխություն պարտություն համար հաճախ մեղադրում են այդ պայքարի առաջին կազմակերպիչներին, որոնք Ռուսաստանից անցան Արևմտյան Հայաստան: Նրանք նվիրված էին ժողովրդի ազատության գաղափարին և հարյուրներով զոհվեցին հանուն այդ գաղափարի: Բայց նրանք

չգիտեին արևմտահայ իրականությունը, թուրք պետությունն ու հոգեբանությունը, և դրա համար էլ նրանք պայքարը տարան սխալ ճանապարհով, որն ի վերջո հանգեց ցեղասպանություն աղետին: Անշուշտ, Օշականը չի սրում և չէր էլ կարող սրել արևելահայ-արևմտահայ տարբերությունների խնդիրը, առավել ևս հեռու է արևելահայությունը մեղադրելու ցանկությունից. բայց իր ասածը հայոց ազատագրական պայքարի սխալ «կերպի» պատճառներից մեկն է: Մանավանդ, հետո ասածները մեղմացնում են հայություն երկու հատվածների տարբերությունների խնդիրը, այն մոռացություն են տալիս: Համադրեցեք Մաթիկի մասին ասածները հայ ղեկմանգիտություն մասին ասածներին. ներքին կապն ակնհայտ է. «Մերինները քիչ-շատ դեմքեր տված են նոր ժամանակներու մեծագույն ասպարեզներուն: Բայց ոչ մեկ ղեկմանագետ: Այս գիտությունը չէ հաջողած հայերուն, որոնք, այդ մարդին վրա, անճարակ բանագնացներ միայն եղան՝ օտարներու հաշվույն աշխատող» (211): Այս ըստ էության արդեն ընդհանուր տեղի դարձած միտքը վեպի համատեքստում դառնում է պատկերի մի մասը, հարելով Մաթիկի գաղափարների «անսխալականությունն» ու «առարկություն չընդունելուն»:

Բայց Օշականի գաղափարները ավելի խորություն հասկանալու համար վճռական նշանակություն ունի Գ հատորի մի հատվածը՝ թուրք բնիկ փաշայի և Մաթիկ Մելիքխանյանի գրույցը: Կառուցվածքով այս հատվածը հիշեցնում է Դոստոևսկու «Կարամազով եղբայրներ» վեպի «Pro et Contra» գիրքը (առհասարակ, Պրոևստի հետ միասին Դոստոևսկին եղել է այն գրողը, որին Օշականը ամենից բարձր է գնահատել և որից ազդվել է):

Բայց, նախ, ո՞վ է քննիչ փաշան: Օշականը թուրքերի շատ կերպարներ է տվել իր վեպերում՝ և՛ մոլեռանդ մոլլա, և՛ վավաշոտ պաշտոնյաներ, և՛ սովորական մարդասպաններ և այլն: Սրանց կողքին ստեղծել է և մի կերպար, որ ներկայացնում է թուրք պետական գործիչների նոր սերունդը, այն մարդկանց, որոնք կրթվել էին Եվրոպայում, օտար լեզուներ գիտեին, մի խոսքով, չփվել էին քաղաքակրթության նվաճումների հետ: Բայց այս փաշան սկզբունքային տարբերություններ իր ժողովրդի մնացած զանգվածից չունի գոնե այն հարցերում, որոնք վերաբերում են թուրք պետականությանը և հայերի նկատմամբ նրանց վերաբերմունքին: Նա պարզապես ավելի հստակ ու տրամաբանված է

ներկայացնում թուրք պետություն և թուրք հասարակություն հայացքները այս խնդիրների շուրջ: Նա, անկասկած, խելոք մարդ է, և ինչպես կատենենք, հենց նրա բերանով է Օշականը արտահայտում շատ ճշմարտություններ: Այս կերպարը, անշուշտ, հետո է պարզունակ լինելուց: Եվ ընթերցանության ընթացքում պետք է համոզվենք, որ վեճի մեջ այս փաշան գերազանցում է Մաթիկ Մելիքխանյանին: Ինչու: Փորձենք այս հարցերին պատասխանել հայ հեղափոխականի և թուրք փաշայի զրույցի բուն ընթացքը վերլուծելուց հետո:

Եվ ուրեմն, փաշան հանդես է գալիս իբրև մեղադրող կողմ, և դա ոչ միայն ձևական իմաստով: Նա մեղադրող է ըստ էության, որովհետև ունի իր ուժի գիտակցությունը. նա բանտապետ է, նա մի հզոր ուժի ներկայացուցիչ է, և այդ ուժը նրան ներքին ինքնավստահություն է տալիս: Փաշան բացահայտ արհամարհանքով է նայում հայերին ու նրանց պայքարին, և իբրև տիրող ժողովրդի մարդ, ուզում է համոզել Մաթիկ Մելիքխանյանին, որ նրա և նրա ընկերների բռնած ճանապարհը անիմաստ է: Դրանով նա փորձում է շոշափել հայերի հետագա ըմբոստությունները կանխելու ճանապարհները: Մաթիկ Մելիքխանյանը, պարզ է, տեղի չի տալու: Բայց դա փաշային քիչ է հուզում. նրա ներքին ինքնավստահությունից ոչինչ չի պակասում: Այդ զրույցները նրան հնարավորություն են տալիս մի անգամ ևս զգալու իր պետություն և իր ժողովրդի ուժը: Ուշադրություն դարձնենք այս կետին՝ արժանին մատուցելով հայ հեղափոխականի անկոտրում ոգուն և նվիրվածությունը, զրույցում Օշականը հաղթանակը վերապահում է թուրք փաշային: Մաթիկը շատ քիչ է համոզիչ և ուժեղ պատասխաններ գտնում փաշայի ասածներին: Այս դեպքում «Հաղթանակը» չի նշանակում, որ Օշականը փոքրագույն իսկ չափով արդարացնում է փաշային. նա պարզապես ներկայացնում է հայ-թուրք հարաբերությունների իրողությունն այնպես, ինչպես ինքն է հասկացել:

Եվ այսպես, թուրք փաշան արձանագրում է. «Մշակույթը բռնակ է, տղաս: Սուտ են զայն ուրիշ տեղ գտնել ձգտող փրկասուրբները: Անոնք ամենքն ալ ձևզի պես պարսված ժողովուրդներու ծոցնն կհառնեն ու ես ապահով եմ՝ կես դար հետո աշխարհ ինքզինքը սրբադրած պիտի ըլլա այդ հիմար ուռմանթիզմեն: Մարդիկ պետք է տիրեն: Քաղաքակրթվիլ է» (236): Սա մի որոշակի փրկասուրբություն է, որքան պարզ, գուցե պարզունակ, միևնույն է, հաղթանակած ու հաղթանակող գոնե

Հայերի վերաբերմամբ: Փաշան ելնում է ոչ թե մշուշապատ փրկասփայլական դրույթներից, այլ իր պետություն իրողություններից: Բայց դեռ կան ավելի դառը խոսքեր. «Կան ժողովուրդներ, որոնք գերի են ծնված՝ ինչպես անհատներ: Ու ծնունդի այդ տախտակը չի փոխվիր դուրավ, բանի մը կարկտան թագավորություններով: Ուրի՞շ բան ըրած եք դարերով, նույնիսկ՝ երբ խամաճիկ արքաներ ունեիք, հիմիկվան թատերական հանդիսանքներու ատեն ըրածներուդ նման, երբ կհագվեցնեք ձեր դերասանները, թուղթե թագերով և թիթեղե սուրերով, ու կպոռաք Հայաստանի երեսին, երբ անիկա քարոզ ու ողբերգական նյութ է տափակ բանաստեղծի մը բերնեն: Ինչու՞ չեք տեսներ ձեզ այնպես՝ ինչպես որ եք, այսինքն՝ ամենեն առաջ իրարու գլուխ պատռելու մեջ անհուն կատաղություն» (240):

Փաշայի այս ռեպլիկը հետաքրքրական է շատ կողմերով: Նախ, դժվար է ժամանակ առ ժամանակ հստակ չզգալ Օշականի սեփական հնչերանգը, նրա սեփական ձայնը և գայրույթն ու ցավը: Մյուս կողմից, այս տողերում տեղյակ մարդուն չի կարող չապշեցնել այն զարմանալի, գրեթե բառացի ընդհանրությունը, որ կա Օշականի հերոսի այս խոսքերի և Չարենցի գործերի, հատկապես «Զրահապատ «Վարդան Զորավար» պոեմի միջև: Ընթերցողն անկասկած հիշում է, որ երբ զրահագնացքի հրամանատարը վերհիշում է իր մանկությունը և դպրոցում Վարդանանց նվիրված պիեսների բեմադրությունները, գրեթե նույն բառերով է բնորոշում հայոց ողջ պատմությունը՝

Այն սուրը քիթեղե, այն Ավարայրը սուտ –
 Իր մանկական մտքի և սրտի համար
 Ձե՞ր արդյոք միակ կյանք և գաղափար մի սուրբ,
 Եվ գոյություն, և խոհ, և ուղի միանգամայն:

Եվ հետո՝

Օ, չի՞ եղել մեր պատմությունն ամբողջ
 Մի այդպիսի անգո Ավարայր...

Պոեմի այլ հատվածներում խոսվում է և թղթե սաղավարտի մասին: Չզափազանցելով Չարենցի և Օշականի հոգեհարազատությունը, չենք կարող նաև չասել, որ հայ ժողովրդի պատմության գնահատումների մեջ այս իրարից այնքան տարբեր հեղինակները զարմանալիորեն միաս-

նական են: Երկուսի մեջ էլ խոստում է պարտության դառնություն, «մեր ամոթակուռ անկումի» բարդույթը: Այստեղ անհրաժեշտ է երևի ասել, որ Չարենցի պոեմն ու Օշականի վեպը տպագրվել են գրեթե միաժամանակ, այնպես որ ազդեցություն մասին խոսք լինել չի կարող (Չարենցի պոեմի տակ գրության թվականը նշված է 1933, իսկ «Գիրք ճանապարհին», ինչպես գիտենք, տպագրվել է 1933-ին): Ուրեմն, կարող է խոսք գնալ միայն նույն պատմությունումը հարուցված համանման վերաբերմունքների մասին: Ահա թե երբեմն ինչ զարմանալի ձևերով է արտահայտվում հայ նորագույն գրականության միասնությունը...

Բայց շարունակենք լսել թուրք փաշային. «Պատերազմը Պոլիս կ'մզվի, Պապը Ալիին շրջանակներուն մեջ, դիվանագիտական թուղթերու վրա: Անկե անդին Զեյթունի լեռներուն վրա կատարվածը ռազմափորձ իսկ չի մեղի համար: Ու ահա դժբախտությունը: Այս գերակատարումը ձեզի համար կշիռթվի իրականության հետ: Ու որսի հրացանով հերոսներ կատելձե ձեր երևակայությունը» (246): Այս խոսքերը ճիշտ գնահատելու համար պետք է հիշենք Օշականի սեփական-հեղինակային բնութագրումները հայ և թուրք դիվանագիտությունը: Հայ դիվանագիտության անկարողության մասին խոսքերը արդեն բերել ենք, այժմ հիշենք, թե ինչ է ասում թուրքական դիվանագիտության մասին. «Կա՞ այս ամենին տակ նաև դիվանագիտությունը իր վնասակարին, զոր մեր ասելուության մեջ ուրացանք ատենին, զայն ներկելով ածականներով, ու մոռնալով նույն եռանդին մեջ մեր խեղճությունը» (181): Օշականի ասածը և փաշայի խոսքերը լրացնում են միմյանց՝ ոչ միայն հայոց դիվանագիտական խեղճության արձանագրումով, այլև թուրք դիվանագիտության արժեքը մեր կողմից չընկալելու իրողությունը:

Օշականի հերոսը իր խոսքերում համառորեն շարունակում և խորացնում է թուրքերի հետ հարաբերություններին, իրենց սեփական ուժերի գնահատմանը հայերի ռոմանտիկական և նաև անպատասխանատու վերաբերմունքի խնդիրը: Բոլոր այն հնարավոր փաստարկները, որոնք սովորաբար հիշվում են հայերի գոնե բարոյական առավելությունները ցուցադրելու համար, թուրք փաշայի կողմից թեթևորեն հերքվում են: «Կրնաք անհատաբար չվախենալ մահին: Կրնաք հզոր անհատականությունը զարդարված տասը, հարյուր, առ առավելն հազար մարդ ճարել, որոնք պիտի վազեն դեպի մահը, ձեր ըրածին պես, երգով ու ցնծությամբ: Բայց ատոնք ասպատակային հոգեբանությունը

կկազմեն, որ բոլորովին ուրիշ բան կնշանակե, երբ ժողովրդի մը հավաքական մարտնչող ոգին կշռի կառնովի: Այդպես ըրիք ձեր պատմութեան ամբողջ ընթացքին: Ձեր ազգային մեծ հերոսներն մեկը՝ Վահան (երեւի Վարդան պետք է լինի - Ա.Ե.) Մամիկոնյանը ուրիշ բան չէ ըրած, քան ինչ որ կընեն հիմա ձեր ֆետայիները: Բայց չեք ուզեր տեսնել ալիկին: Այդ գորավարներուն լեռնէ լեռ թափառումներն անդին ժողովուրդ մը կա, որ կկրէ հաղթողներուն ամբողջ գազանությունները» (246, 247): Ընթերցողը, կարծում եմ, նկատում է, որ այստեղ շատ բան չէր փոխվի, եթե «ձեր» դերանվանը փոխարինենք «մեր» դերանունը, այսինքն, թուրք գորավարի խոսքերը ասեր Օշականը իր անունից: Խոսքի հնչերանգը այնպիսին է, որ հարազատ մարդու խոսքը կարող է ունենալ, և մանավանդ «հաղթողներու գազանությունները» արտահայտությունը այդ է վկայում: Այսինքն, աննկատելիորեն թուրք փաշայի բերանով դարձյալ սկսում է խոսել ինքը՝ Օշականը: Բայց առայժմ անդրադառնանք, որ այս հատվածը ևս շատ է հիշեցնում Չարենցի խորհրդածությունները մեր պատմութեան և պատմական դործիչների մասին: Հատկապես «Մահվան տեսիլ» պոեմը (և ոչ միայն): «Մահվան տեսիլի» դժոխքում ներկայացված հայ բոլոր գործիչները նվիրված էին ազգային ազատագրութեան գործին, նրանցից շատերը (ինչպես օրինակ, Բրիտտափոր Միքայելյանը) գոհվեցին պայքարում: Բայց նրանց բոլորի գործունեութեան արդյունքը, ըստ Չարենցի այդ պոեմի, եղավ ժողովրդի երթը դեպի այն սարսափելի խարույկը, դեպի հարյուր հազարավորների ողջակիզումը: Նորից ու նորից շեշտվում է հայերի՝ իրատես լինելու անընդունակությունը, քիմերաներին հավատալու հակումը, ումանտիկական բռնկումներին զանգվածներին զոհ բերելու հայկական սովորությունը:

Նույն ոգով փաշան շարունակում է իր գնահատականները նաև հայոց արտաքին քաղաքականութեան մասին (եթե այս կապակցութեամբ թույլատրելի է պետութեան չունեցող ժողովրդի հանդեպ), մեծ պետութեաների հանդեպ հայոց վերաբերմունքի և նրանց քաղաքականութեան մասին: «Ձեզի համար ազգային կյանքը հիմա «Մահ կամ ազատութեան» աժան տարազին մեջ կխտանա: Անշուշտ կհնչէ այդ բանաձևը քիչիկ մը անուշ, մանավանդ երբ Փարիզի, Ժնևի հանգստավետ օրրաններուն մեջ կուգա դուրս, ցավազար ուսանողներու բերանէն: Բայց այդ տարազը ինքնին չի դառնար քաղաքական բնաբանը ժողովուրդի

մը, որ մինչև իր ոսկորները ապականած է գերության ժաշրով մը: Որ այդ տարագլին շուրջն անգամ երևան կբերն ամենեն ստորին եասիրությունը ու չի կրնար միանալ գոնե թուրքին դեմ: Ու գիտենք ավելին, մեր շարժումին ամենեն տխրագույն կողմը: Դուք աղմուկով, սուվերով, մոխրով, ըսել կուզեմ՝ մեր վրա գործադրված զսպումին անդրադարձովը կմտածեք շահել ձեր դատը: Ու այս է ահավորը: Մարդիկը կտանեք մահվան ու անոնց պոռչտուքը կերկարաձգեք Եվրոպայի դեպի ականջները: Ահա թե ուր է նվաստ, անըմբռնելի կողմը ձեր գործունեությունը: Ասիկա կնշանակե ձեր պարտությունը, դեռ պայքարեն շատ առաջ» (258): Այլ էջերում դատողություններ կան այն մասին, որ և՛ Ռուսաստանը, և՛ Անգլիան, ելնելով միայն իրենց շահերից, ոչինչ չեն անելու Հայաստանի համար: Սա վերջին տասնամյակների մեզ արդեն շատ ծանոթ մոտիվներից է՝ հայ գործիչները գնում են փաստորեն անիմաստ զոհողությունների, միայն Եվրոպայի ուշադրությունը հրավիրելու համար, բայց Եվրոպան ոչինչ չի արել ու չի անելու, որովհետև ոչ միայն մեծ պետությունների շահերը այստեղ հակասում են միմյանց, այլև առանձին պետությունները վարում են հակահայկական քաղաքականություն. մանավանդ մերժվում է Ռուսաստանի քաղաքականությունը: Ուշադրություն դարձնենք «Փարիզի ու Ժնևի հանգստավետ օրրանների» մասին ասվածին - այս խնդրին կանդրադառնանք «Հաճի Մուրատի» առիթով: Նկատենք նաև մի այլ տարածված մոտիվ՝ հայերի ներքին երկպառակությունների, միմյանց կոկորդ կրծելու, դավաճանելու միտումների մասին: Այսպիսի գնահատականները նորություն չեն, մանավանդ թուրք փաշան հաճույքով դրանք պետք է կրկներ; Բայց այս կտորի առնչությամբ նորից պետք է ուշադրություն դարձնենք այն բանին, որ Օշականը փաշայի միջոցով է ասում որոշ բաներ, որ իր սեփական կարծիքներն են. կամ, դուցե, ավելի ճիշտ է ասել, որ Օշականի ձայնը երբեմն միահյուսվում է փաշայի ձայնին: Օրինակ, «գերություն ժաշրի» մասին ասվածը կարելի է ընկալել իբրև թուրքի չարախնդություն. բայց նույնիսկ այդ բնորոշման մեջ կարելի է լսել հայ հոգու դառնությունը: Իսկ երբ փաշան ասում է, որ այդ ժողովուրդը, այսինքն հայ ժողովուրդը «չի կրնար միանալ գոնե թուրքին դեմ», այստեղ արդեն, զուտ հայկական ներքին դառնությունից բացի, խոսքի կառուցվածքն ուղղակիորեն հուշում է հեղինակի ձայնի առկայությունը ռեպլիկում, որովհետև միայն հայը կարող էր այդպիսի

սրտամտությամբ խոսել այն մասին, որ իր Հայրենակիցները չեն կարողանում միանալ զոհն թուրքի դեմ: ՏԾ-ի հրատարակության մեջ այս բառերին հետևում է մի հատված, որի մեջ կա «մեր շարժում» արտահայտությունը՝ ասված փաշայի կողմից: Դա ակնհայտ վրիպում է, պիտի լիներ «ձեր շարժումին»։ Խոսքը Հայ հեղափոխության մասին է: Բայց շատ բնորոշ վրիպում է, որը խորապես կապված է խոսքի ներքին բովանդակության հետ:

Ինչու՞ է Օշականը այսքան կարևոր բաներ ասել տալիս թուրք փաշայի բերանով: Չէ՞ որ ըստ Օշականի բնութագրի, այդ մարդը իսկապես թուրք է, որը համակրանքի ոչ մի պատճառ Հայերի հանդեպ չունի և այդ համակրանքն էլ չունի. նրա խոսքի մեջ ժամանակ առ ժամանակ լսվում է նաև արդեն իսկապես թուրքական չարությունը Հայության հանդեպ, օրինակ, այս խոսքերում. «Ու անարդար եք հիմնովին, ահա, այդ մյուսին (թուրք հասարակ ժողովրդի - Ա.Ե.) դեմ, որ իր անհատակ բարություն մեջ կանգնատանա, տակալվին մինչև այսօր, ձեր նյութած անսահման չարիքը» (253): Այս էլ կա և շատ կա. բայց, անկասկած, փաշայի կերպարում և խոսքերում այդ չէ հետաքրքրականը, այլ այն, որ նա ասում է ճշմարտություններ Հայկական շարժման մասին, բաներ, որ համահնչուն էին Չարենցի և այլ Հայ գրողների գործերում ասվածին, վերջապես, բաներ, որ հաստատում է Օշականը իր հեղինակային խոսքում: Մի օրինակ էլ, ահա, նրա հեղինակային խոսքից. «Թուրքերը ջարդած ատենին իսկ չեն հավատացած մեր մեղքին կամ արժեքին: Ասիկա՝ փասնյի չկրցանք մեր մասին անոնց մեջ կազմված մտապատկերը հերքել: Չորս դարու կենակցություն մը զուր չանցնիր մարդոց դիտողությունն: Եղանք տղա, միամիտ, անհարիր, ու մեր առաջնորդներու խանդավառության խոր հավատացող: Ու չտեսանք զանգվածը մեր շուրջը, ոչ՝ թուրքեն, այլ մերիներեն, որոնք մեր, իմացապաշտներու հետը չէին: Ու մերանը ոչ մեկ ատեն ճակատամարտ չէ չահած: Թուրքը գիտեր ատիկա: Ու գիտեր նաև իրականության մյուս երեսը: -Մենք չենք կրցած մեր արժեքին փաստը հարկադրել անոր, ուժեղ, պիրկ, իսկապես ազգային ու ծավալուն արարքով մը: Մեր ապստամբական մեծ ձեռնարկները գետեղելի չեն պատմության մեջ: Անոնք տեղային պոթիկոմներ են, ու նման անոնց՝ առանց վախճանի» (Հատոր Բ, էջ 389, 390): Այս քաղվածքը, կարծում եմ, արդեն կասկած չի թողնում, որ փաշայի խոսքերը բավական հաճախ ձևակերպում են հենց իր՝

Օչականի մտքերը և եղրակացությունները:

Ինչու՞ է, ուրեմն, Օչականը ընտրում այսպիսի տարօրինակ խոսսափող: Դրա պատճառներից մեկը, անկասկած, այն է, որ Օչականը ուզում է ցույց տալ, որ թուրքերը ամենևին էլ պարզ և անհասկացող մարդիկ չեն, այն բոլոր բնագավառներում, որոնք վերաբերում են իրենց պետականությանը, նրանք լավ կողմնորոշվում են պատճառների ու հետևանքների, և ամենակարևորը, ուժերի իսկական հարաբերության մեջ, ու նաև լավ հասկանում են արտաքին-քաղաքական այն գործոնները, որոնք կարող են ազդեցություն գործել թուրք պետության ապագայի վրա: Ցուցադրելով թուրքերի բնավորության ամենատարբեր կողմերը, նա հատկապես շեշտում է թուրքերի քաղաքական խելքը, հայերին ճիշտ գնահատելու նրանց ընդունակությունը: Այս բոլորի հետևանքով փաշան իբրև գրական կերպար բավական՝ հետաքրքրական է դառնում, ձեռք բերում խորություն և բազմաչափություն: Բայց, թիրևա, ավելի կարևոր է մի ուրիշ բան: Թշնամուն ասել տալով այդ բոլոր դառը ճշմարտությունները հայոց բնավորության և ազգային շարժման առանձնահատկությունների մասին, Օչականը դրանով կարծես հագուրդ է տալիս իր ամբողջ սերնդի մեջ կուտակված դառնությունն ու հիասթափությունը, որովհետև փաշայի բերանով ասվածը ավելի դառն, ավելի ծանր պետք է լիներ: Թուրք փաշան խոսում է իբրև հաղթող, իբրև հաղթող է ասում այդ ճշմարտությունները, դրանով ավելի ևս ընդգծելով հայերի պարտության մեծությունը և ավելի ցավալին դարձնելով նրանց սխալները:

Մի անգամ ևս հիշենք այն իրողությունը, որ այդ զրույցում հայ հեղափոխականը բավական խելոճ տեսք ունի, չնայած իր համոզվածությանն ու բարոյական անկոտրումությանը: Խեղճ է, որովհետև իսկապես թույլ կողմի ներկայացուցիչն է. և փաշայի ու Մեյլիքիսանյանի միջև իսկական երկխոսություն, վեճ չի առաջվում. այս ամբողջ ծավալուն գլխի առանցքը փաշայի խոսքն է: Այն ամենի մեջ, ինչ ասում է Մեյլիքիսանյանը (և նա առանձնապես շատ չի խոսում), կան հետաքրքրական մտքեր, գնահատականներ Հայաստանի, հայ հեղափոխության, հայ բնության մասին (օրինակ, հայկական բարձրավանդակի մասին ասվածը՝ «...Հայկական բարձրավանդակը աշխարհագրական չեղոք բացատրություն չէ, այլ՝ հաղթանակը ցեղին»): (277): Բայց ընդհանուր պատկերի մեջ Մեյլիքիսանյանը, անկասկած, տուժում է, և անկախ այն բանից, սա Օչականի թերությունն է, թե բուն մտահղացումը, այդ իրողությունը

իր մեջ արտացոլում է Հայկական Հեղափոխության այն ըմբռնումը, որը ներկայացվում է Օշականի այս վիպաշարում: Ըստ երևույթին, ներկա վիպաշարում Օշականի համար գլխավորը հենց այդ ըմբռնումն էր, և Մաթիկի մասին գլխավոր ճշմարտությունը ասվում է հերոսի անունով կոչվող վեպում: 20-30-ականներին գրած Օշականի մյուս վեպերը դուրս չեն գալիս գեղարվեստական և քաղաքական շահագրգռվածությունների այն շրջանակից, որ գծված է «Մնացորդաց» վիպաշարում:

Փոքր վեպերի մի ամբողջ շարք միավորված են «Հարյուր մեկ տարվան» ընդհանուր վերնագրով. այսինքն, դրանց հերոսները մարդիկ էին, որոնք դատապարտված էին Հարյուր մեկ տարվա բանտարկության: Ընդ որում մեկը հայ է («Հաճի Մուրատ»), մյուս երկուսը («Հաճի Ապ-տուլլահ» և «Սուլեյման էֆենդի»)՝ թուրքեր: Մի կողմից, այս վեպերը շարունակում են թուրքական արդարադատության և բանտի թեման, որին այնքան մեծ տեղ է հատկացված «Մնացորդացում»։ մյուս կողմից, այստեղ նոր գծեր են ավելացվում մարդու մասին պատկերացումներին, ավելի հանգամանորեն է ներկայացվում թուրքերի ընտանեկան կյանքը: Սրանց մեջ «Հաճի Մուրատը» ամենաուշագրավն է:

Դա մի հայ երիտասարդի կյանքի պատմությունն է, երիտասարդի, որը հարուստ հայ ընտանիքի զավակ էր, և թվում է, թե գործ չպետք է ունենար թուրքական արդարադատության հետ: Բայց իրերի տրամաբանությունը, միշտ նույն կրքերը նրան դարձնում են թուրքական բանտի խորքերում թաղված կենդանի մեռյալ:

Ո՞ր է ուրեմն այս երիտասարդը: Զավակը մի հայ ընտանիքի, որի ղեկավարը, թեև հոգևորական, բայց քաջ մարդ է: Ինքը՝ Մուրատը, գեղեցիկ ու գրագետ երիտասարդ է. բայց մի դեպք չուռ է տալիս նրա կյանքի ընթացքը: Ճանապարհին հարձակվում են նրա վրա և խլում ջորին: Երիտասարդը շատ ծանր է տանում այս դեպքը, գրեթե հիվանդանում է, հետո ասորճանակ ու փամփուշտ գնում, լավ մարդվում ու ինքն էլ դառնում ավաղակ: Օշականը Օշական չէր լինի, եթե այս առիթով մանրամասն չներկայացներ, չվերլուծեր ավաղակության երևույթը թուրքական հասարակության մեջ, մասնավորապես Պրոսպայի շրջանում: Հետաքրքրական է, որ, ըստ Օշականի, մինչև ուռա-թուրքական պատերազմը, ավաղակությունը այդ կողմերում կրոնական կամ ընդգծված-ազգային երևույթ չուներ: Եվ հայ ավաղակները թուրքերի մեջ կրոնական կամ ազգային ասելություն չէին հարուցում: Ավելին, նրանք հա-

վասարապես օգնում էին թուրքին և հային, և հաճախ թուրք իշխանությունները դիմում էին հայ ավագականների օգնությանը թուրք թալանչիների դեմ պայքարելու համար: Այս բոլորը հետաքրքրական են իբրև վկայություն այն բանի, որ Օշականը միշտ ձգտում է լինել անկողմնակալ, համակողմանի և ասել ամբողջ ճշմարտությունը, տարբեր առիթներով շեշտելով, որ թուրք-հայ արյունոտ թշնամանքը ձևավորվեց թուրք տիրողների կողմից պատմական հայտնի իրադարձություններից հետո: Ազգայնամոլության թուլը այդ ժամանակներում ներառվեց թուրք հասարակ մարդկանց մեջ: Այսինքն, անգամ Յեղատապանության ողբերգությունը հայ գրողին չի դարձնում թուրքատյաց, նա պահպանում է մարդու և մտավորականի իր արժանապատվությունը:

Ինչևէ. թուրքական պետական բարքերի այս մի հետաքրքրական նրբագիծը տալուց հետո նա հետևում է Մուրատի կյանքի ճանապարհին: Մուրատը դառնում է այդ կողմերի փառաբանված ավագակներից մեկը, զենքին գերազանց տիրապետող, ասպետ, քաջարի ու անվախ: Եվ շատ անգամներ ազատում է հայ և թուրք ու այլազգի կանանց ու տղամարդկանց այդ կողմերում թափառող իսկական մուսուլման ավագակների ձեռքից: Նրա անունը հայտնի է դառնում ոչ միայն թուրք պետական շրջանակներին: Նրանով սկսում են հետաքրքրվել հայ ազգային գործիչները, ցանկանալով Մուրատին ներգրավել հայ հեղափոխական շարժման մեջ, նրան կանչում են Պոլիս: Այս հատվածները հետաքրքրական են հատկապես տեսնելու համար, թե Օշականը ինչքան հետևողական է հայ ազատագրական շարժման իր գնահատումների մեջ: Մուրատը իր տեղը չի կարողանում գտնել այդ շարժման մեջ: Մարդիկ, որոնք նստած էին Պոլսում և չէին հասկանում այն, ինչ կատարվում էր դավառում, փորձում էին գեկավարել ազգային շարժումները: «Հեղափոխական կազմակերպությունները իրենց գործունեությունը սուսձին տարիներուն սխալը ունեցան սիրտով արքա, բայց ուղեղով ու մարմնով ազքատիկ մարդեր գործածելու: Անոնք իրենց հիվանդները տեսակ մը կարմիր օգափոխության կուղարկեին ու չէին անդրադառնար այն հիասթափումին, զոր այս տառապաշար տղաքը կտեղծեին հարկադրաբար իրենց շուրջը, չփումի մտնելով կրակի պես առողջ ու քարի պես հաստատ գեղացի քաջերուն հետ»²⁶: Եվ այստեղից՝ այն տխուր իրողությունը,

²⁶ Հ.Օշական, Հարյուր մեկ տարվան, Աճրիլիաս, 1996, էջ 34:

որ չի թույլ տալիս քաջ երիտասարդին դառնալու ազգային շարժման մասնակից. «Լեզու, մտայնություն, ծրագիր, հեռանկար, նույնիսկ մարմինը օտար էին իրարու, Հաճի Մուրատին և Պոլսեն առաքված այդ կիսապուշ ուսանողներուն միջև, որոնք «Բանին» քարոզության նվիրված, անկե ամխացած ու անհեթեթ տարածներ էին, անտանելի ըլլալու չափ խոսող, բացատրող, գիտցող, թանձրորեն հոտելով թուղթը, մելանը, գրասեղանը: Ու չէին հասկնար: Այսինքն՝ մազով իսկ զիջում, շեղում, ընկրկում չէին ներեր իրենց անսխալականության» (34): Այս հատվածի շարունակությունը ևս շատ շահեկան է հայ հեղափոխության օջականյան գնահատության տեսակետից, բայց այնքան նման այն բոլոր դատողություններին, որ մենք արդեն հանդիպել ենք «Մնացորդացի» մեջ, որ անհրաժեշտություն չկա մեջբերումը շարունակելու: Օջականը նորից ու նորից շեշտում է հեղափոխության ղեկավարների կտրված լինելը արևմտահայ իրականությունից, Թուրքիայի իրական գոյությունը, կարելիությունները գնահատելու անընդունակությունը:

Այս վեպի ընթերցողը չի կարող ուշադրություն չդարձնել այն բանին, թե ինչ հաճույքով Օջականը կրկին անդրադառնում է հայ մարտիկների հոգեկան առաքինություններին և նորից ու նորից ապացուցում, որ նրանք լավն էին, բարձր էին, մեծ էին, և ողբերգության պատճառները նրանց մեջ չպետք է փնտրել: Վիճում է, ըստ երևույթին, հայ և օտարազգի այն հեղինակների հետ, որոնք հայ ողբերգության մեղքը բարդում էին հենց հայերի վրա: Ըստ երևույթին, այստեղ նա նկատի ունի նաև Խորհրդային Հայաստանի որոշ հրատարակություններ, հնարավոր է՝ Ջրենցի երկերը և Լեոյի «Անցյալից»-ի պես աշխատություններ: «Բայց վատ ու անանուն բան է մեզ մեղադրել մեր մորթվելուն իբրև դրդապատճառ» («101 տարվան», 53): Էջեր է լցնում Օջականը իր կրթոտ խորհրդածություններով մեր պատմության, ճակատագրի, հերոսների մասին:

Բայց իր իսկ խոսքերում այնքան հստակ է հնչում ազգային ինքնաքննադատության մոտիվը, այնքան խորն է դառնությունը, որ իր կողմից զայրույթով մերժվող մեղադրանքը, թե հայերը իրենք եղան պատճառը իրենց ողբերգության, ինչ-որ չափով սկսում է ուրվագծվել հենց այդ խոսքերում: Եթե հայերն էին ասում այդ խոսքերը, ապա ոչ իբրև դատախազ էին ասում, այլ իբրև ցավից տառապող, երբեմն խելագարվող վիճակներ ու գոհեր, և Օջականը ինչքան էլ մերժում էր, և ճիշտ,

նման մեղադրանքները, միևնույն է, իր քննադատություն մեջ հասնում էր դրա սահմաններին...

Մյուս երկու վեպերը նվիրված են թուրք ընտանեկան բարքերին և իրականացնում են թուրքին ճանաչելու օջախայան ձգտումը: Հայ գեղարվեստական գրականություն չհամար Օջականը նոր տարածք է նվաճում թուրք կյանքի տարածքը: Բայց և այս վեպերում, գեղարվեստական պատումից ավելի, գործ ունենք թուրքերի մասին ամեն ինչ ասելու Օջականի ձգտման, վերլուծության նրա կրքի հետ, և զուտ գեղարվեստական իմաստով այս վեպերը նոր բան չեն ավելացնում Օջականի վաստակին: Ընդ որում, ինչպես միշտ, Օջականի ուշադրության կենտրոնում են երկու որոշիչ բնագոյները՝ սեռը և արյունը:

Օջականը «Սուլեյման պեյ» վեպի առաջին մասում այսպիսի նկատողություն ունի «Այս պատմությունը, բարքերու մը պատմությունը ըլլալով ամենեն առաջ, չեմ կարծիր, որ ծանրաբեռնվի, երբ քանի մը կարգեր իյնան ամփոփ վերլուծումի, իրենց շատ ընդհանուր գիծերով» (255): Շատ կարևոր ինքնաբեռնվածագրում է: Օջականը խկապես բարքերի պատմություններ է անում, և այդ իմաստով այն հազար ու մեկ մանրամասները, որ նա բերում է այս և մյուս վեպերում, խկապես լրացնում են այդ պատմությունները՝ թե՛ հայկական, թե՛ թուրքական կյանքի մասին:

Այս վեպերով ամբողջանում է թուրքական կյանքի, թուրք բարքերի պատկերը Օջականի ստեղծագործության մեջ:

Օջականն ինքը իր ստեղծագործական ժառանգությանը մի ամբողջական հատոր է նվիրել «Համապատկեր արևմտահայ գրականության» բաղմահատորի մեջ: Հետագայում նրա ստեղծագործության քննությանը զբաղվել են սփյուռքահայ քննադատներ Գրիգոր Պըլտյանը, Մարկ Նշանյանը և այլք (գժբախտաբար, Երևանում սփյուռքահայ գրականությանը նվիրված ամենածավալուն և համակողմանի աշխատության մեջ՝ «Ուրվագծեր սփյուռքահայ գրականության պատմության», սփյուռքի գրականությանը քաջատեղյակ Գեղամ Սևանը գրեթե շրջանցել է Օջականի ստեղծագործությունը): Հայաստանյան գրականագիտությունը մինչև այժմ չի փորձել վերլուծել և գնահատել Օջականի ստեղծագործությունը:

Օջականի ստեղծագործությանը պետք է մոտենալ առանց

կանխավաղ կարծիքների, որոնք կան և՛ Երևանում, և՛ սփյուռքում: Երևանում մինչև վերջին տարիները տիրապետող է եղել ժխտական վերաբերմունքը, որը հետևանք էր Օշականի չափազանց ենթակայական (սուբյեկտիվ) և անարդար գնահատականների ոչ միայն արևելահայ, այլև արևմտահայ և սփյուռքահայ գրողների ստեղծագործություններին: Նրա բուն գեղարվեստական ժառանգությունը, բացի «Խոնարհներ» ժողովածուից, մեզանում հայտնի չի եղել: Սփյուռքում ավելի տարածված է հիացական-ակնածալից վերաբերմունքը Օշականի հանդեպ: Ներկա աշխատությունը չի կարող չարունակել ոչ մեկ, ոչ մյուս ավանդույթը: Նրա նպատակն է փորձել, ի թիվս 20-րդ դարի մեր մյուս հայտնի հեղինակների, տալ Օշականի ստեղծագործության հնարավորին չափ անաչառ բնութագիրը, փորձել ցույց տալ այս հեղինակի տեղը 20-րդ դարի հայ գրականությունից համապատկերում:

Օշականի ստեղծագործությունն, անկասկած, անշրջանցելի է, երբ քննում ենք 20-րդ դարի հայ գրականություն խոշոր իրողությունները: Օշականը, մի կողմից, հայ կյանքի հարագատ ծնունդն է: Նախորդ ամբողջ վերլուծությունը, կարծում եմ, կասկած չի թողնում դրանում: Կարելի էր կարծել, որ այս հիշեցումը ավելորդ է. հայ գրողը ուրիշ էլ որ կյանքի ծնունդ կարող էր լինել: Բայց Վահան Թեքեյանը ժամանակին ասել է, թե Օշականը «գալիս է Արևմուտքից»: Թեքեյանի խոսքերն իրենց հիմնավորումն ունեն: Իսկապես, 20-րդ դարի հայ արձակուած թերևս ոչ ոք այնքան չէր հետևում արևմտյան գրականության նորագույն ուղղություններին, ինչքան Օշականը: Պատահական չէ, որ ոչ միայն նրա հետազոտողները, այլև ինքը հիշում են, առաջին հերթին, Մարսել Պրուստի անունը: Պրուստի «Հեղեղավեպի»՝ «Կորուսյալ ժամանակի որոնումները» վիպաշարի ազդեցությունը հատկապես «Մնացորդացում» ակնհայտ է: Մանավանդ Ֆրեյդյան ավանդները - և այս էլ ասվել է օշականագետների կողմից - մեծ դեր են խաղացել հասուն Օշականի աշխարհընկալման ձևավորման պրոցեսում, ինչ ակնհայտ է նրա վեպերից: Սրան պետք է գումարել նաև Դոստոևսկու ակնհայտ ազդեցությունը. կյանքի մոլթ կողմերի նկատմամբ ուշադրությունը Օշականի ստեղծագործության մեջ պայմանավորված է նաև այս ազդեցությամբ:

Այսպիսին է իրողությունը, և դրան դրական կամ բացասական գնահատական տալը արդեն քննադատի և ընթերցողի ճաշակից է կախված: Օշականը մի կողմից, անկասկած, գտնվում էր եվրոպական

արձակի և մանավանդ վեպի փնտրտուքների հունում: Նրա բազմաթիվ դժգոհությունները վեպի ժանրից, որ հասուն տարիքում գառնում է նրա գեղարվեստական ստեղծագործությունների հիմնական ժանրը, համահունչ են եվրոպական վեպի որոնումներին, այն ամենին, ինչ անում էին Կաֆկան, հատկապես Զոյան ու Պրուստը իրենց գրականությունում: Այս եռյակի և մյուսների հիմնական ծառայություններից մեկն այն է, որ նրանք լայնացրին վեպի սահմանները, նրա մեջ ներառելով մարդու արտաքին և հատկապես ներքին կյանքի այնպիսի կողմեր, որոնք դասական վեպին անմատչելի էին: Բայց հիշատակված գրողներից ոչ մեկի ճանապարհը Օշականը չէր կարող կրկնել հենց այն պատճառով, որ հայ էր: Նա ոչ կարող էր Զոյսի պես մանրակրկիտ ուսումնասիրել մարդու կենցաղի և հոգու մոլթ անկյունները, ոչ կարող էր տրվել Կաֆկայի հիվանդ հերոսների զառանցազին մտապատկերներին, ոչ էլ Պրուստի պես անշտապ քննել մարդկային հիշողության գաղտնիքներն ու արահետները: Ինչքան էլ նա սովորեր այս և ուրիշ գրողներից, նրա թիկունքում իր հայրենի իրականությունն էր, որն իր կամքն էր թելադրում:

Օշականի դեպքում այս զուգակցությունը շատ բնորոշ է: Նա չէր կարող իր գործերի կենտրոնում չդնել իր ժողովրդի կյանքի գլխավոր խնդիրները: Այդպիսին է հայոց ամբողջ նոր և նորագույն գրականությունը, այդպիսին է Օշականի ստեղծագործությունը: Այս գիծը, հարկավ, չպետք է դիտել իբրև առավելություն կամ թերություն: Դա հայ գրականության ազգային առանձնահատկությունն է՝ պայմանավորված հայ ժողովրդի պատմության առանձնահատկություններով, ինչպես նաև հայ գրականության և մշակույթի տիպով:

Հայ գրականության այս առանձնահատկության սահմաններում Օշականը ստեղծեց իր վեպը՝ բարքերի պատմության և ազգային ճակատագրի վեպը:

Գ.

1

Սփյուռքահայ գրականության հոսանքներից մեկը բնութագրելու համար ժամանակին առաջարկվեց «կարոտի գրականություն» տերմինը: Հետո նրա հանդեպ վերադառություններ արվեցին: Եվ իսկապես, այդ

բնութագրման դեմ շատ առարկություններ կարելի է բերել: Ամենակարևորն այն է, որ տերմինը գրականագիտական իմաստով շատ հստակ չէ. եթե կարոտը տրամադրություն է, ապա Շահնուրի “Պճեղ մը անուշ սիրտը” կարոտի ամենախտացած արտահայտություններից մեկն է: Եթե դրանով նշվում է գրողի պատկերած միջավայրը՝ կորսված Հայ գյուղը կամ գավառը, ապա Օշականի ստեղծագործությունը անպայման կարոտի գրականություն է: Որոշ ուսումնասիրողներ այդպես էլ գնահատում են Օշականի ժառանգությունը: Այլ խնդիր է, եթե այս երկու հատկանիշների միասնությունն է տալիս “կարոտի գրականություն”: Բայց այսպիսի հստակություն չկա: Մի խոսքով, տերմինը իսկապես վիճելի է: Բայց խնդիրն այն է, որ դրա բովանդակությունը իր մեջ ներառում է գրական մի կարևորագույն երևույթ, որը մեզ հետաքրքրող տասնամյակներում մեծ նշանակություն ձեռք բերեց Հայ գրականության մեջ:

Շահագրգիռ, կարոտալից հետաքրքրությունը անցյալի հանդեպ առհասարակ արվեստի և գրականության հիմնական տրամադրություններից մեկն է: Դեռ Հոմերոսի ժամանակներից անցածը հիշում էին կարոտով. հետագա դարաշրջանները ևս նույն վերաբերմունքն ունեին անցյալի նկատմամբ: Այս իմաստով Հայ ազգային էպոսը կարոտի գրականության դասական նմուշ կարող է համարվել: Էպոսի ամբողջ կառույցը հիմնված է անցածների հանդեպ եղած պաշտամունքի ու կարոտի վրա: Էպոսի ստեղծողներն ու ասացողները հստակ գիտակցում են, որ նրա հերոսները իրենց նախնիներն են՝ իրենցից լավ, կատարյալ, սիրելի: Սա առհասարակ մշակույթի հետաքրքրական առանձնահատկություններից մեկն է՝ միշտ երազելով ապագայի մասին, ետ նայել, մարդու և հասարակության բոլոր կատարելությունները տեսնելով անցյալում: Գրականության մեջ անկասկած լինում են անցյալի նկատմամբ ժխտական վերաբերմունքի պահեր՝ սոցիալիստական գրականությունը 20-րդ դարի սկզբին և հետագա մի քանի տասնամյակներում, լուսավորչական գրականությունը 18-րդ դարում և այլն: Եվ դրանք էլ մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում գրականության զարգացման տրամաբանությունը հասկանալու համար: Բայց դրանք չեն կարող ստվերել անցյալի նկատմամբ կարոտի տրամադրությունների նշանակությունը գոյն եվրոպական մշակույթի մեջ: Հնարավոր է՝ այդ զգացմունքը կարելի

է Համեմատել մարդու՝ իր մանկության նկատմամբ ունեցած կարոտի հետ, մանկություն, որն անդարձ անցել է: Ինչևէ:

20-րդ դարում այս երևույթը գրականության մեջ նոր և շատ կարևոր երանդ ստացավ: Նոր քաղաքակրթության ավերիչ աւանձնահատկությունները հատկապես 19-րդ դարի երկրորդ կեսից շատ ցցուն դարձան, գրականությունը դրան արձագանքեց, մի կողմից, հուսահատություն մոտիվներով, ստեղծելով հիվանդ և մութ կյանքի պատկերներ (Բողլերի պոեզիան), մյուս կողմից՝ երազելով ապագայի մասին (դարավերջի և 20-րդ դարի սկզբի հեղափոխական և սոցիալիստական գրականությունը), վերջապես, կարոտով հիշելով նահապետական բարքերը: Մեծ գրողները չէին իդեալականացնում նահապետական կյանքը, տեսնում էին, որ այն մարդուն խեղդում է իր օրենքների և սովորույթների բռնության մեջ: Եվ դրա համար նրանք երազում էին այն ապագայի մասին, երբ մարդկային հարաբերությունները բոլորովին այլ բնույթի պետք է լինեին, երբ մարդը իսկապես պետք է Մարդ լիներ: Այս վերաբերմունքը հայ գրականության մեջ հատկապես խորը և ամբողջական արտահայտվել է Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության մեջ: Բայց ի՞նչն է մեզ համար առավել հետաքրքրական Թումանյանի երկերում: Ամենևին չիդեպրականացնելով անցյալը, Թումանյանը, համենայն դեպս ապագայի հետ կապված էր տեսնում ոչ թե բուրժուական հասարակության բարոյական արժեքները, այլ նահապետական հասարակության, այսինքն, այն հասարակության, որը, քարացած օրենքներ ունենալով, մարդկային ճակատագրերը խեղելով, համենայն դեպս, պաշտում էր զուտ մարդկային բարոյական արժեքները, մարդկային ավելի բնական ու անեղծ հարաբերություններ էր թելադրում: Եթե այս տեսակետից նայենք Թումանյանի ստեղծագործությանը, ապա անվարան կարող ենք ասել, որ Թումանյանի ստեղծագործությունը կարոտի գրականության առաջին արտահայտություններից մեկն էր հայ գրականության մեջ: Թումանյանն իր օրագրային գրառումներում չէր էլ թաքցնում իր կարոտը նահապետական կյանքի հանդեպ, հակադրելով այն բուրժուական խեղող, մարդուն մանրացնող իրականությանը:

Ծիշտ այդպես էլ կարոտի հետ է կապված 20-րդ դարի գրականության մի այնպիսի հոսանք, որը, քաղաքակրթության բարձունքներից հայացքով դառնում էր դեպի գյուղը՝ նահապետական կապվածությունների և առաքինությունների վերջին օրրանը: Ամենաբնորոշ

օրինակը՝ 20-րդ դարի 60-ական թթ. սկիզբ առած ուռա և հայ (ինչպես նաև խորհրդային Միության մյուս ժողովուրդների) այսպես կոչված գյուղական գրականությունը (деревенская проза):

Վերագառնալով մեզ հետաքրքրող ժամանակաշրջանին, մենք առաջարկում ենք «կարոտի գրականություն» երկու՝ լայն և նեղ ըմբռնում: Երկրորդ իմաստով դա սփյուռքահայ գրականության այն դորժերն են, որոնք պատկերում են նախաեղեռնյան հայրենիքը, մանավանդ գյուղը: Դասականը այստեղ, անկասկած, Համաստեղն է: Այս շարքում պետք է տեսնել նաև ավելի ուշ համբավ ձեռք բերած, բայց Համաստեղի սերնդակից Մնձուրուն, Վազգեն Շուշանյանի արձակի մի կարևորագույն հատվածը, ևս մի քանի ամերիկահայ գրողների՝ Արամ Հայկազի, Բենիամին Նուրիկյանի և ուրիշների ստեղծագործությունը: Եթե այս սահմաններում վերցնենք կարոտի գրականությունը, ապա պետք ասենք, որ այդ գրականության գլխավոր օջախը ամերիկահայ գաղութն էր (ինչպես «նահանջի գրականություն» կենտրոնը փարիզյան գաղութն էր): Հարկավ, այստեղ էլ բացառություններ կան. Վազգեն Շուշանյանը ապրում էր Փարիզում: Բայց ուշադրության արժանի է, որ ամերիկահայ գրականությունը ժամանակին ոչ մի կերպ չարձագանքեց փարիզյանների, հատկապես «Մենքի» ըմբոստ տրամադրություններին:

Ո՞րն է կարոտի գրականությունը ավելի լայն իմաստով: Այստեղ, անկասկած, պետք է ներառել նաև խորհրդային Հայաստանում այդ տասնամյակներում ստեղծվող արձակի մի ուժեղ ճյուղը՝ Բակունցի, Մահարու, Թոթովենցի, Զապել Եսայանի գրականությունը: Այս գրողներից ամեն մեկը կարոտի տրամադրություններ էր բերում գրականություն, անհետացած աշխարհի պատկերներ, որոնք, ուշադիր հայացքի դեպքում, շատ չէին տարբերվում սփյուռքահայ գրողների տրամադրություններից: Մանավանդ հիշված գրողներից երեքը՝ Մահարին, Թոթովենցը, Եսայանը, պատկերում էին նույն անհետացած արևմտահայ աշխարհը, այն աշխարհը, որը կործանվեց Ցեղասպանության հետևանքով: Այս դեպքում շատ կարևոր է հաշվի առնել մի հանգամանք՝ սփյուռքի գրողները ևս չոչափում էին այն նույն խնդիրները, որոնք իրենց արտացոլումն էին գտնում հայաստանյան գրականության մեջ: Եղեռնի իրողությունը, ինչքան էլ այդ տարօրինակ թվա, ո՛չ սփյուռքում, ո՛չ էլ Հայաստանում, երկերի կառույցում կարևոր տեղ չէր գրավում, գրեթե չէր երևում: Էականը մնում էր կորուսյալ աշխարհի իմաստավորումը:

Ահա թե ինչու այսօր դժվար է մեծ տարբերություններ տեսնել տիյուռքի կարոտի գրականություն, մի կողմից, և մյուս կողմից, Բակունցի և մյուսների ստեղծագործություն մեջ։ Ուրեմն, հետագայում, կարոտի գրականություն ասելով մենք հասկանալու ենք հայ նորագույն գրականություն այն մասը, որը պատկերում էր նախաեղեռնյան, նախապատերազմյան և նախահեղափոխական հայ իրականությունը, այնտեղ տեսնելով գերազանցապես զրական արժեքներ։ Սա դարձյալ իզեալականացում է ի նշանակում, երբեմն անցյալի արժեքների պատկերումը զուգակցվում է այդ նույն անցյալի ամենախիստ քննադատության հետ, ինչպես Բակունցի ստեղծագործության մեջ։ Եվ այնուամենայնիվ, Բակունցի համար էականը մարդկային գեղեցկությունների ցուցադրումն է անցյալում, գլուղական միջավայրում։ Բնականաբար, այդ գեղեցկությունները բախվում են հասարակական անկատարություն ու արատներին, կոնկրետ Բակունցի ստեղծագործության մեջ՝ դասակարգային տարբերություններին և ցարական պետական ապարատին։ Բայց դրանից գործի էությունը չի փոխվում։

Ահա այս տեսակետից քննության են առնվելու 20-30-ական թթ. հայ գրականության կարևորագույն ստեղծագործությունները։ Ընթերցողը պետք է հաշվի առնի, որ ներկայացվող հեղինակների մի մասը, օրինակ, Ակսել Բակունցը, արդեն բավական մանրամասն հետազոտվել են նախորդ տասնամյակների գրականագիտության մեջ, ուստի շատ մանրամասներ բաց են թողնվելու։

2

Ակսել Բակունցը հայ գրողների այն սերնդին է պատկանում, որ գրականություն եկավ հեղափոխության հետ։

Իհարկե, Բակունցը հեղափոխությունն ընդունեց իր ձևով։ Դա տարբերվում է նույնիսկ այն տարիների իր մերձավորագույն գրական բարեկամ Եղիշե Չարենցի պահվածքից, որը, իր մոլեգին խառնվածքին միանգամայն համապատասխան, ոչ միայն գրչով, այլև զենքով էր կռվում հեղափոխության համար, ակտիվ խառնվում էր մշակութային և գրական շինարարության գործերին, գրական խմբակցություններ էր ստեղծում, և այլն, և այլն։ Այս ակտիվությունը, բնականաբար, արտահայտվում էր նաև նրա գրականության մեջ։ Չարենցը, ինչպես արդեն փորձել ենք ցույց տալ այս աշխատության էջերում, չէր կարող լավ բան տեսնել մեր

անցյալում, և՛ իբրև պատմություն, և՛ իբրև ոչ հեռավոր անցյալի առօրյա: Կարելի է հիշեցնել մանկություն մասին նրա գրածները, նրա հեգնանքը Մահարու և մյուսների հանդեպ:

Հետո մենք դեռ կտեսնենք, որ ինչ-որ կետերում Բակունցի գրականությունը մերձենում էր իր բարեկամի գրականությանը: Եվ, այնուամենայնիվ, Բակունցի վերաբերմունքը անցյալի հանդեպ ուրիշ էր: Մերժելով անցյալի հասարակական հարաբերությունները, նա դրանց հակադրում էր մարդկային այնպիսի պայծառ ու մաքուր տիպեր, որոնք իրենց մեջ կենտրոնացրել էին անցած ժամանակների մարդկային բոլոր բարձր գծերը: Այդպիսի մարդիկ կործանվում էին նախկին հասարակական հարաբերություններում: Բայց կործանումից ոչ պակաս կարևորը հենց մաքուր մարդկայնությունն այն բարձր պաթոսն էր, որ կրում էին այդ մարդիկ:

Ովքե՞ր էին Բակունցի հերոսները: Այս հարցի պատասխանը շատ կարևոր է մեր հետագա խորհրդածությունների համար: Մի կողմից, Բակունցը շարունակում էր 19-րդ դարի և 20-րդ դարի սկզբի հայ այն գրողների շարքը, որոնք գրում էին գյուղի մասին: Այս շարքը կարելի է սկսել դեռ Աբովյանից, այնուհետև դալ-հասնել Պոտյանին ու Աղայանին, ապա՝ Թումանյանին: Ի՞նչ հարաբերությունների մեջ էր Բակունցը այս գրողներից յուրաքանչյուրի հետ:

Բակունցը, անկասկած, հոգեհարադատություն ուներ խաչատուր Աբովյանի հետ իր գրականությանը: Հիշենք, որ Աբովյանն էլ գյուղում տեսնում էր մարդկայնություն, մաքուր հարաբերություններ, որոնք նա հստակորեն հակադրում էր քաղաքի ապականված բարքերին: Բայց Աբովյանի վերաբերմունքը խնդիրն ուրիշ էր: Ազգային ճակատագրի աբովյանական արծարծումը անխզելիորեն կապված էր նրա ռոմանտիզմի հետ: Նրա գլխավոր կերպարներն էլ ռոմանտիկական կերպարներ էին, վառ ու ամբողջական, բայց հեռու այն հոգեբանական ներքին հարստությունից, որ ունեին Բակունցի կերպարները: Այս դեպքում նշանակություն ունեն ռոմանտիկական և ռեալիստական կերպարաստեղծման բոլոր էական տարբերությունները:

Բայց սա ամենևին չի նշանակում, որ Բակունցը ավելի հոգեհարադատ էր երկու ռեալիստ մեր վիպագիրներին՝ Պոտյանին և Աղայանին: Այս դեպքում Բակունցն ավելի հեռու է նրանցից, թեև պատկանում է նույն դպրոցին: Գուցե կերպարաստեղծման բուն տեխնիկայի մեջ

ընդհանրություններ գտնվեն: Բայց ակնհայտ է մի բան՝ Բակունցի կերպարների համակարգը տարբերվում է Պոռչյանի և Աղայանի կերպարների համակարգից:

Որ Բակունցը շատ նշանակություն էր տալիս սոցիալական հակասություններին, ապացույցի կարիք չի գգում: Նրա բոլոր հերոսները, որոնք ներկայացնում էին նախահեղափոխական գյուղը, աղքատ գյուղացիներ են, որոնք խորապես տառապում են սոցիալական անարդարությունից: Նրանց դիմաց միշտ կանգնած են այս աշխարհի հզորները, որոնք թեկադրում են իրենց կամքը անպաշտպան գյուղացիներին: Հիշենք «Միժնաձորը», «Սպիտակ ձին», «Նամակ ուռտաց թագավորին» և մյուս գործերը («Կարմրաքար» վիպը ամբողջությամբ հենվում է սոցիալական հարաբերությունների և սկիզբ առնող պայքարի պատկերների վրա): Նրա գեղարվեստական աշխարհում մարդկանց անհավասարությունը և սոցիալական հակադրվածությունը մարդու ընկալման էական երակետերից մեկն է:

Հայ արձակի համար սա նորություն չէր: Գյուղի սոցիալական շերտավորման և սկիզբ առնող հակասությունների բավական ամբողջական պատկերը մինչ այդ տվել էին Աղայանն ու Պոռչյանը: Եվ նրանց, մանավանդ Պոռչյանի վեպերից բազմաթիվ գրվագներ կարելի է հիշել խեղճ ու անիրավիք գյուղացիների կերպարներով, որոնք անգոր էին գյուղի նոր տերերի հանդեպ, ինչպես Բակունցի Ավին, Արթին պապը, Սիմոնը և մյուսները:

Եթե անգամ «քննադատական ռեպլիզ» տերմինը արդարացիորեն է վիճարկվում, ապա ռեպլիզմի դարգացման այս փուլի համար նրա առաջին մասը անկասկած ճշմարտացի է. գրականության պաթոսը նոր հարաբերությունների արատների, նրանց ստեղծած մարդկային տիպերի մերկացումն էր, քննադատությունը. սա կարելի է ցույց տալ ոչ միայն Հայ գրականության, այլև մյուս ժողովուրդների գրականությունների օրինակով: Բայց ներկա դեպքում կարևորը Բակունցի այս երկու նախորդների՝ Պոռչյանի և Աղայանի ստեղծագործության այս կողմը մասնացույց անելն է: Որովհետև այս համեմատության մեջ անմիջապես պարզ երևում է Բակունցի մոտեցման տարբերությունը. մի քիչ սխեմատիկորեն ասած՝ նրան հետաքրքրում են ոչ թե «ցեղերը», ոչ թե ուժեղները, տերերը, այլ աշխատող ու տառապող մարդիկ, հարստահարվողները: Հետաքրքրում են ոչ իբրև հետազոտության պարզ

օբյեկտներ, այլ իբրև հոգեպես, բարոյապես մաքուր մարդիկ, իբրև «զրական հերոսներ»:

Ահա այն գլխավոր տարբերությունը, որը Բակունցին առանձնացնում է Աղայանից ու Պռոշյանից. նրան ուրիշ մարդիկ են հետաքրքրում, ուրիշ հոգեբանություններ: Նրան այլևս քիչ է հետաքրքրում 19-րդ դարի երկրորդ կեսին հայ իրականության մեջ աստիճանաբար տիրապետող զիրքեր գրաված, իրենց մեջ մարդկային նոր հարաբերությունները մարմնավորող խաբեբաների ու հարստահարիչների տիպը: Թեև այստեղ էլ չպետք է մոռանալ «Կարմրաքարի» և որոշ չափով նաև «Կյորեաի» և այլ գործերի հարուստներին ու վաշխառուներին, և դրանց թվում առաջին հերթին Խոջա Հիբանին ու նրա հետնորդներին: Բայց ակնհայտ է, որ Բակունցի աշխարհի կենտրոնում ոչ թե նրանք են, այլ Լաու-Մարգարը, Արթին սլապը, Վանդունց Բադին և մյուսները:

Այս կետում է, որ Բակունցը դառնում է թուժամանյանական ավանդների ժառանգորդ: Թուժամանյանը իր ժամանակին չհետևեց քննադատական ռեպրիզմի ավանդույթներին և հերոսներ ընտրեց հասարակ գյուղացիներին, որոնք ընդունակ էին մեծ ու խոր գլացմունքների ու կապվածությունների: Բայց այս համեմատությունը պետք է կատարվի շատ վերապահումներով: Այլապես Բակունցի ստեղծագործության ինքնատիպությունը կարող է ճիշտ չհասկացվիլ: Երկու հեղինակներն էլ գյուղի մարդկանց մեջ տեսնում էին առաջին հերթին մաքուր ու խոր հոգիներ: Բայց այսքանը միայն: Այնուհետև նրանց ստեղծած կերպարները շատ տարբեր են: Նախ, սոցիալական հակասությունները թուժամանյանի աշխարհում չունեն այն արժեքը, ինչ ունեն Բակունցի աշխարհում: Թուժամանյանի հերոսների ողբերգության ակունքը նահապետական մարդու և առհասարակ մարդու մարդկային անկատարությունն է, որը դրսևորվում է նահապետական աշխարհի ներքին հակասականության մեջ: Բակունցի հերոսների դժբախտությունն ու տառապանքները գալիս են նրանցից դուրս գտնվող, խորթ ու անհասկանալի թշնամական ուժերից՝ ցարական չինոյնիկությունից, սոցիալական անարդարությունից ու գյուղական բարքերից (որոնք տվյալ դեպքում դարձյալ ընկալվում են իբրև արտաքին մի բան). դրանք անգլթորեն ճնշում են մարդկանց հոգիները:

Թուժամանյանի հերոսները իրենց նահապետական միջավայրի

արդյունքն են ու Հարազատ զավակը: Նրանք անքակտելիորեն կապված են իրենց միջավայրի հետ Հարադասողության կապերով, կարող են ապրել միայն այդ միջավայրում: Նրանք գաղտնիքներ չունեն այդ միջավայրից, նրանք ընդունված իմաստով ներքին կյանք (իբրև հակադրություն արտաքին կյանքի) չունեն, նրանք բաց են իրենց համայնքի, իրենց գյուղի առջև, նրանից թաքցնելու բան չունեն: Նրանք իրենց գործողություններում և արարքներում միշտ, գիտակցաբար թե անգիտակցաբար, հենվում են գյուղի օրենքների (աղաթի) վրա, որը նրանց մի կողմից ճնշում է, բայց մյուս կողմից ուժ է տալիս:

Բակունցի հերոսների կյանքում համայնքը այս արժեքը չունի: Այն կա, բայց իբրև սոսկական ֆոն, որն այլևս էական դեր չի կատարում մարդու կյանքում: Բառիս ճշգրիտ իմաստով Բակունցը այլևս նահապետական գյուղը չի պատկերում, այն գյուղը, որը դեռ պահպանել էր նախնիների դրած անբեկանելի օրենքները և սովորությունները: Համայնքը բաժանվել էր հարուստների ու աղքատների: Թուամանյանի “Անուշում” և այլ գործերում հարուստ ու աղքատ չկա, և դա շատ կարևոր է: Իսկ Բակունցի գործերում հարուստների և աղքատների գոյությունն է կարևոր դեր կատարում մարդկանց կյանքում, մարդու բակունցյան ըմբռնման մեջ: Եվ այս պայմաններում համայնքի ու մարդու հարաբերությունները բոլորովին այլ են: Մարդը մենակ է իր հոգսերի, իր հոգու ու տառապանքների հետ: Նա տապալկվում է իր ցավերի մեջ, առանց որևէ մեկից օգնություն սպասելու:

Այս առանձնահատկությունը միայն մակերեսային հայացքին կարող է անկարևոր թվալ: Սրանով պայմանավորված է կերպարի ողջ կառուցվածքը, ինչը մենք կաշխատենք ցույց տալ հետագա վերլուծության ընթացքում: Բակունցի ստեղծագործության մեջ հերոսի ներքին, հոգևոր կյանքը շատ էական նշանակություն ունի, այն կյանքը, որն ի տարբերություն Թուամանյանի ստեղծագործության, այլևս չի կարող լրիվ ու անմնացորդ արտահայտվել նրա արտասանված խոսքերի մեջ, գործողությունների մեջ՝ ի տես համայնքի, շրջապատի:

Ուրեմն, Բակունցին հետաքրքրում է առաջին հերթին հերոսի ներքին կյանքը: Սրանից չպետք է հետևենք, թե արտաքին կյանքը, արտաքին աշխարհը երկրորդական են Բակունցի համար: Այդ դեպքում նա չէր լինի այն զարմանալի «գեղանկարիչը», ինչպիսին նրան տեսնում ենք իր լավագույն գործերում: Նա տեսնում և խկապես «նկարում» է

աշխարհը, իր հերոսների արտաքինը, բնությունը, գյուղանկարը, բայց այդ բոլորի վրա թեաժուում են հերոսների ապրումները, իրենց գույնն ու հրանգները հաղորդելով բոլոր արտաքին մանրամասներին: Իր հերոսների գեղեցկութունը նա բացահայտում է գերազանցապես նրանց ներքին կյանքի նուրբ պատկերների օգնութեամբ:

Բակունցի պատումի այս առանձնահատկության դասական մարմնավորումը «Միրհավ» պատմվածքն է: Առհասարակ կառուցվածքի տեսակետից այդ պատմվածքը շատ հետաքրքրական է: Աշուն, աշնանային թախծոտ բնանկար (այս «թախծոտը» արդեն ոչ միայն բնանկար է, այլ, ամենից առաջ, հերոսի տրամադրության բնութագիրը): Նա հիշում է իր սերը, այդ սիրո տխուր վախճանը, Սոնայի մահը: Իրադարձությունները ծավալվում են ժամանակային երկու պլանով՝ պատմվածքի ժամանակը՝ այդ թախծոտ ու աշունը, և հուշերի ժամանակը՝ տասնամյակներ առաջ, երբ Դիլանը դեռ երիտասարդ էր: Բուն իրադարձային հենքը շատ հարուստ է, դրա միջուկը իր և Սոնայի անակնկալ հանդիպումն է այգու հնձանում, այն նույն հնձանում, որի դռանը հիմա նստած է ծերացած Դիլանը: Բայց հիշողությունները տարբեր ձևերով կարելի է ներկայացնել՝ իբրև լիարյուն իրադարձություններ, որոնցից կառուցվում է այսօր, և իբրև իրադարձությունների ծվեններ, որոնք ամբողջացվում են ապրումների, խորհրդածությունների, զգացմունքների մեջ, նրանց միջոցով: Այսինքն, Դիլանի հուշերում դեպքերի շարան չկա կամ դա չէ կարևորը. կարևորը կատարվածի վերապրումն է:

Գրականագիտության մեջ արդեն նկատվել է, որ այս պատմվածքում հերոսների ուղղակի խոսք, առավել ևս երկխոսութուն, գրեթե չկա. միայն Դիլանի և Սոնայի երկու կարճ նախադասությունները հնձանում: Այստեղ շատ տեղին կլինեք Զոհրապի ժողովածուի վերնագիրը՝ «Լուռ ցավեր»: «Միրհավը» խակապես «լուռ ցավի» պատմություն է, ներքին կյանքի «արձանագրություն», որի համար հնչումը, լսելի վրենը արժեք ու իմաստ չունի. դա այդ մարդու սևիթական ցավն է, որ այդպես էլ թաղված պետք է մնա նրա հոգու խորքում մինչև մահ²⁷:

²⁷ Հմմտ. Սերգեյ Աբաբեկյան, Ակսել Բակունց. պատմվածքի վիպական աշխարհը, Երևան, 1966, էջ 95, 96:

Թումանյանի Անուշի համար «անցվոր ախպոր» հետ զրույցը ներքին անհրաժեշտություն էր, նրա ցավերը պետք է երգվեին, լսելի դառնային, գյուղը, բնությունը պետք է դատեին, գնահատեին: Դիլանի դեպքում այս բոլորը կորցնում է իր իմաստը: Դա ի՞ր, միայն իր ողբերգությունն է, ի՞ր ցավը: Բակունցը գործ ունի ահա այսպիսի հոգեբանությունների հետ, որոնք իրենց կյանքը ապրում են իրենց հոգում, հեռու օտար հայացքներից, և պետք էր Բակունցի սիրող ու կարեկցող հայացքը՝ նրանց հոգիների խորքը թափանցելու և այս ամենը հայտնագործելու համար:

Ուրեմն, «Միրհավը» ոչ միայն դասականորեն կատարյալ գեղարվեստական հյուսվածք է, այլև կերպարաստեղծման յուրատեսակ մոդել, առանց որի դժվար է ճիշտ գնահատել Բակունցի տիպերին: Եվ էական է, թե մյուս գործերի հերոսները ինչ պայմաններում են հանդես գալիս՝ այսպես միայնակ-մեկուսացած այգու մեջ կամ բնության այլ անկյունում, թե՞ իրենց առօրյա գործերի ու հոգսերի մեջ, ուրիշ իրենց նմանների կողքին: «Սպիտակ ձիու» մեջ Սիմոնը գրեթե միշտ իր ընտանիքի անդամների ու համագյուղացիների հետ է. բայց ամբողջ ժամանակ նա տառապում է ինքն իր մեջ: Տանը դեռ մեկ-երկու նախադասություն ասում է, որոնք մատնում են նրա անհույս մտորումները: Բայց հաջորդ օրը, ձիերը քաղաք տանելիս այս էլ չկա: Ու առավել բնորոշ այն պահերն են, երբ նա ձիու մեջքին վերք է բացում և այնուհետև, ձին հանձնելուց հետո, ցավով ու տառապանքով հիշում այդ: Ոչ ոք չի կարող իրեն օգնել. ինքն է ու իր դառը ճակատագիրը. և ինքը փակված է իր մեջ:

Հիշենք Բակունցի մեկ ուրիշ հերոսի՝ Խոնարհ աղջկան համանուն պատմվածքից: Եթե նրա անունը համարենք նրա էությունը բնորոշ կարևորագույն մակդիրը, ապա դրան կարող ենք ավելացնել նաև երկուսը՝ ամոթխած և լուռ: Ինքն իր մեջ փակված, իր վախկոտ աղջկական երազների և անորոշ սպասումների հետ, որոնց թույլ արտափայլը մենք տեսնում ենք այն քիչ դեպքերում, երբ նա երևում է:

Որոշ իմաստով բացառություն կարող է համարվել Արթին պապը. նա իր զրուցասիրությամբ ու հյուրասիրությամբ կարծես Թումանյանի հերոսների հարազատ եղբայրը լինի: Բայց մինչև ճակատագրական հանդիպումը նոր գավառապետի հետ, երբ նրան ծեծելով դուրս են նետում կաբինետից: Այստեղ է ընդգծվում այն մենակությունն ու անհուսությունը, որն առհասարակ Բակունցի հերոսների հատկանիշն է և չէր կարող բնորոշ չլինել նաև Արթին պապին: Նորից հիշենք՝

Թուժանյանի հերոսները իրենց սեփական աշխարհի ծնունդներն են ու գոհերը, օտար ուժերը չէ, որ կործանում են նրանց: Այնինչ Արթին պապը կորցրել է իր աշխարհը արդեն մինչև այն պահը, երբ նրան կանչում են գավառապետի մոտ: Նրա և ամբողջ գյուղի վրա վաղուց թևածում է ցարական բյուրոկրատիայի սարսափելի սողերը: Ահա թե ինչու նրա հարաբերությունները աշխարհի հետ, Թուժանյանի հերոսների հետ համեմատած, սկզբունքորեն այլ էին...

Առհասարակ, Բակունցի հերոսների համար բնորոշը ոչ թե արարքներն են, այլ ապրումները: Արարք ասելով մենք նկատի ունենք այնպիսի գործողությունները, որոնք և՛ կյանքում, և՛ սյուժեի մեջ էական, նշանակալից դեր են կատարում, որոնք կապված են մարդկային անհատականության ակտիվ դրսևորումների հետ: Կարելի է արարք համարել և՛ Սիմոնի կողմից ձիու մեջքին վերք բացելը, և՛ Արթին պապի նամակ գրելը «ուռաց թագավորին», և՛ Դիլան դայու «մեղքը» Սոնայի հանդեպ այն հեռավոր տարիներին և այլն: Բայց դրանք մի տեսակ երկրորդ պլան են մղվում, դառնում են միջոց հերոսների ներքին կյանքի բացահայտման համար:

Սա՛ է Բակունցի արձակի ամենագլխավոր առանձնահատկություններից մեկը: Արարքն ինքնին դեռևս չառքիչ բան է ասում մարդու մասին, քանի դեռ չկա դրա ներքին իմաստավորումն ու վերապրումը: Սա է, որ Բակունցին հնարավորություն է տալիս այնպես նրբորեն գծագրել իր հերոսների հոգու պատկերը և գեղեցկությունները:

Անկասկած, այս առանձնահատկության հետ է կապված Բակունցի հատուկ սերը հուշի իբրև գրական հնարի հանդեպ: Կամ պատմողն է հիշում ինչ-որ բան, կամ հերոսները. հուշն արդեն վերապրում է, հուշը հնարավորություն է տալիս անցած-դարձածը ներկայացնել իր ներքին-զգացմունքային առանձնահատկություններով: Տեսանք, որ «Միրհավը» ամբողջապես հենվում է հիշողության վրա: Հուշ են «Նամակ ուռաց թագավորին», «Խոնարհ աղջիկը», «Բրուտի տղան» պատմվածքները: Նույնիսկ այնտեղ, որտեղ հուշի ուղղակի ներկայություն չկա, այնտեղ էլ պատումն այնպիսին է, որ թվում է, թե պատմողը վերհիշում է իրեն հուզած դեպքեր:

«Լառ-Մարգարի» մեջ հուշը դառնում է կերպարի բնութագրման հիմնական ձևերից մեկը: Մարգարը հիշում է Երկիրը, իր կյանքը այնտեղ, դադլթը, կնոջ մահը: Եվ բոլոր մանրամասնությունների վրա տեսնվում

է նրա հոգու կնիքը. «Պատկում էր ծիրանու տակ, կամ քնում ժայռի շվաքում, կամ էլ մեջքի վրա դառնում, ոտքերը ձգում, հսկա մկրատի պես: Կարծես մեկը խաչել էր ծիրանու տակ:

Ծառի ճղների արանքից վեր էր նայում Լառ-Մարգարը երկնի կապույտին: Մի ճերմակ ամպ, թափանցիկ ու անձև, հանդարտ յոգում էր լազուրի մեջ: Լառ-Մարգարին թվում էր, թե երկինքը մի հսկա տաշա է, մեջը լի լեզակած ջուր և ամպը՝ լվացքի մոռացված կտոր տաշտի ջրի մեջ: Լառ-Մարգարը նայում էր ամպի կտորին, ինչքա՜ն հանդարտ էր լողում, ձևը փոխում, մերթ պոռնկը ձգում, մերթ հա քաշում»:

Այսպես քնարականորեն է Բակունցը ներկայացնում անցյալի իր հերոսներին: Այդ մարդիկ կամ կործանվում են, կամ կորցնում ամեն ինչ Լառ-Մարգարի պես, բայց չեն կորցնում իրենց հոգու գեղեցիկութունը: Բակունցը կարեկցանքով և ավստոսանքով է գրում այդ մարդկանց մասին, սա է նրա կարոտի էությունը: Մարդկային հոգու այդ գեղեցիկությունները, որոնք անհետ հեռանում են, ինքնին մեծագույն արժեքներ են Բակունցի աշխարհում...

20-րդ դարի հայ արձակի մասին խոսելիս մենք սովորաբար Բակունցին ու Համաստեղին կողք կողքի ենք դնում, և դրա համար լուրջ հիմքեր կան: Նրանք մոտ են գյուղի նկատմամբ իրենց հետաքրքրությունը, պատումի որոշ կողմերով, և, թերևս, ամենից շատ՝ գյուղական դիմանկարների այն շարքով, որ ստեղծել է այս արձակագիրներից ամեն մեկը: Ընդ որում, ես նկատի ունեմ ոչ միայն բուն դիմանկարային պատմվածքները («Վանդունց Բաղին», «Այու սարի լանջին», «Խոնարհ աղջիկը» և այլն՝ Բակունց, «Տափան Մարգարը», «Փիլիկ սղբարը», «Միջոն» և այլն՝ Համաստեղ), այլև հերոսների այն շարանը, որ սալրում է նրանց մյուս պատմվածքներում: Բայց հետաքրքրական են և տարբերությունները:

Ուշադիր ընթերցողը չի կարող չնկատել մի երանգ, որ տարբերում է երկու հերոսներին՝ ոչ թե մանրամասների, այլ ընդհանուր բնութագրի մեջ: Համաստեղի հերոսի մեջ ակտիվ, գործուն սկիզբը շատ ավելի ուժեղ է արտահայտված, այս իմաստով նրա մեջ ավելի ուժ և մոնումենտալություն կա: Նույնիսկ այնպիսի մի բացասական մանրամասնի մեջ, ինչպիսին Տափան Մարգարի վերաբերմունքն է կնոջ հանդեպ: Նրան լուրջ են գյուղում, նրա հետ հաշվի են նստում գյուղում, մահվան պահին

կրտսեր եղբայրը նրանից ցուցումներ է ստանում տնտեսության վերաբերյալ:

Լաու-Մարգարի մեջ, ամենաընդհանուր ձևով ասած, ավելի ուժեղ է քնարական սկիզբը. նրա մեջ շեշտված են ոչ թե ուժը, ոչ թե գյուղում ունեցած հեղինակությունը, այլ նրա ազնվությունն ու նվիրվածությունը իր կոչմանը: Նրա ուժը այս նվիրվածությունն է: Տափան Մարգարի մեջ դրանից ավելի մի բան կա: Նրա ընթացքի մեջ իսկ զգացվում է նրա ուժը...

Երկու գրական հերոսների համեմատության մեջ այս կողմի վրա թերևս չարժեք այսքան ուշադրություն դարձնել, եթե այս երանգները մյուս հերոսների մեջ ավելի հստակ չարտահայտվեն, ավելի էական բնութագիր չդառնային: Համաստեղի հերոսները համակերպվող հերոսներ չեն (քանի դեռ նրանք իրենց բնական միջավայրում են): Ինչ-որ կերպ նրանք ըմբոստանում են (այս բառի ոչ թե դասակարգային, այլ զուտ մարդկային-անհատական երանգով), ինչ-որ կերպ հաստատում են իրենց իրավունքները և անհատականությունը:

Հիշենք Բակունցի մի քանի հերոսներին իրենց կյանքի վճռական պահերին: Արթին պապը մեծամեծ սպասելիքներ ուներ ուսաց թագավորին դրած նամակից: Բայց նրան կանչում են, ծեծում են այդ նամակը գրելու համար, և նա այդ պահին իսկապես խղճահարություն է հարուցում՝ ոչ միայն դրսում նրան սպասող թողան, այլև ընթերցողի մեջ: Սիրելի է և խեղճ այդ հերոսը: Այդ գեպից հետո նրա բարոյական սկզբունքները չեն փոխվում: Բայց Արթին պապի մեջ չկա ըմբոստության ու զայրույթի այն բռնկումը, որը կար Համաստեղի հերոսների մեջ: Այո, բարոյական բարձր սկզբունքները, բարությունը, հյուրասիրությունը, հավատը նրա էությունն են, ուղն ու ծուծը: Բայց Արթին պապը իրեն պաշտպանելու, իր սկզբունքները հաստատելու թեկուզ անգոր ու հուսահատական ճիգ չի անում: Նա անգամ խուսով չի դատապարտում այն վայրենությունն ու բիրտ անարդարությունը, որ չինովնիկներն ու տանուտերը ցուցաբերում են նրա հանդեպ: Արթին պապը խոնարհությամբ է տանում ճակատագրի հարվածները:

«Սպիտակ ձիու» հերոսները խոնարհաբար կատարում են պետության բոլոր կարգադրությունները, խոնարհաբար դիտում են Կոստանդ աղայի փառահեղ երթը սպիտակ ձիու վրա, և երբ նրանց բոլոր ձիերին տանում են պատերազմ, նրանք միայն մտածում են, թե ինչպես են

ապրելու: Չկա այն ներքին բռնկումը, որը խոնարհ հերոսներին տարբերում է ոչ խոնարհներից: Այն, որ Սիմոնը փորձում է արհեստական վերք բացելով իր ձիու մեջքին, փրկել նրան, ավելի է ընդգծում նրա խեղճութունը և անդորոթյունը: Սիմոնը, նրա մայրը, պատմվածքի մյուս հերոսների, Արթին պապի պես ագնիյի, միամիտ, բարի մարդիկ են, և նրանց այս միամտությունն ու մաքրությունը ոչ ոք այնքան խորը չի պատկերել, ինչպես Բակունցը. բայց այդ դժերը միանգամայն օրգանականորեն միահյուսվում են նրանց խոնարհությունը, ներքին պատիվությունը:

Շատ հետաքրքրական է Պետու վախճանը «Այուս սարի լանջին» պատմվածքից: Նա իր բնութագրով դարձյալ շատ բանով է մոտենում Համաստեղի հերոսներին, մասնավորապես Փիլիկ աղբարին: Ուլքեր կարդացել են երկու պատմվածքները, անմիջապես կհիշեն այս նմանությունները: Երկուսն էլ ֆիլիկական պակասություններով, անընտանիք, սրա-նրա տներում գլխերոզ և ամենաբնական բավարարվող: Նրանց ամենամեծ ուրախությունը Համապյուղացիներին ծառայություններ մատուցելն է: Բայց այստեղից նրանց կերպարները հեռանում են: Փիլիկ աղբարը մեռնելիս ըմբոստանում է իր գյուղի անարդարություն դեմ: Իսկ Պետուն տանում են խրամատներ փորելու: Նա զենքից անզամ վախենում է, բայց չգնալ չի կարող: Եվ ահա մի պահի, երբ նա զլուխը հանկարծ խրամատից հանում է դուրս, պատահական մի զնդակ սպանում է նրան: Մահվան մեջ էլ ընդգծվում է Հպատակությունը ճակատագրին: Մեռնում է իր համար անծանոթ, խորթ, սարսափելի մի ուժից, առանց դժգոհելու, խոնարհ ու անդոր:

Ահա այստեղ է սրությունը զգացվում հերոսի բնութագրման երկու կարևորագույն ձևերի՝ արարքի և ապրումի այս տարբերությունը, որի մասին խոսվեց քիչ առաջ: Համաստեղի հերոսը արարքի հերոս է, նրա էությունը գլխավոր դրսևորումները արարքներն են: Այս խնդրում Համաստեղն, անկասկած, կանգնած է Թումանյանի կողքին, որի հերոսը ամբողջովին դրսևորվում է իր արարքների և խոսքերի (կամ, որ այս դեպքում միևնույն է, երգերի) մեջ: Այնինչ Բակունցի պոետիկայում արարքը չունի այդ արժեքը: Այն ետին պլանում է, գլխավորը ապրումն է, ներքին կյանքը, և արարքը ավելի շատ լրացնում, պարզաբանում է ապրումը: Ապրումն է, որ համապատասխանում է Բակունցի հերոսների էությունը, նրանց խոնարհությունը: Անհատն ի վիճակի է ամբող-

ջությամբ դրսևորվել արտաքին աշխարհում: Նրան խորությամբ հասկանալու համար պետք է հասկանալ նրա ներքին կյանքը:

Այս բոլոր գեպքերում Բակունցը պատկերում է կոնկրետ, ինքնատիպ մարդկային հոգեբանություններ, առանց լուծելու դրանք սոցիալական և դասակարգային բնորոշումների մեջ: Բայց մենք հետո կտեսնենք, որ այդ բոլորը որոշակի սոցիալական և հասարակական նշանակություն են ձեռք բերում:

Ուրեմն, այս, պայմանականորեն ասած, խոնարհ հերոսը Բակունցի համար առաջին հերթին գեղապիտան արժեք ունի, այսինքն, ավելի խոր ընդհանրացումների արդյունք է, քան սոսկ սոցիալական հակասությունների արձանագրումը:

Մինչև այժմ մենք խոսում էինք Բակունցի պատմվածքների գեղարվեստական առանձնահատկությունների մասին: Այժմ, դիմենք մի գործի, որը իր բնույթով ավելի մոտենում է ակնարկի և չի կարող զրվել Բակունցի լավագույն գործերի թվում: Խոսքը «Քեռի Դավոն» գործի մասին է: Ահա այդ ակնարկ-պատմվածքի մեզ ամենից հետաքրքրող հատվածը. «Պատահե՞լ է ձեզ ձմռան բուքին լինել դրսում՝ խավարի մեջ, երբ ձյունախառն բուքը ծածկում է բոլոր ճանապարհները, ձյունի փաթիլները սուր ավազների նման ծեծում են ձեր դեմքը, սառչում է ձեր շունչը և ահա թվում է, որ այլևս փրկվածյան ուղի չկա, փրկվածյան ուղի՝ այդ խավար գիշերը, երբ ոռնում է բուքը, և ահա հանկարծ ցորում է մի վիթխարի կրակ, դժվարությունը հասնում եք կրակին, և երբ արդեն տաքացել են ձեր ձեռքերն ու մարմինը, երբ հնարավոր մահը դառնում է անցյալ, իսկ փրկվածյունը՝ հրաշք, կրակի մոտ ուրիշներին հանդարտ ձայնով պատմում եք այն ուղիների մասին, որտեղ խավար էր և ոռնում էր մահվան բուքը: Ահա այդպես իբրև մի մարդ, որ հասնում է ապահովության ավար, քեռի Դավոն պատմեց իր և իր նմանների կյանքը: Նրանք և նրանց պապերը այդպիսի տուն չեն ունեցել, նրանք ապրել են մի մութ երկրում, մրոտ տների թոնրածխի մեջ: Նրանք ունեին եղեգնյա խաիր, որ փռում էին օջախի առաջ, և ամբողջ գերդաստանը պառկում էր խաիրի վրա, ինչպես քարայրի գաղանը՝ չոր տերևների վրա: Եվ նույնիսկ այդ կյանքը շատ եղավ նրանց համար, և ինչպես կրակվող եղեգնուտից փախչող թռչուններ, նրանք հեռացան իրենց բարձր քարափներից և քարափների խեղճ տներից»: Ակնհայտ է, որ այստեղ խոսքն առաջին հերթին արևմտահայության, եղեգնից փրկված

փախստականների մասին է. Դավոն նրանցից մեկն էր, և այս խոսքերի մերձակա նպատակը նոր Հայաստանի ապահովությունը մատնացույց անելն է: Հատվածում հետաքրքրական նմանություններ կան Չարենցի գործերին, հայ ժողովրդի անցյալին վերաբերող նրա պատկերներին: Ահա մի քանի օրինակ:

Նախ և առաջ հիշողության մեջ արթնանում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի» տողը՝ «Մի՞նում կորած խրճիթների անհյուրընկալ պատերը սև...»: Բայց կան ավելի կարևոր ընդհանրություններ: Ամենից առաջ պետք է հիշել «Պատմության քառուղիներով» պոեմը, նրա տողերը՝

...խուղեր՝

Գետնափոր, ստորերկրյա, ցաքուցրիվ,
Թաղված գանգի պես խուլ, գանգի պես անուղեղ,
Կարծես մի խեղճ նախիր
Արածելու ժամին կայծակնահար հանկարծ
Կծկվել է ահից ու մոխրացել –
Եվ մնացել է տեղը մի մոխրագույն գանգված՝
Դարերով անջրդի ու հողմածեծ...

Չարենցը բուռն է, կորուկ, չներող, նրա գույները անհամեմատ ավելի շեշտված են. մի խոսքով, աշխարհընկալումների և պոետիկական համակարգերի էական տարբերություններ կան: Բայց ճանապարհի այս փոխաբերությունը պոեմում և ժողովրդի կյանքի համեմատությունը սառցահար անող բքում ձգվող ճանապարհի հետ անկասկած ինչ-որ ընդհանուր ակունքներ ունեն: Մանավանդ այդ հանկարծական փրկություն մոտիվը հատուկ է երկու հեղինակներին էլ: Չարենցը գրում է.

Բայց առաջին անգամ իր գոյություն չարքաշ
Հագարամյա ուղու ընթացքում –
Նա այստեղ է տեսել շողշողացող մի այգ,
Որ պայքարով է բացվում...

Բակունցի բերված տողերում սրան համապատասխանում է հանկարծահայտ խարույկի պատկերը: Ավելացնենք նաև, որ նույն հանկարծական, ժողովրդի անցած ճանապարհով չպայմանավորված փրկություն լույսի մասին խոսվում է և՛ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, և՛ Կոմիտասին նվիրված պոեմում: «Քեռի Դավոն» պատմվածքում կան և այսպիսի տողեր. «...դժվար է հաղորդել այն ներքին ուրախությունը,

որով համակված էր այդ երիտասարդը, ինչպես այն մարդը, որ խեղճության, հոգու ալյասերման և ծայր չքալորության անդունդի ավից անդարձ անցել էր մի ուրիշ ասի...»: Այս համեմատությունն ավելի է մոտենում Չարենցի պոեմի բերված տողերին: Անցած ուղու գնահատականներն ավելի խիստ են: Ամեն դեպքում մեր անցած ճանապարհի գնահատության մեջ երկու գրողները շատ մոտ են, անկախ այլևայլ տարբերություններից: Եվ երկուսի վերաբերմունքի մեջ էլ հստակորեն զգացվում է «Հոգու խեղճության» մոտիվը, որը Չարենցի ստեղծագործության լեյտամոտիվներից էր նրա ողջ գրական կյանքի ընթացքում:

Պայքարելով ազգային ուժանտիզմի դեմ՝ Տերյանն ու Չարենցը ազգային անցյալի նկատմամբ բոլորովին նոր հայացք էին դաժանում: Այդ հայացքը կարող էր լինել անարդար, միակողմանի. բայց այդ հայացքը ծնունդ էր միանգամայն առարկայական պայմանների: Դրա շատ կողմեր արտացոլվեցին և՛ Տերյանի («Երկիր Նաիրի» շարքը), և՛ Չարենցի («Երկիր Նաիրի» վեպը, «Դիրք ճանապարհի» պոեմները և այլն) գործերում: Տերյանը մի կողմից կարոտով ու սիրով հիշում էր իր հայրենիքը և նրա մարդկանց, մյուս կողմից ասում էր.

Ձշլացա խնդուն փառքիդ
Անցյալ ու հին փայլով երբեք,
Սիրեցի հեզ, անքեն հոգիդ
Եվ երգերդ մեղմ ու քեկ-քեկ...

Եթե այս տողերի կողքին դնենք շարքի մյուս բանաստեղծությունները, համակված նույն տրամադրություններով, ապա ընդհանրությունները Տերյանի և Բակունցի հայացքների միջև ակնհայտ կդառնան:

Սեփական ժողովրդի կերպարի և ճակատագրի ընկալման որոշակի ընդհանրություններ կան Տերյան-Չարենց-Բակունց շղթայում: Կա նաև այդ հայացքի ակնհայտ զարգացում: Տերյանը անտարբեր է անցյալի նկատմամբ, խորությամբ է վերապրում ներկան ու նայում չարագուշակ ապագային: Չարենցը իր ողջ էությունը զգացել է պատրանքների աղետավոր փլուզումը և արդեն ընդգծված բացասական, գրեթե թշնամական վերաբերմունք ունի ոչ միայն անցյալի, այլ, ավելի շուտ, այդ անցյալը ուժանտիկական լուսապտակով ներկայացնողների դեմ, որոնք թույլ չէին տալիս սթափորեն գնահատել ապագան և ճիշտ

որոշումներ կայացնել: Բակունցի մերժումը այնքան կրքոտ ու անզիջում է, ինչքան Չարենցին: Բակունցը ակնհայտ համակրանքով է գրում այն մարդկանց մասին, որոնց մեջ մնացել է մարտական ոգին («Միրանի փողը»): Բայց ընդհանուր առմամբ Բակունցի վերաբերմունքն էլ անցյալի նկատմամբ բացասական է: Սակայն Բակունցը դերադատում է մեզմ, նուրբ գույներն ու գծերը: Նրա անցյալը շատ ավելի բազմազույն է, ի տարբերություն Չարենցի վառ, ընդգծված սևի: Այս չափով և այս իմաստով Բակունցին ավելի հարազատ են Տերյանի պատկերները՝ «անխինդ երգերը», «մեր բեկված հոգին», «գյուղերը մեր խեղճ», «թուխ դեմքերն այն՝ տխրություն սովոր», «հեզ, անքեն հոգի», «խեղճությունը խավար ու լուռ», «խուզերիդ լույսերն ազոտ» և այլն: Սրանք այնքան հարազատ են Բակունցին, որ կարծես նրա աշխարհի բանաստեղծական արձագանքներն են: Բայց Չարենցին ու Բակունցին հարազատացնում է պատմական այն փորձը, որ բաժին ընկավ այդ սերնդին...²⁸

«Կյոբեսը» մոտ է Բակունցի նովելներին: Այստեղ ևս հին, անհետացող նահապետական աշխարհն է, հին Կյոբեսը, որը մերժում է նոր Գորիսը և անեծքով ընդունում նրան, որովհետև այդ նոր, քաղքենիական, արտաքին փալլով ապրող աշխարհը, որը հաղթում էր, ավերում էր այն բոլոր սրբությունները, որոնք թանկ էին Կյոբեսի համար: Անհետանում էին մոնոմենտալ մարդկային տիպերը, մարդկային մաքուր ու ասպետական հարաբերությունները, լեզուն էր մոռնում, Կյոբեսի հյուսիսը, արտահայտիչ լեզուն, տեղը զիջելով Գորիսի անկյանք լեզվին: Այս գործը բառիս ամենաճշգրիտ իմաստով կարոտի արտահայտություն է այն անհետացած աշխարհի հանդեպ, որ այնքան սիրում է հեղինակը:

Այստեղ երևի ամենահարմար տեղն է ասելու, որ Բակունցը իր կարոտը էջը տարածում մեռնող ամեն ինչի վրա: Ո՛չ սոցիալական հարաբերությունների, ո՛չ անհեթեթ սովորությունների («Միշնաձոր», «Խաղաղացավ»), ո՛չ էլ քաղքենիական-աստիճանավորական աշխարհի վրա («Պրովինցիայի մայրամուտը»): Այս գործերն օգնում են ճշգրտելու Բակունցի կարոտի իսկական էությունը, այն, ինչ նրան մոտեցնում է

²⁸ Ավելի մանրամասն տե՛ս «Տերյան և Բակունց» և «Բակունցի պատումը» հատվածներում, Ա. Եղիազարյան, XX դարի հայ գրականություն: Դեմքեր և խնդիրներ գրքում, Երևան, 2002:

սփյուռքահայ նույն ուղղութիւնն զրոյնների և առհասարակ այս խնդրի համամարդկային արծարծումների հետ: Բակունցը ցաւում է միայն այն արժեքների համար, որոնց մեջ բյուրեղացել էր մարդու, ժողովրդի դասերի բարոյական իմաստութիւնը, բայց որոնք չէին ղիմանում քաղաքակրթութիւնն ընթացքին, լինէր այն կապիտալիստական, թե սոցիալիստական:

Շատ ավելի կարևոր է «Խաչատուր Աբովյան» և «Կարմրաքար» վեպերի խնդիրը: Բակունցը, որը գրականութիւնն մտաւ իբրև կատարյալ նովելիստ և առաջ տարաւ հայ նովելագրութիւնը, այս երկու գործով ապացուցում էր, որ իր տաղանդը հսկայական հնարավորութիւնն ունի նաև մեծ կտաւի գործերի ասպարեզում: «Խաչատուր Աբովյանը» ընդգրկում է փաստորեն հերոսի ամբողջ կյանքը, Քանաքեռը, վանքը, Դորպատը և հասունութիւնն շրջանը: Եվ, ինչպես ցույց են տալիս պահպանված հատվածները, Բակունցը ամենևին չնչասպառ չի լինում նովելագրի համար չափազանց մեծ վիպական տարածութիւնն մեջ: Այդտեղ նա իրեն զգում է վստահ, ստեղծում ամենատարբեր միջավայրերի տպավորիչ պատկերներ, ամենևին չխախտելով գործի միասնութիւնը, չկորցնելով իր ոճի ներդաշնակութիւնը:

Բայց գործի ընդհանուր հնչերանդը, իհարկե, փոխվում է: Դա այլևս այն քնարական շունչ ունեցող պատումը չէ անթաքույց հեղինակային զգացմունքներով: Դա էպիկական լայնաշունչ խոսք է, ընդունակ կենսական ամենատարբեր վիճակներ ու տրամադրութիւններ արտահայտելու: Եվ, հասկանալի է, փոխվում է նաև կերպարների բնույթը: Ասպարեզ են գալիս հակադիր հոգեբանութիւններ, մարդկային բոլորովին տարբեր տիպեր: Հասարակութիւնն պատկերը ավելի բազմազան է, ամբողջական:

Հատկապես «Կարմրաքարի» մեջ այս առանձնահատկութիւնները աչքի են ընկնում: Այդ վեպի աշխարհը, մի կողմից, նույն նովելների աշխարհն է: Նույն դանդաղության դյուլն է, նույն բնութիւնը, որը նկարագրելիս Բակունցի խոսքը նույնքան նուրբ է ու արտահայտիչ: Բայց, մյուս կողմից, դա բոլորովին նոր աշխարհ է, որը թելադրում է, որ Բակունցը ոտք էր դնում ստեղծագործութիւնն մի իսկապես նոր ասպարեզ:

Բակունցը այստեղ պատկերում է դարասկզբի հայ դյուլը, արդեն սոցիալական հարաբերութիւնների լայն ֆոնի վրա: Մի կողմից,

Բակունցի նովելներից մեզ կարծես ծանոթ կերպարներ են՝ գյուղացիներ՝ իրենց հոգեբանությամբ ու հոգսերով: Բայց, մյուս կողմից, դրանք շատ են տարբերվում Բակունցի նախորդ հերոսներից: Նրանց մեջ այլևս չկա այն խոնարհությունը, որն աչքի էր ընկնում Բակունցի նովելների հերոսների մեջ: Ունենալով հոգևոր նույն առաքելությունները, այս մարդիկ նաև ակտիվ, ըմբոստ խառնվածքներ են՝ իրենց սոցիալական վիճակի հստակ գիտակցությամբ և պայքարի վճռականությամբ: Պահպանված հատվածներում գլխավոր հերոսներից մեկը Արզումանն է, գինվորությունից նոր վերադարձած, աշխարհ տեսած, որն այլևս չի պատրաստվում անմուռնջ տանել խոշոր Հիբանի և նրա որդիների իշխանությունը: Այդպես և մյուս գյուղացիները: Սրանք դասական խմաստով վիպական կերպարներ են՝ ոչ միայն հարուստ ներքնաշխարհով, այլև արարքի, գործի մարդիկ. այդ արարքները վիպական սյուժեում արդեն էական տեղ են գրավում, առաջ տանում վիպական գործողությունը:

Իհարկե, «Կարմրաքարի» այս հերոսների ստատուսը գալը այդքան էլ անսպասելի չէր. պատմվածքների մի խմբում Բակունցն արդեն ստեղծել էր հերոսների մի տիպ, որոնք ըմբոստանում էին հին գյուղի անարդարությունների դեմ և դառնում հեղափոխականներ: Հետաքրքրական է, որ հերոսների երկու տարբեր տիպերը երևան են գալիս մի ընտանիքում («Վանդունց Բաղին»): Բաղին Լառ-Մարգարի, Պետու, Սիմոնի, Արթին պապի հարազատ եղբայրն է՝ նրանց նման մաքուր ու միամիտ, նրանց նման խոնարհ, բայց նրա որդին՝ Հաբուղը, հորից ժառանգելով նրա մաքրությունը, մերժում է նրա խոնարհությունը և դառնում հեղափոխական ու զնդակահարվում իշխանավորների կողմից: Բակունցի լավագույն պատմվածքներից մեկը՝ «Բրուտի տղան», դարձյալ պատմություն է այն մասին, թե ինչպես գյուղական պատանու մեջ ծնվում է ըմբոստությունը, ինչպես նա դեռ դպրոցում թուլյերին պաշտպանում էր հարուստների երես առած երեխաներից, իսկ հետո դառնում է հեղափոխական ու զոհվում քաղաքացիական կռիվների ժամանակ: Իսկ «Սև ցեղերի սերմնացանի» մեջ զոհված հեղափոխական երիտասարդի և բեմի վարադուլյրին նկարված սերմնացանի կերպարները խորհրդանշականորեն միաձուլվում են: «Կարմրաքարի» Արզումանը ահա այս կերպարների շարունակությունն է ու զարգացումը:

Մյուս կողմից՝ սոցիալական մյուս բևեռը այստեղ սոսկ դրական հերոսներին հակադրվող աշխարհ չէ, ինչպես նովելներում: Եթե

նույնիներում նա խոսում էլ էր հարուստների ու չինովնիկների մասին, ապա միայն իբրև իր հերոսների աշխարհից դուրս գտնվող մի ուժի, որը ազավաղում է հերոսների կյանքը: Այստեղ, վեպում, Բակունցը հանպիստ, հանդամանորեն ու վարպետությամբ ներկայացնում է զանգե-
զուրյան հարուստների ընտանիքը՝ Նոջա Հիբանին ու նրա որդիներին, որոնք սովորել էին իրենց տեր զգալ այդ աշխարհում, ներկայացնում է ընտանիքի տարբեր սերունդներին իրենց հագեբանությունը, փոփո-
խություններով, առանձնահատկություններով: Ակնհայտորեն, նախապատրաստվում է սոցիալական մեծ բախումը:

Այս վեպի մի հատվածը վերաբերում է հայ-ադրբեջանական կռիվներին: Այդ նշանակում է, որ վեպի գործողությունները հասնում են մինչև համաշխարհային պատերազմ և քաղաքացիական կռիվներ. դրանք իսկապես այն տարիներն էին, որոնք Բակունցը լավ գիտեր և որոնք նա արդեն պատկերել էր իր պատմվածքներում: Ավելի կարևոր է այն, թե ինչպես է վերաբերվում Բակունցը ազգամիջյան ընդհարում-
ներին: Ակնհայտորեն, նա բացասաբար է գնահատում դաշնակցա-
կանների գործունեությունը: Այն տարիներին, իհարկե, Հայաստանում այլ գնահատական չէր էլ կարող տրվել. բայց խնդիրն այն է, որ այդ գնահատականը վեպում տրվում է գեղարվեստական այնպիսի հագեցած
գույներով և այնքան համոզիչ, որ մոտածում ես, որ այդ ամենը սոսկ պարտադրանք կամ ամենևին էլ պարտադրանք չէր:

Ինչպես էլ այսօր նայենք այդ խնդրին, ազգամիջյան ընդհա-
րումների համար Բակունցը մեղադրում է նաև Հայ ազգային գործիչ-
ներին: Աշխատավոր հայ և թուրք մարդկանց միջև թշնամություն չէր
կարող լինել: «Եղբայրության ընկուզենիները» պատմվածքը, որը իր
գաղափարական հենքով միանգամայն համապատասխանում է այն
տասնամյակների մթնոլորտին, իր գեղարվեստական կատարելությամբ
կասկած չի թողնում, որ Բակունցը անկեղծ էր իր մոտեցումներում: Աթա
սպոր և նրա քրիվայի կերպարները ստեղծված են հավասար մարդկային
ջերմությամբ. երկուսն էլ դավանում են ամենաբարձր բարոյական
սկզբունքները և երկուսն էլ զոհ են գնում Հայ ազգայինների գեղակին:

Այլ խնդիր է, որ հայ ազգային ողբերգություն գնահատման մեջ
Բակունցի և Չարենցի գնահատականները տարբեր երանգներ ունեին:
Համենայն դեպս, այդ ողբերգությունը պատկերելիս Չարենցը դուրս
չեկավ Հայ ազգային մոտածողության քննադատության չրջանակներից:

Իսկ Բակունցը գրեց «Ծիրանի փողը» իր հռչակավոր պատմվածքը, մեջտեղ բերելով եղեռնից փրկված սասունցի լեռնականների կերպարները: Ե՛վ «Լառ-Մարգարը», և՛ «Ծիրանի փողը» վկայում են Բակունցի սրված հետաքրքրությունը արևմտահայություն և կոտորածի հանդեպ: Մարգարի և Հազրոյի կերպարները կասկած չեն թողնում, թե ինչ երանգներ ուներ այդ հետաքրքրությունը: Բակունցին բնորոշ չէր հայկական ողբերգության այն սրված-միակողմանի գնահատականը, որ տեսնում ենք Չարենցի գործերում: Հազրոյի կերպարը այս տեսակետից սկզբունքային արժեք ունի Բակունցին հասկանալու համար: Հազրոն Մարգարի նման խոնարհ չէ: Թեև մենք չենք տեսնում Սասունը, թուրքերի դեմ մղված սասունցիների մարտերը, ֆիդայիներին, բայց Հազրոյի ըմբոստ ոգին երևում է պատմվածքի ամեն մի տողից: Նրա փողը, թուռնիկին տված նրա բնորոշումը՝ «գլիմ քաջարծիվ թուռնիկ», վկայում են, որ Հազրոն ֆիդայիների ոգին ուներ: Եթե Բակունցը հնարավորություն ունենար ապրել ու գրել, ընդ որում չկաշկանդվելով գրաքննության սահմանափակումներով, անկասկած, նա պետք է ստեղծեր անցյալ երկու-երեք տասնամյակների ավելի հավասարակշռված պատկերը, որտեղ ազատագրական շարժումները պետք է ներկայանային ավելի պայծառ գույներով (թեև ազգային-քաղաքական ուժերին տրված գնահատականները, դատելով «Կարմրաքարից», չէին վերանայվելու): Ամեն դեպքում, «Լառ-Մարգարով» և հատկապես «Ծիրանի փողով» Բակունցը ոտք էր դնում մի շատ կարևոր և այն տարիների համար շատ վտանգավոր մարզ՝ Հայ ազգային ողբերգության մարզը, որը նրա թշնամիների կողմից չմոռացվեց...

Այսպիսով, անցյալի նկատմամբ այն վերաբերմունքը, որ ընկած է Բակունցի երկերի հիմքում, նրա «կարոտը» բարդ երևույթ է: Այստեղ, մի կողմից, անցյալի հասարակական հարաբերությունների ժխտումն է, սոցիալական պայքարի արդարացիության գաղափարը, մյուս կողմից, իր խոնարհ հերոսների հոգեկան գեղեցկությունների արտացոլումն է, գեղեցկություններ, որոնք նոր աշխարհում նահանջում են... Իր այս բազմաշերտությամբ Բակունցի գրականությունը, անշուշտ, խորապես տարբերվում է ավյուռքահայ «կարոտի գրականությունից», որը անցած աշխարհի սոցիալական հակասություններին որևէ լուրջ արժեք չի տալիս: Նույնիսկ Շուշանյանը, որը սոցիալական արդարություն, դասակարգային պայքարի կրքոտ կողմնակիցներից էր, հին Ռոտոսթոն, ինչպես

կտեսնենք, պատկերում է զուտ հովվերգական գույներով: Բայց այս հովվերգականությունը ոչ մի դեպքում թերություն չէր, այլ եղեռնը վերապրած գրողների աշխարհընկալման բնական, անխուսափելի հատկանիշը...

3

Համաստեղը, առանց որևէ վերապահության, կարող է դրվել մեր նորագույն գրականություն դասականների շարքում: Նա իր պատմվածքներում հավերժացրեց ցեղաապանության գոհ դարձած հայրենի գյուղը և նրա մարդկանց: Բայց նրա պատմվածքները չդարձան ազգագրական-էկզոտիկ պատկերների շարք: Դրանք համամարդկային հնչեղություն ունեն: Դրանք ափյուռքի «կարոտի» գրականության թերևս բարձրագույն արժեքն են:

Համաստեղը հրատարակել է պատմվածքների մի քանի ժողովածուներ, որոնք ծավալով հազիվ մի շատ թեքիչ ստվար հատոր կազմեն՝ «Գյուղը», «Անձրև», «Քաջ Նազար և 13 պատմվածքներ», վիպակներ, պիես և վեպ՝ «Սպիտակ ձիավորը»: Վերջինների մասին դեռ խոսք կլինի, բայց Համաստեղի ամենամեծ ձեռքբերումները պատմվածքի ժանրի հետ են կապված: Նա իր տեղն ունի Հայ պատմվածքի ամենամեծ վարպետների՝ Թումանյանի, Իսահակյանի, Զորյանի, Բակունցի, Զոհրապի, Երուսանի կողքին, ընդ որում, այս շարքում, ինչքան էլ այդ առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, նրան ավելի հոգեհարազատ են արևելահայ գրողները՝ Թումանյանը, Բակունցը, Զորյանը: Դա կապված է առաջին հերթին այն աշխարհի հետ, որը այդ գրողները պատկերում էին իրենց ստեղծագործություններում: Այդ աշխարհը գյուղն էր:

Համաստեղը պատանեկության տարիներին հոր հետևից հեռացավ հայրենի Փերչենձ գյուղից (որը խարբերվում էր) Ամերիկա և այնուհետև էլ գյուղը չտեսավ: Զարմանալիորեն ամերիկյան բարձրը որևէ ձևով չազդեցին Համաստեղի գրականության վրա: Ընդամենը 18 տարում նա գյուղի մասին այնպիսի վառ և հարուստ տպավորություններ է ամբարել, որ դրանք սնեցին նրա ստեղծագործական երևակայությունը ամբողջ կյանքի ընթացքում: Ամերիկյան կյանքը շատ քիչ տեղ ունեցավ նրա ստեղծագործության մեջ, և գրեթե միշտ կապված հայ աշխարհի, հայ գյուղի թեմայի հետ:

Այս չափով, թերևս, ճիշտ են այն գնահատականները, որոնք

Համաստեղին Համարում են սիյուռքի գրող և ոչ թե իսկական իմաստով սիյուռքահայ գրող, այսինքն, ոչ այնպիսի գրող, որը ձևավորվել էր սիյուռքում, ինչպես Շահնուրը և Հեսո եկածները, այլ գրող, որը իր ոչ միայն տպավորությունները, այլև գրական ճաշակը բերել էր հայրենի երկրից:

Այդ, անշուշտ, այդպես է: Բայց, միևնույն է, Համաստեղը չի կարող դուրս գրվել սիյուռքահայ գրականության ընդհանուր պատկերից: Նրա ստեղծագործությունների վրա անկասկած իր ուժեղ կնիքն է դրել եթե ոչ սիյուռքի գրականությունն ու հոգեբանությունը, դոնե սիյուռքի բուն գոյությունը, Ցեղասպանության բաժնի փաստը, որի հետևանքով Համաստեղի հայրենի աշխարհը նաև ֆիզիկապես ոչնչացվեց: Բակունցի դեպքում հայրենի գյուղը կարվում էր հնից ներքին վերափոխումների հետևանքով: Համաստեղի գյուղը պարզապես փրացավ:

Համաստեղի պատմվածքներում էլ, ինչպես տեսանք, գլխավոր հերոսները դրական հերոսներ են, բացասական հերոսները իրապես երկրորդական տեղ են զբաղում: Մենք դեռ կտեսնենք, որ Համաստեղը երբեմն շատ մոայլ հայացքով է նայում իր գյուղին և մարդկությունը: Բայց ընդհանուր պատկերում տիրապետողը դրական հերոսներն են, գյուղացի մարդիկ, սերտորեն կապված բնության հետ և դրա շնորհիվ մաքուր, մոռումհենալ, չմանրացած:

Ե՛լ թումանյանի, և՛ Բակունցի պատմվածքներում բնությունը շատ մեծ դեր է ստանում: Բայց Համաստեղի ստեղծագործության մեջ մարդ-բնություն հարաբերությունը շատ ավելի մեծ դեր է կատարում: Նրա հերոսները իսկապես բնության դավալներ են, և նույնիսկ սոցիալական բնույթի խնդիրները լուծվում են բնության շնորհիվ: «Անձրևը» պատմվածքում Թորիկ Ղուկասը պարտք է վերցնում իր համագյուղացի խանութպան Պետոյից՝ աշնանը վերադարձնելու պայմանով: Ընդ որում, դեռ որոշ ժամանակ երկուսի հարաբերությունները գրեթե իրավահավասար հարաբերություններ են. խանութպանի և գյուղացու սոցիալական վիճակների տարբերությունը գրեթե չի զգացվում: Բայց ամառը չորային է, երաշտի սպառնալիքը չոքել է գյուղին, մոայլելով գյուղացիների հոգիները: Ղուկասը ահով է նայում երկնքին. եթե երաշտ լինի, նա չի կարող վերադարձնել համագյուղացու պարտքը: Իսկ հետո՞... Առավել մոայլ է խանութպանը: Նրա վերաբերմունքը, երաշտի վտանգի ուժեղացմանը զուգընթաց, փոխվում է Ղուկասի նկատմամբ: Դառնում

է չոր, քչախոտ, անբարյացակամ: Այսինքն, սկիզբ է դրվում դասական գրականությունից մեզ քաջածանոթ բախմանը՝ երաշտ, պարտքը չի վերադարձվում, պարտատերը տանում է պարտապանի ունեցվածքը, ընտանիքը դատապարտելով ծայր աղքատության և կործանման: Բայց Համաստեղը բոլորովին այլ դարգացում է ընտրում: Այն պահին, երբ թվում էր, թե այլևս անձրևի հույս չկա, և արտերը վերջնականապես կծղելու են, հայտնվում է փրկարար ամպը, հորդառատ անձրև է գալիս, և Ղուկասի ու խանութպանի հարաբերությունները նորից լավանում են, մարդկանց երեսին ժպիտ է գալիս, և կնճիռը վերանում է: Սա Համաստեղի պատմվածքներին շատ բնորոշ լուծում է:

Սոցիալական խնդիրները նրա աշխարհում չունեն այն արժեքը, ինչ Բաիունցի աշխարհում: Համաստեղին ավելի հետաքրքրում են մարդկային հավիտենական, անանց արժեքները, որոնց վրա սոցիալական հարաբերությունները մեծ ազդեցություն չունեն: Եվ եթե Համաստեղը գրում է մարդու թերությունների մասին, ապա ավելի շատ բարոյական այն արատների մասին, որոնք ընկալվում են իբրև մարդուն հավերժապես բնորոշ արատներ, քան սոցիալական կոնկրետ հարաբերությունների արդյունք: Այս վերաբերմունքը սոցիալական խնդիրների նկատմամբ, թիրևա, կապված է հենց կարոտի հետ, գոնե որոշ չափով. անդարձ կորած գյուղի հասարակությունը Համաստեղին ներկայանում է մաքրված, զտված իր ներքին հասկացություններից: Կարոտը գեղեցկացնում է գյուղը: Բայց անշուշտ, Համաստեղի արձակի այս առանձնահատկությունը աշխարհայացքային ավելի խոր հիմքեր ունեւ: Եթե փորձենք բանաձև դառնել, ապա պետք է ասենք, որ Համաստեղին ավելի շատ հետաքրքրում է բնականը, քան թե սոցիալականը (անշուշտ, նկատի առնելով, որ ոչ մի բանաձև չի կարող ընդգրկել երևույթի հարստությունը):

Տափան Մարգարի կերպարը խորհրդանշական է Համաստեղի ստեղծագործության համար: Տափան Մարգարը բնության զավակն է բառիս ամենաճշգրիտ իմաստով, ինչքան այդ բառը կարող է ճշգրիտ լինել մարդու վերաբերմամբ: Որ հասկանում է բնության լեզուն ինչպես ոչ ոք, դեռ բոլորը չէ: Այնքան է կապված իր կենդանիներին և հողին, որ կապվածություն սեփական կնոջ նկատմամբ չի մնում: Եվ կինը ամուսնուն հուղարկավորում է վիրավորված, որ գոնե վերջին շնչում մի քաղցր խոսք չգտավ իր համար:

Իսկ ահա Միջոյի մեջ (Համանուն պատմվածքից) բնութայունը և կինը ներդաշնակորեն լրացնում են միմյանց, և սովորական օրենքներով ողբերգական ավարտ ունեցող պատմութայունը դառնում է մարդու բնական, մաքուր էութայան հարազատ պատկեր: Միջոն անհայր երեխա է և մեծանում է գյուղի դաշտերում, արժանանալով մոր անեծքներին ու զայրուլթին: Դպրոցում գրքերը կարճ ժամանակ նրա ուշադրութայունը գրավում են միայն այն չափով, որ դրանց մեջ նա տեսնում է իրեն ծանոթ ու հարազատ առարկաների ու կենդանիների պատկերները: Դրանից հետո դպրոցը նրան այլևս չէր հետաքրքրում, և մոր ու ուսուցչի ջանքերը նրան դպրոց վերադարձնելու իզուր են անցնում: Այդպես ապրում է Միջոն, մինչև մի օր պատահաբար տեսնում է, թե ինչպես հարևանուհին այգում լողացնում է իր աղջնակին: Փոքրիկ աղջկա մերկ մարմինը կախարդական ազդեցութայուն է ունենում Միջոյի վրա: Նրա մաքուր ու միամիտ սիրտը անվերաբարձորեն կապվում է դեռ երեխա աղջկան, և նրա հետագա ողջ կյանքը անցնելու է այդ գագաթունքի նշանի տակ: Սկզբում գնում է, օգնում աղջկա ծնողներին, բայց հետո մայրը գլխի է ընկնում Միջոյի այցելութայունների պատճառը (ափելորդ է ասել, որ աղջիկը դեռ շատ փոքր էր այդպիսի բաներ հասկանալու համար) և կտրում դրանք: Իսկ Միջոն շարունակում է երազել: Մի օր էլ գյուղի մուրացկանը, որ պատրաստվում էր Սուրբ Սարգսի տոնից իր բաժինը տանելու, զանազան պատմութայունների հետ միասին, որոնց սիրահարն էր Միջոն, պատմում է նաև Սուրբ Սարգսի գորութայան մասին: Այդ սուրբը կատարում էր մարդկանց ցանկութայունները: Միջոն էլ ժամանակ չի կորցնում: Սպասում է, մինչև սրբի ոտը գնացող մարդկանց հոսքը կտրվի, և ուշ երեկոյան, գյուղի լավագույն աղավախներից մեկը դողանալով իբրև մատաղացու սրբի սիրտը ողոքելու, բքի ու ձյան միջով բարձրանում է դեպի սարը, որտեղ սրբի մատուռն էր: Եվ իհարկե, սառում-մնում է ճանապարհին: Առավոտյան նրա դիակը հայտնաբերում է գյուղի որսորդը՝ Քեյ Դովասը: Սա էլ չափազանց գյուղ է տանում: Դովասը կասկած չունի, որ Միջոն սար է բարձրացել իր դրած թակարդները գողանալու, և դեռ մտքում էլ հանդիմանում է նրան՝ արժե՞ր դրա համար մեռնել... Եվ ոչ ոք չի հասկանում, թե ինչ փափագով էր Միջոն բարձրանում սար...

Սիրո յուրատեսակ բնապաշտական մեկնաբանութայունն է ընկած Համաստեղի «Համբույրը» պատմվածքի հիմքում: Գյուղի երկու պա-

տանիններ սիրում են միմյանց, և, փառք ասած, ծնողները նրանց նշանում են: Բայց գյուղի օրենքներով նշանածները իրավունք չունենին հանդիպել մինչև ամուսնություն: Իսկ Մանուշը կարոտում էր նշանածին: Մի օր էլ պատահաբար հանդիպում են այգիներում և, չկարողանալով դիմադրել բնական մղումին, համբուրվում են: Էհ, համբուրվում են՝ համբուրվում են: Բայց աղջկա հայրը իմանում է այդ մասին: Այդքանը բավական էր պատվասեր և մի քիչ կամակոր գյուղացու համար, որ որոշեր նշանը հտտալ: Կինը, խնամինները չեն կարողանում նրան համոզել: Մինչև այստեղ այս պատմվածքը կարող էր հիշեցնել և՛ Շիրվանշադեի «Նամուլը», և՛ Թումանյանի «Անուշը»: Բայց համեմատությունը այս երկու գործերի հետ միայն ընդգծում է, թե ինչքան տարբեր ճանապարհով է շարունակում իր պատմությունը Համաստեղը: Մանուշը հորից գաղտնի փախչում է նշանածի հետ, ամուսնանում և երջանիկ ընտանիք կազմում: Հայրը այդ համարձակությունը նրան չի ներում և տարիներով չի խոսում աղջկա հետ: Բայց երբ ծնվում է թուր, մոռանում է ամեն ինչ... Այստեղ ևս հասարակական կապանքները տեղի են տալիս բնություն օրենքների հանդեպ, և իրադրություն հանգուցայուծումը պայմանավորված է բնության օրենքներով և ոչ թե գյուղական անդիջում սովորություններով:

Համաստեղի բնապաշտությունը և առհասարակ աշխարհընկալումը լավ հասկանալու համար շատ հետաքրքրական է նրա «Աղոթարան» գործը, որի ժանրը պայմանականորեն կարելի է համարել էսսեն (խոհագրություն թե փորձագրություն): Այստեղ մի կողմից Համաստեղը հանդես է գալիս իբրև ջերմեռանդ քրիստոնյա, բայց, մյուս կողմից, այդ քրիստոնեությունը շատ է տարբերվում մեզ ծանոթ գաղափարախոսությունից:

Այդ գործում Համաստեղը ոչ միայն փառաբանում է բնությունը, այլև սիրո այն տեսակը, որ մենք սովորաբար հեթանոսական ենք համարում, այսինքն, սիրո վայելքը: Իհարկե, քրիստոնեության տեսակներից ոչ մեկում այսպիսի բան չկա. դա Համաստեղի աշխարհընկալման առանձնահատկությունն է, որ մենք կանվանեինք հեթանոսական քրիստոնեություն կամ քրիստոնեական հեթանոսություն: Նրա ստեղծագործությունը ներծծված է այդքան ինքնատիպ աշխարհընկալումով:

Այստեղից է գալիս նաև նրա վերաբերմունքը կենդանիների նկատմամբ: Համաստեղը մեր գրականության այն ներկայացուցիչներից էր, որոնք, Թումանյանի ճանապարհով, գրականություն էին բերում կեն-

դանուն, իբրև լիիրավ հերոս, իբրև մարդու բարեկամ, մարդու պես ապրող ու տառապող էակի: «Չալոն» հայկական լավագույն պատմվածքների թվում պետք է դնել: Շան պատմությունը ձեռք է բերում բարոյական մեծ հնչեղություն: Չալոն գյուղի շներից է, սիրում է մարդկանց, հատկապես երեխաներին: Դպրոցից նրանց ուղեկցում է տուն, խաղում նրանց հետ: Հետո պառավում է, մարդիկ դադարում են նրան կերակրել: Մի օր էլ ստիպված գյուղի մագործի խանութից միս է փախցնում: Մագործը դանակը նետում է նրա ետևից և վիրավորում շանը: Շունը այդպես տառապում է, անտեր ու անօգնական: Նրա վրա այլևս քարեր են նետում, ոչ ոքի պետք չէ, և մարդիկ շատ դաժան են դաժնում: Մի գիշեր էլ գողերը ուղում են գոմերից մեկից անասուն փախցնել: Չալոն գլխի է ընկնում իր շնային բնազդով և աղմուկ բարձրացնում, գողերին փախցնում: Բայց փախչելուց առաջ նրանք սպանում են շանը: Այսպիսով, Չալոն իր կյանքի գնով մի անգամ ևս ծառայում է մարդկանց: Իսկ մարդիկ նրա նկատմամբ շատ ապերախտ գտնվեցին... Այս պատմվածքը մեր գրականության այն գործերից է, որտեղ կենդանին ոչ թե «մարդկայնացվում» է, այսինքն, գեղարվեստական նպատակներով նրան վերադրվում են մարդկային դժեր, այլ զիտվում այնպես, ինչպես սիրտ ու բանականություն ունեցող մարդը: Շունը կարծես քննվում է ներսից, շան հոգին է երևում առանց չակերտների:

Եվ պատահական չէ, որ Համաստեղի ստեղծագործությունյան մասին խոսելիս այս պատմվածքի կողքին հիշում ես մի ուրիշը, որի հերոսը մարդն է, բայց նույնքան տխուր ճակատագրով («Փլիլի աղբար»): Չալոն ու Փլիլի աղբարը նույն ճակատագիրն ունեն, երկուսն էլ, որ նվիրված են եղել մարդկանց, տառապում են նրանց ապերախտությունից: Փլիլի աղբարը տուն ու ընտանիք չունի, վաքբուց ծառայել է սրան-նրան, ապրել օրվա հացով, ուրիշների գոմերում քնել: Ծերություն օրով գյուղի հարուստ մարդկանցից մեկի տանը թեթև գործեր է անում, որովհետև ծանր ֆիզիկական աշխատանքի այլևս ընդունակ չէ: Ապրում է այդպես, մտերմացել է կենդանիների հետ և գուհ է իր ճակատագրից: Բայց օրերից մի օր նա հարբում է տիրոջ որդու հարսանիքին, բարձր երգում, և տերը վռնդում է նրան: Ոչ մեկը չի օգնում հիվանդ ու անզոր մարդուն, նույնիսկ նրանք, որոնց համար ժամանակին ձրի աշխատել է: Ահա այս դեպքերում է երևան գալիս Համաստեղի բարոյական քննադատությունը իր համագյուղացիներին և մարդկությունը: Այդ ապերախտությունը և անարտու-

Թյունը հանդես են գալիս իբրև առհասարակ մարդկային արատներ, հատուկ ոչ միայն իր համապուլսացիներին, ոչ միայն հային: Փիլիկը անձրևից մրսում է, պատասխարվում գյուղից դուրս մի փլեկ շինություն մեջ: Տաքություն մեջ ծանր տեսիլքներ է ունենում և հայհոյում, հայհոյում ապերախտ համապուլսացիներին: Եվ նրա հուղարկավորությունը միայն իր պես լքված պառավ ձին էր գնում նրա դադաղի ետևից...

Իր նաև այն գործերում, որոնց մեջ հայոց ողբերգության արձագանքներն էին, իբրև իսկական արվեստագետ, Համաստեղը քննում է ոչ թե նեղ-ազգային, այլ համամարդկային, բոլոր մարդկանց հատուկ խնդիրներ: Համաստեղը գործ ունի իրական, կենդանի մարդու հետ, որը, ինչքան էլ կոնկրետ ազգի ներկայացուցիչ, այդ ազգի ճակատագրի կնիքը կրող, իր էությունմբ հարազատ է աշխարհի բոլոր մարդկանց: Թերևս, այս կետում է Համաստեղը ամենից մոտ Հովհաննես Թու-մանյանին:

Համաստեղի լավագույն պատմվածքներից է «Երենկ այն օրերուն» գործը: Պատմվում է երկու տարիքով մարդկանց մասին, որոնց ճակատագրերը երբեմն տարօրինակ ձևերով խաչաձևվում են: Տղամարդու կինը մահացել է, և նա իրեն մենակ է զգում աշխարհում, անընկեր: Երանությունմբ է հիշում հանգուցյալ կնոջ հետ ապրած օրերը: Ու այդպիսի տխուր պահերից մեկում նրա աչքովն է ընկնում հարևան այրի Մնուշը, որը մենակ էր ապրում և հաց թխելով պահում գլուխը: Ծեր մարդու սրտում մոռացված զգացմունքներն են շարժվում, նա Մնուշին խոստանում է տղայից պաղտնի հացահատիկ տալ, ամեն ինչով օգնել: Այսինքն, ծերունին սիրահարվում է: Սա նույն հեթանոսական բնապաշտության արտահայտություններից մեկն է: Բոլոր հասակները հիթական են բնություն, և տարիքն առած մարդը ևս կարող է կնոջ ընկերություն: Բայց Մնուշը զայրացած է հարևանի այդ անպատշաճ վարմունքից: Մի օր էլ կռվում են. ոչ ոք պատճառը չգիտի, բայց ծերունին զայրացած է ու վիրավորված, ամեն կերպ ուզում է վրեժն առնել Մնուշից: Անպատասխան չի մնում և Մնուշը: Իրար հավերի վրա քար են նետում, խոսքակռիվ անում, անձրևի ժամանակ տեղափոխում ջրհորդանը: Այդպիսի մի անձրևոտ օր ծերունին տանիքից ընկնում է և ոտքը կոտրում: Ու որոշում է այլևս չհաշտվել ամբարիշտ հարևանուհու հետ: Անգամ եկեղեցի է հրաժարվում գնալ, քանի որ հարևանուհին գնում էր: Եվ տերտերի խոսքն էլ անգոր է լինում կոտրելու ծերունու

Համառությունը: Այս բոլորի մեջ կա աննման մի հումոր, որն առհասարակ հատուկ է Համաստեղի ոճին: Այդ հումորը ծնվում է, երբ գրողը պատմում է իրեն լավ ծանոթ ու սիրելի հերոսների, լավ մարդկանց մասին, այդ հումորը կա և Թումանյանի պատմվածքների մեջ: Այդպես ապրում են հարևանները, մինչև ուղևորվում է պատերազմ, տեղահանություն, և Մխան ու Մնուշը քշվում են հայրենի գյուղից, բռնում օտար ու թշնամի ճանապարհները: Եվ մի օր, երբ քարավաններից մեկը հանգստանում էր, գալիս է մյուս քարավանը, և հարևանները տեսնում են միմյանց: Փաթաթվում են ու երեսանների պես լաց լինում: Հիշում են անցած օրերը, նաև իրենց կռիվները և երնեկ տալիս՝ «երնեկ այն օրերուն»:

Սա Համաստեղի, ինչպես նաև Մնուշու և եղեռնը ապրած այլ գրողների մի զարմանալի առանձնահատկությունն է: Ոչ միայն չեն անիծում թուրքին (Թումանյանի երազած երգիչների նման՝ «Ու երգիչներ, որ չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով...»), այլև առհասարակ խուսափում են եղեռնի արյունոտ պատկերներից: Թերևս նաև այն պատճառով, որ իրենք անմիջական վկաները չեն եղել կոտորածի: Բայց կա նաև ավելի կարևոր, նրանց արվեստի հետ կապված կողմը. արյունը, բարձրագույն իմաստով անհեթեթ մարդկային դաժանությունը չեն տեղափոխում նրանց արվեստի շրջանակներում, նրանց ստեղծած բարի ու լուսավոր աշխարհում: Կոտորածը կա, այն չի կարող մոռացվել, այն իր աննկատելի ազդեցությունն է թողնում Համաստեղի ստեղծագործության վրա, բայց անմիջականորեն նրա մասին խոսվում է այսպես խուսափով, և միայն ցուցադրվում է նրա անհեթեթությունը, անիմաստությունը՝ այն մարդկային սովորական ուրախություն ու տխրությունը դարձնում է երազ, անհասանելի երջանկություն:

Նրա պատմվածքների մի խումբն էլ նվիրված է Ամերիկայում ապաստանած հայ գաղթականների կյանքին: Նրա հերոսները իրենց ներքնապես միանգամայն խորթ են զգում ամերիկյան կյանքին և ապրում են հայրենիքի երազով: Հերոսներից մեկը, որ երիտասարդ տարիքում էր Ամերիկա ընկել, պետք է բնական օրենքներով ամուսնանար: Բայց նա չէր կարող պատկերացնել, թե այդ օտար երկրում ինչպես և ինչի համար պիտի ամուսնանա: Նրա պատկերացումներով մարդ կարող է ամուսնանալ և տուն դնել միայն հայրենի երկրում, միայն սեփական գյուղում: Եվ այդպես ապրում էր այն հույսով, որ ահա ուր որ է երկրի

ճանապարհները կբացվեն, ինքը կվերադառնա հայրենի գյուղ և այնտեղ կամուսնանա ու տուն կգնի: Եվ այդպես ծերանում է հայ մարդը Ամերիկայի խորքերում, կորած բետոնե ու մետաղե այդ աշխարհում... Մի ուրիշ հերոս («Զոհը Կար Ամուն էր»), դարձյալ միայնակ ու կորած ամերիկյան աշխարհում, գործարանում աշխատանքի ժամանակ տարվում է երազներով, հիշում հայրենի գյուղը և, կորցնելով զգոնությունը, զոհ դառնում ամենակուլ մեքենային, նրա կտորներն են միայն ազատվում մեքենայի ժանիքներից:

Համաստեղը, իբրև մարդ և հեղինակ, շատ մոտ էր իր հերոսներին: Նա պատմում էր իրեն լավ ծանոթ, հարազատ միջավայրի մասին, զգալով իր կապը այդ միջավայրի հետ: Եվ իր հերոսների պես չէր ընդունում Ամերիկան. այն նրա համար խորթ աշխարհ էր: Արևմտյան քաղաքակրթության կենտրոնում ապրելը, անկասկած, սրում էր այդ աշխարհի նրա մերժումը: Այդ մերժման արտահայտություններից մեկը նրա «Քաջ Նազար» հեքիաթն էր, այդ հեքիաթի ամենաինքնատիպ, մեր գրականություն մեջ աննախադեպ մշակումը: Բոլոր մշակումների մեջ Քաջ Նազարը բացասական հերոս է, և նրա կերպարում շեշտվում է պատահականորեն իշխանության հասնելու պահը: Համաստեղը, անկասկած, ծանոթ է եղել այլ մշակումների. ամեն դեպքում, իր մշակումը ևս «Քաջ Նազար» կոչելը վկայում է Թումանյանի մշակմանը ծանոթ լինելը (ժողովրդական հայտնի հեքիաթը «Քաջ Նազար» է մկրտել Հովհաննես Թումանյանը, նրանից հետո նույն անունը վերցրել է նաև Դեմիրճյանը իր պիեսի համար): Բայց Քաջ Նազարի կերպարին տվել է բոլորովին ուրիշ մեկնաբանություն: Նրա հերոսը ոչ թե խեղճ ու կրակ մեկն է, որը հանգամանքների բերումով դառնում է ժողովուրդների բախտը վճռող տիրակալ, այլ իր տեսակի արևելյան խմաստուն, որը ոչ թե ծուլությունից չի աշխատում, այլ հարստության նկատմամբ ունեցած արհամարհանքից: Նա գերադասում է ավելի հայեցողական, հանգիստ կյանքը, բայց այդ հայեցողականության մեջ ավելի մեծ վայելք կա, քան թե հարստության մրցավազելի: Եվ թեև իր մշակումով շատ է հեռանում Թումանյանի հեքիաթից, գրեթե հակադրվում նրան, բայց իր գաղափարների բնույթով մոտենում է Թումանյանին, նաև Իսահակյանին: Հիշենք, որ Թումանյանը Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին գրած իր քառյակներում հստակորեն Արևելքը հակադրեց Արևմուտքին, Արևելքը համարելով իր հոգու հայրենիքը.

Արևելքի եղեմներին իջավ պայծառ իրիկուն,
Հեքիաթական պալատներում ըստպատում են իմ հոգուն.
Ի՛նչ եմ անում ես ցեխերում, աղմուկի մեջ վայրենի...
Ա՛խ, բե նորից գլտնեմ՝ նամփան դեպի եմտե՛ղ, դեպի տո՛ւն...

Հիշենք նաև «Արևմուտքի ստրուկները մեքենայի և ոսկու...» քառյակը, այլ գործեր, որոնց մեջ պարզ երևում է Թումանյանի Համակրանքը Արևելքի նկատմամբ: Իսկ Արևմուտքը գուցե որդվում է «ցեխերի, վայրենի աղմուկի» հետ, նրա բնակիչները «ստրուկներ են մեքենայի և ոսկու»: Համաստեղի քաջ Նազարը չի ուզում հենց այդ «մեքենայի և ոսկու ստրուկներից» մեկը դառնալ: Համաստեղի «Քաջ Նազարը» կապվում է նաև Իսահակյանի Ղանդահարի բազարի («Ուստա Կարո») խորհրդանիշների հետ. այնտեղ ոսկու հոսկից վաղողները ցածր կարգի մարդիկ են և իրենց կյանքը անցկացնում են հռչակավոր բազարի առաջին, «ստորին» հարկում: Իմաստունները ժամանակը անցկացնում են երկրորդ հարկում, բազմոցներին ընկողմանած, վայելելով գեղեցկուհիների պարը, երաժշտությունը...

Համաստեղի «Քաջ Նազարը» կապվում է, անկասկած, այս միտումի հետ: Պետք է նկատի առնել նաև այն միջավայրը, որտեղ ստեղծվում էին Համաստեղի գործերը. ամերիկյան իրականությունը առավել էր սրում Համաստեղի հակակրանքը «մեքենայի և ոսկու» թաղավորության, հարստության անվերջ և անիմաստ մրցավազքի դեմ: «Քաջ Նազարը» այս բողոքի արտահայտությունն էր:

Համաստեղի այս կարոպ հակադրությունը արևմտյան աշխարհին, հեթանոսական վայելքի բարձրացումը, արևելյան փիլիսոփայության տարրերը նրա կարոտի կարևորագույն տարրերն են դառնում, նրան մոտեցնելով ոչ միայն Թումանյանին և Իսահակյանին, այլև Վահան Թոթովենցին և բոլոր այն գրողներին, որոնք մասնավորապես 20-րդ դարի սկզբներին մերժեցին արևմտյան աշխարհագրացողությունը և հայացքները հառեցին դեպի մի քիչ իդեալականացված Արևելքը:

Երբ խոսում ենք անցյալի նկատմամբ այս յուրահատուկ վերաբերմունքի մասին, ոչ մի կերպ չենք կարող չըջանցել Վահան Թոթո-

վենցի լափագուլն գործը՝ «Կյանքը Հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակը:

Թոթովենցը տաղանդավոր մարդ էր, բայց այն գրողներից էր, որոնց ստեղծագործությունը ներքին ամբողջականություն չունի, կամ այդ ամբողջականությունը այնքան կուռ չէ, ինչպես ուրիշների գործերում: Համենայն դեպս, «Դոկտոր Բուրբոնյան» վեպը, «Նոր Բյուզանդիոն» պիեսը, դեռ Պոլսում ռուսական հեղափոխության մասին գրած վեպը, «Բաքու» պատմավեպը, մյուս վիպակները և այս վերջինը իրարից շատ տարբեր (և՛ գեղարվեստական հատկանիշներով, և՛ կատարելություն աստիճանով) գործեր են: Այս բոլորի մեջ առանձնանում են «Դոկտոր Բուրբոնյանը», «Նոր Բյուզանդիոնը» և այս վերջին վիպակը, ինչպես և մի քանի պատմվածքներ:

«Կյանքը Հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակը նաև սփյուռքահայ գրականության չափանիշներով իսկական կարոտի գրականություն է, որովհետև պատմում է թուրքերի ձեռքով բնաջնջված իր հայրենի քաղաքի և իր ընտանիքի մասին, ընդ որում այս վիպակում կա նաև հստակ ակնարկությունը եղեռնի մասին: Վիպակի տարբեր մասերում ռեֆրենի պես կրկնվում է երկնակամարը կործանվելու մոտիվը՝ «Այդ բոլորի վրա փլվեց կապույտ երկնակամարը, փլվեց ինչպես Հին տաճարի փիրուզյա փմբեթը երկրաշարժից»:

Թոթովենցի այս գործում դասական վիպական մտածողությունը բացակայում է: Նա էլ, Բակունցի պես, հակված է հուշի քնարականությանը, խոսքի անձնական հնչերանգին: Վիպակը կազմված է հուշապատմություններից, որոնք երբեմն մի քանի տող են ընդամենը, բայց երբեմն էլ հրաշալի նովելներ, որոնք կարող են և առանձին ընթերցվել, առանց որևէ բան կորցնելու իրենց հմայքից: Ահա այս պատառիկներում Թոթովենցը ստեղծում է հարազատների և հայրենակիցների՝ մի կողմից խիստ դուռնագեղ, հագեցած, մյուս կողմից անսքող քնարականությամբ պարուրված կերպարներ: Եվ քանի որ այս քնարականությունը համեմատված է անգուցական հումորով (որ հետո տեսնելու ենք Գուրգեն Մահարու գործերում), ապա ստացվում են լիարյուն, ոչ քաղցր-մեղք մարդկային տիպեր:

Ամենից առաջ պետք է հիշատակել հորը: Իսկական արևելյան ընտանիքի տիրակալ, որից բոլորը ակնածում են և աշխատանքից գալու ժամին տանը ամեն ինչ իր խստորեն որոշված տեղում է, տնեցիները

իրավունք չունեն ճաշի ժամին խոսել, և եթե որևէ մեկը փորձի այդ կանոնը խախտել, ապա անմիջապես հետևում է հոր սաստող ձայնը՝ «Ծո, ձա՜նդ»։ Տանտերը ունի իր սիրելի ավանակը, որը ավելի հարգված է, քան նույնիսկ ձին, և ավանակը ազդարարում է ամեն անգամ տիրոջ վերադարձը, և այս ավանակը իր տիրոջ հափ հպարտ է ու թույլ չի տա տիրոջից բացի ուրիշ մեկին նստելու իր վրա... Այսպես բազմաթիվ մանրամասներ կարելի է հիշել, որոնց օգնությամբ ամբողջանում է այդ մարդու կերպարը։ Եվ այդ մանրամասների մեջ առաջին հայացքից անսպասելի հայտնվում են սիրո ու կապվածության մոտիվները. այս խիստ և հպարտ մարդը, որը սովոր էր տեսնել բոլորի ենթակայությունը, ի վիճակի չէ խիստ խոսքեր ասել իր կնոջը, որ շատ կարևոր հարցերում վարվում է իր կամքին հակառակ, որը ամենաշեղծ սիրով սիրում է իր զավակներին և որը այնպես գիտե հասկանալ գեղեցկությունը։ Վիպակի ամենաազդեցիկ էջերի թվին են պատկանում այն հատվածները, որոնցում պատմվում է հոր կիրակնօրյա հանգստի մասին, նրա սիրած վարդենու և արևելյան բնության այլ հրաշալիքների մասին։ Այս բոլորը պասկվում են հոր մահվանը վերաբերող հատվածներում։ Գիտեին, և ինքը գիտեր որ մեռնելու է. դրա համար էլ ինքն է դադարադործին կանչում և իր դադաղը պատվիրում, դեռ վերջն էլ մտնելով մեջն ու չափելով... էպիկական դյուցազուններին վայել մի գիծ, իմաստավորված որդու կարոտագին հիշողությամբ։

Հատկապես հոր հետ են կապված արևելյան բնության շքեղ տեսարանները։ Հայրը, չնայած իր արտաքին խստությունը, նաև գեղեցկապաշտ մարդ էր։ Ահա ինչպես է նկարագրում հոր կիրակնօրյա հանգիստը. «Ամառը հայրս անցկացնում էր երկար ժամեր տան պարտեզում, ջրհորի մոտ, մի մեծ վարդենու կողքին։ ... Մեկ-մեկ երկարում էր հայրս, բռնում վարդենու ճյուղը, մոտեցնում քթին և հոտոտում մութ-կարմիր, մեծ վարդը»։ Արևելյան բնության այսպիսի գեղացողությունը կապված էր առհասարակ Արևելքի նկատմամբ նրա վերաբերմունքի հետ։ Թոթովենցը այն հայ գրողների թվում էր, որոնք, ինչպես Թումանյանը, մերժում էին բուրժուական Արևմուտքը, նրա սառնությունն ու ռացիոնալիզմը, խոնարհումը նյութական արժեքների առջև, սրանց հակադրելով Արևելքի արևը, շքեղ գույները, բանաստեղծությունը, ջերմությունը, որը ոչ միայն բնության մեջ էր, այլև մարդկանց սրտերում և հարաբերություններում։ Այս հակադրությունը խորն է ու ընդգծված հատկապես

«Ամերիկա» շարքում: Այս պատմվածքների գլխավոր մոտիվը հենց արևելյան ջերմության և Արևմուտքի սառն հաշվենկատություն հակադրությունն է. «Հարավի այս աննման բույսը մրսում էր հյուսիսի սառնամանիքում, կուչ էր գալիս նրա հյուսիսի երկաթե հողմերի առաջ» («Արաբական բալլադա»). Հարավի ու հյուսիսի հակադրությունը այս դեպքում նույն՝ Արևելքի և Արևմուտքի հակադրությունն է):

Նույնքան հետաքրքրական և գունագեղ է մոր կերպարը: Մայրը, ի տարբերություն հոր, քնքուչ և փափուկ կին է: Բայց այդ փափկության տակ այնքան հաստատակամություն կա, որ հնազանդեցնում է անգամ ամուսնուն: Ամուսինը չի ուզում, որ կինը տանն աշխատի, այլ, իր դիրքին վայել, հրամայի և զեկավարի: Սակայն այս կինը չի կարող նստել և նայել, թե ինչպես են ուրիշները աշխատում: «Աշխարհում երկու քրիստոնյա է եղել, մեկն ինքը՝ Քրիստոսը, մեկ էլ մայրս»: Թեթև հումորով հագեցած այս նախադասությունը իրապես շատ բան է ասում մարդու մասին: Այս կինը գիտե սիրել, սիրել և իր հարազատներին, և կարեկցել բոլոր մարդկանց: Վիպակի ավարտին թոթովենցը մորը համեմատում է արևի հետ, այս համեմատությունը նախապատրաստելով մորը վերաբերող ամենատարբեր մանրամասներով:

Այս կնոջ սիրո մեծություն մի շատ հետաքրքրական վիպությունն է տալիս թոթովենցը: Տանը գիտեին, որ հայրը Պոլսում սիրուհի ունի: Մայրը սրանից չի վշտանում, ոչ թե արևելյան կնոջ սովորական հնազանդություն պատճառով, այլ իր սիրո մեծության: Այդ զգացմունքը այնքան մեծ է, որ ամուսնու անհավասարությունը ընկալվում է իբրև սոսկական մանրամասն: Եվ ամուսնու մեռնելուց հետո էլ դեռ մեծ տղայի հետ նվերներ է ուղարկում ամուսնու սիրուհուն, որովհետև սերը միևնույն տղամարդու նկատմամբ նրան սիրելի է դարձնում նաև այդ հեռավոր հույն կնոջը... Այսքան մեծ էր այս կնոջ հոգին: Առհասարակ, մոր կերպարը այս վիպակում հայ կնոջ ամենահետաքրքրական կերպարներից մեկն է մեր գրականության մեջ:

Վիպակի բոլոր կերպարները ներկայացված են վառ գույներով, կենսական ու անշփոթելի՝ երիտասարդ տղաներ և աղջիկներ իրենց նահապետական միջավայրում, մաքուր ու անխաթար, նուրբ և խոր զգացմունքներով, նաև դաժանության և անհանդուրժողականության՝ նահապետական նիստուկացից անբաժան արատներով: Հիշենք երկու եղբայրների պատմությունը, որոնք իրար դանակահարում են նույն

աղջկան սիրահարված լինելու պատճառով, վերաբերմունքը աղավաճի պահողների նկատմամբ, կամ այն խեղճ մարդու ամուսնության առթիվ սարքված դաժան խաղերը: Այս մանրամասները թույլ չեն տալիս ավելորդ չափով քաղցրացնելու պատկերը:

Բայց նաև Թոթովենցին ավելի հրապուրում են անցածի լուսավոր կողմերը: Պատկերը համակված է ռոմանտիկական աշխարհզգացուցությամբ, որի համար կիսատոներ, թաքուն զբոսնունքներ չկան: Աշխարհը վառ ու գունազեղ մի պարտեզ է, որի վրա, ավա՛ղ, շուտով փուլ է գալու երկնակամարը: Գուցե նաև դրանից է, որ այդքան զրավիչ են անցած կյանքի պատկերները, օրինակ, պատանի հերոսի և մանկամարդ թուրք կնոջ սիրո պատմությունը:

Որևէ հակախորհրդային բան այս գրքում չկար: Թոթովենցը նույնիսկ փորձել էր հարմարվել տիրող գաղափարախոսությանը, մոր կերպարի մեջ դնելով դասակարգային գծեր. նրա այդ հրեշտակատիպ մայրը հանկարծ դասակարգային վերաբերմունք է ցույց տալիս տան մշակների նկատմամբ... Եվ պիտի ասել, այս նրբագիծը վիպակի հազվադեպ կեղծ գծերից է: Ազգային հակամարտությունների հարցում էլ Թոթովենցը հետևում էր այն ժամանակի տեսակետներին, թուրքերին ու հայերին դնելով մի հարթության վրա, գտնելով, որ ազգայնականներն էին հասարակ մարդկանց տրամադրում իրար դեմ (նախորդ էջերում ասվածից արդեն պարզ է, որ Թոթովենցը ի սկզբանե չէր հարգում ազգային կուսակցությունները):

Բայց այս բոլորը մանրամասներ էին: Էականը վիպակի ամբողջն էր, որի բազմաթիվ արժանիքների թվում անկասկած պետք է հիշել և լեզուն՝ չքեղ, բայց խիստ ճաշակով, մեր գրականության մեջ գեթախտաբար ոչ հաճախ հանդիպող փորձերից մեկը արևելահայերենի հնքին պատվաստելու արևմտահայերենի նրբությունն ու մշակվածությունը: Թոթովենցը ստեղծում էր մի աշխարհ, որտեղ մարդկանց փոխհարաբերությունների հիմքը սերն է և սերոս կապվածությունները, որն ինքը համակված էր սիրով: Թոթովենցը հակախորհրդային գրող չէր. ընդհակառակը, այն գրողներից մեկն էր, որն իսկապես ձգտում էր խորհրդային գրող լինել, հասկանալ հեղափոխությունը, սոցիալիզմը, որն իսկապես մերժում էր կապիտալիստական արևմուտքը (Հիշենք. Ամերիկային նվիրված նրա պատմվածաշարը և Ամերիկայի ու Արևելքի հակադրու-

թյունը, որը միանգամայն անկեղծ էր և ոչ թե օրվա նկատառումներով (թելադրված): Թոթովենցը ձգտում էր պատկերել նաև բուն խորհրդային իրականությունը իր պիեսներում և վիպակներում: Բայց Թոթովենցը, իբրև գրող և անհատականություն, ձևավորվել էր այն միջավայրում, որը հակադրվում էր ոչ միայն «մեքենայի և ոսկու» Արևմուտքին, այլև սոցիալիստական այն կարգախոսներին, որոնք առաջադրվում էին խորհրդային Միությունում: Դոգմատիկ և ծայրահեղացնող մոտեցումները սոցիալիզմի սկզբունքներին անկասկած հրապույրից պետք է գրկեին այդ հասարակությունը այն սերնդի աչքում, որը տեսել և զգացել էր նահապետական աշխարհի հարաբերությունների քաղցրությունը: Սոցիալիզմի հումանիստական սկզբունքները գրավում էին այդ մարդկանց, բայց սոցիալիզմի կառուցման տարօրինակ կերպը նրանց մեջ պետք է բողոք առաջացներ: Այսինքն, ինչպես խորհրդային սոցիալիզմը, այնպես էլ արևմտյան կապիտալիզմը, ամեն մեկը իր ձևով, ավելի էին ընդգծում անցած հարաբերությունների մարդկայնությունը: Ահա թե ինչու 20-30-ական թթ. գրականության, հատկապես արձակի մեջ հետադարձ հայացքը և կարոտը այնքան մեծ տեղ գրավեցին, իրենց ոլորտը ներդրավելով տարբեր փորձ ու գրական համակրանքներ ունեցող գրողների:

Նույնիսկ Մկրտիչ Արմենի պես ուղղափառ գրողը, որը գրեց «Կարմիր և կապույտ փողկապներ» վեպը պիոներական շարժման մասին, փորձարարական «Երևան» վեպը, որի նյութն ու խնդիրը նոր կյանքի կառուցման ուղիներն էին (դարձյալ Արևելքի նկատմամբ անթաքույց համակրանքով), գրեց մի վիպակ՝ «Հեղնար աղբյուր», որին վիճակված էր դառնալ Արմենի գլուխգործոցը, և որը շատ քիչ էր կապվում Արմենի հիշված և այլ գործերի հետ: Սոցիալիստական շինարարության երգիչը հանկարծ, բնական անսպասելի, հայացքով դառնում է դեպի անցյալը, դեպի արհեստավորական խավերի կյանքը, որոնք, ժամանակի մոտաժողովյալը, մանր բուրժուականներ էին: Ի՞նչը պետք է Արմենին ստիպեր գրելու անհետ անցած մարդկանց ու ժամանակների, Հեղնարի տխուր սիրտ մասին, նրա ամուսնու և սիրածի տխուր վախճանի մասին: Այս վիպակում էլ անցյալի իդեալականացման փորձ չկա. ինչպես գիտենք, հերոսների կյանքը շատ դրամատիկ ընթացք է ունենում: Բայց ի՞նչ հետաքրքրական, ամբողջական, գունեղ մարդիկ են այդ հերոսները, ի՞նչ

զարմանալի անհատականություններ: Եվ հետո, ինչքա՞ն ուժեղ էին և՛ սերը, և՛ պատվասիրությունը այդ մարդկանց մեջ: Բայց այս արժեքները նոր հասարակությունը չէր ընդունում, և՛ այստեղ, և՛ Արևմուտքում: Սա էլ հենց պետք է առաջացներ այն կարոտը, որով համակված են բոլոր այդ գործերը, և՛ զրանց թվում՝ «Հեղնար աղբյուրը»:

Եվ եթե այս բոլորին գումարենք Զապիլ Եսայանի «Միլիտարի պարտեզները» վիպակը, պարզ կդառնա, թե հուշն ու կարոտի տրամադրությունը ինչքան ուժեղ էին ոչ միայն սիյուռքահայ գրականության մեջ, այլև խորհրդային հայ արձակույթ: Եսայանը պատմում էր ոչ թե գյուղի, այլ Պոլսո մտավորական ընտանիքի պատմությունը: Բայց այդ ընտանիքի բարքերը նույնքան հեռավոր ու անդառնալի անցյալ էին, նույն բարոյական արժեքներով, և այս վիպակը ներդաշնակ ձևով կապվում է Բակունցի ու Համաստեղի, Թոթովենցի ու Արմենի գործերին:

5

Քննարկվող շրջանի և առհասարակ քառերորդ դարի հայ գրականությունից ամենահետադարձական ու ամենափառ հատվածներից մեկը Վազգեն Շուշանյանի ստեղծագործությունն է: Նա նույնպես պատկանում էր եղեռնից փրկվածների սերնդին, անցել էր հայոց ողբերգությունից ամենադառն ճանապարհներով: Դա, անկասկած, խոր հետք թողեց նրա գրականության մեջ:

Նրա ժառանգության՝ բառիս նեղ իմաստով գեղարվեստական հատվածը՝ վեպերն ու վիպակները, անպայման պատկանում են կարոտի գրականությանը: Շուշանյանը գրանցում պատկերում է գլխավորապես իր հայրենի գյուղաքաղաքի առօրյան ու մարդկանց: Բայց, անշուշտ, եթե նայենք սիյուռքի ստհմաններում, նրա գործը էականորեն տարբերվում է, ասենք, Համաստեղի գործից: Խորապես տարբեր են և՛ ստեղծագործական անհատականությունները, և՛ աշխարհընկալումը: Համաստեղը դասական աշխարհի ու դասական գրականության մարդն է: Շուշանյանը, եթե իր խոսքով ասենք, վիպապաշտ է, ռոմանտիկ իր էությունը, իր աշխարհընկալումով: Համաստեղյան ոճի հանդարտությունը էն գլխին խորթ է Շուշանյանին: Շուշանյանը անհանդարտ, ըմբոստ անհատականություն է, որն աշխարհը տեսնում է միայն փառ

գույների հակադրությունը: Այս հակադրությունը շատ էական է նրա ստեղծագործության մեջ: Համաստեղը եզեռնի մուսյուլությունը թողնում է իր աշխարհի սահմաններից դուրս, դրան անդադադանալով միայն մեզմո հուզիչ պատմություններով: Նրա գործում գլխավորը իր կորած գյուղի էպիկական պատկերն է: Այնինչ Շուշանյանի ստեղծագործության մեջ կողք կողքի են իր պայծառ գյուղաքաղաքը և տեղահանության ու ետեղեռնյան շրջանի մուսյու, անլույս, «մթին» իրականությունը, երիտասարդ մարդու կենսասիրությունն ու չքեղ տեսիլքները և ճնշող անհուսությունն ու հիասթափությունը:

Եվ թերևս կարոտի գրականության հեղինակներից ոչ մեկի ստեղծագործության մեջ կարոտն այնքան չի կապված նահանջի երկյուղի հետ, ինչքան Շուշանյանի ստեղծագործության մեջ: Նահանջի տրամադրությունները իրենց ամբողջությամբ խորթ մնացին նրա հոգուն. բայց փխր գնալով ուժեղանում է նրա գործերում, և հատկապես ավյուռ-բահայությունը աված նրա բնութագրերը երբեմն չեն զիջում իր մի ժամանակվա գործընկեր, իսկ հետո նրա մոլեգին դայրույթին արժանացած Շահուրի բնութագրերին:

Այն ամենը, ինչ կա կարոտի գրականության մեջ, սրված, լարված, ծայրակետի է հասցված Շուշանյանի գրականության մեջ: Կաբոտ, որն այնքան ցավազին, անձնական (այս բառը շատ կարևոր է Շուշանյանին բնութագրելիս) երանգ է ընդունում նրա գրածների մեջ: «Երկիր հիշատակաց» պոեմում, որը ոչ միայն Շուշանյանի պոեզիայի, այլև ավյուռ-բահայ բանաստեղծության առաջին շրջանի լավագույն գործերից է, շատ կարևոր խոստովանություններ կան, առանց որի դժվար կլիներ հասկանալ նրա ստեղծագործությունը: «Հիմա հոս ով եմ ես, ըսեք, այս խառնակ ու գեշ քաղաքին մեջ, ով եմ ես»: Հաջորդ տողերը հնչում են իրրե. պատասխան՝

Ձորս մեռել ուսերուս վրա, ուսերուս վրա՝ երկիր մը հիշատակաց,
Մեկն եմ, որ իր մեռելներու հիշատակը ամեն արյան բաբախումի
Դեռ ցավի պես կգա...

Ահա այս սրված, անձնականության որոշիչ դրոշմը կրող, բացահայտ ողբերգականությամբ Շուշանյանի գործը տարբերվում է կարոտի գրականության մյուս հեղինակների գործերից:

Եվ միանգամայն հասկանալի է, որ ապագան (ոչ միայն ներկան) նրան երևում է ամենամուսյլ գույներով՝

Ապագան կնամանի անապատի, հրկիզյալ ու դժնի,
Ուր բարբարոս գռեհիկ ու տմարդի մարդիկ կրկին, կրկին
Հայ փափկանուշ ու դեռածիլ մանուկները, ցավագին հարուրեն մը
նետո.
Նորից կջարդեն...

Այսպես, այս տրամադրությունների մթնոլորտում ու ազդեցություն տակ է Շուշանյանի ստեղծագործությունը մեջ ծնվում կարոտը՝ «Հիշատակը մեր միակ ապավենն է, հիշեցե՛ք...»: Սա կարոտի գրական-նույնական ամենահետադարձական բանաձևերից մեկն է: Ինչպես էլ վերաբերվեր այդ գրականությունը սվյուռաբանական գրողների մի մասը, կարոտի գրականությունը եղեռնը վերապրած սերնդի համար նաև հոգեկան և հոգեւոր անհրաժեշտություն էր: Գոնե սկզբնական շրջանում կարոտի գրականությունը իր տեսակի հենարան էր ամեն ինչ կորցրած մարդկանց համար:

Սա կարոտի զուտ արևմտահայկական կողմն է: Ներկայի ու ապագայի այս ծայրահեղորեն մուսյլ զգացողությունը առավել պայծառ, լուսավոր, վառ երանգ է հաղորդում գյուղաքաղաքի պատկերներին: Ե՛վ մարդիկ, և՛ բնությունը այստեղ բարի են, գեղեցիկ են, սիրելի են, կարծես ողողված արևի լույսով: Հատկապես աղջիկները՝ բոլորն անխտիր զարդարված պատանուական բոլոր շնորհներով, գեղեցիկ ու խռովիչ (շուշանյանական էրոտիկան հաստով խոսակցության առարկա կարող է լինել. դա նրա աշխարհընկալման կարևորագույն երանգներից է): Լավագույն օրինակը՝ «Ճերմակ Վարսենիկ» վիպակը: Գավառական քաղաքում կյանքը ընթանում է գրեթե հովերգական ճանապարհներով: Բոլոր մարդիկ բարի են ու ազնիվ, և ամենահուղիչ գույներով նկարագրված են գլխավոր հերոսուհու ընտանիքի անդամները՝ մայրը, հայրը, փոքր եղբայրը: Այլ. Թովյանը իր մի հուզվածում²⁹ մեջ է բերում Շուշանյանի խոսքերը նույն վկայից, որտեղ հեղինակը բացատրում է հայրենի քաղաքի պատկերման իր եղանակը. «Անցյալը կերպարանափոխելու, փոքրիկ՝ սրբազրություններով զայն երազին մոտեցնելու,

²⁹ Տե՛ս Վագգեն Շուշանյան, Ճերմակ Վարսենիկ, Մթին պատանու-րյուն գրքում, Նրևան, 1983, էջ 4:

ժամանակի մշուշային քողի տակ մարդոց ու երևույթներուն նոր բանաստեղծություն մը ընծայելու իմացական ունակությունը հաստուկ է անոնց, որ տառապած են ու տառապանքով բարձրացած կյանքի սանդուխտ, հանգելու համար նոր վշտերու և ուրիշ անձկությունց»։ Շուշանյանը խկապեա կարևոր բան է ասում իր և կարոտի գրականության ուրիշ ներկայացուցիչների ստեղծագործությունյան մասին։ Մեզ ներկայացնում են նահապետական մի աշխարհ (թող որ այդ աշխարհը հեռու է բուն Հայաստանից և գտնվում է Սև ծովի ափերին), որտեղ այդ աշխարհի բոլոր բարեմասնությունները երևում են ամենապայծառ գույներով։ Շուշանյանը, որը գերազանց տիրապետում էր և՛ գրական արեմտահայերենի, և՛ իր հայրենի բարբառի բոլոր նրբություններին, կարողանում է ստեղծել նահապետական կյանքի և՛ մարդկանց գունեղ, կենդանի պատկերներ։ Այսպես և՛ օրագրային գրառումներում, և՛ մնացած բոլոր դրժերում. գյուղաքաղաքի պատկերը չի աղարտվում նոր ժամանակների արատներով, որոնք հետո Շուշանյանը լիովին հայտնաբերելու էր մեծ քաղաքներում՝ Պոլսում և Փարիզում։

«Փոքրիկ սրբագրություններու» նշանակությունը շատ ավելի մեծ էր, քան մակերեսային, չաբարահամ հովվերգականությունը։ Նա ստեղծում էր մի աշխարհ, որ հակադրվում էր ահա այդ մեծ քաղաքին։ Նախ, այստեղ Շուշանյանը սկզբունքորեն ոչինչ նոր չէր անում։ Եթե չզիմենք արևելահայ գրականությանը, ապա արևմտահայ գրականության մեջ «փոքրիկ սրբագրություններու» առաջին օրինակներից մեկը տվեց Դանիել Վարուժանը իր «Հացին հրգով»։ Գյուղական կյանքի այն պատկերները, որ նա տալիս է այդ շարքում, անշուշտ, գյուղական կյանքի ռեալիստական պատկերը չեն։ Բայց այդ պատկերը չէր էլ հետաքրքրում Վարուժանին։ Նա մերժում էր բուրժուական իրականությունը, և գյուղացու արդար, ստեղծարար աշխատանքի գեղեցկությունը ամենից լավ էր ընդգծում այդ աշխարհի արատները։ Դա այն իրապես մարդկային ու գեղեցիկ աշխարհն էր, որ երազում էին Վարուժանի և Շուշանյանի գեղեցկասեր հոգիները³⁰։ Այդ ձգտումը, այդ երազը անցնում է

³⁰ Առհասարակ Շուշանյանի վրա Վարուժանի գործած ազդեցության և երկու գրողների ընդհանրությունների խնդիրը կարևոր է։ Շուշանյանին լրիվ հասկանալու համար։ Իր օրագրերում և գրառումներում Շուշանյանը շատ հաճախ է հիշատակում հեթանոսությունը հեկց վարուժանյան իմաստով՝ իբրև հակադրություն բուրժուական քաղաքի, դրամատիքական

Շուշանյանի ամբողջ ստեղծագործություն միջով: Շուշանյանը «գրամատիրական հասարակություն»³¹ ամենակատարգի, անզիջում հակառակորդներից մեկն է հայ գրականության մեջ: «Մի՞թի՞ն պատանություն» մեջ նա հանգամանորեն նկարագրում է իր հերոսի ըմբոստությունը մայրական տատի ընտանիքի դեմ և հեռացումը այդ ընտանիքից, որովհետև այնտեղ տեսնում է մեծ քաղաքի՝ իր համար ամենից մերժելի արատներից մեկը՝ երեսպաշտությունը և անկեղծ զգացմունքների ու կապվածությունների բացակայությունը: Նրա մյուս գործերը և օրագրերը այս մասին առատ նյութ են տալիս: Խառնվածքով հեղափոխական՝ նա, անշուշտ, երազում է հեղափոխության և գրամատիրական հասարակությունը տապալելու մասին: Բայց մի կետում նրա հայացքը տարբերվում է հեղափոխական կուսակցությունների ծրագրերից. նա երազում է հին ու հաստատուն արժեքներին վերադառնալու մասին: Ահա մի քանի բնորոշ տող «Գարնանային սիրո հին նամակներ» երկից. «Ու մեր օրերը ինչքա՜ն աղքատ են հոգեկան մաքուր հուզումներով, խռովքով և բանաստեղծությամբ: Մեր սրտերը կբորոտին այսքան կեղտի մեջ ու քաղքենիներու դիզած ցեխն ու ապականությունը մինչև մեր

հասարակության բարքերի, նիշտ այնպես, ինչպես անում է Վարուժանը «Հեթանոս երգերում» և «Հարնում»: Ավելի մասնավոր խնդիր՝ Շուշանյանի երոտիկան իր արմատներն ունի նաև Վարուժանի «Հեթանոս երգերում»:

Վարուժանն ու նրա հեթանոսությունը միշտ ուղեկցում են Շուշանյանին: Շատ բնորոշ է մի հատված «Ամրան գիշերներից», որտեղ հիացմունքով վերհիշում է «Ով Լալագեն» և նրա հետ կապված պատմությունը, «արևելահայ քինախնդիր ու հատվածական հրապարակագրի մը բունոտ տողերը՝ նիշտ այս գեղեցիկ երգին պատնառավ...» («Երկիր հիշատակաց», էջ 142, 143):

³¹ Վազգեն Շուշանյանը խիստ բացասական վերաբերմունք ուներ Խորհրդային Միությունում տեղի ունեցող բռնությունների հանդեպ: Բայց ահա թե նաև ինչ է ասում Խորհրդային կարգերի և Խորհրդային Հայաստանի մասին. «...Երկիր մը՝ ուր գեթ դրամը առաջնակարգ դեր չի խաղար, ուր գեթ տապալած է դրամին չարագործ իշխանությունը: Երկիր մը, ուր կեանքի իրական արժեքները պատվի են...» (Վազգեն Շուշանյան, Օրագիր, Երևան, 1999, էջ 137): Թեև այս խոսքերին ուղեկցում է կասկածը, որ ծնունդն էր իր մեջ վերջին տարիներին առաջացած որոշ հիասթափության իր ժողովրդի հանդեպ, դրանք շատ կարևոր բանալի են Շուշանյանի աշխարհայացքը հասկանալու համար:

կոկորդները կրարձրանան: Ա~Հ, Հոգնած ենք այլևս այսքան փայրենի, կոպիտ ու թանձր իրապաշտութեն: Վաղը պիտի ըլլա թռիչքի, բանաստեղծութեան ու Հին և Հավիտենական արժեքներու անհրաժեշտ փերադարձի մը նախօրյակ»³²: Քաղքենիութեան մասին տալածը կարող էր, մի քիչ այլ կերպ, ասել և Չարենցը (տե՛ս նրա քնարերգութեան մինչև քսանականների սկիզբը): Բայց «Հին ու Հավիտենական արժեքներու» մասին ասածին դժվար թե Չարենցը հավանութեամբ տար: Արմատական Հեղափոխականները շեշտը դնում էին նոր Հասարակարգի կառուցման վրա, Հասարակարգ, որը ոչ մի կերպ չէր կարող հենվել Հին, առավել ևս նահապետական արժեքների վրա: Բայց դրանք, ինչպես ցույց է տալիս Շուշանյանի ստեղծագործութեանը, նրա համար շատ կարևոր էին. ու դրանք, անկասկած, նրա հոգում արմատ էին նետել հենց հայրենի գյուղաքաղաքում, այն բարքերի մթնոլորտում, որոնք, «քիչ մը սրբազնիւթ», ներկայացնում է ինքը իր վիպերում ու վիպակներում:

Այսքան ներքնապես հակասական կամ, թերևս, ամբողջ ճիշտ է ասել, հարուստ է Շուշանյանի կարոտը: Մի կողմից, դա ուղղակի, ինչպես տեսանք, ու խորապես ցավազին արձագանքն է եղեռնի, մյուս կողմից, դա ձայնակցում է Բակունցի և մյուս այն գրողների գործերին, որոնք թախիծով գրում էին Հին աշխարհի կորստի մասին, որովհետև նրա հետ կորչում էին «Հին ու Հավերժական արժեքները»: Բայց Շուշանյանը հավատում էր, որ սապա հեղաքեկումները պետք է վերադարձնեն այդ արժեքները: Այստեղ Շուշանյանը մոտենում էր թուամանյանին³³ (թեև եթե իրեն ասեին այդ մասին, ինքը պետք է շատ զարմանար):

6

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործութեանը, մի կողմով, անկասկած, արձագանքում է 20-30-ականների հայ գրականութեան կարոտի տրամադրութեաններին: Դա հատկապես ակներև դարձավ 60-ական-

³² Վազգեն Շուշանյան, Երկիր հիշատակաց, Երևան, 1966, էջ 47:

³³ Շուշանյանը պատկանում էր այն արևմտահայ-սփյուռքահայ գրողների թվին, որոնք Թուրքիայի մեծությամբ չէին հասկանում և չէին ընդունում: Խոսելով բանաստեղծ Վահրամ Թաթուլի մասին, գրում է. «Ցավալի ըլլալէ ավելի՝ զվարճալի էր իր համառոտութեանը, որով կուգեր պնդել թե հայ մեծագույն բանաստեղծը Հովհաննէս Թումանյանն է» (Վազգեն Շուշանյան, Օրագիր, Երևան, 1999, էջ 85):

ներին «Այրվող այգեստաններ» վեպի հրապարակ դալուց հետո: Այդ վեպի գլխավոր նպատակներից մեկը ոչնչացված հայկական Հինավուրց բաղաքի՝ Վանի հավերժացումն էր, համակված ամենախոր ու անթաքույց կարոտով: Այդ վեպի մասին մանրամասն կխոսվի իր տեղում: Բայց այստեղ պետք է ասենք, որ դրա լույսի տակ ավելի հստակ են գծագրվում ինքնակենսագրական եռագրություն («Մանկություն», «Պատանեկություն», «Երիտասարդության սեմին»): Վերջին վիպակը գրվել է առաջին երկուսի սպագրությունից 25 տարի հետո՝ 1955-ին) մի քանի հատկանիշները: Եռագրությունը պատմություն է մարդու մանկության ու պատանեկության մասին՝ համակված խոր քնարականությամբ: Ահա մի բնորոշ հատված առաջին վիպակի՝ «Մանկության» նախաբանից. «Տարիները ազդեցել են շատ բաներ, օ՛, այո, շատ գծեր են ջնջվել և շատ պայծառ դեմքեր մշուշվել: Ես ուզում եմ փրկել մնացածն ու հնարավորը իմ մանկության խորասուզվող մակույկից... Հիշել եմ ուզում, վերհիշել և գրել, գրել հեշտ ու թեթև, գրել և գգալ, որ քունքերս խփում են ներքին հուզմունքից, գրել անմշուշ, պայծա՜ռ, պայծառ, այն բաղաքի երկնքի նման, այգեստանների կանաչի և լուսնիկա գիշերների խորություն նման...»: Ահա մանկության վերապրումի մի կարևոր երանգը:

Եթե միայն այս քնարականությունը լիներ, եռագրությունը կարող էր ամբողջովին գրվել կարոտի գրականության մեջ: Բայց Մահարու արձակը երբեք զուտ քնարական չեղավ: Հումորը, որը ժամանակ առ ժամանակ հասնում է երգիծանքի սրություն, նրա արձակի կարևորագույն տարրերից է: Մահարին գրում է ոչ թե պարզապես Վանի, այլ հայոց պատմության այն ողբերգական ժամանակների մասին, որոնց համընկավ իր մանկությունը: Ահա թե ինչու նրա արձակը, պահպանելով իր խոր ու անշիտթեղի ինքնատիպությունը, հստակորեն արձագանքում է իր շատ ժամանակակիցների, մանավանդ Եղիշե Չարենցի ստեղծագործությունը:

Մահարին պատմում է իր կյանքի պատմությունը, բայց չմնալով մանկության ու վաղ պատանեկության հուշերի հովվերգական շրջանակներում (նույնիսկ այնտեղ մոցներով քաղաքականության մոտիվը), այլ պատմելով Վանից իրենց փախուստի, կորուստների ու մանկատան մասին: Բայց հուշագրական-քնարական որոշակի լիցքը նրա գործը կապում է «կարոտի» թեմատիկային:

Այստեղ, մի կողմից, Հնչում է Հարաբերությունների նույն մարդկայնության թեման, և Մահարու այն տողը, որ իբրև բնաբան բերելով, հեգնում էր Չարենցը՝ «Մանկութուն իմ ոսկեծամ...», իրական արմատներ ուներ, որոնք երևում են վիպակում: Առաջին վիպակին ջերմություն է տալիս Հատկապես տատի կերպարը, որն այնպես սիրում էր թուռանը և հայ տատիկի՝ մեր մշակույթի մեջ այնքան սիրված կերպարների շարքում է: Այդ բոլորը, ինչպես երևում է վիպակի Հյուսվածքից, խորը և բարերար հետք են թողել գլխավոր հերոսի՝ մանուկ Գուրխի հոգում, և նա հումորով ու սիրով հիշում է, թե ինչպես տատիկը խոստանում էր իրեն անմիջապես պսակել, հենց որ 15 տարեկան դառնա, ինքն էլ տատին հաճելի լինելու համար պատրաստ էր թեկուզ հենց հիմա պսակվել... Նահապետական (այս դեպքում քաղաքային) կյանքի պատկերը գոյանում է այսպիսի բազմաթիվ մանրամասներից, որոնց վարպետն է Մահարին: Բայց այդ պատկերը մոայրվում է մի երանգով, որը արդեն կապված էր ազգային շարժման ու կուսակցությունների թեմայի հետ: Գուրխի Հայրը եղել էր արմենական, իսկ քեռին դաշնակցական էր: Գուրխը հետո է իմանում, թե ինչու է իր ջահել մայրը այրիացել. նրա հորը կուսակցական տարաձայնությունների հոգի վրա սպանել է քեռին: Եվ տատիկի անեծքը՝ «արմենական, դաշնակցական, հնչակ - հմեն ի խող», հնչում է իբրև դատավճիռ ազգային-քաղաքական կուսակցություններին, ազգային շարժմանը: Խնդիրն այստեղ, իհարկե, միայն ընտանեկան հիշողությունների մեջ չէ, թեև դա էլ չի կարելի մոռանալ: Չարենցն այդպիսի խնդիրներ չուներ ազգային կուսակցությունների հետ, բայց նույնպես մերժում էր այդ կուսակցությունների գործունեությունը: Խնդիրը ավելի մեծ էր՝ ի՞նչ դեր էին կատարել ազգային կուսակցությունները, ի՞նչ էին տվել ժողովրդին: Մահարու պատասխանը այս հարցերին, Չարենցի և ուրիշների պես, բացասական էր: Այս էր գլխավորը տատի և իր՝ Մահարու դատավճռի մեջ:

Եռագրության մեջ կա ևս մի նրբագիծ, որը լրացնում է ազգայիններին տրված գնահատականը: Փախուստի ժամանակ քեռին ընտանիքի հետ է: Դա մեծ բարեբախտություն էր այդ ահավոր փախուստի պահին: Բայց քեռին այստեղ էլ բացասական դեր է կատարում: Նախ, կոպտում է Գուրխին, որին երեխան սովոր չէր: Եվ ամենասարսափելին՝ տեսնելով, ինչ է կատարվում, քեռին հայտարարում է, որ ամեն մեկը պետք է իր

կյանքը փրկի, և իր ձիու վրա անհետանում է... Ի՞նչ է եղել իրականում, Գուրգեն Մահարու իսկական կենսագրություն մեջ, կարևոր չէ: Իբրև կերպար, քեռին ստանում է (մի քիչ գուցե անսպասելի) ամենատարգա-
հատելի դեր, ծայրահեղացնելով զրանով իսկ նաև քեռու կուսակցու-
թյանը տրված գնահատականը:

Այս գնահատականը այնքան կարևոր էր Մահարու համար, որ չմոռացվեց հետագա տասնամյակների ընթացքում, նորից կրկնվեց, ավելի սուր, «Այլովոյ այգեատաններում»: Բայց եթե քսան-երեսնական թթ. այդ գնահատականը հասկանալի էր, ապա վաթսուներաններին իրադրությունը, տրամադրությունները փոխվել էին: Բայց այս մասին՝ իր տեղում: Առայժմ վերադառնանք եռագրությունը: Դա որոշ իմաստով 1915-ից հետո հայկական իրականություն մեջ տեղի ունեցող փոփոխությունների գեղարվեստական տարեգրություն է. ողբերգու-
կանությունն ու հումորը այս վիպակներում անբաժան են իրարից, մի գիծ, որ կարելի է Մահարու արձակի յուրահատկությունը համարել: Ահա Գուրգենը պատմում է իր փոքրիկ հովանավորչայի անհեթեթ մահվան մասին, որին սպանում են՝ կարծելով, թե թվիրում թաքնվածը եղջերուի ձագ է: Այդ երեխան եղեռնի ուրբերից էր, որ հանգրվան էր գտել Դիլիջանի որբանոցում: Խորապես տալավորիչ ու խորհրդանշական է Գուրգենի ընկերուհու պատմությունը, որի մեջ արտացոլվում է հայ երիտասարդության ապրած ողբերգությունը տասնականների վերջերին: Այդ պատմությունը ներկայացված է աղջկա նամակում, որ Գուրգենին է հասնում արդեն աղջկա մահվանից հետո: Աղջիկը պատահաբար հանդիպել է իր դասընկերոջը, որը պետք է ճակատ գնար իբրև սպա: Սպան եկել է աղջկա մոտ և պահանջել այս կյանքից իրեն հասնող հաճույքի բաժինը, որովհետև ճակատ է գնում և չի հավատում իր կենդանի մնալուն: Ներքին պատապարտվածություն է զգացվում այս երիտասարդ սպայի մեջ: Գիշերը մնում է աղջկա մոտ և գնում, իսկ աղջիկը ինքնասպանություն է գործում, նախապես զրելով իր նամակը:

Գուրգենի և նրա ընտանիքի ողջ ողիսականը, նրանց անսպասելի հանդիպումը Հյուսիսային Կովկասում, հանդիպումները ամենատարբեր մարդկանց հետ, մարդկային տարբեր ճակատագրերը, որոնց բոլորի վրա իր կնիքն է դրել Եղևոնը, այս բոլորը խորհրդանշական են ժամանակի համար: Մահարու երեք վիպակները քսան-երեսնական թթ. հայկական արձակի կարևորագույն գործերից են:

Եվ այսպես, խնդրո՞ւ առարկա տառնամյակներում հայ արձակի ուշադրությունը կենտրոնացած էր գլխավորապես մոտակա անցյալի վրա: Անցած մեկ-երկու տառնամյակները, մի կողմից, շատ բարդ ու հարուստ եղան, շատ խոր ազդեցություն թողին հայ ժողովրդի կյանքի հետագա ընթացքի վրա, և դրա համար էլ այդ տարիները խոր իմաստավորում էին սրահանջում: Մյուս կողմից, 20-30-ական թթ. ժողովրդի կյանքում կատարվող սրընթաց փոփոխությունները, արագորեն հեռացնելով անցյալից, սրում էին ուշադրությունը անցյալի, անհետացող ոչ միայն կենցաղի, այլև բարոյական-հոգևոր արժեքների նկատմամբ: Սրանով որոշվեցին հայ արձակի գլխավոր ուղղությունները 20-30-ական թթ.:

Բայց գրականությունը չէր կարող ներկայի կողքով անցնել: Ներկան անցյալի ուղղակի շարունակությունն էր. անանցանելի սահման չկար անցյալի ու ներկայի միջև: Անցյալ կյանքի նկարագրությունը վերաճում էր ներկայի, դեռ տաք իրադարձությունների նկարագրության: Ի վերջո, գրականության կենտրոնում ժողովրդի պատմությունն էր, պատմության ընթացքը, որի մեջ անցյալն ու ներկան դառնում էին մեկ ամբողջական պրոցեսի հատվածները: Ընդ որում, խոսքը կենդանի, աչքի տուժե ստեղծվող պատմության մասին է և ոչ թե հեռավոր դարերի. հեռավոր դարերը դեռ գրավելու էին հայ արձակագիրների ուշադրությունը, բայց ավելի ուշ՝ 40-ական թթ. և հետո:

Թեմատիկ բոլոր բաժանումների մեջ անխուսափելի պայմանականությունը կա, հատկապես այս դեպքում: Վերևում մենք արդեն քննեցինք Շահան Շահնուրի վեպը. այդ գործը պատկերում է Փարիզի հայության կյանքը. բայց պատմողի և հերոսների հայացքը ուղղված է անցյալին. ներկա զժախտությունների պատճառը փնտրում են անցյալի մեջ, ներկան անցյալի ոչ թե պարզ շարունակությունը, այլ արդյունքն է:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ հին գյուղի նկարագրությունն ու այնտեղ կատարվող արմատական փոփոխությունները, որոնք կապված էին հեղափոխության հետ, ներդաշնակորեն շարունակում էին միմյանց: Արդեն խոսվել է հեղափոխությունը նվիրված նրա պատմվածք-

ների մասին: Պատմվածքների մի ամբողջ խումբ պատկերում է այն նորը, որը մտնում էր գյուղի կյանքի մեջ, ավերելով հինը, սահման գծելով հնի ու նորի միջև: Երիտասարդ կինը ձիով գյուղ է գալիս, գիշերում գեղջուկ Սաքանի խրճիթում, անզգուշորեն Սաքանի աչքին ներկայացնելով իր՝ բազալքի կնոջ սպիտակեղենն ու մարմինը, իր բույրերը («Մթնաձորի չարքը»): Եվ դրանից հետո իր ամուսնական կյանքը այնքա՜ն խեղճ է թվում Սաքանին: Մեկ ուրիշ պատմվածքում մայրը կարոտով սպասում է տարիներ շարունակ գյուղից բացակայած իր որդուն և նրա ընտանիքին, և միանգամայն հավատարիմ իր գյուղի դարավոր ավանդներին, հրազում է, թե ինչպես թողնուհուն պիտի կապի գյուղի կյանքի, իր համար բարձրագույն արժեքների հետ: Իսկ թողնուհին՝ նոր ժամանակների հովերը ընկալած, չի էլ ցանկանում համբուրել քարը, որը տատի համար սուրբ է... Հանկարծ գծագրվում է այն խոր անդունդը, որը առաջացել է մի ընտանիքի ներսում, տատի ու թոռան միջև:

Առհասարակ, Խորհրդային Հայաստանի գրականությունը, հասկանալի պատճառներով, մեծ տեղ է տալիս հայկական կյանքում կատարվող սոցիալական խոր հեղաքեկումներին: Դա վերաբերում է և՛ այն սերնդի գրողներին, որոնք գրականություն եկան հեղափոխության հետ (Ակսել Բակունց, Նաիրի Զարյան, Մկրտիչ Արմեն և այլք), և՛ այն սերնդի գրողներին, որոնք ձևավորվել և անուն ու հռչակ էին վաստակել դեռ նախահեղափոխական տարիներին: Բայց գրողների այս երկու խմբերի դիտակետերը տարբեր էին: Ամենահետաքրքրականն այն է, որ կարոտի, նոստալգիական հիշողության տարրերը երկրորդ խմբի գրողների՝ Դերենիկ Դեմիրճյանի, Ստեփան Զորյանի և մյուսների գործերում բացակայում էին: Եթե, ասենք, Բակունցի ստեղծագործության մեջ ընդգծվում է վերհուշի, անցյալը վերակենդանացնելու միտումը, ապա Դեմիրճյանի և Զորյանի ստեղծագործություններում ավելի էական է կյանքի առօրյա ընթացքը: Նրանք պատկերում են նոր մարդկանց, որոնք մերժում էին հինը և ձգտում էին ազատագրվել նրանից: Նրանց հերոսներից շատերի կյանքն անցել է հին իրականության մեջ, և այդ իրականությունը նրանց ոչ մի լավ հուշ չի թողել: Նրանք զարմացած են իրենց հերոսների պես, որոնք ձգտում են հասկանալ նոր կյանքը, որն այնքան տարբերվում է իրենց լավ ծանոթ հնից: Հեղափոխությունը նրանց մեջ խոր հետաքրքրություն է առաջացնում, բայց

հեղափոխությունը չէր կարող փոխել նրանց զրական ըմբռնումները, որոնք ձևավորվել էին դարասկզբին և տասական թվականներին, դասական գրականության մթնոլորտում:

Դեմիրճյանը քսանական թթ. արդեն Հայտնի արձակագիր էր. գրվել էին նրա լավագույն պատմվածքները՝ “Սեփականությունը”, “Ավելորդը” և մյուսները: Դրանց մեջ յուրատեսակ փիլիսոփայական վերաբերմունք կար կյանքի նկատմամբ. Դեմիրճյանին հետաքրքրողը ոչ թե տվյալ կոնկրետ սոցիալական միջավայրի արդյունք հանդիսացող մարդն է, այլ մարդն ընդհանրապես, նրա հոգին: Այս փիլիսոփայական հետաքրքրությունը մարդու հանդեպ պահպանվում է նաև հեղափոխությունից հետո գրված գործերում. միայն թե այս գործերում նա հետաքրքրված դիտում է կտրուկ հեղափոխական շրջադարձի հետևանքով մարդկային հոգում կատարվող տեղաշարժերը: Գրում է պատմվածքների մի ամբողջ շարք, որոնց մեջ ներկայացնում է նոր մարդուն կամ հին մարդուն նոր պայմաններում, որը ձգտում է հասկանալ նորը և վերագնահատում է իր մինչ այդ ապրածը: Մերկեն (համանուն պատմվածքում) գյուղի խեղճ ու կրակ մարդկանցից է, և նրա հետաքրքրությունը նորի, ինքնագործ խմբի ներկայացումների, երիտասարդների կազմակերպած զանազան միջոցառումների ու հանդեսների նկատմամբ առաջացնում է գյուղացիների, մանավանդ երիտասարդների ծիծաղը: Այնինչ Մերկեն մտածում է, թե ինչու այս բոլոր փոփոխությունները, որոնց շնորհիվ ինքն էլ իրեն մարդ է զգում, այդքան ուշ եղան... Կայարանի Ակոբը և Նախկին կարմիրբանակայինը («Կրասնարմեյը»), այսօր իրենց կյանքի տերեր են զգում, այն մարդիկ, որոնք հեղափոխությունից առաջ չէին էլ մտածի ուրիշ բանների մասին, բացի իրենց ապրումաբարձր ապահովելուց: Իսկ այսօր Ակոբը հետևում է կայարանի մաքրությանը, օգնում է գինվոր որդուն տեսության գնացող մորը. նա իրեն ամեն ինչի համար պատասխանատու է զգում:

Պատմվածքների այս շարքի մեջ առանձնանում է «Սաթոն»: Հերոսուհին նոր արթնացած մարդն է, որ հանկարծ գիտակցել է իր իրավունքները, այն, որ ինքն էլ մարդ է իր տերերին հավասար: Նա ծառայում է խորհրդային ծառայողի ընտանիքում և վատ չի ծառայում: Բայց նա արդեն գլուխ չի խոնարհում տերերի առջև, և սա չփոթության մեջ է գցում վերջիններին: Նրանք սարսափում են այն մտքից, որ Սաթոն կարող է նաև պրոֆմիության անդամ դառնալ, բայց հենց այդ էլ կատարվում

է: Եվ թեև տերերը իրենք են, բայց Սաթոյի բարոյական գերազանցությունը այնքա՜ն հստակ է երևում: Գնում է պրոֆմիության ժողովի, գալիս, հանգիստ, առանց ուշադրություն դարձնելու տերերի թունոտ հայացքներին, կես ժամվա ընթացքում անում տնային բոլոր գործերը, որ չէին կարողացել անել տանտիրուհին և նրա երկու հասած աղջիկները:

Դեմիրճյանը, հավատարիմ իր փիլիսոփայական հայացքին մարդու նկատմամբ, հետաքրքրությամբ քննում ու նկարագրում է այն նորը, որը երևան է եկել մարդկանց մեջ: Նա իր նկարագրած միջավայրի հետ կապված չէ այն սերտ կապերով, որ բնորոշ է Բակունցին (և որի հետ կապված է Բակունցի քնարականությունը): Նրան հետաքրքրում է առհասարակ մարդը, մարդու էությունը, մարդու փոխվելու կարողությունը: Դեմիրճյանի գրած երկու փպակները («Ռաշիդ», «Նիզյար») Հայաստանի մուսուլմանների կյանքի, նոր իրողությունների ազդեցության տակ նրանց միջավայրում կատարվող խրատումների մասին, պարզ տուրք էին ժամանակի հովերին, արևելյան թեմատիկայի և ժողովուրդների հարաբերությունների, հարևանների հանդեպ եղած հետաքրքրություններին: Դեմիրճյանի արձակի գլխավոր նվաճումը՝ «Վարդանանք» վեպը, դեռ հեռու էր...

2

Ստեփան Զորյանի արձակը Հայ գրականության այն երևույթներից է, որոնք, գոնե արտաքինապես, առանձնապես չեն ենթարկվել ժամանակի ազդեցություններին: Գրական գործունեության սկզբին, մեկ անգամ ընդմիշտ ընտրելով ռեալիստական արձակը, նա ամբողջ կյանքում հավատարիմ մնաց դրա սկզբունքներին, որոնք, ըստ էության, ժառանգել էր 19-րդ դարից: Այս չափով Զորյանին առանց տատանվելու կարելի է կապել քննադատական ռեալիզմի գրականության հետ, որը 19-րդ դարում Հայ գրականությանը տվեց Պոռչյանի, Աղայանի, Շիրվանզադեի, մյուսների ստեղծագործությունը:

Բայց 20-րդ դարի երկրորդ տասնամյակում Զորյանը այլևս չէր կարող լինել այս հեղինակների գործի պարզ շարունակողը: Առնվազն մի կետում Զորյանը խորապես իր ժամանակի գրողն էր: Մնալով ռեալիստ, նա ուշադրությունը սեռեց ոչ թե մարդու կյանքի ու գործողությունների սոցիալ-տնտեսական պայմանավորվածությանը, այլ մարդու

Հոգեբանության գաղտնիքներին (չմերժելով, հարկավ, սոցիալ-տնտեսական հարաբերությունների ազդեցությունը մարդու տիպի ձևավորման վրա): Հայ ռեալիտետական արձակում թերևս ոչ ոք այնքան խորությամբ ու նրբությամբ չի պատկերել մարդու Հոգեբանությունը, ինչքան Զորյանը: Նրա ուժը ոչ այնքան սոցիալական և հասարակական կյանքի համայնապատկերի մեջ է (մի բան, որ, օրինակ, շատ կարևոր էր Շիրվանյազադիի ստեղծագործությունից մեջ), որքան մարդու դրամատիկական ապրումների, նրա կյանքի դրամատիկական շրջադարձերի պատկերման մեջ:

Անփիճելի է, որ հայ արձակում հենց Զորյանն էր, որ հայտնագործեց «փոքր մարդու» տիպը: «Տխուր մարդիկ» շարքը իսկապես նորություն էր հայ գրականության մեջ, հեռավոր աղերսներ ունենալով Նաբ-Դոսի «Մեր թաղի» և Երուսանի նովելների հետ և իր վրա կրելով չեխովյան ավանդների որոշ ազդեցությունը:

Բայց այդ շարքը իսկապես սկիզբ էր: Հետագա գործերը միանգամից ընդլայնում են Զորյանի հետաքրքրությունների սահմանները: Ժամանակ առ ժամանակ կրկնելով այդ առաջին շարքի մոտիվները, Զորյանը ոտք է դնում մարդկային դրամատիկ ապրումների ու ողբերգական հանգուցալուծումների ասպարեզը: Նրա հերոսների սոցիալական կազմը արմատապես չի փոխվում, դրանք միշտ նույն հասարակ, շարքային մարդիկ են. բայց դրանք արդեն “տխուր մարդիկ” չեն, այսինքն նրանց ներքին կյանքը բարդ է, երբեմն լի ողբերգական շրջադարձերով: Փոքրիկ տղայի պատմությունը, որը կյանքի ահավոր գաղտնիքներից բան չէր հասկանում, բայց չփվելով դրանց հետ, ինչ-որ բան զգում է (“Հանեսը”), գյուղացի երիտասարդ կինը, որը անմեղ էր, բայց դառնում է ամուսնու և համագյուղացիների կասկածի զոհ (“Ձաքարի հարսը”), գյուղացի երիտասարդի պատմությունը, որին պատերազմը զրկում է առողջությունից, ընտանիքից, և որը դառնում է ակամա մարդասպան (“Պատերազմ”) և այլն, և այլն - այս գործերում Զորյանը բացահայտում է ապրումներ, որոնք վերաբերում են մարդկային Հոգեբանության ամենաէական կողմերին:

Եվ վերջապես, Զորյանի ամենահայտնի գործերից մեկը՝ «Խնձորի այգին» պատմվածքը: Այն, ինչ կատարվում է Մարտին ապոր շուրջն ու Հոգում, ժամանակի ամենաբնորոշ իրողություններից մեկն էր: Հարստությունը, փողը, սեփականությունը վեր էին ամեն ինչից: Բայց

Զորյանը բոլորովին չի տարվում սոցիալական վերլուծությամբ, հասարակության համապատկերով: Զորյանը ցույց է տալիս այն ապերը, որ գործում է սեփականությունը մարդկանց հոգիններում: Մարտին ապոր աղջիկները, այգուն տիրանալու համար, սպանում են Մարտին ապոր երկրորդ կնոջը և իրենց դեռ չծնված եղբորը: Իսկ Մարտին ապերը, որի համար իր այգին ոչ այնքան եկամտի աղբյուր էր, որքան գեղեցկություն, ուզում էր ոչնչացնել այդ այգին, որովհետև այն դարձավ իր կնոջ ու զավակի կործանման պատճառը: Ահա այս ձևով էր Զորյանը ցույց տալիս սեփականատիրական հոգեբանության կործանարար ազդեցությունը մարդու էություն, նրա բարոյական պատկերացումների վրա:

Զորյանը հոգեբանական այսպիսի բացահայտումների մեծ վարպետ է, և դրանք հիմնականում բաժին են ընկնում նրա պատմվածքներին, այնպես որ որոշ իմաստով կարելի է պնդել, որ Զորյանի ժառանգության ամենակատարյալ մասը նրա պատմվածքներն են:

Անշուշտ, Զորյանի պատմվածքները արդեն նախապատրաստել էին նրա համակրական վերաբերմունքը այն փոփոխությունների հանդեպ, որոնց նպատակը սոցիալական արդարություն հաստատումն էր: Եվ Զորյանը բավական ուշադիր եղավ հեղափոխական թևատիկայի նկատմամբ:

Զորյանը թերևս առաջինն էր հայ արձակույթ, որ ռեալիստական մոտեցումով պատկերեց հեղափոխությունը, հակառակորդ ուժերի պայքարը իշխանություն համար: «Գրադարանի աղջիկը», «Հեղկոմի նախագահը» վիպակները գրված չէին ուղղափառ հեղափոխականի դիրքերից: Զորյանը հեռու էր կոռուպցիոններից: Բայց դրանք նաև հակախորհրդային դիրքերից չէին գրված, թեև, ինչպես ինքը՝ Զորյանն է վիսյում, հատկապես «Հեղկոմի նախագահը» ուղղափառ կոմունիստների զայրույթի առարկա դարձավ:

Այս դեպքում էլ Զորյանին առաջին հերթին հետաքրքրում էր մարդկային հոգին: «Հեղկոմի նախագահի» հիմքը հենց հոգեբանական բախումն է. Հովսեփը կանգնած է իր սեփական կնոջ եղբայրներին գնդակահարելու անհրաժեշտություն առջև, որովհետև նրանք հակառակորդ բանակից են: Գիտի, որ այդ պատիժը իրականացնելով՝ կորցնելու է կնոջը: Բայց նա այլ ճանապարհ չուներ: Քաղաքացիական կռիվների օրենքները անպիջում էին...

«Գրադարանի աղջիկ» ճակատագիրը ավելի երջանիկ եղավ: Այս

գործում Զորյանը պատկերում է այն փոփոխությունները, որոնք տեղի են ունենում Հասարակ կնոջ հոգում հեղափոխական դեպքերի ազդեցության տակ: Նրա աղջիկը՝ Վիկտորյան, մասնակցում է ընդհատակյա պայքարին. գրադարանում նրա աշխատելը շատ նպաստավոր էր գործի համար: Երբ նրան բանտարկում են, մայրը սկզբից չի հասկանում կատարվածի էությունը. տանտերերը ամեն կերպ աշխատում են նրան ներշնչել, որ աղջիկը հանցագործ է: Բայց աստիճանաբար Աննան սկսում է հասկանալ, որ իր աղջիկն արդար է, և նրա արածի մեջ վատ բան չկա...

Զորյանի առաջին վեպը՝ «Ամիրյանի ընտանիքը», գրվեց 1921թ., փետրվարյան դեպքերի անմիջական ազդեցության տակ և նվիրված էր այդ դեպքերին: Վեպը, անկասկած, գեղարվեստական խմաստով Զորյանի նվաճումների թվին չի պատկանում: Այն ավելի շատ էսքիզ էր, քան ավարտուն գործ, թեև, անկասկած, զգացվում է Զորյանի գրական կուլտուրան: Բայց նորագույն Հայ արձակի պատմության համար այդ վեպը կարևոր փաստ է:

Նախ, այս վեպը իր ձևով հաստատում է Հայ գրականության վարդապետան գլխավոր օրինաչափություններից մեկը՝ կենտրոնում ժողովրդի ճակատագիրն է, այդ ճակատագիրը վճռող իրադարձությունները: Զորյանը, որ կարծես ամբողջովին անհատական հոգեբանության ոլորտներում էր, ստեղծում է վեպ իր օրերի պատմության ամենաբնորոշ իրադարձություններից մեկի մասին: 1921թ. փետրվարյան դեպքերը, որոնք խորհրդային տարիներին որակվում էին ոչ այլ կերպ, քան իբրև ավանդյուրա, իսկ այսօր ներկայացվում են իբրև համաժողովրդական ապստամբություն, իսկապես շատ բնորոշ էին Հայ քաղաքական կյանքի և հոգեբանության համար: Բոլշևիկները, գրավելով իշխանությունը, ընդամենը մի երկու ամսում կարողացան իրենց դեմ հանել ժողովրդի զգալի մասին: Բայց դաշնակցականներն էլ առիթը օգտագործեցին իրենց նեղ-կուսակցական խնդիրները լուծելու, խորհրդային իշխանությունը տապալելու և Ռուսաստանից կտրվելու համար, օգնության համար դիմելով նաև... թուրքերին:

Այս վեպում էլ Զորյանը հեռու է ամեն տեսակ կուսակցական մոլեռանդությունից, այս կամ այն կուսակցության դիրքերը անվերապա հորին պաշտպանելուց: Զորյանի դիրքը հասկանալու համար շատ կարևոր է վեպի հերոսներից մեկի՝ դոկտոր Ռուբենի կերպարը, մի հայ

մտավորականի, որը իրեն չի կապում ոչ մի կուսակցության հետ և դատապարտում է երկու կողմերի մոլեռանդությունը:

Դժվար չէ հասկանալ, թե ինչու Զորյանը վեպը գրելուց անցած ավելի քան քառասուն տարիների ընթացքում այն ամբողջությամբ այնպես էլ ասպարեզ չբերեց: Այն չէր հասկացվելու և առիթ էր տալու տհաճ ու նաև այն տարիների համար շատ վտանգավոր խոսակցությունների: Վեպը ամբողջությամբ տպագրվեց միայն 1969թ. Զորյանի երկերի տասնատրյակում:

Բայց նորից պետք է հիշենք, որ այդ վեպը հակախորհրդային գործ չէր: Ավելին, դժվար չէ տեսնել, որ Ամիրյանի կրտսեր որդու կերպարը ավելի հարազատ է Զորյանին, քան թե նրա քաղաքական հակառակորդները՝ ազգային գործիչներն ու հարուստները: Երբ կրտսեր Ամիրյանը հորը բացատրում է, որ իրենք էլ հայեր են և ուզում են լուծել ազգային խնդիրները, միայն այլ, ավելի ճիշտ ճանապարհով, դժվար չէ այստեղ լսել հենց Զորյանի խորհրդածությունները: Արդեն այն, որ Զորյանը, հանձին հայ կոմունիստների, տեսնում էր խակական հայ մարդկանց, շատ բնորոշ էր: Բայց, մյուս կողմից, Զորյանը ձգտում էր հասկանալ նաև կոմունիստների հակառակորդներին: Այս դեպքում էլ Զորյանը կոնֆլիկտը տեղափոխում է ընտանիքի ներսը (ինչպես «Հեղկոմի նախագահը» վիպակում, շատ պատմվածքներում, «Մի կյանքի պատմություն» որոշ հատվածներում): Այսպիսի բախումներում անվերապահ մեղավորներ ու արդարներ չեն լինում:

Գյուղատնտես Ամիրյանը ազնիվ մարդ է, անկեղծորեն նվիրված իր ժողովրդին: Նա ձգտել է իր երեխաներին դաստիարակել հայրենիքին նվիրվածության ոգով, և նրա ավագ որդին ինքնասպանություն է գործել հայկական ուժերի պարտություն ժամանակ: Նրան սարսափեցնում է այն միտքը, որ Հայաստանում նորից քաղաքացիական պատերազմ է բռնկվելու, հայերը նորից տպանելու են միմյանց: Եվ գտնելով, որ մեղքը այս դեպքում բոլշևիկներինն է (որոնց դեմ հենց սկզբից նախապաշարված է իր քաղաքական համակրանքների բերումով), զինվորագրվում է զաչնակցական ջոկատներից մեկին, իրեն ենթարկելով սեփական որդու հետ պատենչի տարբեր կողմերում հայտնվելու վտանգին: Որդիներն էլ բաժանվում են իրենց համոզմունքներով ու համակրանքներով՝ աղջիկը անցնում է բոլշևիկ եղբոր կողմը, իսկ կրտսեր որդին պաշտպանում է հորը: Այսպես Զորյանը մոտենում էր նորագույն ժամանակների հայոց

պատմութեան ամենակնճռոտ խնդիրներին. բայց ժամանակը նպատաւոր չեղաւ այդ խնդիրների խոր, հանգամանալից վերլուծութեան համար...

20-30-ական թթ. Զորյանը գրում է իր ամենահայտնի գործերից մեկը՝ «Մի կյանքի պատմութիւն» վեպը: Օգտագործելով իր սեփական կենսական տպավորութիւններն ու կյանքի որոշ փաստերը (հետո Զորյանը շատ անգամ է գլուշացրել, որ այս վեպը ինքնակենսագրական չէ), Զորյանը տալիս է հայ պատանու կյանքը դարասկզբին և նրա միջոցով ներկայացնում է Հայաստանի սոցիալական ու հասարակական կյանքը, չձգտելով լայն ընդգրկումների, ամեն ինչ տեսնելով իր հերոսի ընկալումների միջոցով, նրա հետ կապված:

Կրկնենք մի անգամ ևս՝ նյութի իմաստով այս վեպի շատ էջեր չեն տարբերվում Բակունցի, Համաստեղի և ուրիշների գրածներից. նույն հայ գյուղն է, նույն ժամանակաշրջանը: Բայց հայացքը ուրիշ է: Զորյանը գյուղին նայում է ուրիշ, ավելի վերլուծական հայացքով, ինչը շատ բնորոշ է քննադատական ուսուցման: Կարոտի բերած քնարականութիւնը, որը Բակունցի ոճի որոշիչ առանձնահատկութիւններից է, Զորյանի գրածում հսկայական արժեք չունի: Զորյանը պարզապէս քննում-վերլուծում է մարդկային տիպերն ու հոգեբանութիւնները, ճիշտ է, այդ անելով համակրական, մարդասիրական հայացքով (նույնիսկ «Տխուր մարդիկ» շարքում նա գրեթէ չի դիմում երգիծանքի, կարեկցում է իր խեղճ ու կրակ հերոսներին, ինչը հատկապէս հստակ զգացվում է, օրինակ, «Ջերմաչափը» պատմվածքում): Բայց իր նկարագրածը Զորյանի համար չունի անվերադարձ անցյալ լինելու գիտակցութեան բերած զգացողութիւնները, այդ բոլորը Զորյանը նկարագրում է իբրև կյանքի շարունակական ընթացք:

Եւ ահա այս վեպում էլ սոցիալական հակասութիւնները երևում են իրենց ողջ մերկութեամբ, ինչպէս արդեն ասացինք, մի ընտանիքի ներսում: Երկու եղբայր ապրում են իրենց ծնողների հետ. բայց մի եղբայրը հարուստ է, մյուսը՝ աղքատ, և ծնողները հարուստ եղբոր կողմն են բռնում ամեն անգամ, երբ եղբայրների միջև խնդիրներ են առաջանում: Այսպէս սոցիալական անհավասարութիւնը ազալաղում է անգամ ծնողներ-որդիներ հարաբերութիւնները...

Զորյանը, իր գլխավոր հերոսի հետ կապված, նրա կյանքի իրագործութիւնների մեջ արտացոլված, ներկայացնում է նաև ժամանակի

Հասարակական կյանքի այլ խնդիրներ՝ տոնք, ցարական չինովնիկություն և տեղի բնակչության հարաբերությունները, որոնք մանավանդ դարասկզբին, սրվել և կնճռոտվել էին հայկական դպրոցների և եկեղեցապատկան կալվածքների խնդրի առնչությամբ:

Հատկապես վեպի առաջին մասում կան հովվերգական գույն ունեցող առանձին էջեր, որոնք կարող էին դրվել Բակունցի կամ Համաստեղի պատմվածքների կողքը: Խոսքը հատկապես վերաբերում էր դյուսավոր հերոսի տավարածությունը պատկերող էջերին. Զորյանը ևս բնության լավ զգացողություն ունի, Լուսիա բնությունը վերակենդանանում է նրա գրքի էջերում: Բայց մարդու և բնության այն ներքին սերտ կապը, որ մենք տեսնում ենք Բակունցի կամ Համաստեղի գործերում, Զորյանի ստեղծագործության մեջ կորցնում է իր նշանակությունը: Բնությունը պարզապես դյուզացի մարդու գոյություն միջավայրն է, այն որոշիչ դեր չի խաղում մարդու կյանքում:

Վեպի երկրորդ մասը պատկերում է հերոսի կյանքը մեծ քաղաքում՝ Թիֆլիսում: Այստեղ հերոսը ծանոթանում է ամենատարբեր մարդկանց հետ, լայնանում է նրա մտահորիզոնը, կապվում է հեղափոխականների հետ, նրա աշխարհայացքում տեղի են ունենում կարևոր փոփոխություններ: Հատկապես երկրորդ մասում զգացվում է հեղինակի որոշ տուրքը ժամանակի գաղափարախոսական պատկերացումներին, և թերևս այդ պատճառով երկրորդ մասը չունի առաջինի հմայքը: Բայց այստեղ էլ հետաքրքրական շատ էջեր կան, որոնցում լիովին զգացվում է Զորյանի հոգեբանական վարպետությունը. օրինակ, տանտիրոջ ինքնասպանությունը պատկերող հատվածը, հերոսի առաջին պատմվածքի տպագրության պատմությունը և այլն:

Երեսնական թթ. հետո Զորյանը իրեն նվիրեց հայոց պատմության գեղարվեստական իմաստավորմանը: Ըստ երևույթին, իր ժամանակը, իրեն չընթացող իրականությունը ավելի ու ավելի խորթ էին դառնում նրան, և պատմությանը դիմելը ոչ միայն ստեղծագործական ներքին պատճառներ ունեւր, այլև ժամանակակից իրականությունից խուսափելու ցանկության արտահայտություն էր:

Ինչևէ: Զորյանը եղավ այն կամուրջներից մեկը, որը դասական գրականությունը կապեց նոր ժամանակների ծնունդ հանդիսացող գրականությանը: Զորյանը բոլորովին չտրվեց հեղափոխական փորձաբարություն ազդեցությանը, միշտ ավելի ու ավելի խորացնելով

Հողերանական ռեսուրսների իր գիծը և հենց դրանով իր անշփոթելի տեղը գրավելով 20-րդ դարի հայ արձակում: Զորյանը միշտ հետևեց այն սկզբունքին, որն ինքը ձևակերպել էր իր ինքնակենսագրական գրառումներում՝ արձակը համարելով գեղարվեստական խոսքի ամենաբնական ձևը:

3

Նախիրի Զարյանը իբրև գրող հեղափոխություն ծնունդ էր: Ծիշտ է, նրա արդեն առաջին գրափորձերը, որ կատարվել էին որբանոցում, խոսում էին նրա գրական անվիճելի ձիրքի մասին (տե՛ս նաև Գուրգեն Մահարու վկայությունը «Պատանեկություն» վիպակում): Բայց մինչև իր դեմքը վերջնականապես դռնելը, Զարյանին վիճակված էր ապրել հեղափոխական ոգևորություն տրամադրությունները: Տարիքով լինելով Չարենցի գրեթե հասակակիցը, Զարյանը գրական իմաստով մի այլ սերնդի էր պատկանում, թեև երկուսն էլ սերտորեն կապված էին հեղափոխության հետ: Չարենցը հեղափոխություն եկավ իբրև միանգամայն ձևավորված բանաստեղծ, իր սեփական ճանապարհով, իր որոնումների ու տառապանքների թելադրանքով: Հեղափոխությունը նրա համար ազատ ընտրություն էր: Մինչդեռ Զարյանը Հայաստանում խորհրդային կարգեր հաստատելու պահին դեռևս կազմակերպված գրող չէր և պատրաստ էլ չէր ընդունելու հեղափոխությունը: Նա 1921-ի փետրվարին մասնակցեց իբրև դաշնակցական ապստամբական ջոկատի անդամ: Բեկումը կատարվեց հետո. Զարյանը կտրուկ շրջադարձ կատարեց՝ դառնալով խորհրդային կարգերի ջերմեռանդ պաշտպանը և համոզված, այդ տարիների համար թերևս ավելի ճշմարիտ է ասել՝ մոլեռանդ կոմունիստ: Բայց այս դեպքում այլևս չկար ընտրություն այն ազատությունը, որը կանխորոշեց Չարենցի պահվածքը նաև 20-30-ական թթ.: Ինչքան էլ նվիրված հեղափոխությանը՝ Չարենցը պահպանեց ներքին ըմբոստությունը, երբեք չդառնալով կուսակցական գրող այս բառի հետագայում ամրագրված խորհրդային իմաստով:

Զարյանը իր ողջ անժխտելի տաղանդով հանդերձ, առաջին տասնամյակներում հենց կուսակցական գրող եղավ. 20-30-ական թթ. նրա տաղանդը ի վիճակի չեղավ կտրատելու կուսակցականության կապանքները: Դրա համար էլ այս երկու տասնամյակներում Զարյանի գրածը, այդ թվում և լավագույն էջերը, իրենց մեծ մասով տեղավորվում են

կուսակցական գրականություն չըջանալներում: Ասվածը վերաբերում է նաև այդ տարիների հայ արձակի ամենանշանավոր երկերից մեկին՝ «Հացավան» վեպին: Անհետաքրքրական է, որ այս վեպը ծնվեց այն ամսին՝ ինչպես տալիս է թվում, որ Զարյանն ստացավ գյուղերում չըջելիս իբրև կուսակցական մարմինների ներկայացուցիչ, կոլեկտիվացման գործին օգնելու համար: Այս իրողություն լույսի տակ կարելի է ճիշտ հասկանալ Զարյանի հայտնի «Բաց նամակը» Չարենցին: Ինչպես հայտնի է, այդ նամակում Զարյանը Չարենցին հանդիմանում է Հայաստանի գործարաններում ու գյուղերում չըջելու, իր ստեղծագործության մեջ սոցիալիստական շինարարության ընթացքը չարտացոլելու համար³⁴: Ամենայն հավանականությամբ, Զարյանը խորապես անկեղծ էր այս նամակը գրելիս: Նա ինքը ոչ միայն չըջել էր Հայաստանի տարբեր գյուղերում, այլև այցելել երկրի խոշոր արդյունաբերական կենտրոնները, գիրք գրել նաև Դոնեցկի պողպատագործների մասին:

Ինչ վերաբերում է գյուղի խնդրին, «Հացավանից» դեռ առաջ նա մի քանի պոեմներ է գրել գյուղի մասին, որոնցից երկուսը՝ «Սաքո Միկինյան» և «Ռուշանի քարավեր», տաղանդի անմերձելի կնիքն ունենին, և ինչպես վկայում են հուշագրիները, երկրորդ պոեմը արժանացել էր Չարենցի հավանությունը՝ հակառակ նրանց սրված հարաբերություններին: Ժամանակի քննադատություն մեջ այս պոեմների առնչությամբ խոսվեց Թումանյանի պոեմների ազդեցության մասին (որ անհիմն է)³⁵:

Եվ այսպես, «Հացավան» վեպը, որը Զարյանի առաջին արձակ գործն էր, նվիրված էր գյուղի կոլեկտիվացմանը: Կոլեկտիվ տնտեսությունների ստեղծումը համարվում էր խորհրդային հասարակության երեք կարևոր խնդիրներից մեկը (ինդուստրացում, կուլտուրական հեղափոխություն և գյուղատնտեսության կոլեկտիվացում): Զարյանը վեպը գրում էր կոլեկտիվացման հանգեպ աններ հավատով, անվերապահորեն առաջնորդվելով կուսակցական փաստաթղթերով ու Ստալինի ելույթներով: Ինքն էլ հավատացած էր, որ կոլեկտիվ տնտեսությունների ստեղծումով գյուղի կյանքում իսկապես նոր դարաշրջան է բացվում, գյուղը հրաժարվում է դարերից եկող արատավոր սովորություններից ու կարգերից և ոտք դնում նոր ու լուսավոր ճանապարհ:

³⁴ Գրական քերթ», 1932, N2:

³⁵ Տե՛ս, օրինակ, «Գրական քերթ», 1933, N 13:

Ուրեմն, Ջարյանը անկեղծ էր և տաղանդավոր: Սա բավական էր լավ գիրք ստեղծելու համար:

Եվ իսկապես, Ջարյանը իր վեպում կարողացավ վերստեղծել այն ներքին լարվածություն մթնոլորտը, որն այն տարիներին տիրապետում էր հայ գյուղում: Ամենաչքավոր դանդաղածը համակված էր կոլտնտեսությունների ստեղծելու ցանկությունով, դրա օգնությամբ աղքատություններից ազատվելու համար: Բայց շատ թե քիչ ապահովված գյուղացիները դժվար թե հեշտությամբ համաձայնեին իրենց ունեցած-չունեցածը կոլեկտիվին տրամադրելու և նրա հետ աշխատելու: Ջարյանը ստեղծում է նորի համար պայքարելու պատրաստ, կուսակցություն այն դադափարներին նվիրված երիտասարդների ռոմանտիկական կերպարներ, որոնք այն տարիներին որոշակի հմայք ունեին՝ Հասմիկ Զուրաբյան և Վասակ Չոբանյան: Երիտասարդ կոմունիստ Լևոն Լամբարյանը, որին քաղաքից ուղարկում են նոր ստեղծվող կոլտնտեսությունը ղեկավարելու, գյուղի կոմունիստներին աջակցելու համար, անմիջապես դառնում է այս երիտասարդների սիրելին, իր ձեռքը վերցնում կոլեկտիվացման ղեկավարությունը: Մյուս կողմից, Ջարյանը ստեղծում է խելոք և ուժեղ գյուղացու մի տիպ՝ Մացակ Ավագյան, որը կոլտնտեսությունը կողմնակալ թշնամին էր, բայց կարողանում է վարպետորեն քողարկվել, ձևանալ Լևոնի բարեկամ և ներսից քանդել տնտեսությունը: Դյուղի ողջ կյանքը պատկերվում է այս երկու խմբերի հակամարտության լույսի տակ. թշնամիները համախմբվում են Ավագյանի շուրջ, բարեկամները՝ Լամբարյանի, Վասակի և մյուսների: Կա և ավանդական սիրային եռանկյունին իր նախնական տեսքով՝ Վասակը սիրում է Հասմիկին, Հասմիկը սիրահարված է Լևոնին, վերջինս տատանվում է կնոջ և Հասմիկի միջև:

Վեպի ընդհանուր կոնցեպցիայի սահմաններում կերպարները հաջող են, տալովորիչ. մանավանդ Մացակ Ավագյանի կերպարը: Հաջող են նաև մի շարք երկրորդական կերպարներ՝ Յոթծովմեբանը, անտեսակետ Փիլոն և այլն, որոնք երեսնական թիվ. հայ գյուղի հարազատ տիպերն են:

Վեպում անհաշտ պայքար է ծավալվում երկու խմբերի միջև, և բնականաբար հաղթող է դուրս գալիս այն խումբը, որը պայքարում է կոլեկտիվ տնտեսությունը ուժեղացնելու համար: Սա սոցիալիստական ռեալիզմի կարևոր պահանջներից մեկն էր՝ կյանքը ցույց տալ շարժման

և վարգապման մեջ, որ նշանակում էր՝ ի վերջո պետք է հաղթանակեր սոցիալիզմը:

Վարչական իմաստով երեսնական թթ. այդպես էլ եղավ՝ հաղթանակեց նոր կարգը, Ավագյանները կամ բանտարկվեցին, կամ աքսորվեցին: Բայց դա այն հաղթանակը չէր, որը երազում էին Ջարյանը և նրա կոմունիստ հերոսները: Կոլեկտիվացումը այնպես, ինչպես անցկացվեց Խորհրդային Միությունում, ի վերջո, մեծ ավերածություններ կատարեց գյուղում, ոչնչացվեց անասունների գլխաքանակի մի զգալի մասը, գյուղացիներից շատերը կտրվեցին հողից՝ բռնի կամ կամավոր հեռանալով գյուղից: Այսինքն, իրականում կոլեկտիվացումը չեղավ այն լուսավոր ճանապարհը, որի մասին երազում էին:

Բայց այս բոլորը տեսնել ու պատկերել Ջարյանն ի վիճակի չէր՝ ոչ այնքան այն պատճառով, որ դա նրան պարզապես արգելված էր. այն տարիների իր գաղափարներով, կենսական տալավորությունների պաշարով նա ի վիճակի չէր դուրս գալու կուսակցական փաստաթղթերի շրջանակներից, և նրա տաղանդը «Հացավանդում» ընդամենը ծառայում է կուսակցական հրահանգներին: Գրվելուց մեկ-երկու տասնամյակ հետո էլ դեռ այդ գիրքը կարդացվում էր, բայց արդեն վաթսուևական թթ., երբ ակնհայտ էր դարձել կոլտնտեսային կարգի արատավորությունը, պարզ է, որ «Հացավանդ» այլևս նախկին հմայքը ունենալ չէր կարող: Ինչքան էլ տաղանդավոր, այդ գիրքը մնաց իբրև սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքների ամենահետևողական կիրառումներից մեկը խորհրդահայ գրականություն մեջ և իր վրա կրեց այդ մեթոդի բոլոր սահմանափակություններն ու միակողմանիությունը, կյանքի իրական բարդությունը հարմարեցնելով գաղափարախոսական սխեմաներին: Բայց Հենց իբրև այդպիսին այն եղավ մեզ հետաքրքրող տասնամյակների հայ արձակի ամենաբնորոշ գործերից մեկը:

4

Միակողմանիությունը հատուկ էր ոչ միայն Խորհրդային Հայաստանում ստեղծվող երկերին: Սիյուռքում ևս գրվում էին գործեր, որոնց նյութը Հայաստանի կյանքն էր՝ սկսած քաղաքացիական կռիվներից, ընդգրկելով նաև հետագա տարիները, Խորհրդային Հայաստանի կառույցում: Այս գործերում, իբրև կանոն, Հայաստանի կյանքը ներկայացվում էր ամենամոսյլ գույներով, կոմունիստները երևում էին իբրև մարդկային

տարրական առաքինություններից զուրկ մարդիկ, որոնց համար ազգայինը ոչ մի արժեք չունի:

Ամենաբնորոշ օրինակը Ռենի (Ռուբեն Վարդանյան) «Գնդակահարվածներ» վեպն է, որը համարից համար տալագրվում էր Բոստոնում հրատարակվող «Հայրենիք» ամսագրում³⁶: Ռենը պատմում էր քաղաքացիական կռիվների մասին Հյուսիսային Կովկասում, որոնց մասնակցում էին բազմաթիվ հայեր: Այս գրվածքում դժվար է գտնել զոհ մեկ-երկու էջ, որտեղ երևա տաղանդը: Դրա փոխարեն խոսում է ծայրաստիճան սրված ատելությունը բոլշևիկների հանդեպ, ատելություն, որը հեղինակին թույլ չի տալիս քիչ թե շատ հավասարակշռված հայացքով նայել իրադարձություններին: Խնդիրն այն չէ, որ շատ արյուն է թափվում այդ վեպում: Քաղաքացիական կռիվների ժամանակ կողմերը իրար ոչնչացնում էին աննախադեպ դաժանությամբ, և բոլշևիկները ամենևին հրեշտակներ չէին: 20-ական թթ. խորհրդային հայ գրականության մեջ կարելի է բազմաթիվ էջեր գտնել, երբ երիտասարդ հեղինակները, իսկապես հարբած հեղափոխական կարգախոսներով, իրենք են պատմում կոմունիստների դաժան արարքների մասին: Քաղաքացիական կռիվների ժամանակ արյուն իսկապես շատ է թափվել, այդ թվում, գուցե ամենից շատ, բոլշևիկների ձեռքով: Հեղափոխական ու մանտիկան անբաժան էր արյուն թափելու անհրաժեշտություն գիտակցությունից:

Բայց այն, ինչ ներկայացնում է Ռենը, բոլորովին այլ բան է: Իմ հիշատակած գործերում հեղափոխականները արյուն են թափում, համոզված, որ այդպիսին է արդարություն, լավագույն հասարակարգի ճանապարհը: Իսկ Ռենի վեպում գաղանթություններ են կատարվում հենց այնպես, արյուն է թափվում առանց որևէ բարձր նպատակի: Նոր կարգի կողմնակիցները երևում են իբրև մարդակերպ գաղանթներ: Իբրև օրինակ, հիշեմ մի դրվագ բոլշևիկ հերոսներից մեկի կյանքից: Նրա ծնոտը մարտերում վնասվել է: Նրան անհրաժեշտ է հարմար ծնոտ գտնել իր ջարդված փոխարինելու համար: Եվ տառնյակներով մարդկանց է գնդակահարել տալիս՝ այդպիսի ծնոտ գտնելու համար: Անհնար է այս բոլորի մեջ այլ բան տեսնել, ծայրահեղ ատելությունից բացի: Մանավանդ, պեղարվեստական մտածողություն:

³⁶ Հայրենիք, 1926, հոկտեմբեր-դեկտեմբեր, 1927, հունվար-ապրիլ, հունիս-դեկտեմբեր:

Պատահական չէ, որ վեպը տպագրվելուց հետո Փարիզի «Մենք» հանդեսում տպագրվեց Հ. Յ.-ի (երևի «Մենք»-ի հիմնադիրներից մեկի՝ Հարություն Պրենկյանի - Ա. Ե.) փոքրիկ գրախոսությունը այդ վեպի մասին, որի խմատն այն էր, որ «Գնդակահարվածները» պարզապես գուրս է գրականությունից: «Փուճ գործ մըն է և հազիվ լրագիրներու երրորդ էջի չորրորդ սյունակներեն խույս տված պատկերներ, որ անվաներ են «Գնդակահարվածները»: Ուրեմն ինչպես չխորհրդաթ թե Ռեն պետք ունի մըշակելու ինքզինքը որպես գրող՝ եթե կուզե անպայման մտնել գրական ոստանեն ներս: Ամոթ բան չէ այդ ճճին չունենալը բայց վատ բան է չունեցածը մեզի ծախելու ելելը»: Հետաքրքրական է, որ գրախոսության մեջ ոչ մի բառ չկա քաղաքական խնդիրների մասին. հեղինակը խոսում է միայն գրական չափանիշների զիրքերից: «Մենք»-ը, որը բանավիճում էր «Հայրենիքի» հետ, կանգնած էր ավելի գրական հողի վրա, մերժելով գրականությունը այդքան ուղղակիորեն քաղաքականությունը ծառայեցնելը³⁷:

Խորհրդային Հայաստանի կյանքը չէր կարող չհետաքրքրել արտասահմանում ապրող հայ գրողներին: Բայց արդեն քսանականներին, նրանք հնարավորություն չունեին լինելու Հայաստանում, տեսնելու այնտեղ կատարվող փոփոխությունները: Եվ եթե Ռենի պես հեղինակները գրում էին Հայաստանի մասին, ապա հենվելով Հայաստանից հեռանալուց առաջ իրենց կուտակած տպավորությունների և իրենց գուտ քաղաքական հակակրանքների վրա:

5

Այս ֆոնին չէին կարող չառանձնանալ Կոստան Զարյանի վեպերը:

Կոստան Զարյանի ստեղծագործությունը 20-րդ դարի հայ գրականության ամենաքիչ ուսումնասիրված էջերից մեկն է՝ և՛ մեզանում, և՛ սփյուռքում³⁸: Հնարավոր է, որ Կոստան Զարյանի գրաված մի տեսակ միջանկյալ դիրքը մեր նորագույն գրականության համա-

³⁷ «Մենք», Փարիզ, 1931, թիվ 2, էջ 117: Հետաքրքրական է, որ Հ. Յ.-ն խիստ քաղաքականացված «Հայրենիքը» անվանում է «շփացած ամսագիր», նկատի առնելով քերևս նրա՝ սփյուռքում բավական մեծ ազդեցություն ունեցող կուսակցության կողմից հովանավորվելու հանգամանքը:

³⁸ Երևանում 1988թ. տպագրվել է Արծրուն Ավագյանի «Կոստան Զարյան. կյանքը և գործը» մենագրությունը:

տեքստում՝ նրան երկար ժամանակ դուրս է գրել և՛ արևելահայ (խորհրդահայ), և՛ սփյուռքահայ գրականագետների ուշադրությունից (հարկավ, չեմ ուզում ասել, որ նրա մասին բոլորովին չի գրվել, բայց գրվածը և՛ քանակով, և՛ շատ հաճախ նաև խորությամբ բավարար չէ Ջալյանին ճիշտ գնահատելու համար):

Ի տարբերություն Ջալյանի բանաստեղծության, որ դեռ մինչև 20-ական թթ. արդեն հայտնի է, Ջալյանի արձակը սկսվում է 20-ական թթ. և, որ շատ էական է, նրա արձակի սկզբնավորումը կապվում է գրողի՝ Հայաստանում գտնվելու հետ: Ինչպես հայտնի է, 1922 թ. Կ. Ջալյանը եկավ Հայաստան, մի քանի տարի դատախազություններ կարգաց երևանի պետական համալսարանում և 1925-ին հեռացավ Հայաստանից: Դրանից հետո է, որ ասպարեզ եկան նրա արձակի ամենանշանավոր գործերը՝ «Անցորդը և իր ճամփան» գիրքը, «Բանկոտպը և մամուլի ոսկորները» և «Նավը լեռան վրա» վեպերը (առաջին երկու գրքերը նախապես տպագրվել են Բոստոնի «Հայրենիք» ամսագրի էջերում): Երեք գրքերն էլ նվիրված են 20-30-ական թթ. Հայաստանի կյանքին: Ավելի ճշգրիտ՝ «Նավը լեռան վրա» վեպը պատկերում է Առաջին հանրապետության առօրյան, նրա անկումն ու խորհրդային կարգերի հաստատումը, «Անցորդը և իր ճամփան» գիրքը պատկերում է գրողի՝ Հայաստանում անցկացրած երեք տարիները, իսկ «Բանկոտպը...»՝ առաջին վերափոխումները Հայաստանում, խոսվում է նաև կոլանտեսությունների մասին, ասել է թե, ժամանակագրական իմաստով այս վեպը անցնում է երեսնական թթ. սահմանները: Ուրեմն, Ջալյանի արձակի ամենանշանավոր գործերը ընդգրկում են Հայաստանի պատմության շատ դրամատիկ մի շրջանը՝ 1918-ից մինչև 30-ականների սկիզբը:

Գրքերի այս շարքը սկսվում է «Անցորդը և իր ճամփան» հատորով, որ կարելի էր համարել ուղեգրություն, բայց սովորաբար ուղեգրությունները գրվում են օտար երկրներ կատարած ճանապարհորդությունների մասին, իսկ Կոստան Ջալյանի գիրքը նվիրված է իր հայրենիքին: Հերոսը, որ ինքն է՝ հեղինակը, օտար երկրներում թափառելուց հետո գալիս է Հայաստան՝ այնտեղ աշխատելու և հայրենիքը ճանաչելու համար: Այս իրողությամբ արդեն ուրվագծվում է Ջալյանի մեծ արձակի մի շատ էական կողմը, որը շարունակում և խորացվում է հաջորդ երկու գրքերում՝ հերոսը ձգտում է ճանաչել իր հայրենիքը. նա գալիս է դրսից, ձգտելով մտնել, խորանալ հայրենիքի

էության մեջ, բայց դա շարունակվող, անվերջ ընթացք է, ու այս դրսի հայացքը դառնում է նրա գրքերի ներքին կառուցվածքի կարևոր հատկանիշը: Գլխավոր հերոսը, որի գիրքերից ներկայացվում է ամեն ինչ, երբեք մինչև վերջ չի ձուլվում իր հայրենի աշխարհին, մինչև վերջ չի դառնում նրա մասը, պահպանելով «դրսի» հայացքը: Թերևս այս խմաստն է արտահայտում նաև ուղեգրությունների վերնագիրը՝ «Անցորդը և իր ճամփան»։ մարդը, անկեղծորեն ձգտելով դեպի իր հայրենիքը, սիրելով այն, այդ հայրենիքում էլ մնում է իբրև անցորդ, որը եկել է ու պետք է գնա: Զարյանի կենսագրության առանձնահատկությունները (այն, որ մանուկ հասակում տարվում է արտասահման, վաղ տարիներին, հայերեն չիմանալով, խոսում է այլ լեզուներով, գրում այլ լեզուներով, և հետո միայն, աստիճանաբար, սովորում է իր հայրերի լեզուն՝ արևելահայերենը), անկասկած, իրենց որոշիչ կնիքն են դրել նրա աշխարհընկալման առանձնահատկությունների վրա, նրան դարձրել յուրատեսակ «անցորդ»։ Բայց, միաժամանակ, և սա, թերևս, ավելի կարևոր է, նրան դարձրել են հայկական հոգեբանության կարևոր կողմերից մեկի արտահայտիչը գեղարվեստական գրականության մեջ. ի վերջո, մեր ժողովրդի մի մասը, ճակատագրի բերմամբ, հայտնվելով օտար ավերում, «դրսից» էր նայում իր հայրենիքին, «դրսից» էր ընկալում նրա կերպարը:

Եվ այսպես, հայ մտավորականը գալիս է Հայաստան, գալիս է եվրոպական երկրներում երկարատև թափառումներից հետո: Նրան հրապուրում է այն նոր իրականությունը, որն ստեղծվում է Հայաստանում: Հետապնդում առանձին նրբագծերից մեկը հասկանում ենք, որ սոցիալիզմի դադարափարները հրապուրել են երիտասարդ Զարյանին, որ նա ծանոթ է եղել Լենինին, նրա հետ թեյ է խմել ժնևում: Բայց ուղեգրություններ գրելիս նա արդեն խորապես հիասթափված է տեսածից ու ապրածից: Խորհրդային Հայաստանի իրականությունը նրան ներկայանում է ամենամոայլ գույներով: Բաղաքական կյանքը երևում է իբրև մոլեռանդության, տոտալ հետապնդումների ու երեսպաշտության մի խառնուրդ: Տնտեսական կյանքն ու կենցաղը եվրոպական հարմարություններին սովոր մարդուն դնում են դժոխային վիճակի մեջ. ինչ-որ խոնավ ու մութ շենքում նրան ու ընտանիքին տալիս են մեկ սենյակ, որը վարագույրներով մասերի են բաժանում՝ խոհանոց, ննջարան և այլն: Բարոյական տեսակետից ևս որևէ պայծառ կետ

Զարյանի աչքին չի ներկայանում. բոլորը մտահոգված են իրենց մի կտոր հացի ճակատագրով, չարացած են մեկը մյուսի դեմ, և, իհարկե, չկա հավատ ապագայի նկատմամբ: Չի խնայում ո՛չ կուռակցական-պետական գործիչներին, ո՛չ մտավորականությունը, ո՛չ էլ հասարակ մարդկանց: Բոլորը երևում են գորշ, միատոն, անհրապույր տեսքով:

Մտավորականին, մտածող մարդուն, իհարկե, առաջին հերթին ճնշում են անվստահությունը, ամենօրյա հսկողությունը: Ընթերցողը հեշտությամբ պետք է պատկերացնի այն խեղդուկ մթնոլորտը, որն ստեղծվել էր Զարյանի շուրջ. դասախոսությունների ընթացքում պետք էր ամեն կերպ հարմարվել մարքսիզմին, այն էլ նրա այն տարբերակին, որը ընդունվում էր խորհրդային կոմունիստների կողմից: Կարելի է գուշակել, որ Զարյանը ներքին թշնամանք մարքսիզմի նկատմամբ չունեիր. մանավանդ, ինչքան էլ այդ առաջին հայացքից տարօրինակ թվա, իր ժամանակի, 20-րդ դարի արևմտյան հասարակությունը նա բնագրաստում էր մի ելակետից, որ չէր կարող շատ հեռու լինել մարքսիզմից: Բայց խորհրդային իրականությունը նրան օտար է. նա չի կարողանում որևէ հենակետ գտնել այդ իրականության մեջ: Ուղեգրության շատ էջերում չի կարելի չզգալ պարզ չարացածությունը, որը կենցաղային մակարդակով միանգամայն հասկանալի էր. մութ ու խոնավ սենյակը, երեխայի հիվանդությունը, սննդամթերքի պակասը, հարևանների սառն, երբեմն թշնամական հայացքները՝ այս բոլորը չէին կարող լավ զգացումներ առաջացնել մարդու հոգում: Բայց երբ հեղինակը սկսում է ծաղրել նաև այնպիսի բաներ, ինչպես, օրինակ, երաժշտական թատրոնի ստեղծումը Երևանում, մտածում ես, որ չարացածությունը նրան երբեմն շատ է խանգարում: Նրա հայացքը, ինչպես հետո կտեսնենք, «Բանկոտալը և մամուլի ոսկորները» վեպում ավելի հավասարակշռված է դառնում կամ գտնե ձգտում է հավասարակշռվածության: Բայց ուղեգրություններում այդ հավասարակշռվածության հետքն անգամ չկա: Իր գործընկերներին՝ համալսարանի դասախոսներին բոլորին ներկայացնում է իբրև խեղճ, գավառական մտածողությամբ ստրկամիտ մարդկանց: Չարենցն ու Թումանյանը չեն խուսափում նրա սարկազմից: Թումանյանին հիշում է Պոլսի մասին խոսելիս, հիշում է Թումանյանի այցելությունը Պոլիս, նրա ելույթները, և այս հատվածում Թումանյանը ներկայանում է իբրև սահմանափակ, ինքն իրեն սիրահարված մի գրող:

Լինում է Հայաստանի շրջաններում, հանդիպում հայ գեղջուկ-

ներին, սրանք էլ խորթ են մնում հեղինակի հոգուն. խեղճ, ցնցոտիավոր, մութ - այսպիսիք են հայ հասարակ մարդիկ նրա ուղեգրություն մեջ:

Բայց ինչքան էլ մոռալ են նրա գծած պատկերները, սերն ու անկեղծ մղումը գեպի հայրենիքը, գեպի նրա ոգին չեն կորչում նրա տողերի արանքում: Հայրենիքից նա հեռանում է ոչ թե ատելությամբ, այլ ավաժանությամբ, ստիպված (նրան հասկացնում են, որ իր գլխին ամպեր են կռտակվում, կարող են ձեռքակալի): Հեռացումը չի նշանակում կապերի խզում հայրենիքի հետ. հեռվից էլ նա շարունակելու է մտածել Հայաստանի մասին, փորձելու է հասկանալ նրան:

Չպետք է մոռանալ նաև, որ Կոստան Զարյանի վերաբերմունքը խորհրդային հասարակության հանդեպ արձագանքում է ռուս և եվրոպական գրականության մեջ այդ նույն տարիներին կամ քիչ ավելի ուշ արտահայտված տրամադրություններին: Հատկապես անհատի, նրա հոգևոր անկախության հանդեպ եղած վերաբերմունքը խորհրդային հասարակության մեջ, զանգվածի գերադասումը անհատից ամենից ավելի է շարժում նրա գայրույթը: Մի բան, որ այնպես հստակ զգացվում է նաև հաջորդ վեպի վերնագրում՝ “Բանկոտալը և մամուլի ոսկորները”: Բանկոտալին, համահարթեցված, զանգվածային մտածողությունը հակադրվում է կյանքի ներքին բովանդակությունը, մարդ անհատի հոգուն: Զամյատինի “Մենքը” և Օրուելի “1984” և “Անտանաֆերման” վեպերը հենց նույն դիրքերից էին երգիծում խորհրդային և առհասարակ ամբողջատիրական հասարակությունը:

Բայց, վերջին հաշիվով, Զարյանի ինչպես մյուս, այնպես էլ այս գիրքը հետաքրքրական են ոչ միայն կամ նույնիսկ ոչ այնքան քաղաքական գնահատականներով. դա միայն առաջին երեսն է: Զարյանը խորհրդածում է Հայաստանի մասին, նրա բնության, նրա ոգու մասին, նրա պատմության ու անցած ճանապարհի: Եվ հենց այս խորհրդածություններն են նրա գրքի ամենամնայուն, հետաքրքրական էջերը: Այստեղ Զարյանը շարունակում է «Մեհյանի» ժամանակների իր տրամադրությունները, հեթանոսական տրամադրությունների ինքնատիպ վերաբծարծումները: Այստեղ նշենք միայն մի քանի հատվածներ, հատկապես Սևանա լճի նկարագրությանը նվիրված էջերը, որոնցում կարծես Զարյանը պատռում է կոնկրետ ժամանակի սահմանները և մտնում հայրենի բնության հավերժական գոյության ներքը: Անկասկած, Զարյանը ունի Հայաստանի բնության շատ ինքնատիպ ընկալում, որը երևան է գալիս արդեն նրա բանաստեղծություններում և պոեմներում, մանավանդ գյուցազներգություններում և «Տատրագոմի

Հարստւմ»։ Հայաստանի բնութիւնը Զարյանի Համար կենդանի առասպել է, Արա Գեղեցիկի ժամանակների շունչը նա զգում է նաև այսօր, և եթե մարդկանց նվիրված էջերը համակված են գորշությամբ, ապա բնութիւնը նվիրված էջերը պայծառ են, տպավորիչ։ Հենց այս էջերում է, որ Զարյանը ամենից ավելի է մոտենում իր փնտրած Հայրենիքի ոգուն։

Բայց ոչ միայն բնութիւնը, պատմութիւնը ևս շատ հետաքրքրական խորհրդածութիւնների առարկա է Զարյանի ուղեգրութիւններում։ Ահա սկզբից մի քանի տող. «Ամեն մի խորհող Հայ՝ մրրկահար այս դարու ալիքների կատարներից պատգամներ է զրկում, բայց ոչ մի պատասխան չի ստանում»³⁹։ Չասենք թե համաժողովրդական զգացողութիւն է արտահայտում այստեղ Զարյանը, բայց Հայ անհատի մասին ասածը, այն էլ «անցորդ» Հայի, մտածել է ստիպում։

Նույն էջում հանդիպում ենք այսպիսի տողերի. «Եվ մենք, իզուր, խեղճ ձկնորսների նման պատուած ուռկան ենք նետում անցյալին։ Ավանդութիւնը գեղեցիկ գերեզման է։ Ինչ-որ մի բան կանգ է առել անարձան քարացումով։

Ոչ խաբենք, ոչ էլ խաբվենք - այո - բոբիկ անցնում ենք վաղուց հնձված արտի վրայից։

Եվ սակայն, սալրելու, ստեղծելու գեռ այնքան եռանդ կա մեր մեջ։ Կարելիութիւնների այնպիսի անգուսպ վազք»։ Շատ թե քիչ լավատեղյակ ընթերցողը այս տողերում իսկույն պետք է որսա զարմանալի նմանութիւնը Չարենցի ստեղծագործութիւնը, անցյալի նկատմամբ նրա վերաբերմունքին։ Այդ «վաղուց հնձված արտը» շատ է հոգեհարազատ Չարենցի «մեր անանցյալ անցյալին»։ Անցյալում չպետք է փնտրենք մեր ուղեորութիւնների աղբյուրը։ Կարելի է համաձայնել սրան կամ չհամաձայնել։ Բայց, ինչպես Չարենցի երկերում, այստեղ էլ գործ ունենք ոչ թե սառը դատողականութիւն, ճշմարտութիւն սառը արձանագրման, այլ հայրենիքի պատմութիւնը սրտով ապրող մարդու հոգու արձագանքի հետ, որի կողքով չի կարելի անտարբեր անցնել։ Ահա թե ինչպես են իրար «Հանդիպում» երկու Հայ գրող, որոնք երբեք իրար շատ մոտ չեն եղել...

«Բանկոտալը և մամուլի ռսկորները» գրվել է այս նույն տպավորութիւնների հիման վրա. այս վեպում Զարյանը աշխատում է դուրս գալ մեկ անհատի ընկալումների շրջանակից, գործողութիւնների ոլորտն

³⁹ «Հայրենիք», 1926, 12, էջ 14։

են ընդգրկված բազմաթիվ գործող անձինք՝ և՛ Հայեր, և՛ օտարազգիներ՝ Հայաստանում աշխատող ամերիկացիներ: Դեպքերը տեղի են ունենում ոչ միայն Հայաստանում, այլև եվրոպական տարբեր երկրներում: Բայց, միևնույն է, վեպի ոչ միայն սյուժետային, այլև գաղափարական կենտրոնը նույնատիպ հերոսն է՝ Իբերյանը, Հայ մտավորական՝ կյանքի մեծ մասը Եվրոպայում անցկացրած, եվրոպական ոգով կրթված: Նրա կյանքի Հանգամանքները շատ բանով հիշեցնում են Ջարյանի կյանքի Հանգամանքները. Իբերյանն էլ գալիս է Հայաստան, ցանկանում մասնակցել նոր Հայաստանի շինարարությանը, բայց ստիպված է լինում հեռանալ Հայրենիքից, խուսափելով հնարավոր ձերբակալությունից: Այնպես որ Իբերյանը հարազատ եղբայրն է ուղեգրությունների հեղինակ-հերոսի, նրա գաղափարների ու մտքերի շարունակողն ու խորացնողը: Այս վերջինները շատ մեծ նշանակություն ունեն վեպի կառուցվածքում, ավելի ճիշտ՝ դրանցով է որոշվում վեպի տիպը: Այն կարելի է համարել գաղափարների վեպ: Իբերյանը ջանում է հասկանալ իր երկիրը և նրա մարդկանց, խորհրդածում է այդ երկրի անցյալի, ներկայի և ապագայի մասին: Ահա այս է գլխավորը վեպում. մնացած բոլոր մանրամասները, կերպարները, սյուժետային գծերը լրացնում են այս գիծը, թեև զուրկ չեն հետաքրքրականությունից: Այն, ինչ ասում է Ջարյանը իր մյուս վեպի՝ «Նավը լուսնի վրա»-ի առիթով՝ «հոգիների պատմություն», միանգամայն ճիշտ է այս վեպի վերաբերմամբ ևս: Պատմական դարաշրջանը, որը ներկա է վեպում, ավելի շատ նյութ է գլխավոր հերոսի խորհրդածությունների համար, նրա «ոգու պատմությունը» հասկանալու համար, քան թե գեղարվեստական հետազոտության ինքնուրույն առարկա: Վեպի առանձնահատկությունները, ինչպես և թերությունները, սկիզբ են առնում այս կետից:

Սյուժետային իմաստով վեպը անավարտ է. 1933թ. դադարում է վեպի գլուխների տպագրությունը «Հայրենիքում», և, ինչպես վկայում են հետագայի հրատարակողները, «1933 ղեկտեմբերի համարին մեջ լույս տեսած բաժնի ավարտին դրված է «շարունակելի», սակայն ոչ մեկ շարունակություն լույս տեսած՝ անկե հոքը»⁴⁰: Շարունակության հետքերը ցայսօր հայտնաբերված չեն: Հնարավոր է, ինչ-ինչ բաներ

⁴⁰ Կոստան Ջարյան, Բանկոռպը և մամուլի ոսկորները, Աճիկիկա, 1987, էջ 641: Հետագա մեջբերումները՝ այս հրատարակությունից, եջերը՝ տեքստում:

Հայտնաբերվեն գրողի արխիվում: Բայց ինձ ավելի հալածանական է թվում, որ գրողն ինքը անապարտ է թողել վեպը: Այն, ինչ ուզում էր տանել, տանել էր արդեն գրված էջերում, ավարտվել էր Իբերյանի կյանքը ոչ միայն Հայաստանում. եվրոպայում նրա կյանքը նոր բան չէր կարող տալ: Ինչ վերաբերում է մնացած հերոսներին, որոնց կյանքը պետք է պատկերվեր շարունակություն մեջ, նրանք չէին կարող լրջորեն շահագրգռել Ջարյանին: Ինչ ինքնուրույն հետաքրքրություն պետք է ունենար բոլշևիկ գործիչ Հայկը (նախկին որբ, որը հոգեկան բեկումների գնով դառնում է աչքի ընկնող գործիչ) անկախ Իբերյանից, որը հեռացել էր արդեն: Մանավանդ որ Հայաստանի կյանքի այդ շրջանը անծանոթ էր Ջարյանին, և դրա մասին նա կարող էր գաղափար կազմել միայն մամուլի հաղորդումներից... Ինչևէ, չբացատրենք, որ ապագայում կարող են Հայտնաբերվել շարունակություն էջերը: Բայց այն մեծածավալ հատվածը, որ մնացել է այդ վեպից (Բեյրութի 1987թ. հրատարակություն մեջ՝ 641 մեծագիր էջ), լիովին հնարավորություն է տալիս խոսել վեպի առանձնահատկությունների մասին:

Ուրեմն, այն իսկապես «հոգու պատմություն է», առաջին հերթին՝ գլխավոր հերոսի հոգու պատմությունը: Իբերյանի կյանքի արտաքին հանգամանքները միայն միջոց են նրա գաղափարների աշխարհը բացահայտելու համար: Այսպիսի մի մանրամասն՝ Իբերյանը սիրահարվում է ամերիկուհի Հելենին, որը «աշխարհ տեսնելու» համար իր բարեկամների հետ եկել էր Հայաստան: Սերը փոխադարձ է. Հելենեն տնմիջապես սիրահարվում է Իբերյանին, որը բարձր էր նրա շրջապատի բոլոր տղամարդկանցից: Բայց շատ շուտով մենք համոզվում ենք, որ այս գիծը ինքնին բոլորովին չի հետաքրքրում Ջարյանին: Նա ոչ մի ճիգ չի գործադրում երկու մարդկանց հարաբերությունների նրբերանգները հասկանալու, սիրո հոգեբանությունը բացատրելու համար: Հելենեն նրան պետք է իբրև օտար մշակույթի ներկայացուցիչ, որպեսզի նրա աչքերով էլ գնահատի Իբերյանին և նրա ներկայացրած հայ մշակույթը: Եվ դրա համար էլ այս սիրո պատմությունը հեշտ ու հանգիստ, մի տեսակ աննկատ ընդհատվում է Հելենի՝ արտասահման, Եվրոպա վերադառնալով: Մեկ-երկու հիշողություն ու գրություն, և ամերիկուհին անհետանում է Իբերյանի գլխից ու սրտից, առանց ընթերցողի մեջ էլ որևէ լուրջ հետք թողնելու...

Վեպը երկու գլխավոր հերոս ունի՝ մտավորական Վահան

Իբերյանը և նախկին որը Հայկը: Երկուսի գործունեությունն ուրախները հաստատորեն սահմանադատված են. Իբերյանինը հսկողը կյանքի ուրախն է, Հայկինը՝ առօրյան, հասարակ մարդիկ, միջին ծառայողները: Այս ուրախները երբեմն խառնաձևվում են, հատկապես խորհրդային իրականության քաղաքական կյանքի պատկերներում, բայց միտումը պարզ երևում է՝ այս երկուսի միջոցով ցուցադրել նոր Հայաստանի կյանքի տարբեր կողմերը:

Բայց, իհարկե, Իբերյանն է, որ կրում է Զարյանի գաղափարների արտահայտման պատասխանատվությունը: Նա է վեպի գաղափարական կենտրոնը: Եվ ուրեմն, Իբերյանն է դառնում վեպի իսկական գլխավոր հերոսը: Հայկի կերպարը իր բնույթով հեռու էր Զարյանի նախասիրություններից: Նրանը փրկիսոփայական խոհն էր, և դրա լավագույն կրողը կարող էր լինել մտավորական հերոսը: Ընդ որում, Իբերյանի և Հայկի կերպարների միջև իսկական երկխոսական հարաբերություններ չկան, գաղափարական վեճ վեպում ըստ էության չկա: Այն, ինչ տալիս է Իբերյանը, կասկածի ենթակա չէ, ճշգրտման ենթակա չէ: Վեպում չկա նրան հավասար որևէ մեկը, որ կարողանա նրա հետ վիճել: Ահա այս իմաստով, իբրեւ գաղափարների վեպ, Զարյանի երկը սկզբունքորեն մենախոսական է, այն ընկալվում է իբրեւ մի ամբողջական մենախոսություն Հայաստանի, նրա առօրյայի, բայց ավելի շատ՝ նրա էության և ապագայի մասին:

Ինքը՝ հեղինակը, տալիս է մի բնութագիր իր հերոսին, որ շատ ճշգրիտ որոշում է նրա էությունը (և նրա դերը վեպում). «Իբերյանը այն հայերիցն է, որ ամբողջ իր կյանքը փնտրել է իր հայրենիքը: Ոչ թե հողային և տարածական այն հայրենիքը, որի մասին երազում են աշխարհի չորս անկյունը ընկած հայ միջնորդ վաճառականները և նրանց ծոցից դուրս եկած մտավորականները, ոչ վերացական և գաղափարական այն ազգասիրությունը, - Ալիշանի գրաբար ոտանավորները խառացի երկրորդական երաժիշտների քայլերգներով զարդարված, - որ հեռավոր գանգակի նման հնչում է զոհողության և քաջության զգացումներից զրկված, գեղեցիկ ինքնախաբեությունների տակ պատասպարվող փոքրացած մարդկանց ականջներին, այլ՝ այն թանձրացյալ, իրական, ողբերգական՝ համառ ապրելու և հանդգնելու կերպով ողբերգական հայրենիքը, որը միանգամայն իրականացած երազ չէ, այլ երակետ, այլ նոր թուխք առնելու և նոր վիթխարի կյանք գարբնելու մի վայր»:

Հատվածը շատ նշանակալից է Ջարյանի վեպի ամբողջ փոխադրու-
թյունը հասկանալու համար, և դրան մենք դեռ կանդրադառնանք: Բայց
առաջիմ ուշադրություն դարձնենք միայն առաջին տողին: Իբերյանը
այն սերնդի ներկայացուցիչն էր, թերևս մի քիչ ուշացած, որը փնտրում
էր իր հայրենիքը, հրաժարվելով նախորդ շրջանի բանաստեղծություն և
գրականության ստեղծած՝ հայրենիքի պատկերից: Այս տողերը, ան-
շուշտ, արձագանքում են Տերյանի և Չարենցի հայրենասիրական քնար-
երգությունը, համաձայն կլինեք դրա հետ Ջարյանը, թե ոչ: Այս բոլոր
երեք գրողներին միացնում էր դարասկզբին ծնունդ առած կիրքը՝
հասկանալ Հայաստանը, գտնել իսկական Հայաստանը, ասել է թե նրա
հոգին, ի տարբերություն նախորդ քնարերգության, որ տարված էր
Ֆրիդլիական հայրենիքի գեղեցկությունը և պատմական հիշատակներով:
Բայց Իբերյանի (և Ջարյանի) դեպքում ասպարեզ է գալիս մի ուրիշ
խնդիր. Իբերյանը ապրել էր հայրենիքից հեռու, և զգալով իր ներքին
անքակտելի կապը հայրենիքի հետ, հեռուներից գալիս էր դեպի հայ-
րենիքը այն տեսնելու, ճանաչելու, հասկանալու և նրա հետ ապրելու
համար: Սա զուտ հայկական, ազգային բարդույթ էր առաջացնում հայ
մտավորականի մեջ, որը, ինչքան էլ ցանկանար, չէր կարող անմնացորդ
լուծվել իր ժողովրդի մեջ. նա անխուսափելիորեն մտնում էր «զրսի մարզ»,
որովհետև մարզ չի կարող իրենից հեռացնել այն ամենը, ինչ նրա մեջ
ձևավորվել է ուրիշ, ոչ հայրենական միջավայրերում. այդ ամենը նրա
համար արդեն էություն է, որից նա հրաժարվել չի կարող:

Բայց սա հայկական իրականության ու պատմության ամենա-
բնորոշ գրականություններից մեկն է: Ինչքան եղել է հայոց պանդխտու-
թյունը, այնքան ժամանակ էլ կա և կլինի այս տիպը: Մինչև Կոստան
Ջարյանը հայ արձակը այս հերոսին չէր անդրադարձել: Այս խմատով
Ջարյանի ստեղծած կերպարը (և նրա եղբայրակիցները՝ ուղեգրության
հեղինակը և Արա Հերյանը «Նավը լեռան վրա» վեպից) նորություն էր
հայ արձակում: Մյուս կողմից, Իբերյանը հայ գրականության էր բերում
մի նոր հայացք Հայաստանի պատմության, բնության, մշակույթի
նկատմամբ՝ «զրսի» հայացքը: Այդ հայացքը, անշուշտ, ուներ իր սահ-
մանափակությունները, բայց միաժամանակ նոր տեսակետը հնարա-
վորություն էր տալիս նոր գծեր տեսնել Հայաստանի պատկերում:

Այլ խնդիր է, որ Ջարյանը չի տալիս իր հերոսի հոգեբանական
քննությունը, և առհասարակ, հոգեբանական վերլուծությունը Ջարյանի

ուժեղ կողմերի թվին չի պատկանում, ոչ էլ նրա վեպի տիպը ենթադրում է այդպիսի վերլուծություն: Որտեղ էլ փորձում է գլոմել այդպիսի քննություն (Հատկապես Հայկի հետ կապված դրսևացներում), ամենևին հաջողություն չի հասնում:

Իրերյանին թերևս կարելի է անվանել գաղափարատիպ. այն խմաստով, որ նրա կերպարը ամբողջանում է ոչ հոգեբանական վերլուծությամբ, որն, ինչպես ասացինք, շատ թույլ է, այլ այն գաղափարների շնորհիվ, որոնց կրողն է Իրերյանը: Այսպիսի հերոսին գծվար է նույնիսկ սովորական խմաստով գրական կերպար կոչել. բայց նրա ներկայացրած փիլիսոփայությունը ինքնին ուշագրավ է, և դա է դառնում հերոսի ինքնությունը չափանիշը:

Զարյանը իր հերոսին հատակորեն հակադրում է հայ մտավորականությունը, վերջինիս նայելով վերևից. «Իրերյանը, իր դաստիարակությունով և առած կրթությունով, չէր պատկանում կաղապարված, տիպական այն հայ մտավորականների թվին, որոնց ավանդական մտածելու և զգայուկ կերպը գալիս է ճամարանների նստարաններից, կիրակնօրյա պատարագների ժամանակ եկեղեցու բակում ունեցած խոսակցություններից, գյուղի սովորություններից, խաղերից և թոնրի վրա դանդաղ շերեփով խառնված ծանր կերակուրների համերից» (167):

Ակնհայտ է ծաղրական, գրեթե արհամարհական վերաբերմունքը հայ մտավորականության դանդաղածի հանդեպ: Մյուս կողմից, այն մտավորականը, որը կտրված է եղել ազգային կենցաղի այն բոլոր հատկանիշներից, որոնք ծաղրանքով թվում է Զարյանը, ուրեմն կտրված է եղել իր ժողովրդի կենցաղից (ինքն էլ մի քանի սուղ ներքև խոսում է այն մասին, որ մանուկ Իրերյանի «արմատը պոկել էին հայրենի հողից»): Եվ դրա համար էլ Իրերյանը չի կարող իրեն տեղ գտնել այդ նույն կենցաղով ապրող ժողովրդի մեջ: Բայց, մյուս կողմից, այս սողերում մենք չենք կարող չչսել արձագանքը Տերյանի հայտնի խոսքերի հայ «ծխական մտավորականի (ինտելիգենտի)» մասին և հայ մտավորականության մասին Զարինցի երգիծական և ոչ երգիծական գործերում արտահայտված կարծիքներին...

Ինչևէ. այսպես է ներկայացնում իր հերոսին Զարյանը, և հետագա էջերում այս բնութագրումները լրացվում են նոր նրբագծերով: «Տարօրինակ վիճակ էր իր վիճակը: Վերջ ի վերջով, իր սեփական երկրում իսկ նրա վրա նայում էին ինչպես օտարականի վրա: Ու անստարակույս, չնա-

յամ իր ճիգին, ամեն մի քայլափոխին նա զգում էր իր և իր շրջապատողների մեջ բացված աներևույթ այդ խրամատը» (229): Մի այլ տեղ, զրուցելով իր ամերիկացի բարեկամի հետ, Իբերյանը ասում է. «...ի ծննդանև մենք անցորդներ ենք, սահմանները անցնողներ, հորիզոնները ճեղքողներ» (303): Այս վերջին խոսքերի մեջ կա նաև ինքնահիացում, ինքնագնահատում, սեփական դերի գիտակցման հպարտութուն: Բայց ինքնագնահատականը ճշգրիտ է, և պատահական չէ, որ ուղեգրովթյունը կոչվում է «Անցորդը և իր ճամփան»: Իբերյանը անցորդ է, ճանապարհորդ, որի գլխավոր նպատակը, այո, հայրենիքը ճանաչելն է, բայց... իբրև «գրսի մարդ», իբրև «անցորդ»⁴¹:

Իբերյանը փնտրում է այն, ինչ ինքը ուզում է, և իր փնտրածը

⁴¹ Առհասարակ շատ հետաքրքրական է Կ. Ջարյանի և 20-րդ դարի սկզբի հայ գրողների առնչությունների հարցը: Հատկապես Վահան Տերյանի և Եղիշե Ջարենցի հետ ունեցած շփման կետերը կարևոր են այդ շրջանի հայ գրականության առաջատար գաղափարները պարզելու համար: Ամենահամառոտ ձևով այստեղ ներկայացնենք միայն Տերյանի և Ջարյանի առնչությունների խնդիրը: Տեքստում եղած հպանցիկ դիտողություններին ավելացնենք հետևյալը: 20-րդ դարի տասական թթ. Վահան Տերյանը լարված խորհում էր հոգևոր Հայաստանի մասին: Եվ դրա ապացույցը միայն համանուն հոդվածը չէր: Ամբողջ «Երկիր Նաիրի» շարքը ստեղծված է հոգևոր Հայաստանի մտահոգությամբ, հայրենիքի ոգին հասկանալու կրքոտ ցանկությամբ: Եթե այդ շարքում փնտրենք Հայաստանի պատկերը, դա կլինի հոգևոր Հայաստանի կամ Հայաստանի ոգու պատկերը, որը Տերյանը որոշակիորեն հակադրում է նյութական երկրին: Այստեղ պետք է փնտրել Կ. Ջարյանի հոգեհարազատությունը Տերյանի հետ, չմոռանալով նրանց բոլոր սկզբունքային տարբերությունները: Ջարյանն էլ Տերյանի պես փնտրում է Հայաստանի հոգին, առհասարակ, ինչպես ասվեց տեքստում, նա կրքոտ կերպով հակադրում է հոգին կոպիտ նյութականությանը: Ամենուրեք, ինչպես փորձեցինք ցույց տալ, նա ոգին է փնտրում, և, իհարկե, առաջին հերթին, Հայաստանում, Հայաստանի ոգին է փնտրում: Եվ նրա ընդվզումը հայ քաղքենիության ու հայ բուրժուազիայի դեմ՝ շատ մասն է այն տրամադրություններին, որ արտահայտված են Տերյանի «Հոգևոր Հայաստան» հոդվածում: Ահա մի քաղվածք 1930-ին գրված հերթական «Նավատոմարից». «Հայը... կարողանում է ըմբռնել այդ իդեալը՝ Միացյալ Հայաստանը, ոչ իբրև հոգեկան ուրույն արժեքով օժտված և տիեզերական կյանքի մեջ իր որոշ աշխարհագրամբ բերելու կոչված մի ստեղծագործող ազգի բնակավայր, այլ ինչպես շատ հոգ, մեծ տարածություն ու հարստություն ունեցող նյութական պահանջ» (Նավատոմար, էջ 315):

չգտնելով՝ հիասթափվում է: Իբերյանը գալիս է Հայաստանը ճանաչելու համար. բայց նա եկել էր նախապես կազմված պատկերացումների բեռով, որոնք այնպես էլ թույլ չտվին նրան հասկանալու ներկա, իրական Հայաստանը: Ահա մի հատված նրա հուշատետրից՝ (վեպի բնույթը հասկանալու համար պետք է ուշադրություն դարձնել այն բանին, որ, չբավարարվելով տարբեր գրույցների ժամանակ Իբերյանի ասածներով, նրա առօրյա մտածումներով, Ջարյանը գրում է մի ամբողջ բաժին՝

Պատահական չէ և միավելի մասնավոր ընդհանրություն: Ճանապարհի թեման սրվում է 20-րդ դարի սկզբի հայ բանաստեղծության մեջ: Հիշենք «Երկիր Նաիրի» շարքից մի մանրամասն, որին հետևի որ կապով կապված է Ջարյանի «անցորդը»: Շարքի առաջին բանաստեղծությունը սկսվում է այսպես.

Որպես Լաերտի որդին, որպես
Ուլիս մի՛ քողած և հող, և տուն,
Անցա ծովեր և ցամաքներ ես՝
Ամեն տեղ օտար և անխնդում:

Ուլիսի հետ համեմատությունը, անկասկած, իր կենսագրական-անհատական հիմքերն ունի Տերյանի ստեղծագործության մեջ: Բայց այս կենսագրական գիծը ընդհանրացման արժեք է ձեռք բերում, որովհետև Ուլիսն սինակատագիրը հայկական կյանքի բնորոշ գծերից էր: Հայրենիքի որոնումը, հայրենակարոտությունը հայ գրականության կարևոր թեմաներից մեկն է, որն ընդգծվում է հատկապես 20-րդ դարի սկզբին, այն ժամանակ, երբ սրվում են «հոգևոր Հայաստանի» որոնումները: Դա սոսկ պանդխտության խնդիրը չէ. դա Հայաստանին նայելու նոր դիտակետ է: Ոգու խնդիրը միայն այդ դիտակետով պայմանավորված չէ. Թումանյանի խորհրդածությունները իրենց ձևով արձագանքում էին այդ խնդրին: Բայց նաև պատահական չէ, որ համաշխարհային մշակույթի գանձերով հարստացած «Ուլիսի» կամ «անցորդի» հայացքը ավելի մեծ նշանակություն է տալիս «հոգևոր Հայաստանին»:

Փորձված ընթերցողը առանց դժվարության կնկատի նաև Տերյանի «Ուլիսի» և Ջարյանի «անցորդի» տարբերությունները: Երկուսն էլ ձգտում են հայրենիքին. բայց մեկը գալիս է «առհավետ», իսկ մյուսը իր տեղը չի գտնում հայրենիքում... Բայց այս տարբերությունները մեզ տանում են դեպի երկու գրողների ստեղծագործական անհատականությունների և գրական ժառանգության ավելի մանրամասն համեմատական քննության, որը դուրս է մեր խնդրից:

«Վահան Իբերյանի հուշատետրից»), որտեղ շարունակում է զարգացնել իրեն հուզող գաղափարները. «Հեշտ էջը այդպես դյուրին կերպով բաժանվել մի վայրից, որի մասին տարիներով երագած էի, որի հետ մարմին դարձած հոգեկան գիտակից և անգիտակից ձգտումներով կապված էի, որի բովանդակությունը լեցրել էր սիրտս և միտքս լավագույն թուլեքներով և որ, բոցկլտացող խարույկի պես, տարիներով կանգնել էր աշխարհզգացումիս կենտրոնում: Գուցե հենց այդ էր պատճառը, մոտածում էի ես այն բույսին, որ մենք մեկը մյուսին լավ չհասկացանք: Պատահում է կյանքում, երբ մենք հեռվում գտնվող կինը սնուցանում ենք մեր լավագույն հույզերով, հագցնում մեր երազներից հյուսված ոսկեփայլ մետաքսներով, աչքերին լույս ենք տալիս և շրթների վրա բոցեր գետեղում: Ու որովհետև հանդիպումի վայրկյանին չենք գտնում ծառի վրա շողողացող արշալույսի հետքերը՝ մենք հիասթափվում ենք: Մինչ կինը արարած է ուրիշ արարածների նման: Ունի անշուշտ իր արտացոլման և իր ճառագայթի կերպը և ձևը: Իր հոգին, իր հարստությունը և իր թշվառությունը: Նա չի ըմբռնում պատրանքիդ գեղեցկությունը, և դու չես ըմբռնում նրա ներքին ու արտաքին աշխարհի ուրույն իրականությունը» (402): Շատ անկեղծ և կարևոր խոստովանություն: Պատրանքները խանգարում են մտնել իրական երկրի կյանքի ներսը, հարազատանալ այդ երկրին: Բայց ճիշդ, հայրենիքը գտնելու, հասկանալու անկեղծ ճիշդ իրական է, և կերպարի արժեքը որոշվում է առաջին հերթին այդ ճիշդով: Հայրենիքը հասկանալու ձգտումը միշտ էլ հայրենասիրություն լավագույն արտահայտություններից մեկն է: Եվ մանավանդ, պատրանաթափությունը չի նվազեցնում նրա մեջ սերը հայրենիքի նկատմամբ: Իբերյանի հոգևոր դաշտում գտնվող հերոսներից մեկը՝ Գյուտ վարդապետը, էջմիածնի վանքից վռնգված նոր իշխանությունների ձեռքով, աշխարհի երեսին մենակ ու անսպաշուպան, իր ամենածանր բույսերին այսպես է դիմում հայրենիքին. «Հայոց աշխարհ, հայոց աշխարհ, ես ամբողջ իմ կյանքիս ընթացքին չեմ տեսել ուրիշ վայրեր, չեմ ճանաչել ուրիշ երկրներ: Ես ապրել եմ քեզ հետ և քեզ համար, շնչել եմ քո շունչովդ, տառապել եմ քո տառապանքներով, ուրախացել եմ քո ուրախություններով: Այստեղ չէ՞ այն Աստվածը, որին պաշտել եմ քեզ պաշտելու համար. այստեղ չէ՞ այն եկեղեցին, որին ծառայել եմ քեզ ծառայելու համար: Դու խաչ և համբարձում, վիշտ և բերկրանք, միջոց և նպատակ. Հայոց աշխարհ» (285): Այս ծերունին

իր կյանքի արտաքին հանգամանքներով ուղիղ հակառակն է Իբերյանի. Հայաստանի սահմաններից դուրս չի եկել, Եվրոպա չի տեսել, բայց նրա էությունը յուրատեսակ արձագանքն է Իբերյանի ներքին աշխարհի մի կարևորագույն լարի, որովհետև Իբերյանը, Հայաստանից հեռանալով էլ, շարունակում է ապրել Հայաստանով. նրան Հայաստանին կապող մի ներքին բան կա, որ հոգեհարազատ է ծեր Վարդապետին:

Կա հերոսների մի ուրիշ խումբ էլ, որ կարծես լրացնում է Իբերյանի սպրուկները: Դրանք այն ամբողջացրեցին են, որոնք մարդասիրական առաքելությունը գտնվում են Հայաստանում՝ էլենը, Օկոնորը և Գրեյը: Սրանցից վերջինը ներկայացնում է ամերիկյան հոգեբանություն այն կողմերը, որոնք միանգամայն խորթ են Իբերյանին: Բայց առաջին երկուսը խկապես լրացնում են գլխավոր հերոսին: Այս առումով շատ հետաքրքրական է լուսաբացը Սևանում, երբ էլենը մենակ գնում է կղզում գրոսնելու և շլանում է գույներով, բնությունը: Այդ տեսարանը հիշեցնում է ուղեգրության («Անցորդը և իր ճամփան») այն հատվածները, որոնցում նկարագրվում է Սևանը: Այս դեպքում, խկապես, Զարյանը իր սեփական ներքնաշխարհը բաժանում է երեք մասի, ստեղծելով հերոսների այս խումբը՝ Իբերյան, էլեն, Օկոնոր: Կենտրոնը, անկասկած, Իբերյանն է: Մյուսների սպրուկները, խոհերը ամբողջացնում են նրա փիլիսոփայությունը:

Բայց, մինչև առաջ անցնելը, փորձենք հասկանալ, ո՞րն է Զարյանի աշխարհընկալման էությունը: Զարյանի հերոսները ներքին վեճ չունեն քրիստոնեության հետ. քրիստոնեության ժխտում չկա նրա գործերում: Ընդհակառակը, նա մեծ հարգանքով է խոսում հայ եկեղեցու մասին (վկա՝ այն նույն ծեր քահանան, որ խոսում է Հայաստանի հանդեպ իր սիրո մասին, վկա Սևանի վանականները և այլ): Այստեղ կա մի երանգ, որ Զարյանի վերաբերմունքը քրիստոնեության նկատմամբ կապում է խորհրդային իշխանությունից առաջին տարիներին եկեղեցու դեմ հարուցված հալածանքների հետ: Այդ հալածանքները հերոսի և հեղինակի մեջ առաջացնում են հալածյալներին պաշտպանելու բնական ցանկություն: Բայց, անկասկած, սա միայն երանգ է: Զարյանը ամենևին հակված չէ քրիստոնեությունն ու հայոց եկեղեցին դուրս դնելու ազդային հոգեբանությունից ու մշակույթից, և այդ հոգեբանությունն ու մշակույթը հասկանալու ձգտումը նրան ստիպում է հարգանքով խոսել և հայ եկեղեցու մասին, և միաժամանակ խոսել հին աստվածների

մասին, հեթանոսական աստվածների մասին, որոնք անմեռ ապրում են հայկական լեռնաշխարհում. նրա աշխարհընկալման, Հայաստանի նրա ընկալման մեջ այս հին աստվածները շատ կարևոր տեղ են գրավում: Այսինքն, Զարյանը և իր հերոսները ցանկանում են մի ներդաշնակ ամբողջության մեջ միավորել հայ մշակույթի այդ երկու՝ հեթանոսական և քրիստոնեական գծերը: Այս բոլորը տեսնելու համար պետք է դիմել նախ և առաջ Օկոնորի գրած մի նամակին, որը վեպի հենց սկզբում է. «Հնուց ի վեր մարդիկ հրաբխային այս տարածությունները չափել են ոչ թե մղոն արձանագրող գերաններով, այլ մեկ սրբատեղից մյուս սրբատեղին տարածվող հոգեկան ճամբաների երկայնությամբ: Աստվածների քայլերին հետևելով, փայտացած մատներին վրա շնչելով, տրեխները գետին գարնելով, մեղքը քթած (երևի կբա՞ծ - Ա.Ե.)՝ նրանք գնացել են հինավուրց պատերին իրենց սրտերի լուրը տանելու համար և քարերի վրա դրոշմված պատգամները առնելու համար: Լեռների վրայով, ձորերի միջից, ժայռերը մագլցող վտանգավոր արահետներով, անապատը բաժանող կածաններով, մրակոտ իրենց կրծքերի վրա անհասկանալի մի խենթություն սեղմած, այդ տեսանողները եկել կանգնել են այդ պատերի առջև, չոքել են, իրենց կնճռոտ ճակատները քսել են հողերին, ճաթուռած իրենց շրթունքները կպցրել փտած դռների տախտակներին, մոմ են վառել, խոնկ ծխել, ապա ոչխարի կամ եգան բերանին աղ սեղմելով՝ նրանց վայր են նետել, մեկ ծունկը կպցրել կրծքին, գլուխը դարձրել սեղանի վրայի որմնակարված գունահատ սրբերին և քրմապետական դանակը խոթել նրանց կոկորդը» (58): Հեթանոսական ու քրիստոնեականը առանց իրար խանգարելու միահյուսվում են այս այնքան կարևոր, խորհրդանշական պատկերի մեջ:

Բայց, թերևս, հեթանոսություն-քրիստոնեություն խնդրից ավելի կարևոր է մարդու և հայրենի բնության կապի այն հետաքրքրական դճացումը, որ կա այս վեպում (և Զարյանի մյուս գործերում): Այդ կապը, ամենասխեմատիկ ձևով, հետևյալն է նշանակում. բնությունը, այդ խստաշունչ լեռնաստանը ձևավորում է մարդուն, իսկ մարդը շունչ է տալիս նույն այդ լեռնաստանին: «Այդ մարդիկ նայում են լուրջ, պապանձված, ներքին այն նայվածքով, որը հատուկ է նրանց, որոնք կարողացել են ըմբռնել լեռների գագաթների հետ չարժվող գաղտնիքը: Զափիլ տարածությունը, որոնել ուղղությունը, կենդանական բնագդով լրտեսել եղանակների առաջացումը, ականջ դնել բարձրացող հասկերի

աճման, քամիները արագության, ամպերի ետեից եկող արևի այցելություններին, - տեսնել, տեսանել, ապրել որոշակի այն միջավայրում, որը հատուկ է միայն ամբողջական անհատին» (54): Օկոնորի այս միտքը լրացվում է մի այլ գիտողությամբ. «Այս երկիրը հասկանալու համար պետք է դիմել նրանց (հայ մարդուն, գեղջուկին - Ա.Ե.): Նրանք միտք են տվել այն բանին, որ միտք չունի, նշան են տեսել այնտեղ, ուր ոչինչն չի երևում: Սրանք բաց են արել անդունդների և պղնձե դռները, որտեղ են չտեսնված հերոսների ամենհի ստվերները և, սրբերի փեշերից բռնած, վազել են ամայության մեկ վայրից մյուսը փղոսկրե երազների արձաններ կանգնեցնելու համար» (59): Հայ մարդը ոգի է տվել բնությանը, դարձրել այն հոգևոր տարածություն. այս միտքը շատ կարևոր է Ջարյանի համար, դրան նա անդրադառնում է նաև «Նավը լեռան վրա» վեպում: Ամեն դեպքում Ջարյանի և նրա հերոսների փոխադասական կառուցումների մեջ հայ մարդը և հայ բնությունը իրար հետ կապված են ամենախոր, ամենանախնական կապերով. այս կապի գիտակցությունը Ջարյանի պատկերներին մի յուրատեսակ մոտեմենտալություն է տալիս, մի անկրկնելի երանգ. բայց, մյուս կողմից, այն մնում է ավելի շատ իբրև վերնապրում, փոխադասական խոհ, և ոչ իբրև կերպար, մարդ, որովհետև այդ նույն մարդիկ, այդ նույն քահանաներն ու խենթերը, աշուղները և այլն կենդանի կերպարներ չեն դառնում, իրական մարդկանց Ջարյանը կարծես չի տեսնում:

Սակայն կենդանի հերոսի բացակայությունը ինչ-որ չափով հատուցվում է փոխադասական լարված խոհով, որը ընդգրկում է կեցություն տարբեր կողմերը: Հայի փոխադասությունը հյուսվում է առհասարակ անհատի, մարդու փոխադասության հետ: Իր այս գործում Ջարյանը առաջ է քաշում «արմենիզմի» տեսությունը, արմեն բառի տակ հասկանալով իսկական հային, ոչ վաճառականին, ոչ խեղճ ու կրակ մտափորականին: Արմենը պետք է լինի սրանց հակադրությունը, նա իր մեջ պետք է կենտրոնացնի հայության լավագույն գծերը, որոնք ազապաղվել են պատմության ընթացքում: «Արմենը» վերջ ի վերջո մոտենում է նիցչեական «գերմարդուն». այս վերջինն օտար չէ Ջարյանին: Բայց դրա առաջացման ուղիները հետաքրքրական են:

Իբերյանը (և Ջարյանը) և նրա գաղափարակից հերոսները մերժում են արևմտյան քաղաքակրթությունը, մերժում են խորը, հիմնովին: Այդ քաղաքակրթության դարյանական քննադատությունը շատ կետերով

մոտենում է մարքայան քննադատությանը, հատկապես մարդու խնդրում: Արդեն Օկոնորի հիշված նամակում այսպիսի միտք կա. «Ինչքան հեռու է արդիական ամերիկյան մեր իդեալից (խոսքը հայ մարդու մասին է - Ա.Ե.)... Մենք որոնում ենք չափազանցված մարդը, գերարտադրականը, մասնագետը, մասսան, օրվան հուշակափորը, տենորը, միլիարդի տերը, ըմբիշը: Մենք անոթի ենք բռնոր այն երևույթներով, որոնք տարբեր են, օտար են մեզանից, բայց ներքնասկս մենք լեցուն ենք մահվան վշտով և սարսափով: Եվ ի՞նչ էր համաշխարհային այս պատերազմը, եթե ոչ մահվան վախի հուսահատական ժեստ» (էջ 55): Մտածող մարդը մերժում է այս քաղաքակրթությունը, որը դատապարտված է, որը մեռնում է: Այս մարդը հայի մեջ տեսնում է այն, ինչ չկա ամերիկացու, առհասարակ բուրժուական քաղաքակրթության մարդու մեջ՝ մարդու ամբողջականությունը. «Այս լեռների վրա ապրող մարդիկ, որոնց մասին մենք այնքան մակերեսային դադափար կազմած ենք՝ մասամբ իրենց մտավորականների միջակություն պատճառով՝ ունին այն ինչ որ կազմված է դասական մարդու մեծությունը - միությունը այլազանի մեջ: Դասական անհատը լեցուն է, բովանդակալից է, ինչպես մարդկային մարմինը, ինչպես ծովը, աստղը, կենդանին, ծաղիկը: Նրան անկարելի է արմատահան անել, որովհետև նրա արմատները մխրճված են ամբողջի մեջ, ծալված են նրա ծագման շուրջը, խորհրդավոր կերպով մխացած են ծովին և հողին, ծաղիկներին և աստղերին» (55): Այս ամբողջությունից է զրկված Արևմուտքի քաղաքակրթության մեջ ձևավորված մարդը՝ խեղճ, նյութի գերի: Օկոնորի այս նկատողությունները զարգանում և խորանում են վեպի մյուս էջերում, հատկապես Իբերյանի դատողություններում: Ահա թե ինչպես է Իբերյանը բնութագրում ժամանակակից Ամերիկան. «Միշտ էլ մարդիկ ձգտել են դեպի հարստությունը: Սակայն երբեք ոսկին այն անանուն, հրեշային ուժը չի ներկայացել, ինչպես այսօր ամերիկյան տնտեսության մեջ: Եվրոպական քաղաքակրթության մեջ, սկսած դասական շրջանից և միջնադարյան ավատականությունից, ոսկին ծառայել է իբրև միջոց և ոչ նպատակ: Ավատապեսի կամ իշխանի համար ոսկին հրաշալի միջոց էր վկայելու համար սուսանձնահատուկ ձգտումներ - գեղեցիկ ձև, որակ, ընտրողություն, զգայնություն: Հոռոմա և Պոմպեյի վիլլաները, Մեդիչիների նրբագին ճաշակը... Արդի Ամերիկայում զրոմի նվաճումը, փող վաստակելը կոչվում է առաքելություն (գտլես «առաքելություն»)

քինություն» - Ա.Ե.), ինքը իրմով գոհացող և ինքը իր մեջ ամփոփվող մի գործունեություն: Հարուստը իր դրամի տեղը չէ, այլ մատակարարը, ինչպես որևէ իր մեկ ծառայողը» (196): Այս տողերի տակ կարող էր ստորագրել ամեն մի սոցիալիստ, համենայն դեպս, այս տողերը շատ են հիշեցնում, օրինակ, 20-րդ դարի ամենահամոզված սոցիալիստներից մեկի, որը նաև Մարքսի լավագույն մեկնաբաններից մեկն էր - Էրիխ Փրոմմի հետազոտությունները: Ամեն դեպքում Ջարյանի համար դրամի պաշտամունքը վերժամանակյա երևույթ չէ. նա հստակորեն տեսնում է այն սահմանները, որից այս կողմ դրամը դառնում է մարդկանց կռուքը, և ամբողջ կյանքը ենթարկվում է դրամ շահելու ինքնապատասխան, բայց սպանիչ գործընթացին: Անհատի հոգևոր ստրկացումը կապված է մեծ չափով այս նյութապաշտության և դրամապաշտության հետ:

Այստեղից է սկիզբ առնում նիցչեական գերմարդու այն իդեալը, որ հայտնվում է Ջարյանի վեպի էջերում: Անհատի ազատությունը այն գլխավոր արժեքն է, որ պաշտում է Իբերյանը: Դա ոչ միայն քաղաքական ազատություն է, այլ, առաջին հերթին, հոգևոր ազատություն, հոգու ազատություն. քաղաքական ազատությունը այս ազատության նախապայմանն է: Անհատի ազատության իդեալը կենտրոնական ջիզն է շատ ու շատ ուսմունքների, բայց ամբողջ ինդիվիդն այն է, թե ինչպես է դիտվում այդ ազատությունը մարդկային հարաբերությունների ընդհանուր պատկերում: Այդ ազատությունը Իբերյանը բարձր է դասում ամեն ինչից, նաև՝ բարոյական կարևորագույն կատեգորիաներից՝ բարուց, չարից, սիրուց. հենց այստեղ է նա մոտենում Նիցչեին. «Ներկա պարագայում, վերատեսնել բոլոր արժեքները, վերա-լինել, նորա-գոյանալ, վերահաստատվել: ... Ու նախ և սուաջ, «խաչի վրա չարչարվող և սիրով տառապող» աստվածամարդկային միթոսին դիմադրել մարդ-Աստվածը՝ ճառագայթող լույս և զորություն, աշխարհակալ իրագործումների բարձրագույն գագաթ: Վերացական և երկվորական տիեզերահասկացության հակադրել բնակավոր և ազատ միություն, իր մեջ փակված, ինքը իրմով բավարարվող, տիրապետական կամքը: Աստուծո «ծառանների և զավակների» ցեղին հակադրել ազատների և ազատապրողների ցեղը, որոնք Աստուծո մեջ տեսնում են այն բարձրագույն ուժը, որին նրանք կարող են ստեղծել, որին կարող են հպատակվել եթե ուզեն և որի դեմ կարող են նաև պայքարել՝ ճակատը բարձր, առնականորեն, առանց կանացի հուզումի, առանց վհատության, առանց ազդթքի, որովհետև աստվա-

ծաստեղծները պատկանում են նույն աստվածային բնույթին և նույն բույն բազմակներով կարող են ընդունել ամբողջ տիեզերքը, իբրև իրենց հաի երաժշտական արտահայտությունը: Այդ նոր մարդիկ կարիքի և կախումի զգացումներին պիտի հակադրեն կարողություն և բավարարություն զգացումը. հավասարության գաղափարին՝ տարբերության, հեռավորության, կարգապետության, ազնվականության գաղափարը. ընկերվարության՝ հոգեպես բարձրագույն գարգացման հասած անհատականությունը. սիրո, երջանկության, խաղաղության, մխիթարանքի պահանջին նրանք պիտի հակադրեն հերոսական արհամարհանքը, մաքրամաքուր կամքի և բացարձակ գործողության պողպատե օրենքը: Ու նաև, նախախնամական աշխարհասկացության դեմ նրանք պիտի ցցեն իրենց ողբերգական աշխարհասկացությունը, որով մարդա բնության և տարերքի ուժերի քառսում մնում է մինակ ինքը իր հետ, դառնում է ինքը իրեն փրկիչը և պարտադրում է իր կամքը իր սրտին և իր ուղեղին: Ահ, մերժել, չընդունել տնտեսական, բանկոտային այն արարածը, կուսակցական այն մրջյունը, որը տերը չէ իր բախտի, որը իր պահից վայր է ընկել փոշիների մեջ և վազում է պատմության և ընկերության կառքի ետևից» (303-304): Այս երկար մեջբերումը ես ինձ թույլ տվի կատարել Իբերյանի հայացքների մի քանի կարևոր նրբերանգները ցուցադրելու համար: Ընթերցողը անմիջապես պիտի տեսնի, որ այս հայացքներում ոչ մի նոր և ինքնատիպ բան չկա. եվրոպական 19-րդ դարը Շոպենհաուերից մինչև Նիցշե ծամծմել է այս գաղափարները, որոնք ժամանակին գուցե և նոր էին ու հրապուրիչ, մանավանդ իրենց հակաբուրժուական, հակաքաղաքական ուղղվածությամբ: Բայց 20-րդ դարի 20-ական թթ. Հայաստանի հասարակական կյանքի կոնտեքստում դրանք արդեն չէին կարող լուրջ ազդեցություն ունենալ. թերևս, միակ արդարացումը դրանց այն էր, որ հիմա էլ պետք է հակադրվեին «կուսակցական-բանկոտային» հոգեբանությունը:

Բայց շոպենհաուերյան-նիցշեական արմատներ ունեցող այս բոլոր հայացքները ծայրահեղացումներ էին այն ճշմարիտ քննադատության, որ Ջարյանը անում է և՛ կապիտալիզմի, և՛ խորհրդային սոցիալիզմի հասցեին և շատ լուրջ նշանակություն նրա հայացքների համակարգում չէին կարող ունենալ: Իբերյանը, հենց միայն թեկուզ իբրև իր ժողովրդի որդին, չէր կարող լինել այդ հայացքների համոզված հետևորդը,

այլապես նա չպետք է այդքան տառապեր ոչ միայն անհատի, այլև, և թերևս ավելի շատ, իր ժողովրդի, իր հայրենիքի ճակատագրով, այլ էջերում չպետք է այնքան տեղ տար քրիստոնեությունից և պաշտոնյաներին և հայրենիքի հանդեպ նրանց սիրուն:

Երեսնական թթ. Կ. Զարյանը հրատարակել է ևս երկու ծավալուն գործ, որոնք դարձյալ պատկանում էին ուղեգրություն ժանրին. «անցորդը» շարունակում էր իր ճանապարհը: Այդ ուղեգրություններն էին «Սպանիան»⁴² և «Միացյալ Նահանգները»⁴³: Երկուսն էլ շատ կարևոր տեղ են գրավում Զարյանի ստեղծագործությունից մեջ: Դրանք, նախ օգնում են ավելի խորն հասկանալու նրա արդեն հիշատակված վեպերը, նրա վերաբերմունքը խորհրդապահ իրականությունից հանդեպ: Եվ ապա, թվում է, դրանց մեջ, հատկապես «Սպանիայի» մեջ, Կ. Զարյանը ավելի մոտ է ինքն իրեն. ուղեգրություն-խոհազարություն ժանրը շատ ավելի հարազատ է նրա հոգուն, քան վեպի ժանրը: Այս գրքերում մեր առջև ծավալվում է Զարյանի հոգու «ներքին դաշտանկարը», ազատ խորհրդածությունը ավելի բնական է նրա գրչի համար, քան գրական հերոսների, բախումների, հոգեբանությունների աշխարհը: Խաղանիւթի թերևս այն միակ երկիրն է, որը նրան հոգեհարազատ է (ի բաց առյալ Հայաստանը. Խաղանիւթն նրան հրապուրում է հենց Հայաստանի հետ ունեցած որոշ ընդհանրություններով, ինչպես մի քանի անգամ նա ասում է իր գրքում): Խաղանիւթն նրան ներկայանում է իբրև ոգու երկիր, և առհասարակ Զարյանը միշտ և ամենուրեք փնտրում է մարդկային ոգին, ոգին առաջին հերթին, և այն ամենը, ինչ թշնամի է հոգուն, առաջացնում է նրա ծայրահեղ հակակրանքը: Սա թերևս այսօր ամենից աչքի ընկնող նրա առանձնահատկությունն է: Մեր ժամանակները, որոնք այնքան վերելից են նայում ոգուն, հատկապես գնահատելի են դարձնում Զարյանի այս գիծը: Հենց այդ նույն պատճառով Զարյանը խորապես մերժում է ամերիկյան մշակույթը, մերժում է մի կրքոտությունը, որը երբեմն

⁴² Կոստան Զարյան, Սպանիա, Երևան, 1998:

⁴³ Կոստան Զարյան, Միացյալ Նահանգներ, Երևան, 2002:

Այս երկու ուղեգրությունները, ինչպես և Զարյանի երկու ժողովածուները՝ «Նավատուփար» (1999) և «Դեպի Արարատ» (2001) ֆանգամանալից ներածական հոդվածներով և ծանոթագրություններով հրատարակել է Յուրի Խաչատրյանը:

կարող է անարդարացի համարվել: Բայց ինքը հավատարիմ է իրեն, իր աշխարհատեսուլթյանը, և նրա մերժումը ի վերջո չի կարող համակրանք չհարուցել: Ամերիկայում նա տեսնում է ոգու նահանջը և նյութի հաղթանակը: Ամերիկացիները նրան ներկայանում են իբրև հոգով խեղճ, պարզունակ մարդիկ, և այդ գնահատականներից է են խոստովում նաև մեր այն հայրենակիցները, որոնք հայտնվել են Ամերիկայում: Ամերիկան նրա երկիրը չէ, ամերիկյան իդեալը նրա իդեալը չէ. ահա թե ինչու հենց Խոսեմարիան ու Հայաստանն են նրան այդքան հրապուրում: Իսկապես երկրներ, որոնք շատ տարբեր են Ամերիկայից⁴⁴:

⁴⁴ Ջարյանն ընդհանրապես խիստ քննադատական վերաբերմունք ունի ժամանակակից արևմտյան մշակույթի նկատմամբ. Իսպանիան երևի բացառությամբ էր կազմում: Քսանական թթ. վերջերին կտրուկ բացասական կարծիքներ է արտահայտել արևմտյան մշակույթի և նրա հեռանկարների մասին, դրան հակադրելով Արևելքի մշակույթը և դրա մեջ դնելով նաև հայկականը: Ահա թե ինչ է ասում քսանական թթ. «Արևմուտքը խենթացած գազանի նման քերում է երկրագնդի մակերեսը մոր գանձեր գտնելու համար և անգիտակցաբար փորում է իր գերեզմանը: 18-րդ դարից նա ժառանգել է մյուսապաշտ իմացականության դյուրին զենքը, որով կարողանում է հաղթել բնության տարրական ուժերին: Նա ուրանում է հոգեկան արժեքների տարրական շաղկապումը, մարդը իրի է վերածում, ազգությունը՝ տնտեսական ազդակի ու խորհուրդը՝ նախապաշարումի... Նոր մշակութային շրջանը սկսվում է Արևելքում» (Նավատումար, էջ 226): Կ. Ջարյանի այս դիրքը հետաքրքրական էր առնվազն երկու տեսակետից. մի կողմից, ինքը, անկասկած, եվրոպական մշակույթի կրող էր, այն մույն մշակույթի, որի մայրամուտի մասին դատողություններ է անում: Այստեղ նա միայնակ չէ և մոտենում է, ասենք, գերմանական փիլիսոփա Շպենգլերի «Եվրոպայի մայրամուտը» հայտնի գրքում արտահայտված տեսակետներին (ինքն էլ Շպենգլերին և Կայզերլինգին հաճախակի է հիշատակում իր գրությունների էջերում): Եվրոպական մշակույթի ավարտը քսան-երեսնական թթ. բուն Եվրոպայում տարածված կարծիք էր: Բայց արևամուտ ապրող Եվրոպային այդքան հստակորեն Արևելքը հակադրելը նրան մոտեցնում էր այն հայ գրողներին, որոնք այդ հակադրությունը շատ սուր տեսել էին դեռ տասական թթ., մասնավորապես Հովհաննես Թումանյանին: Ջարյանի ընթերցողները գիտեն, որ նա Թումանյանի մասին բարձր կարծիք չունի: Բայց ահա այսպես, ճայնակցում էր նրան: Այս իրողությունը միանգամ ևս ընդգծում է Կոստան Ջարյանի գրաված յուրատեսակ տեղը քսաներորդ դարի գրականության մեջ...

Այսպիսին է Հայ նորագույն արձակի հրկու տասնամյակների (20-30-ական թթ.) պատմության համառոտ ուրվագիծը: Շատ մանրամասներ բաց են թողնված. հեղինակը քննության է առել այն գործերը, որոնք, իր կարծիքով, ներկայացնում են զարգացման հիմնական միտումները: Այժմ անհրաժեշտ է, այդ ուրվագիծը ճշգրտելու և ամբողջացնելու համար, որոշ հզորացություններ ու լրացումներ անել, ինչպես նաև նշել մի քանի խնդիրներ, որոնք հետագա ուսումնասիրության կարիք ունեն: Դրանք հատկապես գեղարվեստական մտածողության այն առանձնահատկություններն են, որոնք բնորոշ էին այս հրկու տասնամյակների գրականությանը և որոնց, աշխատանքի բնույթի բերմամբ, էս անդրադարձել եմ միայն մասնակիորեն, երբեմն առանձին գիտողություններով:

Ամենից առաջ, Հայ նորագույն արձակը եղավ մեծամասամբ ուղղակի արձագանքը այն բախտորոշ դեպքերի, որոնք հիմնիվեր չրջեցին հայության կյանքը, նշանավորեցին կտրուկ շրջադարձ նրա պատմության մեջ: Այդ իրադարձություններն էին 1915 թվականը (Ցեղասպանություն), ուսական կայսրության քայքայումը, Առաջին և Երկրորդ հանրապետությունների ստեղծումը, արևմտահայության վերացումը և սփյուռքի առաջացումը: Այս փուլում արձակի գլխավոր երկերում մենք գտնում ենք այդ բոլոր դեպքերի արձագանքը, դրանց ընկալումը ամենատարբեր քաղաքական և գեղագիտական դիրքերից և, ամենակարևորը՝ ազգի պատմությունը նորովի իմաստավորելու, վերագնահատելու ուժեղ ճիգը, կապված այդ բախտորոշ իրադարձությունների հետ (ճիգ, որը բնորոշ էր ոչ միայն արձակին, այլև մյուս սեռերին ու ժանրերին):

Այս ձգտումը ծնեց մի ամբողջ շարք երգիծական գործեր, որոնք մի կողմից շարունակում էին Հայ քաղաքական երգիծանքի ավանդույթները, սկզբնավորված դեռ Հակոբ Պարոնյանի ստեղծագործություններում և խորացված Օտյանի վիպակներում ու մանրապատմաներում («Ընկեր Փանջունի» և «Հեղափոխություն մակաբույծները»): Մյուս կողմից, Չարենցի, Թոթովենցի, Լիւ Կամսարի, Մաթևոս Դարբինյանի և այլոց երգիծական գործերը ծնունդ էին այն դառնագույն իրողություն,

որ, չնայած նախորդ տասնամյակների ողջ ռոմանտիկային, ֆիդայիներին հերոսական պայքարին, ազգային քարոզչությանը, ազգային-ազատագրական պայքարի բոլոր դրսևորումներին, հայ ժողովուրդը ծանրագույն պարտություն կրեց, կորցնելով ոչ միայն իր հողի մեծ մասը, այլև իր կեսից ավելին: Ծնվեց, բնականաբար, այն զգացողությունը, որ հայոց պատմության մեջ ինչ-որ բան սխալ է եղել, որ ժողովուրդը և նրա քաղաքական ուժերը ի վիճակի չեն եղել դիմադարձ կանգնելու թշնամիներին, պատրաստվելու ապագայի ծանրագույն մարտերին: Այս դառնությունը ուղղվում էր գերազանցապես սեփական պատմության դեմ. մանավանդ առաջին տարիներին մի կողմ էին մնում թուրքական պետության քաղաքականությունն ու եվրոպական պետությունների մեքենայությունները, առհասարակ հայ ժողովրդի շուրջ ստեղծված անորոշություն, անպաշտպանություն, խարդալանքների այն մթնոլորտը, որը չէր կարող իր՝ հայության մեղքը լինել: Դարերով կուտակված խնդիրները լուծվեցին հայության համար ամենաանպատ ձևով:

Բայց ժխտման այս կիրքը իր մեջ հայրենասիրական հզոր լիցք էր պարունակում, ինչքան էլ այդ առաջին հայացքից պարադոքսալ թվա: Չարենցի մոլեգին ժխտումը շարունակություն էր նույնքան մոլեգին սիրո իր հայրենիքի հանդեպ: Այս իրողությունը ծնունդ էր տալիս գեղագիտական այն որակին, որը հայ գրականությունը ուներ քսան-երեսնական թթ.: Այդ գրականությունը, այդ թվում և արձակը, իր ամբողջությամբ մեջ հուսալքության ու անկումային գրականություն չէր: Այդ գրականությունը, իր ողջ մռայլությամբ հանդերձ, ստեղծվում էր ապագայի հավատով. այդպես վճռական մերժում էին պատմությունը, հավատալով, որ պատմության սխալները ուղղվելու են:

Այս ժխտումը նշանակում էր նաև, որ մարդը, անհատը իր հայրենիքից չի կտրվում, համաժողովրդական խնդիրներից չի կտրվում, չի մեկուսանում իր անհատական գոյության խորշերում: Սա 20-րդ դարի հայ գրականության ամենաբնորոշ գծերից մեկն է: Կրքոտ ուշադրությունը հայրենիքի ճակատագրի հանդեպ, ինչպես տեսանք, հատուկ է արձակի գրեթե բոլոր նշանավոր երկերին, որոնք այլապես իրարից շատ տարբեր էին: Մի անգամ ևս կողք կողքի դրեք այս գլխում քննության առնված երեք իրարից խիստ տարբեր հեղինակների գործերը՝ Չարենցի «Երկիր Նաիրին», Օշականի «Մնացորդացը», Կոստան Զարյանի

«Բանկոտալը և մամուլի ռսկորները» վեպերը: Սրանք անհատին պատկերում են ոչ այլ կերպ, քան Հայրենիքի և ժողովրդի հետ ամենասերտ կապերի մեջ. անհատի ճակատագիրը ներկայանում է իբրև Հայրենիքի ճակատագրի մասնավոր դրսևորումներից մեկը: Մի անգամ ևս կրկնենք՝ այս տեսակետից Հայ գրականությունը, Հայ արձակը սկզբունքորեն տարբերվում էին արևմտյան արձակի ամենանշանավոր երկերից, թեև իմ հիշած հեղինակներից երկուսը ստեղծագործում էին մի միջավայրում, որը շատ ավելի կապված էր հենց արևմտյան գրական միջնորդախմբի հետ. Օշականը ակտիվորեն ուսումնասիրում է Փրանսիական նորագույն գրականությունը և չէր թաքցնում իր ուսումնառությունը Մարսել Պրուստից, իսկ Կոստան Զարյանը լավ ճանաչում էր արևմտյան մշակույթը և, տպրելով Արևմուտքի մշակութային մայրաքաղաքներում (Հռոմ, Փարիզ և այլն), խորապես ժխտական վերաբերմունք ուներ այդ մշակույթի հանդեպ: Այս տեսակետից Օշականի երևույթը Հատկապես հետաքրքրական է: Մինք տեսանք, որ նա իր վեպերը կառուցում էր արևմտյան գրական և իմաստասիրական նորագույն հոսանքների որոշակի ազդեցությամբ, բայց այդ ազդեցությունները մասնավոր իրողություններ էին դառնում գլխավոր օրինաչափություն կողքին, որը էր ներքին կրքոտ շահագրգռվածությունը Հայաստանի, Հայ ժողովրդի ճակատագրով: Հայրենիքի խնդիրը արևմտյան մշակույթներում կամ վաղուց արգեն, կամ առհասարակ առաջնահերթ խնդիր չէր: Հայ գրականության մեջ այն մնում էր կենտրոնական խնդիրը, իր ձգտության ոլորտի մեջ առնելով ամբողջ գրականությունը:

Ընդ որում, ասվածը ամենևին չի նշանակում, թե անհատի հոգեբանությունը Հայ գրականությանը չէր հետաքրքրում: Եվ ընդհանրապես, անհատ թե ժողովուրդ, Հայրենիք երկընտրանքը Հայ գրականության մեջ իմաստ չունեն: Հայ գրականությունը պատռվ անջատված չէր եվրոպական գրականություններից. ավելին, Հայ գրողները ծանոթ էին, հետաքրքրվում էին, լրջորեն ուսումնասիրում էին արևմտյան գրականությունների փորձը: Բայց պատմության ստեղծած առարկայական պայմանները ուրիշ շեշտեր էին թելադրում Հայ գրականությանը: Հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը և հոգևոր արժեքները ծանր հարցականի տակ էին դրված: Գրականությունը ոչ մի կերպ չէր կարող չրջանցել այս հանգամանքը: Տերյանը իր հայտնի գեղուցման մեջ ար-

ձանագրում է այս իրողությունը: Ընդ որում, դժգոհությունն որոշակի երանգով: Այսինքն, Հայրենիքի ճակատագրի թնջուկը մեր գրականությունը հետ է պահում եվրոպական գրականությունների ընթացքից: Եվ իհարկե, այս դժգոհությունը երիտասարդ, գրական դարգացման նորագույն միտումների հանդեպ այնքան վաշտուն բանաստեղծի բերանում միանգամայն հասկանալի է: Բայց ինչն է հետաքրքրականը – ինքը՝ Տերյանը, չի կարողանում խուսափել Հայրենիքի ճակատագրի այդ ճնշումից, որն ուրիշների գործերում շարժում էր նրա դժգոհությունը: Բանաստեղծը, որ իր պոեզիայում բացահայտում է իր ժամանակի մարդու հոգու նրբագույն ապրումները, դրանով կանգնելով եվրոպական ու ռուսական նորագույն բանաստեղծների կողքին, գրում է բանաստեղծությունների մի ամբողջ շարք – և իր լավագույն շարքերից մեկը – նվիրված Հայրենիքի և ժողովրդի ճակատագրին՝ «Երկիր Նաիրի»: Եվ շատ ուշագրավ խոսքեր է գրում իր այդ շարքում՝ «Մեզ չի հասկանա օտարերկրացին, Մեզ չի հասկանա սառն օտարուհին»: Այս արձանագրումը զուտ հոգեբանական բնագավառին չէր վերաբերում: Դա, մտածել է այդ մասին Տերյանը, թե ոչ, նշում էր նաև Հայ գրականությունն անխուսափելի այն առանձնահատկությունները, որ նրան հեռացնում էին եվրոպական գրականություններից: Հայոց պատմական փորձը անհասկանալի էր «օտարերկրացիներին և սառն օտարուհիներին», որովհետև խիստ տարբեր էր նրանց պատմական փորձից: Ուրեմն, և Հայ գրականությունը չէր կարող չտարբերվել եվրոպական գրականություններից:

Ահա այսպիսին էր պարզ օրինաչափությունը ոչ միայն տասական թթ., այլև հետո, առնվազն դեռ մի քանի տասնամյակ: Սկսած տասնիններորդ դարի վերջին քառորդից, Հայ գրականությունը սկսում է լրջորեն խորանալ մարդկային հոգեբանության, անհատի ճակատագրի, մարդկային գոյության ամենակնճռոտ խնդիրների մեջ: Հիշենք Թումանյանի, Իսահակյանի, իր՝ Տերյանի, Մեծարենցի, Վարուժանի, Թեքեյանի, Սևակի և ուրիշների ժառանգությունը: Բայց նրանցից ոչ ոք չէր կարող չըջանցել Հայրենիքի ճակատագիրը (Մեծարենցի բացառությունը իր պատճառներն ունի): Եվ պահեր էին դալիս, որ երկրի ու ժողովրդի ճակատագիրը առաջին պլան էր մղվում, բայց առանց արժեզրկելու այն, ինչ պայմանականորեն կարող ենք անվանել համա-

մարդկային տրամադրություններ: Հայ գրականությունն արձագանքում էր, էէր կարող չարձագանքել, համակիրոպական գրական զարգացման միտումներին: Բայց արձագանքում էր ի՛ր ձևով, ի՛ր ազգային կեցության դիրքերից: Եվ ինչքան էլ հայ գրողները ձգտեին լինել եվրոպական գրական զարգացման ուղիներում, ազգային ճակատագիրը մնալու էր նրանց պլսավոր թեմաներից մեկը. մարդու, անհատի ճակատագիրը ի վերջո դեմ էր առնելու ազգային ճակատագրին, այս կամ այն կերպ միահյուսվելու էր նրան: Դասական օրինակը նորագույն շրջանի գրականության մեջ Չարենցի ստեղծագործությունն է: Ամենաեվրոպական գրողը իր ժամանակակիցների մեջ, որ իր գործերում «փորձարկեց» եվրոպական ժամանակակից գրականության շատ ու շատ ուղղություններ, որը ստեղծեց մարդկային հոգեբանության ամենաողբերգական ապրումների պատկերը իր քնարերգության մեջ. և միաժամանակ եղավ հայրենիքի ճակատագրի ամենահետևողական հետազոտողը հայ բանաստեղծության մեջ: Սա էր մոգելը հայ նոր և նորագույն գրականության զարգացման, մոգել, որ նրան տարբերում է եվրոպական նորագույն գրականության պլսավոր ուղղություններից:

Անշուշտ, չափուք է աչքաթող անել հայրենիքի պատկերի զարգացումը հայ գրականության մեջ: Սա ուսումնասիրության խիստ հետաքրքրական և հայ գրականագիտության համար շատ կարևոր խնդիր է: Տերյանի ու Չարենցի հայրենագրությունը շատ է տարբերվում Թումանյանի և Խաչակյանի հայրենագրությունից, իսկ վերջինները շատ են հեռացել Ալիշանի և Պատկանյանի բանաստեղծությունից: Հայրենիքի պատկերի մեջ էլ Տերյանը և Չարենցը իրենց ժամանակի գրողներն են, արդիական, թարմ: Բայց հիմա մեզ համար կարևոր է մի անգամ ևս հիշեցնել, որ պլսավոր օրինաչափությունը նորագույն շրջանի գրականության մեջ, նաև արձակում, չփոխվեց:

Այս օրինաչափությունը հաստատվելու է և հետագա տասնամյակների գրականության քննությանը. ուրեմն դա հայ նոր և նորագույն գրականության (այսինքն, 19 և 20-րդ դարերի գրականության) որոշիչ առանձնահատկություններից մեկն է, և այս առանձնահատկությունը գրական կամ բացասական գնահատականների նեղ չափանիշով մոտենալը քիչ բան կտա: Այդ առանձնահատկությունը առաջին հերթին հայոց ազգային ճակատագրի արտացոլումն է: Մյուս կողմից, հենց դրա

շնորհիվ գրականությունը ավանդաբար, և հատկապես 19-20-րդ դարերում շատ գործուն մասնակցություն է ունեցել մեր պատմությանն ու ճակատագրին, հոգևոր հենարան ու զենք է եղել ժողովրդի համար: Եվ երբ հայ գրականությունը համեմատում ենք եվրոպական գրականությունների հետ, ապա միշտ պետք է հիշենք այս իրողությունը՝ հայ գրականությունը հայ ժողովրդի ճակատագիրը կերտողներից է, այդ ճակատագրի արտացոլումը և հետևանքը:

Այս կետում պետք է փնտրել հայ նորագույն գրականության, այդ թվում և արձակի միասնության գլխավոր դրսևորումներից մեկը: Հիշատակված գործերի վերլուծությանը ծանոթանալիս ընթերցողն անպայման ուշադրություն պետք է դարձնի այն բանին, թե ինչքան իրար մոտ են հայաստանյան և սփյուռքահայ գրական ստեղծագործությունները, երբ խոսքը գնում է ազգային ճակատագրի մասին, թե ինչքան այդ ճակատագիրը կարևոր է և՛ հայաստանյան, և՛ սփյուռքահայ գրողների համար: Կարող են լինել ամենատարբեր գնահատականներ պատմությանն ու պատմական գործիչներին, գաղափարներին ու գաղափարախոսություններին (թեև երբեմն, ինչպես տեսանք, գնահատականները զարմանալիորեն համընկնում են). բայց կարևորը ընդհանուր շահագրգռություններն են, որոնք կապում են երկու հատվածների գրականությունները:

Այս գիրքը գրելիս ես առաջնորդվել եմ մեկ սկզբունքով՝ ինչպես ամբողջ հայ նոր գրականությունը, այնպես էլ նորագույնը, մեկ ազգային գրականություն է երկու հարաբերաբար ինքնուրույն ճյուղերով: Ինձ համար հավասարապես մերժելի են երկու մոտեցում՝ մեկը ելնում է այն դրույթից, որ հայաստանյան և սփյուռքահայ գրականությունները երկու տարբեր գրականություններ են. երկրորդը մերժում է էական տարբերություններ տեսնել հայ գրականության երկու ճյուղերի միջև: Երկուսն էլ անհիմն են: Տարբերությունները ակնհայտ են, և՛ մակերեսին, և՛ խորքում: Անհնար էր մի քանի հարյուր տարի ապրել մշակութային-գրական երկու տարբեր միջավայրերում, ստեղծել երկու գրական լեզու, բայց մեկ միատարր գրականություն: Մանավանդ նորագույն շրջանում հայ ժողովրդի երկու հատվածները բաժանված էին նաև քաղաքական-գաղափարախոսական խոր տարբերություններով: Հանգամանք, որը չէր կարող իր ուժեղ դրոշմը չդնել հայ գրականության

այդ երկու ճյուղերի վրա: Հայաստանում ստեղծվող գրականությունը սոցիալիստական էր. և սա ոչ միայն պարտադրանք էր, այլ նաև համոզմունք: Սիյուսքում գաղափարախոսական այսպիսի միասնությունը չկար ու չէր կարող լինել: Եվ մանավանդ, հակասոցիալիստական գաղափարները այնտեղ երբեմն շատ ընդգծված էին, իբրև հակազդեցություն հայաստանյան թևի սոցիալիստական գծի: Ահա երկու Զարյանների՝ Կոստան Զարյանի և Նաիրի Զարյանի (ազգանունների նույնությունը, որը զուտ պատահականություն է, երևույթը կարծես ավելի է ընդգծում) վեպերը, որոնց մեջ պատմվում է կոլեկտիվ տնտեսությունների ստեղծման մասին: Բայց պատմվում է տրամադծորեն հակառակ, իրարամերձ գաղափարական դիրքերից: Այնուհետև, պատմական այն կարևորագույն իրադարձությունները, որոնք որոշեցին հայության հետագա ընթացքը, տարբեր կերպ ազդեցին նրա երկու մասերի ճակատագրերի վրա և տարբեր արձագանքներ ունեցան հայ գրականության երկու հատվածներում: Թերևս ավելի էական է գրական տարբեր ավանդների իրողությունը, որ ժառանգել էին հայ գրականության երկու ճյուղերը, և որը ուսումնասիրության առանձին խնդիր է: Բայց այս տարբերությունները բացարձակացնելը նույնքան սխալ է, ինչքան դրանք չտեսնելը: Այո, հայաստանյան գրականությունը և սիյուսքի գաղթօջախների գրականությունը հարաբերականորեն ինքնուրույն համակարգեր էին, որոշ կետերում իրարից փոքր ավելի հեռու, քան արևելահայ և արևմտահայ գրականությունները: Բայց անհնար է ուսումնասիրել մեր նորագույն գրականության այդ երկու ճյուղերը և չտեսնել նրանց կապող շատ էական, հիմնարար ընդհանրությունները: Ընդ որում, այդ ընդհանրությունները քսան-երեսնական թթ. գրականության մեջ ավելի ընդգծված էին, քան հետագա շրջաններում, եզրակացություն, որին բերում է նաև այդ շրջանի հայ արձակի քննությունը:

Վերևում և առհասարակ այս աշխատության մեջ բավականաչափ խոսվել է մոտիկ անցյալի պատմական իրադարձությունների նկատմամբ եղած վերաբերմունքի ընդհանրությունների մասին: Բայց պետք է նկատել, և ոչ առանց զարմանքի, որ այդ անցյալը 20-30-ական թթ. արձակի հետաքրքրություններում թերևս առաջին տեղն է գրավում: Մեր քննած գործերի մեծ մասը պատկերում են անցած և անցնող կյանքը, ընդ որում, ոչ միայն ազգային շարժման տեսանկյունից: Հայկական

արձակը չատ է հետաքրքրված մարդկային բարոյական այն արժեքներով, մարդկային այն տիպերով, որոնք անցնում են Հավերժության գիծը: Նախ, ասենք, որ այս երկու ուղղությունների միջև ոչ միշտ է հնարավոր հստակ սահման դնել: Օրինակ, Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը իր հիմնական գծերով ավելի է կապվում «կարոտի» արամադրությունների հետ, բայց նրա արձակում, մասնավորապես «Կարմրաբարում» և ակնարկներում անհնար է չզգալ չարենցյան քննադատություն արձագանքները: Կամ Գուրգեն Մահարու եռագրությունը. իր մի կողմով այդ գործը ուղղակիորեն արձագանքում է ազգային-քաղաքական ուժերի հանդեպ Ջարենցի ունեցած ժխտական վերաբերմունքին, վերաբերմունք, որն ավելի սրված ու ամբողջական արտահայտվեց Մահարու «Այրվող այգեստաններ» վեպում: Այս վերաբերմունքի արձագանքները, ինչպես արդեն ասել ենք, կարելի է լսել և՛ Հրաչ Զարդարյանի, և՛ Շահան Շահնուրի, և՛ Նշան Պեչիկթաշյանի և՛ ուրիշ հեղինակների գործերում: Դա մեզ հետաքրքրող թվականների դրականության գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն էր և՛ Հայաստանում, և՛ Սփյուռքում:

Կարելի էր կարծել, որ գոնե Հայաստանյան դրականությունը ավելի ուղղված կլինի դեպի այն հեղափոխիչ գործունեությունը, որ ծավալվել էր Հայաստանում 20-30-ական թթ.՝ շինարարություն, կոլեկտիվացում և այլն: Բայց, ինչպես տեսանք, Հայաստանում և սփյուռքում, ճիշտ է տարբեր դիրքերից, այս իրողություններին արձագանքեցին գլխավորապես Կոստան Զարյանն ու Նաիրի Զարյանը: Իսկ ահա ոչ միայն Համաստեղի և նրա սերնդակիցների, այլև Ակսել Բակունցի Հայացքը դեպի անհետացած կամ անհետացող կյանքն էր, անցած կամ անցնող մարդկային տիպերը: Եվ այս դեպքում «կարոտ» արտահայտությունը, եթե միայն դրա մեջ ճիշտ բովանդակություն դնենք, արտացոլում է իսկապես կարևոր իրողություններ: Գրողները, այդ թվում և նրանք, որոնք ընդունում էին հեղափոխությունը և կանգնած էին նրա դիրքերում, թախիծով ու տխրությամբ էին ճանապարհ դնում այն կյանքը, որը դատապարտված էր պատմության բուն ընթացքով, որովհետև այդ կյանքը իր հետ անդարձ տանում էր բազմաթիվ գեղեցկություններ: Առաջին/թացը այնքան էլ անվերապահորեն չէր ընդունվում նորագույն

գրականութեան կողմից, ինչպես կարող էր թվալ առաջին հայացքից, և այդ դեպքում հայ արձակը ժառանգում էր թուամանյանական վերաբերմունքը⁴⁵:

⁴⁵ Հետաքրքրական է, որ և՛ հայաստանյան գրականության մեջ, և՛ սփյուռքում, «կարոտի» գրականությունը երբեմն խիստ քննադատություն էր առաջացնում: Հայաստանում մենք գիտենք ոչ միայն Չարենցի հայտնի տողերը «Մթնածորի» կապակցությամբ, որն ավելի շատ բարեկամական հանդիմանություն-ցանկության բնույթ էր կրում (Չարենցն իր անհատականության բերումով չէր կարող ընդունել «կարոտի» տրամադրությունները), այլև ջարդարարական հոգվածները Բակունցի գրքերի և պատմվածքների մասին, Վ. Ալազանի հոգվածը Թոթովենցի վիպակի մասին: Դրանց պարզունակ տրամաբանությունը դժվար չէր հասկանալ: Բայց ահա սփյուռքում էլ Կոստան Ջարյանն էր մերժում ու հեգհանքով ակնարկում Համաստեղին և մյուսներին՝ ապրում են մեծ քաղաքում, բայց չեն տեսնում այն, գրում են անհետացած գյուղի մասին: Նա գրում է. «Աշխարհը տակնուվրա է եղել, պատմությունը իր սուրը խոթել է այս ժողովրդի մսերի մեջ, որը շվարած, բոկոտն և մուրացիկ, ցրվել է աշխարհի բոլոր ճամբաների վրա, մտել մեծ քաղաքակրթություններով օժտված երկրներից և քաղաքներից ներս, Փարիզից մինչև Չիկագո, մինչև Բուենոս-Այրես, մինչև Ֆրեզնո, Կանադա, Չինաստան: Երկիրը քանդվել է, գյուղերի հետքն իսկ չի մնացել, հուլիսի դռները գոցվել են, բարքերը փոխվել են, հոգեբանությունները՝ բարդացել, պայքարի միջոցները՝ արդիացել, և այնտեղ՝ լքված երկրում, թուրքը իսկ ուրանում է իր կրոնը, հեղաշրջվում, լատիներեն տառեր ընդունում, ձգտում քաղաքակրթվելու:

Իսկ մերոնք –

Գալառական գրականություն են պահանջում, քանդված անցյալ իրականության նկարագրություններ են ուզում, չխոսվող բառերով հորինված կեղծ պատմություններ են փնտրում և պահանջում են, որ գրողը մեքենական ծիծեռնակի բրդե փետուրներ հագնի և՛ «գարնան սիրուն թռչնակ» ամայացած երկրիս, կտուցի մեջ սեղմած, շինծու խաբրիկներ բերի...

Հայը – պետք է արձանագրել հոգեբանական այս տարօրինակ երևույթը – իր ներկան չի ուզում և չի կարողանում տեսնել: Թմրած զգայությունով և դանդաղ մտքով այդ մարդը այսօր բախտի բերմամբ ստիպված է աշխատել հսկայական եվրոպական և ամերիկյան գործարաններում, ահավոր մեքենաների աղմուկի մեջ, շլացուցիչ ուղով շարժվող դինամոների մոտ, մեծ ուսանաների ժխտում, ուր ամեն մի վայրկյանը գործնական մի ժեսու է, ուր ամեն մի քայլը անհատը տակնուվրա անող մի ցնցում է, ուր կյանքը սլանում է

20-30-ական թթ. գրականություն մեջ այս օրինաչափության դասական արտացոլումը երևում է Ալեսլ Բակունցի ստեղծագործության մեջ: Բակունցի Հայացքը անցյալին շատ մոտ է Թումանյանի Հայացքին. Հին Հայ գյուղում նա տեսնում է ոչ միայն աղքատների և Հարուստների Հակասությունները (որը Հատկապես ուժեղ զգացվում է «Կարմրաքար» վեպում), այլև, և ավելի շատ, աղքատների հոգեկան բարձր արժանիքները, մարդկային հոգու այնպիսի գեղեցկություններ, որոնք անխզելիորեն կապված էին դատապարտված նահապետականության, Հին գյուղի կյանքի ամբողջ Համակարգի հետ: Բայց ոչ միայն անարդար, այլև ճշմարտությունը Հակառակ կլինեք պնդել, որ Բակունցը իդեալական

նետի նման, ուր միտքը վարժվում է կայծի նման բռնկել, որոշել, եզրակացնել, ուր զգացողությունը սրվում է, սարսուռում՝ մեկնել պատրաստվող ինքնաթիռի նման, լարվում ձգված մետաղե թելերի պես, բարդանում, խորանում –մինչ նա ուզում է ապրել խաբուսիկ և կեղծ երազով: Թրքական երգեր է երգում, հերիսա է ուտում և հառաչում իր գյուղի կլկացող աղբյուրի համար» (Կոստան Զարյան, Նավատումար, Երևան, 1999, էջ 312, 313): Կոստան Զարյանին կարելի էր հասկանալ. իսկապես կորած գյուղի պատկերը միանգամայն անտեղի էր թվում 20-րդ դարի աղմուկների մեջ և հայոց սփյուռքի խնդիրների ֆոնին: Ճիշտ և ճիշտ այնպես, ինչպես Նաիրի Զարյանն էր գրում Խառակոնիսին նվիրված իր վաղ բանաստեղծության մեջ, որն արդեն հիշատակվել է այս աշխատության էջերում: Բայց մարդկային հոգու պահանջները շատ ավելի լայն են, քան ամենագործող տրամաբանությունը: Անցած տասնամյակները ցույց տվին, որ կարոտի գրականությունը ժամանակի հայ գրականության ամենակենսունակ հատվածներից մեկը եղավ:

Նույն ժամանակներում Արշակ Զոպանյանը հանդես եկավ մի ընդարձակ հոդվածով՝ «Համաստեղը և գյուղը հայ գրականության մեջ», նախ ցուցադրելով գյուղին նվիրված երկերի առատությունը հայ գրականության մեջ, խոսելով որևէ ազգի կյանքում գյուղի կատարած մեծ դերի մասին և ապա, այնպիսի բարձր գնահատական տալով Համաստեղի ստեղծագործությանը, որն ուղղակիորեն հակադրվում է Կոստան Զարյանի վերաբերմունքին. «Համաստեղի գիրքը... գրական գործ մըն է ամեն բանե առաջ, և իր տեսակի մեջ առաջնակարգ գործ մը, ուր անթերի գեղեցկությամբ ու հազվագյուտ ինքնատիպությամբ ոճ մը երևան կուգա» (էջ 759). «Համաստեղ մեծ նորություն մըն է մեր գրական կյանքին մեջ» (էջ 744, Արշակ Զոպանյան, Երկեր, Երևան, 1988):

նացնում էր անցյալը: Նա չէր կարող չհասկանալ, որ Հին գյուղը դատապարտված է, որ նորը տիրականորեն մտնում է նրա սահմանները և հիմնովին վերակառուցում բոլոր հարաբերությունները: Վերջապես, նա չէր կարող, դարձյալ թումանյանի պես, եթե ոչ թումանյանի հետքերով, չտեսնել, որ նույն այդ նահապետական գյուղը նաև կործանում է իր գավառներին, որ Դիլան գալին էլ, «Անուշի» հերոսների պես, ըստ էության կործանվում է Հին գյուղի խեղդող մթնոլորտում: Նա անկեղծորեն հավատում էր սպառազյին, հավատում էր նոր գաղափարներին (ինչ ամենից հստակ կարելի է տեսնել «Կարմրաքար» վեպում), հանուն որոնց գոհվում էին նրա մի քանի պատմվածքների հերոսները: Ամեն դեպքում, Բակունցի և նրա սերնդակից բազմաթիվ գրողների (օրինակ, Մկրտիչ Արմենի) ստեղծագործությունը անհնար է ճիշտ հասկանալ՝ առանց հաշվի առնելու անցյալի և ապագայի այս հարաբերակցությունը նրանց աշխարհընկալման մեջ: 20-30-ական թթ. գրականության մեջ այս հարաբերակցությունը շատ նշանակալից խնդիր է դառնում:

Համատեղը, Բակունցը, Մկրտիչ Արմենը և մյուսները խորը և անկեղծ կարոտով են նայում անցյալին, հեռացող կամ հեռացած Հին աշխարհին: Եվ նրանք հավերժացնում են անցյալի գեղեցկությունները սպառազյի համար. ինչպիսին էլ լինի սպազան, այն չպետք է մոռանա այդ գեղեցկությունները:

Ինչպես տեսնում ենք, 20-30-ական թթ. հայ արձակը տալիս է ժողովրդի ու մարդու կեցության հարուստ, բազմազգ համապատկերը. հետագա տասնամյակների հայ արձակը կորցրեց այս հարստությունը: Բայց այդ տասնամյակների հայ արձակը տալիս է նաև ձևերի ու ժանրերի մեծ բազմազանություն, որը ևս հետագայում աղքատացավ:

Նախ, մի համառոտ ակնարկ նետենք ժանրային համակարգի վրա: Վեպ, վիպակ, պատմվածք և արձակի այլ փոքր ձևեր - այս բոլորն ունի ժամանակի արձակը: Ընդ որում, ամեն ժանրի ներսում ևս մեծ բազմազանություն ենք տեսնում:

Այստեղ կան վեպի ամենատարբեր տեսակները՝ երգիծական (Չարենց, Թոթովենց), հոգեբանական (Հակոբ Օջական), գաղափարական-խմաստասիրական (Կոստան Զարյան), սոցիալական (Բակունց, «Կարմրաքար»), կենսագրական-պատմական (Բակունց, «Խաչատուր Աբովյան»), կենսագրական (Ստեփան Զորյանի «Մի կյանքի պատ-

մությունը»), պատմա-հեղափոխական (Ստեփան Զորյանի «Ամիր-
 լանների ընտանիքը») և այլն: Եթե վիպի ժանրից առանձնացնենք
 վիպակը, ապա այստեղ ևս կան հետաքրքրական նմուշներ: Ամենից
 տարածվածը ինքնակենսագրական վիպակն է՝ Մահարու եռագրու-
 թյունը, Թոթովենցի «Կյանքը Հին Հռոմեական ճանապարհի վրա»,
 Զապել Եսայանի «Միլիտարի պարտեզները»: Բայց, սրանց կողքին,
 կա Բակունցի «Կյորեսը», որի ժանրը, թերևս, կարելի է բնորոշել իբրև
 երգիծական-քնարական վիպակ, Մաթևոս Դարբինյանի «Կիկոսը», որը
 կարելի է բնորոշել իբրև երգիծական-հոգեբանական, Չարենցի գրա-
 ուսմանը «Երևանի ուղղիչ տնից», որը հուշագրական վիպակ կարելի
 է համարել և այլն: Եթե ժանրի այսպես ասած ծավալային կողմին նայենք,
 ապա արժե նկատել, որ մի կողմից ծաղկում է ոչ մեծ ծավալի վիպակը,
 մյուս կողմից, փորձ է արվում ստեղծելու այն, ինչ արևելահայ գրականա-
 գիտության մեջ անվանվում է վեպ-էպոպեա (ռուսական գրականա-
 գիտության ազդեցությամբ), իսկ սիյուռքահայ գրականության մեջ՝
 հեղեղավեպ (ֆրանսիական գրականագիտության ազդեցությամբ):
 Խոսքը նախ և առաջ վերաբերում է Օշականի “Մնացորդացին”:

Չպնդենք այս բնորոշումների ճշգրտությունը: Տարբեր
 մոտեցումներով տարբեր կերպ կարելի է դրանք անվանել: Բայց հականը
 այս դեպքում ժանրերի իսկապես զարմանալի բազմազանությունն է,
 գեղարվեստական որոնումների արդյունավետությունը: Իմ հիշատակած
 գործերից ոչ մեկը մինչև այսօր չի կորցրել իր գեղարվեստական արժեքը,
 դրանք բոլորը արվեստի գործեր էին, նվաճումներ հայ նորագույն
 արձակի համար:

Բոլոր այդ ժանրերն ու տեսակները հիմնականում ծնվել էին հայ-
 կական իրականության մեջ և հայկական իրականությունից: 19-րդ դա-
 րում հայ գրականությունը անցել էր ուսումնառության շրջանը, սովորել
 էր եվրոպական և ռուս գրականություններից: Այդ շրջանում հայ
 գրականությունը օտար գրականություններից ձևեր էր վերցնում հայ-
 րենի հոգի վրա պատվաստելու համար: 19-րդ դարի վերջից և 20-րդ
 դարի սկզբից վիճակը փոխվում է: Հայ գրականությունն այլևս
 աշակերտի, թևակոշ լավ աշակերտի հանգամանք չունի: Լավ թե վատ՝
 նա օգտվում է արդեն իր սեփական գինանոցից: Փոխ առնված ձևերը,
 ժանրերը ազգային դեմք են ստացել: Եթե դիմենք բնագիտական համե-

մատուցյան, ապա օտար տուևները հայկական հողի մեջ արմատ
նետելով, ներծծել են իրենց մեջ այդ հողի հյութերը և հարմարվել այդ
հողին, դարձել դրա սեփականությունը: Եվ այս չըջանում հայ գրա-
կանության հարաբերությունները ուռա և եվրոպական գրականության
ների հետ այլևս ուսուցչի և աշակերտի հարաբերություններ չեն. հայ
նոր գրականությունը արդեն այնքան էր հասունացել, որ նման հարա-
բերությունները այլևս անհետացել էին:

Ասվածը ամենևին չի նշանակում, իհարկե, որ հայ գրականու-
թյունը կապերը խզում է աշխարհի գրականությունից: Ընդհակառակը,
որոշ իմաստով նրա կապերը ավելի խորն ու բազմազան են դառնում:
Ուղղակի ազդեցություններին փոխարինում են տիպաբանական,
աշխարհընկալման ներքին կապերով պայմանավորված ընդհանրու-
թյունները:

Հայ գրականության ժանրային համակարգը որոշվում է հայ գրա-
կանության դարգացման տվյալ փուլի տրամաբանությամբ: Խնդիրը
պարզելու համար արժե մի փոքրիկ էքսկուրս կատարել դեպի 19-
20-րդ դարերի սահմանագլուխը: 19-րդ դարի հայ գրականության մեջ
վեպի տիրապետող դերը ակնհայտ է: Այստեղ մենք ունենք վեպի
ամենատարբեր տեսակները՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական,
քաղաքական-ծրագրային, պատմական և այլն, և այլն: Դրանք վաղուց
արդեն մշակվում էին եվրոպական գրականություններում, հայ գրողները
հայկական կյանքի նոր երևույթները արտացոլելու համար դիմեցին այդ
ձևերին: Ամենաբնորոշ օրինակներից մեկը՝ Շիրվանզադեի “Բառսը”:
Այդ վեպը ստեղծված է եվրոպական, մասնավորապես ֆրանսիական
դասական ռեալիստական վեպի օրենքներով:

Դարավերջին վեպի տեսակարար կշիռը հայ գրականության մեջ
ակնհայտորեն նվազում է: Արձակում առաջին պլան է մղվում
պատմվածքը: Իսկ գրականության ամբողջ համապատկերի մեջ առաջ-
նությունը անցնում է բանաստեղծական տարբեր ժանրերին. մանավանդ
Թումանյանի, Իսահակյանի, Տերյանի, արևմտահայ բանաստեղծների
ստեղծագործությունը այս իրողության լավագույն ապացույցն է: Այս
օրինաչափությունը տիրապետող է 20-րդ դարի առաջին երկու տաս-
նամյակներում: Բայց քսանական թթ. վեպի (և ամբողջ արձակի) տեսա-
կարար կշիռը նորից մեծանում է (առանց նվազեցնելու պոեզիայի դերը):

Այս անգամ արդեն ազգային դրականության զարգացման ներքին օրենք-ներին համապատասխան: Դա այլևս դրսից եկած ժանր է: 19-րդ դարում սովորածը արդեն տալիս էր սեփական պտուղները: Եվ եթե ուշադիր քննենք այդ տարիների հայկական վեպի ու վիպակի լավագույն նմուշները, ապա կտեսնենք, որ դրանց առանձնահատկությունները պայմանավորված են հայկական կյանքով ու հայ դրականության զարգացման օրինաչափություններով, արձակագիրների ստեղծագործական անհատականություններով, այլևս չեն հետևում ժանրի ինչ-որ արտաքին օրենքների: Այստեղից էլ վեպի ու վիպակի ժանրերի այն ներքին բազմազանությունը, որ տեսնվում է այդ տարիների հայ արձակում:

Այդ բազմազանությունը մեջ թերևս մեկ աչքի ընկնող օրինաչափություն կարելի է նշել: Ուժեղանում է սուբյեկտիվ սկզբի դերը, ի հաշիվ դասական վեպի հավասարակշռված, օբյեկտիվ պատումի: Անձնական-անհատական երանգը ասպարեզ է գալիս ամենատարբեր ձևերով: Չարենցի “Երկիր Նաիրիում” դա “Հեղինակի” երգիծական խոսքն է, որն իր մեջ է առնում ներկայացվող ողջ իրականությունը: Այս վիպում, ինչպես վերը փորձել ենք ցույց տալ, Հեղինակի անհատական գնահատականներից դուրս որևէ հերոս կամ իրադարձություն չկա: Չարենցը շատ հեռու է նաիրյան քաղաքի ճակատագիրը դասական վեպի հավասարակշռված պատումով ներկայացնելուց: Այդպիսի պատումից հեռու է նաև Գուրգեն Մահարին, որին առհասարակ հատուկ է քնարական-սուբյեկտիվ ոճը: Նրա հոմոթը անբաժան է նրա անհատական-քնարական վերաբերմունքից պատմվող իրադարձությունների նկատմամբ: Նույն իրողությունը տեսնվում է նաև Վահան Թովթովենցի լավագույն գործերում (հատկապես “Կյանքը Հին Հռոմի մեական ճանապարհի վրա” վիպակում): Եվ մանավանդ Վազգեն Շուշանյանի ստեղծագործությունների մեջ: Շուշանյանի ամբողջ ստեղծագործությունը կարելի է ընկալել իբրև մի մեծ, լարված և խորապես զգացմունքային մենախոսություն իր, իր ընտանիքի և իր ժողովրդի ճակատագրի ու ողբերգության մասին, այդ մենախոսությունը մարդու ներքին աշխարհի զգացմունքային բոլոր երանգների արտացոլումով, անթաքույց ու կտրուկ գնահատականներով: Շուշանյանի վեպերը, վիպակները, օրագրերը, այլևայլ գրառումները, ինչպես և պոեզիան, մի ամբողջություն են կազմում, Հեղինակի անհատականությունը բացահայտ

և ընդգծված դրոշմով:

Հատկապես վեպի առնչություններ անհրաժեշտ է անդրադառնալ նաև մեթոդի խնդրին: Բարդ, խճճված հարց է: Մանավանդ քառասուն-վաթսունական թթ. դոգմատիկական մոտեցումները պարզունակացրել են դա: Բայց չի կարելի մեթոդի խնդիրը առհասարակ մոռացություն մատնել: Մանավանդ մեզ հետաքրքրող տասնամյակներում այդ խնդիրը հատուկ կարևորություն ձեռք բերեց սոցիալիստական ռեալիզմի կապակցությամբ: Իրողությունը, մեր համոզմամբ, այսպիսին է: Հայ գրականություն մեջ տասնիններորդ դարի երկրորդ կեսը մեթոդների հստակ սահմանների չըջան էր: Բաֆֆին ու Մուրացյանը ռոմանտիկներ են, իսկ Պոռչյանը, Աղայանը, Շիրվանզադեն՝ ռեալիստներ, և ոչ ոք դա չի վիճարկում: Եվ այս բնորոշումները կարևոր են այդ գրողների ստեղծագործությունը հասկանալու համար: Բայց դարասկզբին ռեալիզմի և ռոմանտիզմի հստակ ուրվագծերը սկսում են խամրել. ասպարեզ են դալիս գրական երկեր, որոնք հնարավոր է՝ որոշակիորեն կապել դասական ռեալիզմի կամ դասական ռոմանտիզմի հետ: Զգացվում է և սիմվոլիզմի ազդեցությունը:

20-30-ական թթ. պատկերը մի քիչ այլ է: Հայ վեպում և արձակույթ ամբողջությամբ մեթոդների պատկերը ավելի բազմազան է: Մի կողմից, դասական կամ քննադատական ռեալիզմը, ի դեմս Ստեփան Զորյանի ստեղծագործության, նորից կարևոր տեղ է զբաղում հայ գրականության մեջ: Ընդ որում, այդ տեսնվում է և՛ պատմվածքներում, և՛ «Մի կյանքի պատմություն» վեպում: Արդեն ասել ենք, որ Ստեփան Զորյանը ավելի մոտ էր հոգեբանական ռեալիզմին, քան քննադատական ռեալիզմի այն տեսակին, որի դասական արտահայտությունը եղավ Շիրվանզադեի ստեղծագործությունը, այսինքն, այն տեսակին, որի մեջ մարդը ավելի կոշտ է կապվում սոցիալ-հասարակական հարաբերությունների հետ: Զորյանը խորանում է մարդկային հոգեբանության մեջ, իրեն, թերևս, ավելի հարազատ զգալով իսկ գրականության ավանդույթներին, որտեղ, ինչպես հայտնի է, քննադատական ռեալիզմի, պայմանականորեն ասենք, բալզակյան ձևը մեծ նվաճումներ չունեցավ: Տղամտյակական ռեալիզմը, տալով ռուսական կյանքի համապատկերը, շատ հեռու էր ֆրանսիական և անգլիական գրականությունների սկզբունքներից, մարդուն նայում էր շատ ավելի լայն հայացքով, քան Բալզակը, Մոպսսանը, Դիկկենսը և

մյուսները: Կյանքի այսպիսի ընկալումը ավելի մոտ էր Զորյանին, և թերևս հենց դրա շնորհիվ նրա ռեալիզմը ավելի ազգային է, քան Շիրվանզադեինը, որն ավելի սերտ է կապված և՛լրոսական ռեալիզմի սկզբունքների հետ:

Թեև Զորյանի ստեղծագործական կյանքի մեծ մասը անցավ խորհրդային տարիներին, բայց սոցիալիստական ռեալիզմը որոշակի, նկատելի ազդեցություն չունեցավ նրա ստեղծագործություն վրա: Եթե անգամ «Մի կյանքի պատմություն» որոշ էջերում զգացվում է այդ մեթոդի ազդեցությունը, ապա դա ավելի շատ կոմպրոմիս է ռեալիզմի երկու տեսակների միջև, քան սոցիալիստական ռեալիզմի տիրապետություն: Իսկ «Ամիրյանների ընտանիքում» ավելի որոշակի են դասական ռեալիզմի սկզբունքները:

Առհասարակ սոցիալիստական ռեալիզմի խնդիրը 20-30-ական թթ. դրականության մեջ ամենևին այնքան պարզ չէ, ինչպես վերջին շրջանի ուսումնասիրություններում ու հոգևածներում ներկայացվում է. այսինքն, այդ մեթոդը բռնի փաթաթվում է բոլոր դրոշներին: Որ այն պարտադրվում էր, անվիճելի է: Բայց ոչ բոլորին: Կային գրողներ, որոնք իսկապես կապված էին այդ մեթոդի հետ իրենց բուն աշխարհընկալումով:

Զորյանի դեպքում խնդիրը պարզ է՝ «Հացափանում» և այդ շրջանում գրված չափածո գործերում նա սոցիալիստական ռեալիզմի ուղղափառ հետևորդ է: Բայց ինչպե՞ս ընկալել Ակսել Բակունցի ստեղծագործությունը, հատկապես «Կարմրաքար» վեպը: Ակնհայտ է, որ այդ գործերը ռեալիստական գործեր են: Վեպի մեջ որոշակիորեն զգացվում է, ինչպես քիչ առաջ ասվեց, սոցիալական վեպի ավանդույթը: Բայց սոցիալական վեպ կարելի է գրել տարբեր ձևերով: Բակունցի վեպը, ինչքան կարելի է դատել պահպանված հատվածներից, հետևում է սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներին: Բակունցը այնքան ուղղափառ չէ, ինչքան Զորյանը: Նրա գրիչը արվեստի օրենքներով պատկերում է Հայ գյուղի պատմությունը անցյալ դարի վերջից մինչև, ինչպես կարելի է ենթադրել հատկապես «Զեյլա գյուղի ավերումը» հատվածից, քառասական թթ., խորհրդային կարգերի հաստատումը: Ակնհայտ է, որ վեպն ավարտվելու է սոցիալիստական ուժերի հաղթանակով, և Բակունցի անթաքույց համակրանքը այդ ուժերի կողմն է, Արգումանի

և մյուսների կողմը: Խոջա Հիբանը և նրա հետնորդները անսպաժման բացասական հերոսներ են, և Խոջա Հիբանը հարազատության կապերով կապված է Պռոշյանի անմահ Միկիտան Սաքոյի հետ: Այնուհետև, ազգային ուժերի գնահատման հարցում Բակունցը ամենևին հեռու չէ Չարենցից, և դա հստակորեն երևում է «Ջեյլա գյուղի ավերումը» հատվածում և մյուս հատվածներում: Կարելի է ավելի հստակ ասել՝ Բակունցի համակրանքը բոլշևիկների կողմն է, որ հաստատվում է նաև «Սև ցեղերի սերմնացանը» և «Բրուտի տղան» պատմվածքներով: Այս բոլորը նշանակում է, որ Բակունցը, պատկերելով հայ գյուղի մի քանի տասնամյակների կյանքը, որոշակի ուղղություն է տեսնում այդ դարգացման մեջ, այն, ինչը սոցիալիստական ռեալիզմի գլխավոր պահանջներից մեկն էր: Բայց, գոնե եղած հատվածներից դատելով, Բակունցը ամենևին չէր ծայրահեղացնելու կամ միակողմանիացնելու իր հերոսների կերպարները դասակարգային բաժանման օրենքներով: Նրա հերոսները լիարյուն տիպեր են, ամենատարբեր դժերով, կենսականորեն հավատով ու համոզված: Նույնիսկ Հիբանի կերպարը ստեղծելիս նա հետևում է կերպարի ներքին տրամաբանությունը և ոչ թե «դասակարգային» հակակրանքին: Այդ առավել ևս ճշմարիտ է Հիբանի ժառանգների վերաբերմամբ: Իսկ Կարմրաքարի քահանա՞ն: Ուղղափառ և սահմանափակ «սոցռեալիզմը» քահանային անվերապահորեն պետք է դներ հակառակորդների շարքում, մինչդեռ պահպանված էջերում տեր հայրը խորը զգացող և մտածող անհատ է, որը անկեղծորեն մտահոգված է իր հոտի և իր ժողովրդի ճակատագրով, և կերպարի բոլոր կիսաերգիծական-կիսահումորիստական մանրամասները (իր հոտի անդամներին միայն անվան լրիվ ձևերով դիմելը, գրաբարախառն ոճը և այլն) ոչ միայն չեն խաթարում կերպարի այս ընկալումը, այլև ավելի արժանահավատ են դարձնում այն: Սա այն քիչ դեպքերից մեկն է, երբ սոցիալիստական ռեալիզմ արտահայտությունը բացասական գնահատականի հոմանիշ չէ: Դա այգալիսին դարձավ կուսակցական մարմինների քաղաքականությունից շնորհիվ, որոնք բոլոր գրողներից պահանջում էին հետևել նույն սկզբունքներին: Բակունցը, դատելով նրա ստեղծագործությունից, ոչ թե ենթարկվում էր այդ պահանջին, այլ ընդառաջում էր իր սեփական աշխարհայացողությամբ:

Եթե այս խնդրի տեսանկյունից քննենք Գուրգեն Մահարու

ևռազրուցիւմը, պիտի գանձ այն եզրակացութեան, որ այդ գործը ևս հարուստ է սոցիալիստական ռեալիզմի սկզբունքներին, ինչը որևէ բան չի պակասեցնում գործի արժանիքներէից:

Ինչ վերաբերում է սիյուռքում ստեղծված վեպերին, ապա այս դեպքում ռեալիզմի որևէ տեսակի մասին խոսելը շատ դժուար է: Օչականի վեպը, ինչպէս տեսանք, մարդու մեջ ամէկի է ընդգծում բնագոյների և ենթագիտակցականի դերը, դրանով իսկ հեռանալով ռեալիզմի՝ որպէս որոշակի համակարգի սկզբունքներից, և ինչպէս էլ անվանենք նրա մեթոդը, այն որոշակիորեն կապվում է Փրոյդիզմի հետ:

Դասական ռեալիզմին ամէկի մոտ են Շահան Շահնուրի «Նահանջ առանց երգի» վեպը և պատմվածքները, Հրաչ Զարգարյանի և Զարեհ Որբունու ստեղծագործութիւնը, թեև այս վերջիններում հատկապէս զգացվում է Ֆրոյդի և ենթագիտակցութեանը առաջնութիւնն ամբողջութիւնների ազդեցութիւնը:

Բայց, ինչպիսին էլ լինեն հայկական վեպի նվաճումները մեզ հետաքրքրող տասնամյակներում, պատմվածքը մնում էր հայկական արձակի առաջատար ժանրը: Զարմանալ կարելի է այս տարիների պատմվածքի բարձր մակարդակից և բազմազանութիւնից: Պատմվածքը առաջատար ժանրն էր Ակսել Բակունցի, Համաստեղի, Զորյանի ստեղծագործութեան մեջ: Աչքի ընկնող պատմվածքներ ստեղծեց Դերենիկ Դեմիրճյանը: Թովթովենցը իր վիպակը լրացրեց պատմվածքներով՝ «Ազալիներ» և «Բաց-կապույտ ծաղիկներ»: Զի կարելի հաշվից դուրս դնել նաև «Ամերիկա» պատմվածաշարը: Շահան Շահնուրը իր վեպի հետ միասին ստեղծեց մի ամբողջ պատմվածաշար՝ «Հարալեզներու դավաճանութիւնը», որի մեջ կատարյալ գործեր կային (օրինակ, «Պճեղ մը անուշ սիրտ» պատմվածքը): Առանձին պէտք է հիշել երգիծական պատմվածքի ու ֆելիետոնի ժանրը, որը հատկապէս 10-ական թթ. վերջերին, քսանական թթ. սկզբներին կատարելութեան հասավ Լեռ Կամսարի ստեղծագործութեան մեջ:

Առհասարակ, պատմվածքին հայ նոր և նորագոյն՝ գրականութեան մեջ շատ կարևոր տեղ էր վիճակված: 19-րդ դարի հայկական վիպագրութիւնը, իր բոլոր նվաճումներով հանդերձ, գեղարվեստական իմաստով մի միջին մակարդակից չբարձրացավ: Հայ վիպասանները մնացին եվրոպական վիպասանութեան յով կամ վատ աշակերտների

մակարդակի վրա: Բայց պատմվածքը, սկսած առնվազն Պատկանյանի «Զախուից» (Աբովյանի պատմվածքները ավելի շատ ժանրի նախապատմությունն են պատկանում), առաջնակարգ գրական երևույթներ են դառնում, և եթե անգամ եվրոպական կամ ուսումնական գրականության ազդեցությունն զգացվում էլ է (ինչպես, օրինակ, Զոհրապի ստեղծագործության մեջ), ապա այն չի խանգարում ստեղծվող գործերի գեղարվեստականությանը: Զոհրապի նովելները, առնվազն զբաղեցրած լավագույնները, այսօր էլ ընկալվում են իբրև կենդանի գործեր, կատարյալ մանրանկարներ, որոնց մեջ նրբորեն ու վարպետությամբ բացահայտվում են մարդու հոգեբանության տարբեր կողմերը: Հակոբ Պարոնյանի երգիծական մանրանկարները չեն կորցրել իրենց թարմությունը մինչև այսօր, ավելի քան մի հարյուրամյակի ընթացքում: Այնուհետև արևմտահայ գրականության մեջ հանդես է գալիս Երուխանը իր նովելներով, որոնք Զոհրապի նովելների կողքին բոլորովին չեն խամրում:

Արևելահայ գրականության մեջ ժանրը զարգանում է Շիրվան-գադեի ստեղծագործության մեջ, և, թերևս, իրավունք ունենք ասելու, որ նրա պատմվածքները ավելի կենդանի գործեր են, ավելի ազատ գրական դարոցի թեյադրանքներից. հիշենք «Արտիստան» ու «Ջհուղի սկանջը»: Բայց արևելահայ պատմվածքի իսկական ծաղկումը կապվում է Հովհաննես Թումանյանի և Ավետիք Իսահակյանի անունների հետ: Այս երկու մեծ բանաստեղծները գրականության մեջ մնացին նաև իբրև փոքր արձակի մեծ վարպետներ (և նույնիսկ Իսահակյանի մեծ ու անավարտ վեպը՝ «Ուստա Կարոն», ըստ էության, կազմված է իրար հետ կապված փայլուն պատմվածքներից): Արևելահայ գրականության մեջ ավանդույթը այնուհետև շարունակելու էր Ստեփան Զորյանը:

Այսպիսով, 19-րդ դարի վերջին ու 20-րդ դարի սկզբին արձակի փոքր ձևերի բնագավառում ձևավորվեցին այն ուղղությունները, որոնք հետո շարունակեցին ու զարգացրին նորագույն շրջանի հայ արձակագիրները: Ըստ այդմ, կարելի է երկու ուղղություն ցույց տալ հայ պատմվածքի մեջ, որոնք միշտ չէ, որ համընկնում են արևելահայ ու արևմտահայ, հետագայում՝ հայաստանյան և սփյուռքահայ գրականությունների հետ: Առաջին ուղղությունը պայմանականորեն կարելի է անվանել նովելիստական կամ նորավիպագրական. այս ուղղության մեծագույն ներկայացուցիչը Գրիգոր Զոհրապն էր, և հետագայում նրա

ժառանգության ազդեցութիւնը տարբեր ձևերով ու չափերով երևում է Շահնուրի, Թոթովենցի գործերում: Այստեղ հատկապես փրանսիական նովելագրության ազդեցութիւնը զգալի է:

Իսահակյանի և Թումանյանի պատմվածքը ավելի կապված է ժողովրդական կենդանի խոսքի տարերքի հետ. Թումանյանինը ավելի պատմային է, Իսահակյանինը՝ ավելի զրուցային: Երկուսի գործերում էլ արտասովոր ավարտները, հոգեբանական անսպասելի շարժումները բացակայում են. իրավիճակները սովորական են, հերոսները պարզ մարդիկ են, ժողովրդական տիպեր, և այս բոլորի մասին պատմվում է անպաճույճ լեզվով:

Նորագույն շրջանում այս գիծը շարունակեցին Ակսել Բակունցը հայաստանյան, իսկ Համաստեղը՝ սփյուռքի գրականության մեջ: Բակունցը, ինչպես արդեն ցույց ենք տվել իր տեղում, Թումանյանական գիծը շարունակեց շատ յուրահատուկ ձևով, ստեղծելով պատմվածքի իր սեփական, բակունցյան տեսակը, որի մեջ քնարական վերհուշը կարևորագույն դեր է կատարում:

Իհարկե, Բակունցը իր պատմվածքներում հենվում է նաև այլ ավանդույթների վրա. գրականագիտության մեջ խոսվում է Կնուտ Համսունի, Միխայիլ Պրիշվինի ազդեցութիւնների մասին: Այս առնչութիւնների խնդիրը ղեռ կարոտ է քննության: Բայց Թումանյանական ավանդների առկայութիւնը նրա գործերում, իմ տպավորութեամբ, կասկածներ չի հարուցում:

Համաստեղի ակունքների մեջ էլ տարբեր գրական աղբյուրներ կարելի է նշել: Մասնավորապես, արևմտահայ գրականության երկու նշանավոր հեղինակներին, որոնք պատմվածքներ էին գրում գյուղական կյանքից՝ Թլկատինցուն և Ռուբեն Զարդարյանին: Բայց, ինձ թվում է, այս երկուսի ազդեցութիւնը նյութից այն կողմ չանցավ: Պատմվածքի իր ձևը ստեղծելիս Համաստեղը ավելի շատ պետք է հենվեր Թումանյանի վրա, գոնե նրա պատմվածքների առնչութիւնները փնտրելիս ժամանակակիցներից մենք անվերապահորեն պետք է մատնացուցց անենք Բակունցին, իսկ նախորդներից՝ Թումանյանին: Հայտնի է, որ Համաստեղը արևելահայ գրողներից ամենից ավելի մոտ է եղել Շիրվանզադեի հետ, իրեն համարել է ռեալիստ, որ կրել է Շիրվանզադեի ազդե-

ցությունը: Եվ, այնուամենայնիվ, թուժանյաճական առնչությունները տվելի Կարեւոր են: Նախ, գրեթե չխոսելով Թուժանյանի մասին (գրապատճառները տարբեր կարող էին լինել, ավելի շատ քաղաքական), Համաստեղը, համենայն դեպս, լավ ծանոթ էր Թուժանյանի ստեղծագործությանը: Պատմվածքներից մեկում հպանցիկ խոսում է Թուժանյանի «Շունն ու կատվի» մասին, իսկ իր հռչակավոր հեքիաթը կրում է այն անունը, որ տվել է Թուժանյանը իր մշակմանը՝ «Քաջ Նազար»: Պատումի բնդհանուր համակարգը, կերպարների կերտման սկզբունքները տվելի մոտ են Թուժանյանին: Ուշագրություն դարձնենք միայն մի մանրամասնի, որի մասին արդեն խոսվել է Բակունցին նվիրված բաժնում: Հարադատորեն վերարտադրելով գյուղական միջավայրը, Համաստեղը այդ միջավայրի ծնած հերոսներին ներկայացնում է գլխավորապես արարքներով, ինչը և Թուժանյանի պոետիկայի գլխավոր առանձնահատկություններից մեկն է և գալիս է ժողովրդական մտածողությունից: Համաստեղի հերոսներն էլ, Թուժանյանի հերոսների պես, ներքին հակադրություն, անջատվածություն չունեն իրենց շրջապատից, այդ շրջապատի, այդ հարաբերությունների և այդ բնության հարադատ գավալն են:

Բայց այս դեպքում էլ ազդեցության նշանակությունը չպետք է չափազանցել. ի վերջո, այս բոլոր ընդհանրությունները ոչ այնքան ազդեցության արդյունք են, որքան ներքին հոգեհարադատության: Այնպես որ, ավելի ճիշտ կլիներ սակ, որ Համաստեղին հարադատ է Թուժանյանի աշխարհգեացողությունը, սա ներքին հոգեհարադատություն է, որ ծնունդ է տվել պոետիկական համակարգերի մոտիկության:

Զորյանի, Բակունցի, Համաստեղի պատմվածքները հայ արձակի բարձրագույն ձեռքերումներից են և կարող են դրվել եվրոպական արձակի լավագույն գործերի թվում:

Ահա այն մի քանի թուլցիկ դիտողությունները քսան-երեսնական թթ. արձակի գեղարվեստական մտածողության մասին, որ ևս հարմար համարեցի անել արձակին նվիրված գլխի վերջում: Պարզ է, որ հայկական արձակի բոլոր հիշված առանձնահատկությունները մանրամասն ու ծավալուն քննության և ճշգրտման կարիք ունեն:

Այսպիսին է 20-30-ական թթ. Հայ արձակի ընդհանուր պատկերը։ Այն մեզ իրավունք է տալիս ասելու, որ այս տասնամյակները Հայ գրականության և, մասնավորապես, Հայ արձակի համար երջանիկ տարիներ էին, հետագա այլևս ոչ մի տասնամյակում ձևերի այսպիսի բազմազանություն, կատարելություն և բովանդակության այսպիսի խորություն, այսպիսի իրական կապ համաժողովրդական խնդիրների հետ չեղավ, թեև լավ, երբեմն շատ արժեքավոր գործեր ստեղծվեցին։ Հայ գրականությանը այդ տասնամյակներին ձև և արտահայտություն տվեց այն բոլոր ասլորումներին, մտքերին ու զգացմունքներին, որ կուտակվել էին դարասկզբի փոթորկուն տասնամյակներում։

▲

ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ 40-50-ԱԿԱՆ ԹԹ.

1

Ինչպես 20-րդ դարի շատ կարևորագույն իրադարձություններ, Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմը դեռևս լայն ուսումնասիրված ու հասկացված չէ, չնայած հսկայական գրականություն է ստեղծվել նրա մասին: Քաղաքական ու պետական շահերը թույլ չեն տվել խսկապես անկողմնակալ հայացքով նայելու այդ ամբողջ պատերազմի պատմությունը: Որտե՞ղ էին վերջանում քաղաքական խաղերը, որոնք միլիոնավոր մարդկային կյանքեր արժեցին աշխարհի ժողովուրդներին, և որտե՞ղ էր սկսվում խսկական հայրենասիրությունը, որն ի վերջո կործանեց Փաշիզմը, դժվար է ասել: Բայց մի բան անկասկած է՝ Փաշիզմի վտանգը ստիպեց համախմբվել բոլոր նրանց, ովքեր դեռ հավատում էին բարոյական արժեքներին ու բարձր իդեալներին: Բարոյական ուժերի այդպիսի լարում աշխարհը երեկ դեռ չէր տեսել:

Ի տարբերություն Առաջին Համաշխարհայինի, Երկրորդը խսկական բարոյական վերելք առաջացրեց եվրոպական ժողովուրդների մեջ, որոնք կարողացան կարճ ժամանակով համախմբվել ընդդեմ Փաշիզմի: Այդ վերելքը չէր կարող իր արտացոլումը չգտնել գեղարվեստական մշակույթի և հատկապես գրականության մեջ:

Ինչ վերաբերում է հայ ժողովրդին, ապա նա, եթե կարելի է այդպես ասել մի փոքր ժողովրդի մասին, իր սեփական շահերն ունեւր այդ պատերազմի մեջ: Փաշիզմի հաղթանակը հայ ժողովրդին սարսռում էր այնպես և այնքան, ինչքան սլավոն ժողովուրդներին: Փաշիստների նախորդները համագործակցում էին թուրքերի հետ, երբ վերջիններս կազմակերպեցին հայոց ցեղասպանությունը: Փաշիստները հրեական և այլ ժողովուրդների ֆիզիկական ոչնչացման որոշումը կայացնելիս հենվում էին առաջին հերթին թուրքական փորձի վրա: Եվ վերջապես, հայերը այն ժողովուրդների թվում էին, որոնք Փաշիստների կողմից համարվում էին հատկապես «անվտանգ», և բնականաբար, նրանց հաղթանակը պետք է սղատված տար նրանց դաշնակից թուրքական պետությունը վերջնականապես ու անփերադարձ բնաջնջելու հայտնությունը:

Հայ ժողովուրդը, բարեբախտաբար, չէր կորցրել պատմական հիշողութիւնը: Հայ մտավորականութիւնը, մասնավորապէս գրականութիւն մարդիկ, պատերազմն սկսելուց անմիջապէս հետո տվեցին իրենց գնահատականները ֆաշիզմին ու նրա քաղաքականութիւնը: Առաջին արձագանքները եղան սփյուռքից. 1939-ին Ստալինն ու իր շրջապատը դեռ փորձում էին «լեզու գտնել» Հիտլերի հետ, բարեկամութեան ճառեր էին ասում Ռիբենտրոպի և մյուսների ընդունելութիւնների ժամանակ, իսկ Արշակ Չոպանյանը ահա թե ինչ էր գրում իր «Անահիտ» հանդեսում այդ նույն 1939-ին. «Պատերազմին, որ միշտ աղետ մը եղած է, բայց որ ատենով գեթ քաջ-քաջին դեմ ասպետական կռիւ բնույթ մը ունէր, ուր անպաշտպան քաղաքներու անգին մարդիկ, կիներ, ծերեր, երեխաներ անմիաս կմնային, անոնք տվին ճիշտապէս ու վատհոգի վայրագութեան ձեւեր, որոնք մարդը ետ կտանին մինչև նախապատմական մարդ-գազանը, բարերար գիտութիւնը դարձուցին քանդուածի, մահվան, արհաւիրքի գործիք (քաղաքներու խաղաղ անգին բնակչութեան վրա հարձակում հրճիգ կամ պայթուցիկ ուժերով, թունավոր գազերով, ախտասփյուռ միկրոօրգանիշներու տարածումով և այլն): Ու մենք հայերս չենք կրնար մոռնալ, որ եթէ ունեցանք Լեփսիոսի պէս գերման ագնիւմ հայրենասեր, գերման ուղեղներն են, որ թելադրեցին 1915-ի քստմնելի տեղահանութիւնները...»¹: 1915-ի հիշողութիւնը շատ բան էր նշանակում բոլոր հայերի համար՝ և՛ սփյուռքում, և՛ Հայաստանում:

Հիտլերի հարձակումը խորհրդային Միութեան վրա միանգամայն սպասելի արձագանք առաջացրեց Հայ մտավորականութեան մեջ: Այս դեպքում էլ, անկախ այն բանից, որ խորհրդային Հայաստանում ցեղասպանութիւնը հիշելը չէր խրախուսվում, գործում էր պատմական հիշողութիւնը. 15-ից հետո դեռ շատ ժամանակ չէր անցել: Դերենիկ Դեմիրճյանը, արդէն պատերազմի ժամանակ, այսպիսի գրառում է կատարել օրագրում. «Դրիմում սկսվել են վճռական կռիւները: Քաղաքում զանազան լուրեր տարածական հարձակման մասին: Զուտ հայկական ձեւերով: Ինչու՞ հարձակման: Ինչու՞ մենք չենք լինի նախահարձակը: Լուրերի մեծ մասն էլ հայոց պատմութեան հետևանք է: Ժողովուրդն ստեղծում է ոչ պրոփոկացիոն մտքով, նրա մեջ խոսում է

¹ «Անահիտ», 1939, Թիվ 6, էջ 18:

պատմական ռեցիդիվների ահը»²: Դժվար չէ գգալ, որ Դեմիրճյանը նույնիսկ դժգոհ է այդ լուրերի տարածումից: Բայց «...Հայոց պատմության հետևանք է»:

Ուրեմն միանգամայն բնական է, որ և՛ Հայաստանում, և՛ սիյուն-բուժ Հայերը պատերազմն ընկալեցին առաջին հերթին այդ՝ թուրք-գերմանական դաշինքի և Հայոց գլխին կախված անմիջական սպառնալիքի տեսանկյունից:

Պատերազմի ժամանակ Ալեքսիք Իսահակյանը գրեց հրապարակախոսական հոդվածներ, որոնք սոսկ տուրք չէին պահի պահանջներին: Դարձյալ խոսում էր նույն պատմական հիշողությունը, այն էլ մի մարդու մեջ, որը անմիջական վկաներից ու մասնակիցներից էր եղել ոչ այնքան հեռու անցյալի դեպքերի: Նրա հատկապես մի հոդվածը արժանի է ուշադրության, եթե մենք ուզում ենք ճիշտ հասկանալ Հայոց տրամադրությունները պատերազմի սարիններին. հոդվածը հենց այդպես էլ կոչվում է՝ «Հայրենական պատերազմը և Հայ ժողովուրդը» և գրված է պատերազմի սկզբի տարեկիցի առթիվ: Իսահակյանը թուղցիկ քննում է մեր ողջ պատմությունը իբրև մաքառման անվերջ ընթացք և արձանագրում. «Հայ ժողովուրդը, ճակատագրի բերմամբ կանգնած լինելով արևելյան և արևմտյան աշխարհակալ հզոր պետությունների հանգուցային ճանապարհի վրա, գոյության անտեղիտալի կռիվ է մղել, և զարհուրելի բախումների մեջ կոտորակվելով՝ այնուամենայնիվ մնացել է միշտ կանգնած իր նվիրական հողերի վրա, և միշտ ոգով աննվաճ, ազատատենչ և լուսաբաղձ»³: Այս հոդվածի մեջ, անկասկած, կենտրոնական մոտիվներից մեկը հայկական ջարդերում թուրք-գերմանական դաշինքի թեման է, որն ինքնին շատ բան էր ասելու ռազմաճակատում կռվող Հայ զինվորներին. «Երբ Հայաստանի գյուղերն ու քաղաքները թաթախվեցին հայկական արյան մեջ, այլասերված Վիլ-հելմ II կայզերը ցինիկաբար հայտարարեց, որ հայերից պիտի թողնել միմիայն մի մարդ՝ իբրև էթնոգրաֆիկ մուլեի օբյեկտ և ուխտի գնաց նույն սովթանի մոտ՝ խրախուսելով հայկական ջարդերը: Իսկ առաջին իմպերիալիստական պատերազմին նույն կայզերը իր բորեններով՝

² Դեբենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 14, Երևան, 1987, էջ 24:

³ Ալեքսիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, Երևան, 1977, էջ 341:

Իմհոֆ, Սանդերս, Փոն դեր-Գուլց դեներալներով և դեսպան Վանկենհայ-մով թեև տվեց Իթթիհատի պանթուրքական բանդագուշանքներին և... ջնջեցին ողջ արևմտահայությունը՝ մի հինավուրց ժողովուրդ իր կուլտուրայով, արվեստով, ֆուկլորով, սրբեցին մի ողջ ժողովուրդ իր բազմադարյան հայրենիքից, ջնջեցին նրա և՛ անցյալը, և՛ ներկան, և՛ ապագան...»⁴։ Ուշագրություն արժանի է, որ պատերազմի ժամանակ խորհրդային Հայաստանում հնարավոր եղավ ուղղակիորեն խոսել հայկական Ցեղասպանության մասին։

Բայց միայն Ցեղասպանության հիշողությունը չէր, որ գործում էր Հայ գրողների մեջ։ Ձեր կարող խոր տալենտալ չառաջացնել հիտ-լերականների վերաբերմունքը հայերի հանդեպ։ Արդեն 1942 թ. կային այդ վերաբերմունքը վկայող փաստեր։ Իսահակյանը այդ մասին գրում է. «Հայ ժողովուրդը ունեցել է բարբարոս, ավերիչ շատ թշնամիներ, որոնց դիտել է իբրև տարերային չարիքի և նրանց լծի տակ հեծելով հանդերձ՝ նա իր ստեղծագործական ոգու բարձունքից արհամարհել է նրանց և հաճախ կամեցել է ներել, մոռանալ, սակայն չի կարողացել մոռանալ «քաղաքակրթված» մի ժողովրդի պետությունից ստացած մահացու հարվածները, մի ժողովրդից, որն իրեն «կուլտուրատրեպեր» է կոչում՝ գերմանական պետությունը։ Ահա այդ՝ հավերժապես անարդելի փաստն է նկատի ունեցել գեներալ Գյորինգը, երբ նա Միություն դեմ սկսված պատերազմի նախօրյակին «Կանաչ գրքի» մեջ հրահանգներ է տվել իր զորքին՝ Միությունը կազմող ժողովրդի հանդեպ ինչպիսի դիրք բռնելու նկատմամբ։ Մասնավորապես հայերի մասին հրահանգում է նա՝ ի նկատի ունենալ հայերի առանձնապես անբարյացակամ վերաբերմունքը գերմանացիների հանդեպ»⁵։ Հետագայում, նյուրենբերգյան դատավարության ընթացքում և ավելի ուշ, հայտնաբերվեցին փաստաթղթեր, որոնք վկայում էին, որ Հիտլերը և իր շրջապատը ոչ թե սոսկ կասկածամիտ, այլ որոշակիորեն անբարյացակամ վերաբերմունք ունեին Հայ ժողովրդի նկատմամբ, և նրանց հաղթանակի դեպքում խորհրդային Հայաստանը դժվար թե կարողանար խուսափել այն ճակատագրից, որ ունեցավ Արևմտյան Հայաստանը⁶։

⁴ Նույն տեղում, էջ 343։

⁵ Նույն տեղում, էջ 342։

⁶ Այս մասին տե՛ս, օրինակ, Գ. Բարդակչյանի գրքույկը՝ «Հիտլերը և հայերի ցեղասպանությունը», որը հրատարակվել է հայերեն և անգլերեն (վերջինը՝ Երևան, 1991)։

Իսահակյանի, Դեմիրճյանի, Զոսանյանի և այլոց վերաբերմունքը ֆաշիզմի և պատերազմի հանդեպ չպետք է կապել կոնկրետ դատափարախոսությունների հետ: Գաղափարախոսությունները այս խնդրում միայն երանգներ կարող էին բերել: Բայց գլխավորը, էականը որոշվում էր ժողովրդի փորձով: Եվ դրա համար էլ մեր մշակույթի նույնիսկ այն գործիչները, որոնք համակրանք չէին տալու ԽՍՀՄ-ի և խորհրդային կարգերի հանդեպ, միևնույն է, այս պատերազմը զիտում էին իբրև հայրենական, ազատության համար մղվող պատերազմ:

1943 թ. Կոստան Զարյանը Բոստոնում տպագրեց իր «Նավը լեռան վրա» վեպի առաջին տարբերակը հատակ հակախորհրդային ուղղվածությամբ: Բայց ահա թե ինչ է նա գրում այդ վեպի առաջաբանում. «Հայերեն բնագրին վիճակված է լույս տեսնել օտար մի երկրում, մի նոր, երկրորդ համաշխարհային ահաբեկ պատերազմի օրերին, երբ Հայաստանը, նորից զենքը ձեռին, պատրաստվում է պահել իր դոյուլթյունը և դարձնել ապագան: ...Այնտեղ, Հայաստանում հայ երգը, նախագարնանային ջերմ հովի նման, վերագտնում է, տարիներով խափանված, իր ազգային ազատ թուխքը և հայ ժողովուրդը, հրաշալի կեցվածքով, պատրաստվում է վերադառնալ իր բուն, լուսավոր ճակատագրին»⁷: Զարյանի վեպը մի անգամ ևս հուշում է, որ խորհրդային կարգերի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքը պետք է զատել պատերազմի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքից: Հայրենական համար, քիչ բացառությամբ, պատերազմը ոչ թե հանուն գաղափարախոսությունների էր մղվում, այլ հանուն հայրենի հողի...

Այս գիտակցությունը նոր ուժ էր տալիս հայ-ռուսական զինակցության և ժողովուրդների բարեկամության թեմային: Այն դադարում էր պետական քարոզչության հերթական կլիշեներից մեկը լինելուց, որովհետև կապվում էր ժողովրդի գոյության գլխավոր խնդրի հետ:

Ռուսական պետության հետ ունեցած երեքհարյուրամյա հարաբերությունների ընթացքում ամեն ինչ եղել էր, եղել էր և խոր հիասթափություն: Բայց ամեն անգամ կյանքը թելադրում էր հայությանը, որ իր միակ ռեալ դաշնակիցը (հասկանալի է, բոլորովին էլ ոչ իդեալական) Ռուսաստանն է, ռուս ժողովուրդը:

Այս աշխատությունն առաջին գլխում մանրամասն խոսվել է

⁷ Կոստան Զարյան, Նավը լեռան վրա, Բոստոն, 1943, էջ 9:

Ավետիք Իսահակյանի քաղաքական որոնումների, կոմունիզմի և խորհրդային կարգերի հանդեպ նրա վերաբերմունքի մասին: Նրա բոլոր տատանումները չխանգարեցին գալու այն եզրակացություն, որ ամեն ինչ պետք է արվեր հայերի կողմից ռուսների հետ չթշնամանալու, նրանց հետ դաշինք կապելու համար, անկախ այն բանից, թե ով կլինի իշխանություն ղեկավարող Ռուսաստանում: 1925 թ. Մարտիրոս Սարյանին ուղղված նամակում նա գրում էր այսօր արդեն լայնորեն հայտնի իր խոսքերը. «Շատ ուրախ եմ նույնպես, որ հայերից մասնակցող չեղավ վրացիների ավանտյուրային. ռուսական մի գլնվորի ներկայությունը հայոց երկրի սահմանների վրա արժե 1000 Վլյատն ու Ազգերի Լիգա, 1000 Մակդոնալդ ու Հերիտ. սա բացարձակ ճշմարտություն է»⁸: Այս տողերից հետո պատերազմի սկզբին կնոջը գրած նամակի մի քանի տողը չեն կարող չգրավել ընթերցողի ուշադրությունը, թեև դրանց բովանդակությունը առօրեական խոհերն են. «Այստեղ (Էսենտուկոում.- Ա. Ե.) նույնպես ժողովուրդը հանգիստ է և ինքնավստահ. զգում ես, որ ռուսը շատ մեծ և հանդիսա ժողովուրդ է, ջղայնություն չի ցույց տալիս. հավատացած է վերջնական մեր հաղթանակի մասին»⁹: Դժվար չէ հասկանալ, որ այս փոքրիկ նամակը ռուսական բնավորության մի դժի սոսկական արձանագրումը չէ, այլ խորհրդածությունը մի մարդու, որը խորապես անհանգստացած է իր ժողովրդի ճակատագրով և որը լավ հասկանում է, որ այդ ճակատագիրը անխզելիորեն կապված է ռուս ժողովրդի ճակատագրի հետ, և դրա համար էլ «ռուսի հանգստությունը» այնքան կարևորություն է ստանում հայ բանաստեղծի համար:

Մի անգամ ևս ասենք՝ երբ Իսահակյանը, Դեմիրճյանը, Օրբելին և ուրիշները արժարժում էին ռուս ժողովրդի առաքելության, խորհրդային ժողովուրդների բարեկամության թեման, սա սոսկական տուրք չէր ժամանակի քարոզչական սխեմաներին: Ինչպիսին էլ լինեին բառերը, իմաստը մեկն էր՝ հայ ժողովուրդը փրկվելու է ռուս ժողովրդի, խորհրդային Միության մյուս ժողովուրդների հետ մեկտեղ, ուս ուսի: Իր արդեն հիշատակված հուլիսի 1925-ի, հայ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհը ներկայացնելուց հետո, Իսահակյանը գրում է. «Ահա այս պիտի գիտենա հայ գլնվորը, երբ հանդիպի գերման գործին: Եվ պիտի

⁸ Ավետիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, Երևան, էջ 199:

⁹ Նույն տեղում, էջ 357:

գիտենա նաև, որ Հայ ժողովուրդը իրավունք ունի մահի պես ատելու իր թշնամուն և սիրելու իր բարեկամին՝ ուստի մեծ ժողովրդին»¹⁰։ Իսկ Դերենիկ Դեմիրճյանը 1943 թ. տպագրված իր հոդվածում («Հայ հերոսական ժողովուրդը» շատ բնորոշ խորագրով) ասում է. «Գաղափարը մեծ է և պարզ միաժամանակ – Սովետական Միության գոյության հետ օրգանապես կապված է նաև Հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը»¹¹։ Ահա գլխավորը՝ այն, ինչ զբաղեցնում էր Հայ մտավորականության միտքը պատերազմի տարիներին՝ Հայ ժողովրդի ֆիզիկական գոյությունը։

Բայց պատերազմի տարիների հրապարակախոսության մեջ ընդգծվում է և մի ուրիշ շատ կարևոր մոտիվ։ Հայ ժողովուրդը պայքարում է ոչ միայն իր ֆիզիկական գոյության համար, այլև, ամբողջ մարդկության հետ համատեղ, մասնակցում է համաշխարհային մշակույթի պաշտպանությանը ընդդեմ ֆաշիզմի ավերիչ բնազդների։ Դերենիկ Դեմիրճյանը իր հոդվածներից մեկում, համեմատելով ֆաշիստների արածները և միջնադարյան բռնությունները, շեշտում է ֆաշիստների տարբերությունները միջնադարից։ Միջնադարում ամեն ինչ տարերային էր, ֆաշիստների մոտ՝ ամեն ինչ կազմակերպված, մեթոդիկ, և դա ֆաշիզմը դարձնում էր անհամեմատ սարսափելի, անհամեմատ վայրագ։ Եվ հենց Դեմիրճյանը իր արդեն հիշատակված «Հայ հերոսական ժողովուրդը» հոդվածում առաջ է քաշում Հայ ժողովրդի հերոսականության մի բավական հետաքրքրական բացատրություն։ Նա կարող է մերժում է Հայ ժողովրդի «վհերոսության» մեղադրանքը և կրկնում ու երեքնում է՝ «Հայ ժողովուրդը կռվող ժողովուրդ է»։ Եվ ապա. «Հպարտություն է ծնում մարդու մեջ, երբ մտածում ես, թե ինչպես ապրեց ու վերապրեց այս ժողովուրդը։ Բնական ու հնարավորն այն էր, որ նա իսկապես չպիտի ապրեր։ Բայց և հրաշքով չէ, որ նա ապրեց։ Ապրեց նա, դիմացավ, ունենալով դրա ուրիշ հիմքերն ու պատճառները։ Եվ ի՞նչ էր Հայ ժողովրդի պայքարի նետվող հատկությունների հիմքը – նրա ազատասիրությունը։ Ի՞նչն էր նրա ազատասիրության դրդիչը – նրա կուլտուրան, նրա բարձր կուլտուրան իրեն չընկալած իսկապես չունեցողների հանդեպ։ Եվ այստեղ էլ

¹⁰ Նույն տեղում, հ. 5, էջ 343։

¹¹ Դերենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 12, Երևան, 1985, էջ 284։

զարմանալի բան չկա - Հայ ժողովուրդը բարձր կուլտուրա մշակելու համար ունեցավ 3000-ամյա կյանքի հասակ, հազարամյակների գործ ու փորձ»¹²։ Հերոսականության այս մեկնաբանությունը, անկասկած, հակադրությունն էր հերոսականության այն ըմբռնման, որի կրողներն էին ֆաշիստները և որն, ըստ էության, մշակույթի ժխտումն էր։ Բայց մյուս կողմից դա մեր ողջ պատմության հետաքրքրագույն մեկնաբանությունն էր (այս խնդրին դեռ կվերադառնանք «Վարդանանքի» առնչությամբ)։ Հայտարարելով, որ մեր ժողովուրդը կռվող ժողովուրդ է, Դեմիրճյանն այդ հայտարարությունը հիմնավորում էր մեր բազմադարյան մշակույթով, այդպիսով փոխադարձաբար պայմանավորելով հայ ժողովրդի պատմական կերպարի երկու կարևորագույն գծերը։

Զգացվում է, որ այս միտքը կարևոր է եղել Դեմիրճյանի համար։ Քիչ հետո նա նորից հարց է տալիս. «...Ինչպե՞ս կարող էր նա (հայ ժողովուրդը - Ա. Ե.) կռիվ չմղել՝ շարունակ ստեղծելով Խորենացիներ, Նարեկացիներ, Նահապետ Քուչակներ, ճարտարապետ Տրդատներ, Անանիա Շիրակացիներ, Վարդան Զորավարներ, մանրանկարիչ Ռոսլիններ, Սայաթ-Նովաներ, Րաֆֆի, Շիրվանզադե, Թումանյան, Իսահակյան և ուրիշներ»¹³։ Ուրեմն, հայ ժողովուրդը մարտնչող, կռվող ժողովուրդ էր, և կռվելու նրա կամքը, նրա հերոսականությունը սերտորեն կապված էին նրա հազարամյա մշակույթի հետ։ Սա ժողովրդի կերպարի մի ըմբռնում էր, որ ուղիղ հակադրությունն էր ֆաշիստների ստեղծած տիրող ժողովրդի կերպարի, որի մեջ մշակույթին խորապես ծառայական, տասներորդական տեղ էր հատկացված։

Ահա այսպիսի ժողովուրդը չէր կարող ամենաակտիվ մասնակցությունը ցույց չտալ ֆաշիզմի դեմ մղվող պայքարին. մեր գրողներն ու մշակույթի գործիչները մեկ անգամ չէ, որ հպարտությամբ ընդգծում են հենց սա՝ հայ ժողովուրդը աշխարհի բոլոր կուլտուրական ժողովուրդների հետ կողք կողքի պայքարում էր հանուն մշակույթի, հանուն ստեղծագործելու իրավունքի։ Այս մոտիվը շատ է սրվում Իսահակյանի հոգվածներում։ Նա, որ այնպես դիտեր և սիրում էր գերմանական մեծ մշակույթը, խոր ցավ էր ապրում ֆաշիզմի հակամշակութային, մարդկությունը հարյուրամյակներով ետ նետող, բուն իսկ գերմանական

¹² Նույն տեղում, էջ 280։

¹³ Նույն տեղում, էջ 282։

մշակույթի ավանդները ոտնահարող վարքի համար: Ֆաշիզմը «գազա-
զած գալիս է մահացու հարվածներ տալու կուլտուրայի առաջապահ
ժողովուրդներին, ոչնչացնելու նրանց հոյակապ քաղաքները, արվեստի
հրաշակներները, կոլոսալ կուլտուրաները ինչքը և բռնադրավելու նրանց
հողերը և, վերջապես, լծի տակ քաշելու աշխատավոր մասսաներին, նորից
մխրճելու ազատագրված մարդկությունը միջնադարյան ստրկական խա-
վար կարգերի մեջ, որոնք «Հիտլերյան նոր կարգ» անունով պիտի վերա-
կենդանանան՝ միաժամանակ իրենց հետ վերակենդանացնելով ինկվիզի-
ցիայի սարսափները, Ֆեոդալների անսահման շահատակությունները,
հոգու և մարմնի ճորտությունը և հոգու տգիտությունը»¹⁴: Այս կետում
ևս հայ մտավորականությունը համակարծիք էր Հայաստանում և
սիյունքում (հիշենք Չոպանյանի խոսքերը, ասված 1939-ին):

Բայց վերադառնանք Դեմիրճյանի հոգևածին: Հայ գրողը, հայոց
պատմության լավագույն պատկերներից մեկը հպարտ է ոչ միայն պատ-
մությանը և մշակութային մեր նվաճումներով, այլև ներկա պատերազմին
հայ ժողովրդի ակտիվ, հերոսական մասնակցությանը, և «հերոսական
ժողովուրդ» արտահայտությունը վերաբերում է և՛ պատմությանը, և՛,
հավասար չափով, Հայրենական պատերազմին: «Ոչ, հայ ժողովուրդը
կախող ժողովուրդ է: Մեծ հայրենական պատերազմի դյուցազներդության
մեջ առաջին տեղերից պիտի բռնեն նաև հայ հերոսները, որոնց անուն-
ները շարունակ արձանագրվում են ռազմական տեղեկագրության
ներում»¹⁵: Եվ այնուհետև երկար շարք հայ մարտիկների, որոնց մասին
խոսվում ու գրվում էր մոսկովյան թերթերում և ռազմիցով: «Հայ ժողո-
վուրդը մասնակցում է մարդկության ազատագրության մեծ գործին»¹⁵
- հպարտությանը արձանագրում է Դեմիրճյանը: Դեմիրճյանը, որ
այնպես լավ էր ճանաչում իր ժողովրդին, ճիշտ էր գուշակել՝ հայ
ժողովուրդը Հայրենական պատերազմի պատմության մեջ բռնեց առաջին
տեղերից մեկը՝ և՛ զոհերի, և՛ հերոսների, և՛ զորավարների թվով: Եվ
դա ոչ թե ռազմատենչության արտահայտություն էր, որ ավելի կվայելեր
պատմական և մշակութային ավելի կարճ ճանապարհ անցած ժողովրդին,
այլ հողի և ազատության, հայրենիքի և հոգևոր արժեքների պաշտ-
պանության, գիտակցված անձնագոհության արտահայտություն:

¹⁴ Ա.Վետիք Իսահակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 339:

¹⁵ Դեբենիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 12, էջ 285:

Այսպիսին էր հրապարակախոսության պատկերը պատերազմի տարիներին: Հայ ժողովուրդը այդ պատերազմը ընկալեց իրբև իր սեփական հայրենական պատերազմը, ինչ հոտակորեն երևում է Հայաստանի և տիյուռքի գործիչների ելույթներում: Սրանով էր պայմանավորված նաև գեղարվեստական գրականության արձագանքը պատերազմին:

Պատերազմի չորս տարիները Հայաստանին բերեցին անհամար զրկանքներ, սով դյուղական շրջաններում, մարդկային զանգվածների թշվառություն և այլն: Այս իրողությունը չի կարելի չըջանցել: Մանավանդ դրանց ֆոնին ավելի հստակ է գծագրվում առաջին հայացքից թերևս դժվարհասկանալի հոգևոր այն վերելքը, որը բնորոշ է այդ տարիներին: Ընդամենը մի երկու-երեք տարի առաջ տեղի էին ունեցել զանգվածային բռնություններ, որոնց զոհ էր դարձել մտավորականություն մի մեծ հատվածը, առաջատար գրողներ, արվեստագետներ: Երեսնական թթ. վերջերին հայ գրականության մեջ հաստատվել էր սոցիոլոգիական գոհակացումների և պարզունակացման միջնորդ: Առաջին պլան էին մղվում զանազան ինքնուսուցիչ անարվեստ գործերը՝ նվիրված պետության ղեկավարներին ու կուսակցությանը: Հատուկինտ փայլատակումները (օրինակ, Շիրազի առաջին ժողովածուն) չէին կարող եղանակ ստեղծել: Իսկ պատերազմի տարիները բերեցին արվեստի և գրականության մնայուն արժեքներ:

Բայց այս պարագծքսալ թվացող երևույթը դժվար չէ բացատրել: Հայ ժողովրդի պատմության մեջ դա խակապես աննախագեպ մի վիճակ էր, որն իր համարժեք արտահայտությունն ստացավ մշակույթի մեջ: Այս պատերազմը երկար դարերի ընթացքում թերևս առաջին մեծ պատերազմն էր, որի ընթացքում հայ ժողովուրդը համեմատական ապահովության զգացում ուներ: Նա իր թիկունքին զգում էր խորհրդային Միության, ուսա ժողովրդի պաշտպանությունը: Թուրքիայի հանդեպ սահմանները հուսալիորեն պաշտպանված էին խորհրդային զորքերի կողմից: Հյուսիսից ֆաշիստական սպառնալիքի առաջն առնում էին դարձյալ խորհրդային զորքերը: Հարյուր հազարավոր հայեր կռվում էին խորհրդային զորքերի կազմում: Խորհրդային Հայաստանը այդպիսի ահեղ պատերազմի պայմաններում անհափելիորեն ավելի պաշտպանված էր, քան Առաջին հանրապետությունը, և դրա հետ միասին ուներ իր

սեփական պետական կառուցվածքները, իր մշակույթի զարգացման բարենպաստ հնարավորությունները (ինչքան էլ դրանց վրա իրենց կնիքն էին դրել խորհրդային համակարգին հատուկ կաշկանդումները)։

Պատերազմը անհուսուլթյուն ու սարսափ չէր սերմանում հայու-թյան մեջ։ Հավատում էին հաղթանակին, հավատում էին, որ թուրքերը չեն մտնի Հայաստան։ Ավելին, հավատում էին, որ հաղթանակի դեպքում կարող են ազատագրվել սահմանից այն կողմ մնացած հայկական հողերը։ Այս երկար փայփայված հույսերը, ի վերջո, ի դերե ելան։ Բայց նաև իրողություն էր այն, որ դա այն շատ քիչ պատերազմներից էր, որոնց ընթացքում Հայաստանը տարածքային կորուստներ չունեցավ, նրա սահմանները չոտնահարվեցին։

Այս էր պատճառը, որ Հայաստանը այդ տարիներին, չնայած պատերազմի բերած զրկանքներին ու թշվառություններին, ապրում էր լիարյուն հոգևոր կյանքով։ Բեմադրություններ էին արվում, ցուցահանդեսներ էին բացվում, սիմֆոնիաներ էին կատարվում։ Հիշենք, առանց հատուկ ընտրություն, մի քանի փաստ։ 1944 թ. Հայաստանում տեղի ունեցան չեքսպիրյան փառատոն և կոնֆերանս։ Դրանց համար Հայաստանն էր ընտրվել ոչ միայն այն պատճառով, որ ռազմաճակատից համեմատաբար հեռու էր, այլև շնորհիվ իր չեքսպիրական մեծ ավանդույթների։ Միջոցառումներն անցնում էին լիք դահլիճներում, հանդիսականների շահագրգռվածությունը և ըմբռնողության պայմաններում։ Երևանում կատարվել է Շոտաուկովիչի հուշակավոր Յոթե-րորդ սիմֆոնիան (դրա մասին Դերենիկ Դեմիրճյանը հոգված է գրել)։ Մարտիրոս Սարյանը պատերազմի տարիներին ստեղծել է իր կտավներից շատերը, որոնց թվում՝ արևոտ ծաղիկները, որպես նվեր մարտիկներին, ինքնանկարները։

Գրականություն և մշակույթի գործիչներից շատերը գտնվում էին ռազմաճակատում, բայց դա էլ չխանգարեց հոգևոր կյանքի ընթացքին։

Այս բոլորին գումարվեց մի հանգամանք ևս. պատերազմի տարի-ներին ԽՍՀՄ-ում թուլացան հոգևոր սահմանափակումները։ Ավելին, Ստալինը և իր շրջապատը հասկանում էին, որ ժողովուրդների հոգևոր ուժերի մոբիլիզացման համար պետք է վերակենդանացնել նրանց պատմությունը այն էջերը, որոնք պատմում են օտար գավթիչների դեմ մղված պայքարի հերոսական զրավաչների մասին։ Ստեղծվեցին ուսումնական հայտնի գորավարների անուններով գինյութական պարզեաներ։ Խրա-

խուսալվում էին պատմութեանը նվիրված երկերը: Դրանից չէր կարող չօգտվել Հայաստանյան գրականութիւնը:

Հոգևոր այս մթնոլորտում էր զարգանում Հայ գրականութիւնը պատերազմի տարիներին: Այս փուլում Հայ գրականութիւնը ամբողջապէս վերագտնում է իրեն իբրև ազգային գրականութիւն, որի առաջատար երակը եղել է Հայրենիքի ճակատագրի հոգար: Գրվում են ստեղծագործութիւններ, որոնց ասպարեզ գալը նախորդ (նաև ետպատերազմյան մի քանի) տարիներին անմիջապէս պետք է համարվեր ազգայնականութեան արտահայտութիւն և պատժվեր: Բայց պատերազմը, դո՛ւն ժամանակավորապէս, ճշգրտեց չափանիշները, հաստատելով, որ գրականութիւնը ստեղծում է Հայրենասիրական գործեր, որոնք ոչ մի կապ չունեն ազգայնականութեան հետ: Հայրենիքի գաղափարը վերահաստատեց իր տեղը գրականութեան մեջ, տեղ, որ կասկածի տակ էր դրվել նախորդ տասնամյակներում: Ավելի ճիշտ, դասակարգային անհաշտելի հակասութիւնների դրույթը քսան-երեսնական թթ. ազգավաղում, նեղացնում էր Հայրենիքի գաղափարը, ինչը երևում է նույնիսկ Չարենցի որոշ գործերում: Պատերազմը հնարավորութիւն տվեց գրել Հայրենիքի մասին առանց այդպիսի ազգավաղումների (թեև գաղափարախոսական ընդհանուր տեղիները ամբողջութեամբ այդ տարիներին չվերացան): Սա պատերազմական շրջանի Հայ գրականութեան առաջին ու կարևորագույն հատկանիշն էր, որը մեծ նշանակութիւն ունեցավ հետագա ողջ գրական զարգացման համար: Նույնիսկ ետպատերազմյան մասյլ տարիներին այլևս հնարավոր չէր մոռացութեան տալ Հայրենասիրական գրքերն ու գործերը, որոնք ստեղծվեցին պատերազմի տարիներին: Ինչպէս քիչ հետո կտեսնենք, հենց Հայրենական պատերազմի տարիներին սկսվեց պատմութեան վերագնահատման մի ընթացք, որը շարունակվեց, որոշ ընդհատումներով, նաև հետագայում:

Իրողութիւնն հասկանալու համար հետաքրքրական են երեք բանաստեղծութիւն, գրված պատերազմի առաջին օրերին գրական երեք սերունդների բանաստեղծների կողմից: 1941 թ. հունիսի 26-ին էսեն-տովկիում Ավետիք Իսահակյանը գրում է իր «Ռազմակոչ» հայտնի բանաստեղծութիւնը.

Գիշեր է մռայլ, ամպամած գիշեր:
Հողմեր են փչում, շաչում են հողմեր
Դավաճան երկրից մեր նեց գշնամու

Մեր նվիրական դաշտերի վրա:
Գոռ ալիքներն են լեռնանում ընդոստ
Մեր խոռվահույզ ծովերի վրա:
Է՜յ ազատ Մասիս, երկնասույզ գաներ,
Է՜յ երկաթակուռ խրոխտ գագաթներ,
Շանրե՜ր եք գողում, սուրե՜ր եք կոում,
Հրեղեն ցատում ընդդեմ քշմամուն:

Հայրենիքի համար մղվող պատերազմի, հայրենական պատերազմի զգացողությունն է, որ այնքան խոր արտահայտվել է այս բանաստեղծության մեջ: Դա Հայ մարդու, Հայ բանաստեղծի, այն էլ կյանքի և ստեղծագործության երկար ու բարդ ճանապարհ անցած բանաստեղծի անմիջական, անխաթար արձագանքն է պատերազմի սկսվելուն: Բաղաբաղկան պատվերի մասին այս դեպքում խոսք լինել չի կարող: Եվ այն, որ բանաստեղծի երևակայության մեջ անմիջապես բարձրանում է Ազատ Մասիսը, հայրենի լեռնաստանի պատկերը, որը պատրաստվում է մարտնչելու նենգ թշնամու դեմ, նորից ու նորից մեզ բերում է հայրենական պատերազմի խնդրին: Իսահակյանի բանաստեղծությունը պայքարի կոչ էր իր երկրին, իր Հայաստանին, ապա և ամբողջ Միությանը՝ «ժողովուրդներ քաջ»: Բայց ամբողջ սրտով նա Հայաստանի հետ էր: Ոչ միայն Հայաստանի բնության հիշատակությունը, այլև բանաստեղծության ամբողջ կառուցվածքը, ոճը դալիս են Հայ գրականությանը, Հայ բանաստեղծությունից, իր՝ Իսահակյանի ողջ նախորդ ստեղծագործությունից. դա կարծես դարասկզբի խրոխտ, երիտասարդ բանաստեղծն էր...

Երիտասարդ Հովհաննես Շիրազը գրեց իր հռչակավոր «Էքսպրոմտը».

Մենք խաղաղ էինք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես խուժեցիք վայրագ,
Մենք ձեր դեմ ելանք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես ոռնացիք վայրագ,
Բայց մենք հավերժ ենք մեր լեռների պես,
Դուք հողմերի պես կկորչիք վայրագ:

Այս բանաստեղծության հոգեբանական շերտերը շատ հետաքրքրական են, բնորոշ պատերազմի տարիների Հայ բանաստեղծությանը: Խոսում է, անշուշտ, խորհրդային պետության քաղաքացին. այս

իրողությունն է նրան տալիս հաղթանակի աներեր հափառը: Միայնակ ու փոքրիկ Հայաստանը չէր կարող այսպես խրոխտանալ ահեղ Գերմանիայի դեմ: Բայց սա հենց հայ մարդու խոսքն է, որի հայրենիքը լեռնաշխարհն է, և այն, ինչ անվանվում էր խորհրդային հայրենասիրություն, միանգամայն ազգային-հայկական խորք ու գույն է ստանում: Այսպես էր հայրենիքի գաղափարը հառնում ոչ վաղ անցյալի սոցիոլոգիական սխեմաների ծանրության տակից:

Եվ Նաիրի Զարյանի փոքրիկ բանաստեղծությունը.

Դու քաղցր ես, հոդ հայրենի,
Ձկա քեզնից անուշ անուն,
Բայց վտանգի ահեղ ժամին,
Երբ սպառնում է քշնամին,
Դու ավելի ես քաղցրանում:

Այս մեկում խոսքն ուղղված է հայրենի հույն, և մարտականություն նրա մեջ չկա. բայց դրա փոխարեն կա այն բնական զգացմունքը հայրենիքի հանդեպ, որի մասին մարդն իրեն երբեմն հաշիվ չի տալիս, բայց որը այսպես զարթնում է վտանգի պահին: Հնչեղանքը մի քիչ հիշեցնում է Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքի բանաստեղծությունները: Զարյանի հետագա գործերը հաստատում էին, որ «Հող հայրենին» հենց Հայաստանն էր: Մանավանդ «Զայն հայրենականը» հայկական հայրենասիրության բարձրագույն դրսևորումներից էր լինելու: Բայց մինչ այդ ասենք, որ պատերազմը այսպես էր սկսվում հայ բանաստեղծության, հայ գրականության համար: Մի կողմից, դա, ինչպես երևում է բերված գործերից, անմիջապես ընկալվեց իբրև հենց հայ ժողովրդի հայրենական պատերազմ: Մյուս կողմից, հայրենիքի գաղափարը նորից բարձրացավ, մաքրվեց, հստակվեց ոչ իբրև գաղափարախոսական հերթական սխեմա, որպիսիք շատ էին Սորհրդային Միության ժողովուրդների կյանքում, այլ իբրև սեփական արմատների, սեփական պատմության իրական, անմիջական ու խոր զգացում:

Հենց այս զգացողությունն էր, որ ծնեց պատերազմի տարիների քնարերգության լավագույն գործերը, որոնց մնայուն տեղ էր վիճակված հայ նորագույն բանաստեղծության մեջ: Գրվեցին ուժեղ բանաստեղծություններ՝ նվիրված մայրենի լեզվին, որովհետև հայ մարդը առանց հայոց լեզվի չի կարող պատկերացնել իր հայրենիքը: Նաիրի Զարյանը

իր «Հայոց լեզուն» բանաստեղծության մեջ կատարում էր մի ընդհանրացում, որը արտացոլում էր Հայ ժողովրդի անցած ճանապարհի իրողությունը.

Կմոլորվեի մեր քարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,
Կկորչեինք, երբ ճամփին չբոցկլտար հայոց լեզուն:

Մայրենի լեզվի այս պաշտամունքը Հայրենասիրության ազգային բարձրագույն դրսևորումներից է. դեռ պատերազմից առաջ Զարյանը գրել էր իր Հայտնի «Հայերեն (մի Հայուհու)» բանաստեղծությունը: Բայց պատերազմը սրեց այս զգացողությունը: Սիլվա Կապուտիկյանը գրեց «Խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությունը, մի գործ, որին շատ երջանիկ ճակատագիր էր վիճակված՝ տարածվել ոչ միայն Հայաստանում, այլև ողջ սփյուռքում, դառնալ Հայրենասիրության խորհրդանիշ: Այս բանաստեղծությունները բնական շարունակությունն էին Հայոց լեզվի Հանդեպ այն վերաբերմունքի, որ կար դեռ Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի»-ում, Ստեփանոս Նազարյանի, Եղիշե Զարենցի, Վահան Թեքեյանի, Նիկողոս Սարաֆյանի և այլոց գործերում:

Հայրենակարոտությունը, որ Հայ բանաստեղծությունն ամենատարածված մոտիվներից էր, նոր շունչ առավ պատերազմի տարիներին: Համո Սահյանը ռազմաճակատում գրեց իր լավագույն բանաստեղծություններից մեկը՝ «Նաիրյան դալար բարդին»՝ Հայրենիքի Հանդեպ կարոտի ու նվիրվածության զգացմունքներով: Իսկ Գեղամ Սարյանը գրեց Հանրահայտ «Կարոտը», որն այն ժամանակ ավելի Հայտնի էր «Մարտիկի երգը» անունով: Դա, մի կողմից, իսկապես մարտիկի երգ էր (որի Համար Հրաշալի երաժշտություն գրեց Աշոտ Սաթյանը). ռազմաճակատում գտնվող երիտասարդ մարդը մտածում է իր մոր, Հայրենիքի մասին: Բայց, անշուշտ, այդ բանաստեղծության ընդգրկումը շատ ավելի մեծ էր. դա Հայրենիքի այն մեծ կարոտն էր, որ Հայտնի էր մեր զրականությունը դեռ Հեթանոս ժամանակներից, անգիր բանահյուսությունից (օտարության մեջ մեռնող Հայոց արքայի խոսքերը՝ «Ո՞ տայր ինձ գծուխն ծխանի...»): Միջնադարում դա հռչակավոր «Կուռնկն» էր իր բազմաթիվ տարբերակներով, նոր ժամանակներում՝ «Ծիծեռնակը» (Գևորգ Դոդոխյան) և Սմբատ Շահադիյի «Երազը»: Այդ բանաստեղծությունը, վերջապես, ամեն Հայ մարդու կարոտն էր իր Հայրենի տան նկատմամբ, որից հաճախ նա բռնություն էր կամ հան-

գամանքների բերումով հեռացած էր լինում (ինչպես ինքը՝ Գեղամ Սարյանը): Պատերազմը վերարժարծում էր մարդու ամենամիլիտան ու խոր զգացմունքները...

Բնականաբար, պատերազմը ծնում էր նաև ողբերգական զոացողություններ. դրանց ևս հայ բանաստեղծությունը արձագանքում էր: Պատերազմից ծնված ամենանշանակալից ստեղծագործությունների թվում պետք է հիշել Գեղամ Սարյանի «Սերմնացանները չդարձան տուն» և Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Ծանր քայլերգ» բանաստեղծությունները: Այս վերջինը հետաքրքրական էր նրանով, որ թերևս ռուսական բանաստեղծության մեջ էլ չտեսնված ողբերգականություններ կայացնում էր նահանջի դառնությունը: Հասկանալի պատճառներով, նահանջի մասին քիչ էր խոսվում ժամանակի գրականության մեջ: Իսկ Գեղամ Սարյանը գրեց պատերազմի զոհերի մասին, որոնք պետք է աշխատեին հայրենի հողի վրա, և այդ մեղմ քնարերգուի համար անսպասելի ողբերգական հնչերանգ է ծնվում՝

Ահեղ լռություն է ճամփաներին.

Սերմնացանները չդարձան տուն...

Անշուշտ, պատերազմի տարիների հայ քնարերգությունը ավելի հարուստ է երանգներով, քան կարելի է դատել բերված օրինակներից: Բայց գլխավոր միտումները լավ տեսանելի են. առաջինս պլան է մղվում հայրենիքի թեման իր տարբեր դրսևորումներով: Ամեն ինչ ինքնաբերաբար ենթարկվում է այս թեմային. մնացած բոլոր զգացմունքները գունավորվում են այդ գույնով:

3

Քնարերգությունը, այսպիսով, անմիջական արձագանքն էր պատերազմական իրադարձություններին և պատերազմական իրականությունը: Բայց գրական միուս ձևերում այլ օրինաչափություն գծադրվեց: Գրվում էր, իհարկե, նաև պատերազմի մասին իրադարձությունների համեմատաբար թարմ հետքերով, ժամանակակից կյանքի այլևայլ կողմերի մասին: Գրվում էին ռազմաճակատային ակնարկներ, պատմվածքներ: Օրինակ, Հ. Քոչարը պարբերաբար ռազմաճակատից ուղարկում էր իր ակնարկները հանրապետական թերթերին: Հենց Քոչարը գրեց պատերազմի տարիների լավագույն պատմվածքներից

մեկը՝ «Գեներալի քույրը»։ Իրական փաստի հիման վրա Քոչարն ստեղծեց հուզիչ և խորհրդանշական պատմություն Հայ մարդկանց, նրանց ներքին հոգեհարազատության մասին, անուղղակիորեն հիշելով նաև ցեղասպանությունը։ Բայց պատերազմական շրջանի լավագույն գործերը գրվեցին Հայոց պատմության վաղ-միջնադարյան և հնագույն շրջանի կարևորագույն մի քանի իրադարձությունների և ավանդությունների մասին։

Այս իրողությունը մի քանի պատճառներ ուներ, որոնց մասին խոսվեց արդեն բանաստեղծության կապակցությամբ։ Նախ, պատերազմի բնույթը ստիպում էր հիշել պատմության առասպելական և գրեթե առասպելականի արժեք ստացած բախտորոշ իրադարձությունները։ Երկրորդ, պատերազմի տարիներին չկար բռնությունների և հետապնդումների սպառնալիքը։ Բայց միայն սրանցով բացատրել Դեմիրճյանի «Վարդանանքի», Ստեփան Զորյանի «Պապ թաղավորի» և Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկի» ծնունդը չժվար է։ Հայ նորագույն գրականությունը արդեն որոշակի ճանապարհ էր անցել և հասել էր Հայ ժողովրդի պատմության նոր խմաստավորման անհրաժեշտությունը։ Պատերազմը դրա համար ոչ միայն լավ առիթ էր, այլև ազդակ։ Եվ, ինչպես կտեսնենք, հենց թվարկված գործերում առաջ քաշվեցին պատկերացումներ Հայոց պատմության մասին, որոնք լուրջ խորհրդածությունների նյութ էին տալիս այդ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի խմաստավորման համար։

Սկսենք «Վարդանանքից»։ Այս վեպը հենց սկզբից լավ ընդունվեց և՛ Հայաստանում, և՛ Սփյուռքում¹⁶։ Եվ հենց սկզբից ծնեց նաև հակա-

¹⁶ Դեմիրճյանի վեպի մասին արտահայտված բացասական կարծիքների մեջ ամենասուրը Հակոբ Օշականի գնահատականն է Բեյրութի «Նայիրի» ֆանդեսի էջերում։ 1946-ին նա գրում էր. «...Հոն, ուր վրիպած էին աստվածային Բաֆֆին, պարկեշտ, խղճամիտ, գրագետ Մուրացանը, հավաստվոր ու արևմտյան վեպեն այդ սեռին լայնորեն հաղորդ Մերենցը, հոն Դերենիկ Դեմիրճյանը, միշտ իր տաղանդին իսկ ցուցմունքով վճռական վրիպանքի էր դատապարտված։ Հատորը, իր առաջին հիսուն էջերուն, կապար դարձավ ձեռքերուս մեջ, ու աչքերս մերժեցին այդ բառակույտը։ ... Ուրիշ հիսուն էջ մը իմ տառապանքը փոխեց գայրույթի։ Դերենիկ Դեմիրճյան վիպասան չէ ծնած։ Ու գիտեմ թե մնացյալ չորս հարյուր էջերուն մեջ անիկա պիտի գարգացներ միայն ու միայն իր վրիպանքը» («Նայիրի», 1946, փետրվար, էջ 280)։ Ընթերցողը տեսնում է, որ Օշականը վեպը մերժում է «եկ գլխեն»,

ուակ կարծիքներ, և կարծիքներն այս բախումները շարունակվում են մինչև այսօր: Եվ դա բնական է: «Վարդանանքը» տվեց հայոց պատմության մի ըմբռնում, որն ուղղակի հակադրվում էր ընդամենը մի քանի տարի առաջ լայնորեն տարածված կարծիքներին:

Դեմիրճյանը ղիմեց մի նյութի, որը լավ ծանոթ էր հայ հասարակությանը և նոր ժամանակներում արդեն նյութ էր դարձել գեղարվեստական տարբեր մեկնաբանությունների: Եվ բոլոր մեկնաբանությունների ելակետը 5-րդ դարի երկու մատյաններն էին՝ Եղիշեի

ընդ որում իրեն հատուկ կտրուկ ոճով այն համարում «բառակույտ»: Այսպիսի գնահատականները բնորոշ են Օշականի քննադատական ոճին, և ընթերցողին մնում է կա՛մ ընդունել, կա՛մ մերժել այս մոտեցումը: Բայց ակնհայտ է, որ Օշականի գնահատականը լուրջ դեր չի կարող խաղալ Դեմիրճյանի վեպի վերլուծության ընթացքում:

Ակնհայտ է նաև, որ այս գնահատականը որևէ հետին միտք չէր պարունակում, մանավանդ ընթերցողը երևի հիշում է, որ Դեմիրճյանը դեռ 1919 թ. ողջունել էր Օշականի ստեղծագործությունը: Սա պարզապես Օշականի մտածողության հարազատ արտահայտությունն էր: Նույն հոդվածում, շատ բարձր գնահատելով Ստեփան Զորյանի «Պատերազմ» շարքը, նրա «Պապ Բագավոր» վեպը ևս համարում է բառակույտ: Մերժում է նաև արևելահայ բանաստեղծությունը (դարձյալ նույն հոդվածում): Բայց ընթերցողը թող նորից կարդա Րաֆֆու, Մուրացանի և Ծերենցի պատմավեպերի մասին գրածը: Բոլորի անուններն հիշում է ակնածանքով, սակայն պատմավեպերը համարում է վրիպանք:

Այս փոփոխությունը էր հանգիստ ընդունել Օշականի գնահատականները «Վարդանանքին» և «Պապ Բագավորին»: Բայց Օշականի հոդվածը փոքրիկ առաջացրեց սիշուոքում: Ընդ որում, նրան և «Նայիրիին» ու հանդեսի խմբագիր Անդրանիկ Ծառուկյանին նետվեցին հայրենադավության, հակահայաստանյան լինելու մեղադրանքներ, որոնք Օշականը շատ ծանր տարավ (ինչ երևում է նույն հանդեսի էջերում տպագրված «Նրբ շրջված կհասկցվինք» հոդվածից, «Նայիրի», 1946, Ը-Թ): Այդ մեղադրանքների մի մասը գուցե անկեղծ էր: Բայց մի գգալի մասը հետևանք էին քաղաքական պոտոր կրքերի և հաշիվների: Օշականը հայրենասեր մարդ էր, և նրա ստեղծագործությունը կասկած չի թողնում այս խնդրում: Օշականը նաև, ի տարբերություն շատ կուսակցական գործիչների, ատելություն չունեցրեց այսօրվա Հայաստանի հանդեպ: «Նայիրիի» էջերում նրա արտահայտած կարծիքները պետք էր դիտել միայն ու միայն իր քննադատական կոնցեպցիաների և ոճի համատեքստում, առանց դրան քաղաքականություն և բարոյականություն խառնելու:

«Վարդանի և Հայոց պատերազմի մասին» և 'Ղազար Փարպեցու «Հայոց պատմութիւնը»: Դեմիրճյանի գնահատականները իրենց հիմքում մոտ էին մանավանդ Եղիշեի գնահատականներին: Բայց դրան նախորդած անուղղակի բանավեճերը հատուկ հրատապութիւն էին տալիս վեպին:

Դեմիրճյանը դեմ գնաց այն ուղղութիւնը, որը կասկածի էր ենթարկում Եղիշեի մոտեցումները, վերանայում էր Վարդանին և Վասակին տրված գնահատականները, որոնք Հայոց հոգևոր կյանքում տիրապետող էին եղել 15 հարյուրամյակների ընթացքում¹⁷: Պատմաբանները գրեթե միաձայն էին Վասակի խնդրում՝ նա ոչ թե դավաճան էր, այլ սթափ պետական գործիչ, որը Հայաստանի փրկութեան ուղիների մասին ուներ Վարդանի կարծիքներից տարբերվող կարծիքներ. Վարդանը հեղափոխական ուղու կողմնակից էր, Վասակը՝ պահպանողական: Այս կարծիքը ամենայն հստակութեամբ ձևակերպել էր Նիկողայոս Ադոնցը: Իսկ Չարենցը շատ ավելի հեռուն գնաց և Հայոց պատմական ճանապարհի իր ընդհանուր հայեցակետի շրջանակներում ուղղակի ժխտեց Վարդանի ու Վարդանանց գործը՝ համարելով այն «սուտ Ավարայր»: «Գիրք ճանապարհի» պոեմներից մեկը՝ «Զրահապատ «Վարդան զորավարը», պարունակում է ուղղակի գնահատականներ Վարդանանց ապստամբութեանը (Չարենցը խոսում է ոչ թե փաստի իրականութեան, այլ այդ փաստի ընկալման մասին դարերի ընթացքում): Երեսնական թթ. այսպիսի կարծիքները հոգ էին գտնում ազգային շարժումներից հոգնած զանգվածների մեջ:

Այս բոլորից հետո էր Դեմիրճյանը գրում «Վարդանանքը»: Բնականաբար, վեպում ուղղակի բանավեճ չկա Չարենցի հետ, և՛ զեղարկատական, և՛ քաղաքական պատճառներով: Բայց նրա ընկալումը ուղղակի հակառակն է չարենցյան ընկալումների: Եվ սա առավել հետաքրքրական է նաև այն պատճառով, որ երկու-երեք տասնամյակ առաջ այս իրադարձութիւնները այլ կերպ էր գնահատում ինքը՝ Դեմիրճյանը («Վասակ» դրաման): Այդ դրամայում դժբախտ դրական հերոսը Վասակ Սյունին էր (մանրամասնութիւնները տեսնել 17-րդ ծանոթագրութեան մեջ հիշված հոդվածում):

¹⁷ Հայ գրականութեան մեջ Վարդանանց ապստամբութեան պատկերման վերուվարումների մասին ավելի մանրամասն տե՛ս իմ հոդվածը՝ «Վարդանանց պատերազմը հայ գրականութեան մեջ», «20-րդ դարի հայ գրականութիւն: Դեմքեր և խնդիրներ» գրքում:

«Վարդանանքի» հիմքում ընկած էր մի հայեցակետ, որի գլխավոր կետերը հետևյալներն էին: Վարդանանց պատերազմը Հայրենական պատերազմ էր Հայ ժողովրդի համար: Իր «Վարդանանց պատերազմը» ուսումնասիրությունից մեջ, որը նախորդեց «Վարդանանքի» հրատարակությանը, նա ապստամբությունը հենց այսպես է բնութագրում: Մի կողմից, դրանով 5-րդ դարի ապստամբությունը ուղղակիորեն կապվում էր մեր օրերի ահեղ պատերազմի հետ, մյուս կողմից, շեշտվում էր այդ պատերազմի իրական նշանակությունը Հայ ժողովրդի համար: Երկրորդը՝ Վարդանանց ապստամբության պատմությունը նահատակության պատմություն է: Ե՛վ իր վեպի ամբողջ տրամաբանությունամբ, և՛ վերջին տողերով Դեմիրճյանը հաստատում էր, որ, ի վերջո, Հայ ժողովրդի ամբողջ պատմությունն է նահատակության, ավելի ճշգրիտ՝ նահատակությամբ ապրելու պատմություն... Ա՛յս դիրքերից է գրված Դեմիրճյանի վեպը: Այս հայացքը նոր էր, ինքնատիպ և ելնում էր Հայոց պատմության ներքին տրամաբանությունից: Այդ պատմության այն առանձնահատկությունները, որոնք Չարենցին ամենամոռյալ հայացք էին թելադրում Հայ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի հանդեպ, Դեմիրճյանին ստիպում էին խոսելու Հայ ժողովրդի հերոսականության և գոյատևելու կամքի մասին: Ընթերցողին հիշեցնեմ Դեմիրճյանի խոսքերը պատերազմի տարիների մի հոգվածից, որ ներկայացվեց վերևում. «Բնականն ու հնարավորը այն էր, որ նա (Հայ ժողովուրդը - Ա. Ե.) իսկապես չպիտի ապրեր: Բայց և հրաշքով չէ, որ նա ապրեց: Ապրեց նա, դիմացավ, ունենալով դրա ուրիշ հիմքերն ու պատճառները»: Առաջին նախադասությունը շատ հետաքրքրական է. դա հենց այն իրողությունն է, որ գծազրկում է նաև Չարենցի երկերում, այսինքն, Հայ ժողովուրդը միշտ գտնվել է ոչնչացման սպառնալիքի տակ: Բայց եթե այս իրողությունը շարժում է Չարենցի տխուր հեգնանքը, ապա Դեմիրճյանի մեջ առաջ է բերում Հպարտության զգացում. այսինքն, Հայ ժողովուրդն ապրեց ու գոյատևեց բոլոր օրինաչափություններին հակառակ, և դա էլ ի՛ր տեսակի օրինաչափություն էր. «Հպարտություն է ծնում մարդու մեջ, երբ մտածում ես, թե ինչպես ապրեց ու վերապրեց այս ժողովուրդը»¹⁸:

¹⁸ Դեբեհիկ Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ.12, Երևան, 1985, էջ 280:

Եվ հենց այս հեռակա բանավեճը նոր ժամանակների հայոց հոգևոր պատմություն և գրականության ամենահետաքրքրական իրողություններից մեկն է, որը, ինչպես տեսանք երեսնական թթ. վերաբերող հատվածներում, միայն Չարենցի ու Դեմիրճյանի անուններով չի սահմանափակվում. այս վեճի հետ են կապված, տարբեր չափերով ու ձևերով, և՛ Շահնուբի, և՛ Շուշանյանի, և՛ Օշականի, և՛ ուրիշ գրողների անունները: Այս վեճը չի ենթադրում մեկ կամ մյուս տեսակետի հաղթանակը: Հայոց պատմության և, թերևս, ավելի շատ, հայկական հոգեբանություններին տրամաբանության ամբողջական ըմբռնումը պահանջում է հաշվի առնել և իմաստավորել երկու մոտեցումները:

Ինչևէ, Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» գրված է վերը ներկայացված հայացքի հիման վրա: Այդ վեպը պատմություն է հայոց հերոսական սպառնալուծության մասին, որը հայերին վերջնական հաղթանակ չբերեց, բայց ապահովեց նրանց հուզված անկախությունը և այդ անկախությունը նահատակության գնով պահպանելու կամքը: «Եվ այդպես օրեր, տարիներ, դարեր»: Վեպի ավարտական գլխի այս նախադասությունը չափազանց կարևոր է վեպի գաղափարախոսությունը հասկանալու համար: Այս վերջինով են պայմանավորված վիպական կերպարները, սյուժեի բնույթը, պատումի որակը:

Վասակ Սյունին անվերապահորեն վեպի գլխավոր բացասական կերպարն է: Այս կետում Դեմիրճյանը հետևում է Եղիշեին: Բայց կերպարատեսչման նրա սկզբունքները տարբերվում են, բնականաբար, Եղիշեի սկզբունքներից: Եղիշեն ստեղծել է դավաճանի մի սրված կերպար՝ խորհրդանշել, որը դարերի ընթացքում պետք է արգահատանք հարուցեր դավաճանի և դավաճանության հանդեպ: Այս մոտեցումը, քիչ ավելի ռեալիստական գույներով, եթե թույլատրելի է տերմինը օգտագործել 5-րդ դարի նկատմամբ, արտահայտել է և Ղազար Փարպեցին:

20-րդ դարի գրողը պետք է հաշվի առներ և՛ մարդկային հոգեբանության պատկերման նոր միջոցները, և՛ պատմական գիտության նոր տեսակետները: Մնալով անվերապահորեն բացասական կերպար, Վասակը ձեռք է բերել խորություն և բազմաչափություն: Վասակը մարդ է, որին փոթորկում են կրքերը: Նրա փառասիրությունը հուռններն է գնում. նա ուզում է վերականգնել հայոց թագավորությունը, որպեսզի դառնա հայոց թագավոր: Բայց այդ նպատակին հասնելու համար նա պատրաստ է այնպիսի զոհաբերությունների, որոնք ժողովրդի համար

միանգամայն արժեզրկում են նրա մտադրությունները: Վասակը պատրաստ է ցանկացած քանակությամբ արյուն թափել (10-ական թթ. պիւտի Վասակը ամենից շատ վախենում էր հենց արյունահեղությունից): պատրաստ է գոհել անգամ որդիներին: Կերպարի այս տրտմարանությունը, որը Դեմիրճյանը ներկայացրել է հիմնավոր ու համոզիչ, Վասակին դարձնում է գալաճան: Մարդ, որը չէր սիրում ու չէր հասկանում այն ժողովրդին, որին կառավարում էր, որն ապրում էր միայն իր փառասիրական կրքերով:

Վարդանը ժողովրդի առաջնորդն է ու վեպի ամենասիրված գործող անձը հենց այն բանի շնորհիվ, որ հասկանում է ժողովրդին: Նա էլ գուրկ չէ ազնվական դասին բնորոշ նախապաշարումներից ռամիկների հանդեպ, և այլ կերպ լինել չէր կարող, մարդը չէր կարող իր կաշվից դուրս գալ: Բայց ազգային (եզիչի գրքում այդ ամենը կրոնական գույն է առնում) ընդհանրությունը զգացումը նրա համար շատ կարևոր է: Ռամիկ, թե ազնվական – մի ժողովուրդ են, և ազնվականությունը ոչինչ չի կարող անել առանց ժողովրդի: Ինչքան էլ վերևից նայի ռամիկին, նրա մեջ ներքին հարդանք կա ռամիկի աշխատանքի հանդեպ: Եվ առհասարակ, Վարդանը անձնական կրքեր չունի: Այստեղ Դեմիրճյանը մոտեցել է այն սկզբունքներին, որոնցով Մուրացյանը կերտել էր Գևորգ Մարգարիտյանի կերպարը: Վարդանը իսկապես հայրենիքի գինվորն է, և նրա համար Վասակի սկզբունքները անընդունելի են: Հնարավոր է, որ Վարդանի քաղաքականությունն մեջ միակողմանիություն եղել է իրականում, հնարավոր է, որ առհասարակ նա ոչ չընդհանրաց գործիչ է եղել, ինչպես ձգտում է ապացուցել պատմաբանների մի մասը (ասենք, Հրանտ Արմենը): Այս վեճը այսօր էլ մնում է պատմաբանների վեճ. իսկ գրականության պատմությունը կարող է միայն արձանագրել, որ Դեմիրճյանը Դեմիրճյանը ստեղծել է հայրենասեր և իսկապես հեռատես գործչի կերպար: Սովորաբար լայնախոհությունը և հեռատեսությունը վերաբերում են այն գործիչներին, որոնք կտրուկ գործողություններին դիմ են: Բայց «Վարդանանքում» իսկապես հեռատես գործիչը Վարդան Մամիկոնյանն է, որը հասկանում է, որ հայ ժողովուրդը միայն իր Վարդանի ընտրած ճանապարհով, միայն հոգևոր գիշումները մերժելով կարող է գոյատևել, և այդ գոյատևման ճանապարհը նահատակություն պատրաստ լինելն է, նահատակություն, որը արվում է ոչ թե հանուն քրիստոնեական սրբերի շարքում աեղ գրավելու, այլ ապրելու, հայրենիքը

ապրեցնելու համար: Եվ չենք կարող չասել, որ հայոց պատմությունը հիմք տալիս է այսպիսի գնահատականի համար:

Վեպի կառույցը ևս միանշանակ չընդունվեց: Բայց իրողությունն այն է, որ Դեմիրճյանի վեպը ինքնատիպ էր նաև կառույցով ու պատումով՝ որոշ դրվագայնությամբ, զուսպ պաթոսով, լիզվի չափավոր ոճավորմամբ: Այս բոլոր խնդիրներին ժամանակին քննադատությունն անդրադարձել է, հիմնականում բարձր գնահատականներ տալով Դեմիրճյանի վեպի արվեստին, որի բոլոր առանձնահատկությունները պայմանավորված էին և՛ Դեմիրճյանի ստեղծագործական անհատականությամբ, և՛ այն խնդիրներով, որոնք դրել էր իր առաջ Դեմիրճյանը:

4

Դեմիրճյանի վեպի հետ գրեթե միաժամանակ լույս տեսավ Ստեփան Զորյանի «Պապ թագավոր» վեպը: Այս հանգամանքը որոշ ստվեր նետեց «Պապի» վրա. «Վարդանանքը» ավելի մեծ ուշադրության արժանացավ: Թերևս, սա էլ բնութագրական է հայկական հոգեբանության համար՝ Վարդանանց պատերազմի ողին ավելի հարազատ է հայ ժողովրդին, քան ավելի վերլուծական մոտեցումը պատմությանը, որը բնորոշ է Զորյանի երկին: Իսկ «Պապ թագավորը» իսկապես պատմության նկատմամբ վերլուծական մոտեցման արտահայտություն է: Զորյանը իր վեպի համար ընտրել է հայոց պատմության այնպիսի մի պահը և այնպիսի հերոսների, որոնք ոչ թե հիացում ու հետևողություն էին պահանջում, այլ, առաջին հերթին, հասկանալու ցանկություն ու կամք: 4-րդ դարի վերջը մեր պատմության ամենաբարդ ու հակասական շրջաններից մեկն է: Արդեն ուրվագծվում էր հայկական առանց այն էլ խիստ թուլացած պետականության կործանումը, երկրում բախվում էին ազնվականության տարբեր խմբերն ու հոգևորականությունը: Հուսահատ պայքար էր մղվում պետականությունը պահպանելու համար: Բայց վերջը արդեն պարզ էր...

Այդ փուլի գործիչների դիմանկարները մեզ հասել են հիմնականում Փավստոս Բուզանդի «Հայոց պատմության» շնորհիվ: Այդ տաղանդավոր պատմագիրը 15 դարով որոշեց հայոց մի քանի թագավորների ու կաթողիկոսների նկատմամբ ժողովրդի վերաբերմունքը: Ընդհանուր առմամբ կրոնական մոլեռանդությամբ չտառապող (ի

տարբերութիւնն Եղիշեի)՝ Փալատոսը աներեր է, երբ պետք է գնահատի կրօնական և աշխարհիկ գործիչներին, թագավորներին ու կաթողիկոսներին: Եթե երկրի աշխարհիկ ու հոգևոր ղեկավարները բախվում են, ապա Փալատոսը անվերապահորեն պաշտպանում է կաթողիկոսներին. «Դասային» հոգեբանութիւնը շատ ուժեղ է նրա մեջ: Եվ վերջին Արչակունի թագավորները ներկայանում են իբրև բարոյական արատներով տառապող մարդիկ, որոնք անսկզբունք պայքար էին մղում հայ եկեղեցու դեմ (այս հաստատութեան հեղինակութիւնը, բնականաբար, բոլորովին կասկածի տակ չի դրվում): Ահա այս բոլոր տեսակետները Ջորյանը վերանայեց, և այնքան հիմնավոր, որ նրա վեպից հետո Պապի և մյուս Արչակունի թագավորների մասին բոլորովին նոր տեսակետներ հաստատվեցին. Ջորյանը կարողացավ ցրել 1500 տարվա մշուշը...

Եվ այսպես, Ջորյանը իր վեպի դիսավոր հերոս ընտրեց մի մարդու, որի մասին պատմական աղբյուրները պահպանել էին միայն ամենաբացասական տեղեկութիւնները: Պապ թագավորը, ըստ Բուզանդի, ուներ մարդկային բոլոր արատները, առանց որևէ դրական հատկութեան: Բայց Ջորյանի նպատակը նոր իդեալ հերոս ստեղծելը չէր, ինչպես մինչև ինքը վարվել էին հայ պատմավեպի մեծագույն վարպետները՝ Բաֆֆին, Մուրացանը, Դեմիրճյանը (թեև ժամանակին նրան մեղադրում էին հայոց թագավորի կերպարը իդեալականացնելու մեջ): Բաֆֆին, որը գրել էր այն նույն ժամանակաշրջանի մասին, որ պատկերում էր Ջորյանը, բոլոր հնարավոր գործող անձանցից ընտրել էր մեկին, որի մասին նույն Բուզանդի գրքում միայն մի նախադասութիւն կար: Բաֆֆուն պետք էր մարդ, որ նրան հնարավորութիւն տար դիմել հայ երիտասարդութեանը, հայ մարդկանց և ասել, որ հայրենիքը ամեն ինչից բարձր է, նրան պետք է զոհաբերել ամեն ինչ: Ահա թե ինչու Բաֆֆին ընտրեց Սամվելին: Նույն նպատակով Մուրացանը ընտրում է Գևորգ Մարգպետունուն՝ ապացուցելու համար, որ Հայրենիքի սիրով ոգևորված մարդը, թեկուզ մենակ, շատ բան կարող է անել: Դեմիրճյանի մասին արդեն ասվածին ավելացնենք, որ, պատմութեան իր կոնցեպցիայից բացի, Վարդանի և Վարդանանց կերպարները դարձյալ ուղղակի դաստիարակչական նշանակութիւն ունենին: Այս բոլոր վեպերի մեջ իսկապես ռևալյուստական վեպը, որի նպատակը իրականութեան վերլուծութիւնն էր, Ջորյանի վեպն էր: Նրա համար խնդիրը բուն այն դարաշրջանն էր,

որից Բաֆֆին վերցրել էր իր հերոսին: Ինչու՞ հայոց թագավորությունը կործանվեց, հայոց պետականությունը վերացավ: Ջորջանը պետք է պատասխաներ այս հարցին: Մենք պարտավոր ենք ասել, որ Ջորջանը առաջինն էր հայ պատմավիպասանության մեջ, որ այսպիսի ծանր խնդիր էր դնում իր առջև: Եվ այդ հարցին նա պետք է պատասխաներ ոչ թե մտահայեցողական սխեմաներով, այլ 5-րդ դարի հայկական իրականության գեղարվեստական քննությունը: Ահա թե որն էր Ջորջանի վեպի գլխավոր առանձնահատկությունը: Հենց այդ քննության ու վերլուծության արդյունք էր Պապի կերպարի այն մեկնաբանությունը, որ մենք տեսնում ենք վեպում: Պապը, ըստ Ջորջանի, հայրենասեր և մտածող թագավոր էր, ինչպես իր հայրը՝ Արշակ թագավորը, և նրա պես սլայքարում էր հայոց պետականության ամրապնդման ու պահպանման համար: Պատահական չէր, որ «Պապն» ավարտելուց քիչ ժամանակ անց Ջորջանը գրեց վեպ նաև Արշակի մասին («Հայոց բերդը»): Այստեղ էլ նա շարունակում էր իր քննությունը՝ ինչու՞ հայոց թագավորությունը ընկավ: Ջորջանը արտաքին դործոնին մեծ ուշադրություն է դարձնում: Պապն ընկնում է հուռմների (բյուզանդացիների) սրից: Բայց նրա կործանման գլխավոր պատճառները երկրի ներսում էին, որտեղ հզոր ուժերը, հենվելով հարևան պետությունների աջակցության վրա, ամեն ինչ անում էին ուժեղ, կենսորոնացած պետություն ստեղծել թույլ չտալու համար: Այս ուժերից առաջինը հայոց եկեղեցին էր: Ջորջանը թերևս առաջինն էր հայ պատմավիպասաններից, որն այսքան խիստ մեղադրանքներ էր ներկայացնում հայ եկեղեցուն: Բաֆֆին և քննադատական խոսքեր է ասում հայոց եկեղեցականների մասին. բայց Ջորջանի քննադատությունը ավելի խորն է և սկզբունքային: Եկեղեցին մեղավոր էր աշխարհիկ իշխանությունը թուլացնելու փորձերի համար, կաթողիկոսին թագավորին հակադրելու համար: Մյուս կողմից, ֆեոդալական կոնֆլիկտը, հայոց իշխանների ձգտումը թագավորից անկախ լինելու, հանուն որի նրանք գնում էին համադործակցության ամենատարբեր օտար ուժերի հետ...

Ջորջանի վեպը թերևս միակ լուրջ պատմավեպն էր, որը նվիրված էր հայոց պետականության խնդրին: Վեպն, անշուշտ, ծանր ավարտ ունի՝ Պապի սպանությունը: Բայց, ի վերջո, այդ վեպն ուղղված էր ապագային, մատնացույց անելով հայոց պետականության ճանապարհի խնդիրները, նա մարդկանց ստիպում էր մտածել այն մասին, թե ինչ պետք է անել

ուժեղ պետություն ստեղծելու համար: Այս խմաստով Զորյանի վեպը ավելի քիչ էր կապված ժամանակի գլխավոր իրադարձության՝ Հայ-րենական պատերազմի հետ: Դա, թերևս, պատճառներից մեկն էր, թե ինչու վեպը այն տարիներին ավելի թույլ արձագանք ունեցավ, քան «Վարդանանքը»: Այստեղ պետք է ուշադրություն առնել նաև մի հանգամանք՝ Զորյանի վեպի պատումը, հավաստարիմ իր ոճին և գրական ուղղությունը, անգարդ էր, պարզ, երբեմն՝ ոչ բավականաչափ մկանուտ:

Բայց, անկասկած, այդ վեպին ևս երկար ճանապարհ է վիճակված, մանավանդ Հայոց պատմության այս փուլում, երբ լուծվում են պետականության խնդիրները...

5

Նաիրի Զարյանը դիմեց Հայոց պատմության մի այլ շրջանի՝ կիսաառևտապետական ժամանակներին, որոնց մասին ճշգրիտ տեղեկություններ չկան, բայց պահպանվել են հետաքրքրական ավանդություններ: Դրանցից մեկը Արա Գեղեցիկ Հայոց թագավորի և Ասորեստանի թագուհի Շամիրամի առևտապելն է: Այս առևտապելը նոր ժամանակներում մի անգամ չէ, որ արժանացավ Հայ բանաստեղծների ուշադրությանը: Բայց մինչև այդ առևտապելի մշակմանն անդրադառնալը՝ Զարյանի մեկ ուրիշ կարևոր գործի մասին, որը պատերազմի տարիներին մեծ արձագանք ունեցավ: Խոսքը «Ձայն Հայրենական» պոեմի մասին է: Այս պոեմի ասպարեզ գալը ևս շատ հատկանշական էր: Զարյանը դիմում էր պատերազմի դաշտում գտնվող Հայ զինվորներին: Այսպիսի դիմումը ինքնին նորություն չէր. բայց բովանդակությունը անկասկած նորություն էր խորհրդային ժամանակների և, առհասարակ, Ցեղասպանությունից հետո անցած ժամանակների համար: Մինչև Ցեղասպանությունը Հայ գրականությունը հաճախ էր դիմում Հայոց պատմությանը՝ այնտեղից հերոսականության օրինակներ տալու համար: 1915-22 թթ. իրադարձություններից հետո Հայ մտավորականությունը ավելի շատ մտածում էր Հայոց քաղաքական մտքի և քաղաքական ռազմավարության թերությունների և արատների մասին, որոնց հետևանքով Հայերը չկարողացան կանխել Ցեղասպանությունը կամ մեղմել նրա ազդեցությունը: Սրան խորհրդային Հայաստանում գոմարվում էր նաև քաղաքական իրադրությունը, որը չէր խրախուսում ազգային պատմությամբ հրապուրվելը: Դեմիքրատիան և Զորյանը իրենց վեպերով արդեն

դուրս եկան այս օրինաչափություն և այս արգելքների շրջանակներից: Բայց նրանք երկուսն էլ գործ ունենին պատմություն առանձին անցքերի հետ: Իսկ Զարյանը իր պոեմով դիմում էր Հայոց ազգային պատմությանը իբրև այդպիսին, հայ զինվորներին պատմում էր հայ ժողովրդի, Հայոց թագավորների և գորավարների քաջագործությունների մասին: Սա էր այն կարևոր նորությունը, որ բերեց Զարյանը իր պոեմով: Ազգային պատմությունը վերահաստատում էր իր տեղը գրականություն և ուրեմն ժողովրդի գիտակցության մեջ:

Հետաքրքրական է, որ Զարյանը իր պոեմը բացում էր Ավարայրի ճակատամարտի զրվագով, մի անգամ ևս հաստատելով, որ չնայած բոլոր վերազնահատումներին ու կասկածներին, Վարդանանց ապստամբությունը մնում էր հայ ժողովրդի պատմության իսկապես խորհրդանշական իրադարձությունը, որն իր նշանակությունը պահպանում էր բոլոր ժամանակների համար: Խփված թշնամական տանկերը Զարյանը նմանեցնում էր Հազկերտի փղերին, որոնք 1500 տարի առաջ խփվել էին Վարդանի կողմնակիցների ձեռքով: Այս պոեմի մեջ շատ կարևոր նորություն էր Տիգրան Մեծի հիշատակությունը, իբրև հայոց քաջության ու հաղթանակների խորհրդանիշ, առանց նախորդ տառամյակներում օրենք դարձած դատակարգային բաժանումների ու հակադրությունների: Այլ պայմաններում դոգմատիկական մոտածողությունը դժվարություն պիտի մարսեր թագավորին իբրև ժողովրդի լավագույն գծերի մարմնացում դիտելը...

Արա Գեղեցիկի առասպելը մինչև Զարյանը արդեն մշակվել էր հայ գրականության մեջ: Հայոց այդ առասպելական արքայի մասին պոեմ էր գրել Կոստան Զարյանը: Նրան հրապուրել էին Արայի կերպարի բոլորովին այլ գծեր՝ երիտասարդությունը, մեռնել-հառնելու հատկությունը և այլն: Բայց ընդհանուր առմամբ հայ բանաստեղծության մեջ այս առասպելը գրավում էր հեղինակների ուշադրությունը առավելապես իր այլ կողմերով: Հավաստարմության թեման ամենից շատ էր հրապուրում հայ բանաստեղծներին, գոնե 20-րդ դարում: «Ձե՛մ դավաճանի իմ Նվարդին, որքան էլ դյուլթեա, օ, Շամիրամ» - Վահան Տերյանի այս ստղերը կարող էին բնաբան դառնալ և՛ Նաիրի Զարյանի ողբերգությանը, և՛ այլ գործերի: Բայց հենց Զարյանը, իր տաղանդի և ժամանակի բերումով, ամենից լրիվ օգտագործեց այն հնարավորությունները, որոնք դրված էին այս առասպելում: Մի կողմից, դա պատմություն է սիրո

մասին: Սիրո հոգեբանություն հետաքրքրական առանձնահատկություններ է ցույց տալիս Ձարյանը Արայի և նրա կնոջ՝ Նուարդի հարաբերություններում: Արան՝ գեղեցիկ տղամարդ և թագավոր, ուժգին հրապուրվել է Շամիրամով: Երկու կին սիրում են նրան՝ Շամիրամը և Նուարդը: Բայց սերերը բոլորովին տարբեր են: Շամիրամը Արային տիրանալու համար չի վարանում սպառնալ իր թագավորության ռազմական հզորությունը և հետո էլ գործի դնել այդ հզորությունը: Իսկ Նուարդը հանուն Արայի պատրաստ է զիջել նրան Շամիրամին, պատրաստ է ներել նրա հեռանալը ընտանիքից: Նույնիսկ այն պահին, երբ Արայի հարազատ մայրը՝ հայոց արքայամայրը, պատրաստվում է անիծել որդուն Շամիրամի հետ հարաբերությունների համար, Նուարդն է, որ կանգնեցնում է մայրական սարսափելի անեծքը: Բայց այս բոլորը կարող էր մնալ շարքային մի բան, եթե այդքան հմտորեն չմիահյուսվեր հայրենիքի թեմային: Ընդ որում, հայրենիքի թեման էլ բոլորովին այլ լուծում է ստանում ողբերգության մեջ: Ի վերջո, Շամիրամը Արային առաջարկում է միացնել Հայաստանը և Ասորեստանը և դառնալ երկուսի թագավոր: Եվ պատահական չէ մի փոքրիկ ճյուղավորում պիեսի բովանդակության մեջ՝ փոճառական Կաթմոսի և Արայի թիկնապահի պրոպյե: Կաթմոսը գտնում է, որ ոչ մի վատ բան չկա, եթե Արան ամուսնանա Շամիրամի հետ: Առևտրի գործերը կլավանան, հայերը կհարստանան: Այնինչ թիկնապահին վայրացնում է այդ միտքը: Ինչու՞ պետք է հայոց թագավորը լքի իր կնոջը և ամուսնանա ասորական վավաչոտ թագուհու հետ: Կաթմոսի խոսքերում երևում է սառը հաշիվը, իսկ թիկնապահի խոսքերում՝ բարոյական գիջումներ չանելու կրքոտ վճռականությունը: Ո՞րն էր ավելի օգտակար հայոց համար: Գոնե գրականագետի համար այս հարցը կարևոր չէ: Կարևորն այն է, թե ժողովուրդը, ըստ ողբերգության, որին է նախապատվություն տալիս: Ժողովուրդն ընտրում է բարոյական արժեքները... Սա նույն վեճն է, որ գնում է Վարդանի և Վասակի կերպարների կապակցությամբ: Սթափ դատողությունը հուշում է, որ Վասակի ճանապարհը կարող էր ավելի նպաստավոր լինել հայ ժողովրդի համար: Բայց ժողովուրդը ընտրել է Վարդանի ճանապարհը: Հակառակը ապացուցող ոչինչ մենք չգիտենք: Հայ գրականության պատմությունն էլ այդ է ապացուցում... Ահա այսպես է ծնվել «Իմացյալ մահվան» պաշտամունքը հայոց մեջ: Արան կարող էր ընդունել Շամիրամի առաջարկը և չգոհվել, այլ դառնալ ավելի հզոր թագավոր:

Իսկ նա հայտարարում է, որ բռնություն չնչից սիրո ծաղիկը թառամեց...

Նաիրի Զարյանի այս ողբերգությունը Հայրենասիրություն պարզ արտահայտություն չէր, այլ ուժեղ արձագանք ժողովրդի հոգերանություն և նախորդ գրական ավանդույթի, խորապես ազգային մի գործ ոչ միայն թեմայով, այլև թեմայի մշակմամբ, ողբերգության մեջ ներկայացված մարդկային հոգեբանություններով:

6

Երեսնականների վերջին նոր փուլ է սկսվում նաև սփյուռքյան իրականություն և սփյուռքահայ գրականություն մեջ: Պատերազմը, անշուշտ, կարևոր խթան էր դրա համար: Բայց միայն պատերազմը չէր, որ որոշում էր սփյուռքահայության կյանքը այդ տարիներին: Արդեն սրանով սփյուռքահայությունը առանձնանում էր Հայաստանյան հայությունից, և ընդհանրապես, թերևս քառասունականների սկզբից հստակ գծազրկեցին այն տարբերությունները, որ բաժանում էին սփյուռքահայությունը և Հայաստանյան հայությունը: Իրականում թերևս, ինչքան էլ այդ անսպասելի թվա, իր վիճակը սփյուռքը ամենից հստակ գիտակցեց այդ տարիներին: Բսան-երեսնական թթ. դեռ կենդանի էին Հայրենի հուշերը, դեռ տարբեր երկրներում հայտնված հայերը իրենց շատ կապված էին զգում իրենց արմատներին, դեռ թարմ էին եղևունի վերքերը: Այս իրողությունները, անկախ բոլոր տարբերություններից, կապում, համախմբում էին հայությունը, կենդանի էին պահում նրա մեջ հայրենիքի երազը: Երեսնականների վերջին հոգևոր վերելքի ալիքը սփյուռքում նստեց: Ե՛վ պատերազմի ու հետպատերազմյան տարիներին, և՛ ավելի ուշ սփյուռքի գրականությունը այլևս չտվեց այնպիսի գործեր, որոնք համեմատվեին քսան-երեսնականների ժառանգության հետ: Ինչ որ արժեքավոր ստեղծվեց հետագայում, այս տառնամյակներում սկսածի շարունակությունն էր ու ավարտը:

Հոգևոր լճացման այս իրողությունը կարելի է համեմատել նույն շրջանում հայրենի գրականության մեջ ստեղծված վիճակի հետ: Բայց պատճառները տարբեր էին: Հայաստանում ավերմունք հղավ բռնությունների հզոր ալիքի հետևանքով, իսկ սփյուռքում՝ սփյուռքի ներքին-բնականոն (եթե այս բառը առհասարակ տեղին է սփյուռքի նման մի երևույթի կապակցությամբ) զարգացման բերումով: Մյուս կողմից, պատերազմը, թեկուզ ժամանակավոր, բայց շատ էական վերելք առա-

Ջաջրեց Հայաստանյան գրականության մեջ: Այնինչ սփյուռքում պատերազմի հարուցած արձագանքը անխուսափելիորեն տարբեր էր Հայաստանյան իրողություններից: Սփյուռքը չուներ հայրենիքի թեկուզ մի փոքր մասի պաշտպանության անմիջական հոգսը և պարտավորությունը: Իր վիճակի բերումով սփյուռքը իր ամբողջության մեջ միայն կողքից կարող էր հետևել պատերազմին: Եվ սփյուռքի արձագանքները շատ բազմազան էին, երբեմն բավական հեռու Հայաստանյան զգացողություններից:

Սկզբում արդեն տեսանք, որ Սփյուռքի ամենահեղինակավոր գործիչները վճռականորեն հանդես եկան ֆաշիզմի դեմ և, բնականաբար, պաշտպանում էին ԽՍՀՄ-ի, հակահիտլերյան դաշինքի պատերազմը Գերմանիայի դեմ: Բայց Սփյուռքի գործիչների մի մասը, ցանկանալով պատրաստ լինել այն ելքին, որ կարող է հաղթել Հիտլերը, որոշեց կապեր հաստատել ֆաշիստական վարչակարգի հետ՝ հետագայում Հայաստանի համար տանկի պայմաններ ստեղծելու համար: Օգտագործվեց ազգային զորամասեր ստեղծելու Հիտլերի որոշումը: Դարասկզբի և Առաջին հանրապետության գործիչներից Դրաստամատ Կանայանը՝ Դրոն, ստանձնեց հայկական լեգիոնի հրամանատարությունը և, ժամանակակիցների վկայությամբ, կարողացավ բազմաթիվ հայ երիտասարդների փրկել ֆաշիստական ճամբարներից: Տարիների հեռվից ակնհայտ է, որ այդ որոշումը անվիճելի է: Բայց ավելի կարևորն այն է, որ նույնիսկ այդ զորամասը ակտիվ գործողություններ չի ծավալել դաշնակիցների զորքերի դեմ: Հայերը, որպես կանոն, կռվել են հակահիտլերյան ուժերի կողմում:

Գրականությունը, հատկապես բանաստեղծությունը, արձագանքել է պատերազմին հայրենասիրական բանաստեղծություններով, պոեմներով: Իհարկե, սփյուռքի արձագանքը այնչափ անմիջական և բուռն չէր, ինչքան Հայաստանի հայություն արձագանքը: Սփյուռքի հայությունը տագնապով հետևում էր պատերազմի իրադարձություններին, ուղղակի-անմիջական մասնակցություն չունենալով դրան: Զախ տրամադրություններ ունեցող հայ գրողները՝ Միսաք Մանուշյանը, Լուիզա Ասլանյանը, ոչ միայն մարտական տրամադրություններով համակրած գործեր էին գրում, այլև կռվում էին ֆաշիստների դեմ Փրանսիական զինադրության շարքերում: Հայ նորագույն գրականություն

ուշագրավ՝ փաստերից մեկը պետք է մնա այն, որ Հայ բանաստեղծ Միսաք Մանուշյանը դարձավ Ֆրանսիայի ազգային Հերոս:

Կարև հակառակ իրողությունը՝ թեև ավելի թույլ արտահայտված: Սփյուռքի հայտնի բանաստեղծներից մեկը՝ Շավարշ Նարդու-նին, «Մենքի» ստեղծողներից մեկը, համակրանքի արտահայտություն-ներ արավ ֆաշիստական Գերմանիայի հասցեին: Ինչո՞վ բացատրել այս լուրատեսակ զարտուղությունը: Մի՞թե այդ Հայ բանաստեղծը իրապես համակրում էր ֆաշիզմը, նրա գաղափարախոսությունը: Բացատրու-թյունը շատ պարզ է՝ Ցեղասպանությունից հետո մարդկությունից ու արդարությունից հիասթափված Հայ մարդը հենարան է փնտրում ցեղապաշտության մեջ, հայրենիքից բացի որևէ այլ արժեք չճանաչելու մեջ: Նրան ուղևորում է ֆաշիստների հիմնը՝ «Գերմանիա, Գերմանիա, դու բոլորից բարձր ես...»: Եվ նա ուզում է, որ Հայ մարդն էլ երբի՝ «Հայաստան, Հայաստան, դու բոլորից բարձր ես...»: Բայց հայրենա-զուրկ Հայ մարդու այս ցանկությունները, ինչքան էլ երբեմն դրանք սուր արտահայտված լինեն, իհարկե, իրենց արմատներով տարբեր են ֆաշիստների գաղափարախոսությունից...

Բանաստեղծների մի այլ խումբ, որոնք ապրում էին պատերազմի թատերաբեմերից հեռու, երազում էին Հայաստանի ապահով ապագայի մասին, որ պետք է լիներ պատերազմից հետո: Նրանց դիտակցության մեջ ԽՍՀՄ-ի հաղթանակը նշանակում էր հայության միացում, նոր ներգաղթ. նրանք կրողներն էին այն խոր, անսահման հայրենա-կարոտության, որ դարերի ընթացքում դարձել էր հայ զրականության ամենատեղի ազդակներից մեկը, ծնունդ տվել բանաստեղծական բազ-մաթիվ գործերի: Այս խմբի նահապետը, անշուշտ, Վահան Թեքեյանն էր, արևմտահայ բանաստեղծության դասականներից մեկը, որին ճակատագիրը տվեց նաև սփյուռքահայ գրականության ստեղծողներից մեկի դերը: Թեքեյանը այն գործիչների թվում էր, որոնք միանգամայն պրագմատիկ վերաբերմունք ունեին Խորհրդային Հայաստանի նկատ-մամբ: Կոմունիզմի գաղափարախոսությունը նրան անալայման խորթ էր. բայց գոյություն ունեցող հայրենիքի իրողությունը նրա համար ամեն ինչից բարձր էր: Այդ իրողությունը ժամանակին նրան ստիպեց գրելու «Ներկա Հայաստանին» երեք բանաստեղծություններից կազմված շարքը: Այստեղ նա գրեց իր հայտնի տողը՝ «Տարբե՛ր ես դուն մեր երազեն - ավելի լա՛վ...»: Սա այն է, ինչ ընդունված է անվանել

իրատեսական հայացք, որը, դժբախտաբար, հայ գործիչներին հաճախ պակասել է: Ահա այդ սթափ հայացքը նրան զրել տվեց իր ֆրանսերեն հայտնի բանաստեղծությունը, որ նա կարգաց Կահիրեի խորհրդային դեսպանատանը կազմակերպված ընդունելությունը: Նրա ոգևորությունն աղբյուրը խորհրդային զորքերի և դաշնակիցների հաղթանակներն էին, որոնք խաղաղ ապագա պետք է ապահովեին նաև հայ ժողովրդին:

Երիտասարդ բանաստեղծների մեջ ևս, անկախ նրանց քաղաքական կողմնորոշումից, խորհրդային զորքերի հաջողությունները հույս և ոգևորություն էին առաջացնում: Նկատի ունեմ առաջին հերթին Մուշեղ Իշխանի և Անդրանիկ Մառուկյանի՝ Հայաստանին նվիրված պոեմները: Անդրանիկ Մառուկյանը, որն իր լայնախոհությամբ մանավանդ պատերազմից հետո կարևոր տեղ գրավեց սփյուռքահայ գրականության և հասարակական կյանքում, իր «Թուղթ առ Երևան» պոեմով արձագանքեց խորհրդահայ բանաստեղծ Գևորգ Աբովի՝ դաշնակցության դեմ ուղղված բանաստեղծությանը: Աբովը այդ բանաստեղծության մեջ նորից ու նորից կրկնում էր արդեն երկու տասնամյակ շրջանառվող գնահատականները ազգային կուսակցություններից մեկի հասցեին, անվանելով նրանց «դաշնակ շներ» և կրկնելով հայտնի մեղադրանքները այդ կուսակցության հասցեին: Բանաստեղծությունը արտացոլումն էր խորհրդային Հայաստանում արմատացած և պաշտոնական արժեք ստացած վերաբերմունքի: Մառուկյանի պոեմը, ըստ էության, ոչ թե մեկ կուսակցության պաշտպանությունն էր, այլ մերժումը նույն ժողովրդին երկու մասերի բաժանող քաղաքականության: Սա՛ էր հետաքրքրականը այդ պոեմում և առհասարակ սփյուռքի երիտասարդ սերնդի հոգեբանության մեջ. ՀՀԴ-ն պահպանում էր իր ազդեցությունը, բայց երիտասարդները չէին բաժանում ավագների կտրուկ հակահայաստանյան քաղաքականությունը: Եվ այստեղ դադարախոսություն խնդիր չկար. կար մեկ հայրենիք, որը խորհրդային հանրապետություն էր: Մանավանդ այն պետությունը, որի մասն էր Հայաստանը, հաղթել էր այդ ծանրագույն պատերազմում: Այդքանը բավական էր հայրենակարոտության զգացումը բորբոքելու համար, և ծնվեցին երկու պոեմ, որոնք դարձան այդ զգացումի լավագույն արտահայտություններից նորագույն շրջանի հայ բանաստեղծության մեջ: Երկրորդը Մուշեղ Իշխանի «Հայաստան» պոեմն էր: Հետագայում այլևս չստեղծվեցին այդքան անմիջական, այդքան խոր դորժեր հայրենիքի

նկատմամբ եղած կարոտի մասին: Ավելի երիտասարդները ավելի սթափ էին, ավելի կապված իրենց ծննդավայրերին: Այնուհետև հայրենադարձությունը իր անկազմակերպվածությամբ, հայրենիքում նրա նոր քաղաքացիների կրած տառապանքներով անշուշտ պակասեցրին կարոտի զգացման այն շիկացումը, որ կար Մառուկյանի և Մուշեղ Իշխանի երկերում: Սփյուռքի կյանքում տեղի էին ունենում անխուսափելի փոփոխություններ, որոնք չէին կարող իրենց արտացոլումը չգտնել գրականություն մեջ: Սփյուռքի երկրորդ-երրորդ սերնդի հայերը, չկորցնելով հայրենիքի հանդեպ ունեցած զգացմունքները, ավելի խորն էին ներքաշված իրենց երկրների կյանքի մեջ և այլևս չունեին իրենց հայրերի ու պապերի կրքոտ, ոչինչ հաշվի չառնող ձգտումը դեպի հայրենիք: Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը բորբոքեց մի նոր թափով հայրենակարոտությունը, որը պատերազմից շատ չանցած, անխուսափելիորեն, սկսեց մարել, տեղի տալով ավելի սթափ, ավելի հավասարակշռված հայացքի հայրենիքի հանդեպ:

Արդեն ասվեց, որ Սփյուռքի գրականությունը չէր կարող նույնքան անմիջական արձագանքը լինել պատերազմի, ինչքան Հայաստանյան գրականությունը: Սփյուռքի գրականությունը, անալոյման կրելով նոր իրադրություն ազդեցությունը, շարունակում էր նաև նախորդ տասնամյակների սկսածը: Ինչպես արդեն հիշվեց սկզբում, 1943 թ. Կոստան Զարյանը Բոստոնում հրատարակեց իր «Նավը լեռան վրա» վեպը, որը շարունակությունն էր ըստ էության «Անցորդը և իր ճամփան» ուղեգրության և «Բանկոտպը և մամուլի ոսկորները» վեպի. այսինքն, զրանով Կ. Զարյանը ամբողջացնում էր Հայաստանի նորագույն պատմության դժվար տարիների՝ Առաջին Հանրապետության, խորհրդայնացման և նոր կարգերի արմատավորման իր ընկալումը: Եթե «Անցորդը...» ընդգրկում էր Խորհրդային Հայաստանի առաջին տարիները, «Բանկոտպը...»՝ հետագա տարիները, մինչև կոլտնտեսությունների ստեղծումը, ապա նոր վեպը վերադառնում էր Առաջին Հանրապետության տարիներին և նրա կործանմանը: Ինչպես և նախորդ երկու վեպերը, սա ևս քաղաքական ուղղվածությամբ հակախորհրդային էր. բայց, նախորդների պես, քաղաքականությունը միակ կամ գլխավոր երակը չէր այս վեպում: Գրողը շարունակում էր Հայաստանի էությունը հասկանալու և բացահայտելու այն գիծը, որ տեսնվում է նրա ողջ ստեղծագործության մեջ: Հերյանը՝ վեպի գլխավոր հերոսը, Իբերյանի

և իր՝ Կ. Զարյանի պես, հեռուներից գալիս է դեպի իր նախնիների երկիրը՝ այն տեսնելու, հասկանալու և նրա կառուցմանը օգնելու համար:

Պատերազմի տարիների սփյուռքահայ գրականություն կարևոր գործերից մեկը Լևոն-Զավեն Սյուրմեկյանի «Զեզ եմ դիմում, տիկնայք և պարոնայք» վեպն էր, Յեղատպանություն մասին թերևս առաջին լուրջ գործը հայ գրականության մեջ: Երեսնական թթ. վեպերը, որոնք այս կամ այն կերպ շոշափում էին ցեղատպանության թեման (Հ. Օչակյան, Շ.ՇաՀնուր, Համաստեղի «Սպիտակ ձիավոր» վեպը և այլն), կա՛մ ուղղակիորեն չէին անդրադառնում բուն ցեղատպանությանը, քննելով ավելի շատ հայկական հեղափոխության քաղաքական խնդիրները, կա՛մ շեշտը դնելով հայրենի կորած աշխարհի պատկերման վրա (Համաստեղ, Շուշանյան, ավելի ուշ՝ Մնձուրի): Եղեռնը սկսում էր վերստին զբաղեցնել մարդկանց մտքերը պատերազմի տարիներին: Խորհրդային Հայաստանի գրականության մեջ էլ այդ ժամանակներում գրվեց եղեռնի մասին, թեև հասկանալի շրջանություններով (Բուհարի «Գեներալի քույրը» պատմվածքը): Նախանշվում էր Արևմտահայաստանի կորստի իմաստավորման մի նոր փուլ, որը խորանալու էր հետպատերազմյան տարիներին: Այդ փուլում ներհայկական քաղաքական խնդիրները մղվելու էին երկրորդ պլան: Սրությամբ գրվելու էր 20-րդ դարի պատմության գլխավոր հարցերից մեկը՝ ինչպե՞ս քաղաքակրթության զարգացման այսպիսի բարձր փուլում հնարավոր դարձավ մի ամբողջ ժողովրդի ոչնչացումը, այսինքն, Սիամանթոյի բառերով ասած, գրվում էր «մարդկային արդարություն» խնդիրը: Սյուրմեկյանի վեպը այս ուղղության գործերից էր:

Այս վեպը ստիպում է խոսել սփյուռքի դրական զարգացման կարևորագույն և դրամատիկական խնդիրների մասին: Սյուրմեկյանի վեպը, ինչպես հայտնի է, գրված է անգլերեն: Նախ, դեռ պետք է հարց ծագի, հիմքեր ունե՞նք մենք քննելու այդ վեպը իբրև հայ գրականության գործ: Եվ այդ հարցին պատասխանելը հեշտ չէ: Անգլերենով գրված վեպը, ուղղված հենց անգլիալեզու ընթերցողին, անկասկած, պատկանում է անգլիալեզու, տվյալ դեպքում՝ ամերիկյան գրականությանը: Բայց հայ կամ հայկական ծագում ունեցող այլալեզու գրողների գործերը ամենատարբեր առնչությունների մեջ էին հայ գրականության հետ: Դրանց մի մասը երևի որևէ կերպ կապել հայ մշակույթի հետ անիմաստ է: Մարդը հայ է միայն արմատներով. բայց ինքը իրեն հայ չի զգում այլևս:

Օրինակ, Անրի Թրոուսյան: Մյուսները ծնվել և ձևավորվել են օտար միջավայրում, բայց պահպանել են արմատների սուր գիտակցությունը, ինչպես Վիլյամ Սարոյանը, որը իր գրականությունն ուղիղ հայկական էր համարում, թեև ամենախիսկական ամերիկյան գրող էր: Նրա գրական ժառանգությունը իր որոշ կողմերով, անպայման, առնչություններ ունի հայ գրականության հետ: Մի քիչ այլ է Սյուրմեյանի դեպքը: Հայ բանաստեղծ, որի միակ ժողովածուն այնքան լավ ընդունվեց հայ ընթերցողների կողմից, գիտակցաբար անցնում է անգլերենի՝ հայ գրողի իր պարտքը ավելի լավ կատարելու, հայոց ողբերգության մասին աշխարհին նրան ավելի հասկանալի լեզվով պատմելու համար: Ինձ թվում է, որ Սյուրմեյանի դեպքը առանձնանում է և՛ Թրոուսյանի, և՛ Սարոյանի դեպքից: Նրա գրքերը, դառնալով մասը ամերիկյան գրականության, դեռևս մնում են կապված հայ գրականության հետ: Եվ սփյուռքի գրական զարգացումը առանց նրա գործերի գնահատելը անարդար կլիներ:

Բայց, իհարկե, Սյուրմեյանի գիրքը նաև տազնապալի սպասումներ պետք է առաջացներ: Հայ ընթերցողը իրերի բնական ընթացքի բերումով սկսում էր պակասել սփյուռքում, և դա սկիզբն էր սփյուռքահայ գրականության անկման: Դա բնականոն գործընթաց էր, որի դեմն առնել հնարավոր չէր: Մի երկրում դա կարող էր արագ ընթանալ, մի այլ երկրում՝ ավելի դանդաղ, բայց ընդհանուր ուղղությունը մեկն էր: Հայոց լեզվով և առաջին հերթին հայ ընթերցողին ուղղված գրականությունը չէր կարող հեռանալու ունենալ օտար հողի վրա, այդ հողի հետ կապված մշակույթի ճնշման պայմաններում:

Այլ խնդիր է այս գործընթացի անհավասարությունը: Օրինակ, միանգամայն անսպասելի, Ստամբուլում՝ նախկին Կոստանդնուպոլսում, պատերազմի տարիներին սկսեց ձևավորվել մի գրական դպրոց, որին տասնամյակների կյանք էր վիճակված, մինչև 21-րդ դարի սկիզբը: Այդ դպրոցը տվեց հատկապես պոեզիայի թարմ, կենդանի, ինքնատիպ գործեր՝ Կարալիա Չանճիկյանից մինչև Զահրատ, Զարեհ Խրախունի, Իգնա Սարլասյան: Չմոռանանք, որ Ստամբուլում ապրեց և գրեց Հակոբ Մնձուրին, նրա հետքերով գնացին մի քանի այլ արձակագիրներ, օրինակ, Մկրտիչ Մարկոսյանը, որ գրում էր արևմտահայ գյուղի անհետացող ավանդույթների մասին: Չմոռանանք նշանավոր արձակագիր և հրապարակախոս Ռոբեր Հատտեճյանին:

Միջին արևելքի գաղթավայրերում, հատկապես Սիրիայում և

Լիբանանում, գրական կյանքը աշխուժացավ մի փոքր ավելի ուշ, քան Ամերիկայում և Եվրոպայում: Բայց ընթացքը ավելի հարատև եղավ, որովհետև տասնամյակներ ի վեր այստեղ գործում էր մեծաթիվ, հարուստ և շատ թե քիչ համախմբված հայ գաղութ: Պատերազմից հետո մանավանդ այս գաղութի գրականության ճայնը բավական բարձր էր հնչում հայ գրականության մեջ: Մուշեղ Իշխան, Անդրանիկ Ծառուկյան, Վահե Վահյան, Ժակ Հակոբյան և ուրիշներ - այս հեղինակների անունները հայտնի էին սփյուռքում և հայրենիքում: Բայց ժամանակի հետ սպառվեց նրանց գրական գինանոցը, իսկ երիտասարդները հեռացան Ամերիկա և Եվրոպա (օրինակ, Գրիգոր Պլտյանը հաստատվեց Ֆրանսիայում, իսկ ավելի երիտասարդ Վեհանույշ Թեքյանը՝ ԱՄՆ-ում): Իսկ 70-80-ականների քաղաքացիական պատերազմը ծանր հարված հասցրեց և հայ գաղութին: Այս բոլորը հիմք են տալիս ասելու, որ ետպատերազմյան շրջանում սկսում էր ուրվագծվել սփյուռքահայ գրականության անկումը: Սա չի նշանակում, որ առանձին բունկումներ չէին լինելու: Բայց միայն առանձին բունկումներ...

7

Սփյուռքի հոգևոր կյանքի և գրականության ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը Նիկողոս Սարաֆյանի ստեղծագործությունն է, առաջին հերթին նրա բանաստեղծությունը, թեև արձակը ևս շատ ինքնատիպ է, հատկապես փորձագրությունը (էսսեները):

Ընթերցողի համար պարզ է, որ հատկապես քսան-երեսնական թթ. սփյուռքահայ գրականության ամենաուժեղ հատվածը արձակն է, վեպը, վիպակը, պատմվածքը: Բանաստեղծական լավ գործեր կան (օրինակ, Վաղգեն Շուշանյանի «Երկիր հիշատակաց» պոեմը): Բայց ընդհանուր առմամբ, բանաստեղծությունը գիջում է արձակին: Թերևս մեկ բացառությամբ, և այդ բացառությունը Սարաֆյանի գործն է: Արդեն նախապատերազմյան շրջանում Սարաֆյանը հանդես է գալիս երեք ժողովածուներով՝ «Անջրպետի մը գրավումը», «14 քերթված» և «Տեղատվություն և մակընթացություն»: Ասել, որ այդ ժողովածուները մեծ հռչակ բերին Սարաֆյանին՝ ճշգրիտ չի լինի: Դրանք տպագրվել են փոքր տպաքանակներով, երբեմն իր իսկ ձեռքով (տպաքանակները՝ համապատասխանաբար 500, 250, 200): Բայց դրանք իսկական բանաստեղծի գործեր էին: Ընդ որում, Սարաֆյանը բավական կտրուկ խզում էր կա-

պերը նախորդ շրջանի բանաստեղծության հետ: Թերևս սա էր պատճառը, որ նա մի տեսակ մեկուտացած էր ժամանակի տիյուռքահայ բանաստեղծության դաշտում, և հայրենիքում էլ նրա գործը շատ ուշ հայտնի դարձավ (Երևանում առաջին անգամ Սարաֆյանի մի քանի բանաստեղծությունները տպագրվել են Վազգեն Գաբրիելյանի կողմած՝ “Սիյուռքահայ բանաստեղծություն” ժողովածուում, 1981 թ., մահվանից ինը տարի հետո):

Սարաֆյանի մասին գրողները սիրում են հիշեցնել մի քանի տող նրա առաջին ժողովածուից՝

Պետք է գանգատիլ,
Պետք է ետ դառնալ,
Հրեշտակը կըսե.
Զգածիդ դիմաց,
Եթե չես ուզեր
Ճամբայիդ կեսեն
Քարանալ հանկարծ
Ղուլտի կընոջ պես:

Սա յուրատեսակ զրական հավատամքի արտահայտություն էր՝ առաջ, միշտ առաջ: Մանավանդ որ Սարաֆյանն ապրում էր մի այնպիսի իրականության մեջ, որը բոլորովին տարբեր էր իր նախորդների երգած իրականությունից: Սարաֆյանն հայտնվեց քաաներորդ դարի մեծ քաղաքում և դարձավ, որոշ խմատով, այդ քաղաքի երգիչը: Արվեստ սրանով Սարաֆյանը տարբերվում էր սիյուռքահայ, գոնե իր սերնդակից բանաստեղծների մեծ մասից, որոնք դեռևս կապված էին դասական բանաստեղծության սկզբունքներին և վերադասում էին բնության պատկերները: Սարաֆյանը ձևավորվեց հենց իբրև քաղաքի բանաստեղծ (դրանով մոտենալով «նահանջի» գրականությանը): Բայց քաղաքն ինքը՝ նրա մեջ հակասական վերաբերմունք էր ծնում: Մի կողմից, նա հիացած է մարդու ձեռքերումներով: Ինքնաթիռը («Սավառնակ»), հակայական շինքերը, տեխնիկան ցնծություն են առաջացնում: Նա խորությունը գտնում է նոր ժամանակները, ձգտում հասկանալ զրանք, մարդկության զարգացման նոր ճանապարհները: Նրա ոգևորությունը երբեմն հիշեցնում է Մայակովսկու ոգևորությունը: Բայց Սարաֆյանը դրանով չէ, որ առանձնանում է իբրև բանաստեղծ, և եթե միայն դրանով լիներ, դժվար թե նա այդպիսի հետաքրքրություն առաջացներ: Սարաֆյանը

աշխարհն ընկալում է իբրև Հակասական մի բան, որն իր մեջ ամենատարբեր արձագանքների է ծնում: Իր ապրումների մի ծայրակետը տառապանքն է, մյուսը՝ դրանից ծնվող հույսը, ուրախությունը:

Յավր ցեխն է սակայն. լավ օրերը կուգան
Հեղեղեն վերջ գարնան: Լավ օրեր կհուսամ,
Ծամկեն, կրծելեն իմ հոգին արնաքամ:

Ընթերցողն, անշուշտ, ուշադրություն դարձնում է «լավ օրերի հույսի» և «արնաքամ հոգին ծամելու» այս տարօրինակ միասնությունը: Բայց ահա Սարաֆյանը ուղղակի ասում է՝ «Ողջո՛ւյն իմ ներքին Հակասանքիս» («Մակընթացություն»): Ահա Սարաֆյանի՝ աշխարհն ընկալելու կերպը: Մեծ քաղաքը նրա մեջ ծնում է խոր հիասթափություն. բայց այդ հիասթափությունը, հասնելով իր ծայրակետին, վերածվում է հույսի, ուրախության: Երկրորդ ժողովածուում՝ «Մակընթացություն և տեղատվություն» (վերնագիրն էլ խորհրդանշական է՝ մարդու հոգին երկու հակադիր տարերքների արանքում) մի ծավալուն բանաստեղծություն կա (որ կարելի է նաև վեց բանաստեղծությունից կազմված շարք համարել) «Կայարանին դեմ» վերնագրով: Արդեն իսկ մեծ քաղաքի այս հատվածի ընտրությունը շատ բան է հուշում Սարաֆյանի բանաստեղծական նախասիրությունների մասին: Կայարանի այսպիսի պատկեր մեր նախորդ բանաստեղծության մեջ չկա բացի Չարենցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմի հայտնի հատվածից (Չարենցն էլ կայարանը նմանեցնում է սֆինքսի, ինչպես դա անում է Սարաֆյանը): Բայց, իհարկե, երկու բանաստեղծների մտահղացումները շատ տարբեր են: Չարենցի կայարանը խորհրդանշն է այն թշնամական աշխարհի, որ ամբոխները պետք է ավերեն: Բայց Սարաֆյանի համար դա իր ապրած աշխարհի մի մասն է, ընդ որում՝ իր հոգուն հարազատ մասը: Թափառումների սերը նրա քնարական հերոսի բնորոշ գծերից մեկն է, արդեն հիշատակված բանաստեղծության մեջ այսպիսի տողեր կան՝ «Ոչ ուժ է, ոչ ախտ»/Մարդաստաց հոգիս, /Այլ ճամփորդ մ'աղքատ / Քաղաքն մ'ուրիշ/ Քաղաքի միջև, /Զգածիս ընդմիջտ/ Եվ դեռ անորոշ /Գալիքին միջև: Շոգենապ, կայարան, գնացք, նավահանգիստ և այլն՝ այս բոլորը հաճախ հանդիպող տարրերն են նրա աշխարհի: Նույն այս «Կայարանին դեմ» քերթվածում իրեն համեմատում է... շոգեկառքի և նավի հետ՝ «Քաղքե քաղաք սրլացող ես շոգեկառք էի, նավ»: Եվ ահա կայարանը ինչպիսի գղացումներ է ծնում.

Կաղանդին պես կ'աղվորնան օրերն անցյալ, ապագա...
Եվ երբ մշուշը կ'իջնե, բարակ անձրևը կուգա,
Գետ մը բեկբեկ լույսերու՝ գիծերուն վրա կսահի:
Ամեն ինչ փայլը կառնե երազներու աշխարհի:

*Խորթ չէ այդ մետաղյա հրաշքը Սարաֆյանի հոգուն, դա նրա
աշխարհն է. այդ աշխարհը շարժում է նրա հիացումը, զարմանքը: Բայց
այս տողերի հարևանությունը կան ուրիշները՝*

Կառչած այս պաղ կամուրջին, կըմտածեմ դառնաբար.
-Տխուր՝ հողերն անցյալի և քաղաքները, ուր ես

Տառապեցա: Ու ցավին, ձանձրույթին պես երբեմնի,
Ցավն ու ձանձրույթն են նորեն, քաղաքներուն մեջ հոն նոր...

*Ահա սա է Սարաֆյանի աշխարհը նկարագրող էական գիծը՝ հակադիր
ապրումների այս բախումը, որն ինքը նույն բանաստեղծության մեջ
ընդհանրացրել է այսպես՝ «Զույգ վիշապներ իրարու վրա կատա-
ղությունը մը կսուրան»: Ինքը նկատի ունի իր անցյալն ու ապագան,
որոնք «իրար փշրող աստղեր են, մեկը մեկու խեղդող ծովեր»: Բայց
առհասարակ այդպես են իր բոլոր ներհակ ապրումները, որոնց ինքը,
ինչպես տեսանք, բարձր արժեք է տալիս: Դրանց բախումից ծնվում է
նոր ուրախությունը, նոր հույսը:*

*Սարաֆյանի բանաստեղծությունը անպայման քսան-երեսնական
թթ. սփյուռքահայ և ամբողջ հայ գրականության շատ կարևոր, նաև
քիչ ուսումնասիրված հատվածներից է:*

*Բայց հետագայի ժողովածուները և, մանավանդ «Միջնաբերդը»
(1946) հարուստ ու արժեքավոր նյութ է տալիս ժամանակի մարդու և,
իհարկե, սփյուռքահայի հոգեբանությունը հասկանալու համար:
Սարաֆյանը, ինչպես տեսանք, ետ չնայելու կողմնակից էր (և
«կարոտի» գրականությունը ղեկար թե շատ մոտ էր նրա սրտին): Բայց
նա մնում էր հա՛յ մարդ, հա՛յ բանաստեղծ, որն ամբողջ էությունը զգում
էր սփյուռքահայության դրաման: Եվ իհարկե, իր տրամադրություն-
ներով նա շատ մոտ էր այն գրականությանը, որ երբեմն անվանում ենք
«նահանջի» գրականություն: «Տեղատվություն և մակընթացություն»
ժողովածուի մեջ մի բանաստեղծություն կա «Մուշեհ Փարիզ» խոստն
վերնագրով, որի մեջ նկարագրում է մշեցի տղայի պահվածքը Փարիզում,
և նրա ապրումները շատ նման են Շահան Շահնուրի հերոսների*

ապրումներին: Մշեցին տարված է փարիզյան երեկույթով, կիսամերկ կանանց մարմիններով, ուզում է ապրել այդ մթնոլորտով: Բանաստեղծը դաստապարտման խուճեր նրա հասցեին չի ասում, բայց՝ «Մուշեղ, անփութ» իր անկման, հպարտ ահա, խանդավառ» և այլն: Ահա գլխավոր բառը անկում... Եվ աստիճանաբար Սարաֆյանի ժողովածուներում ավելի ու ավելի է ընդգծվում իր և սփյուռքահայության ճակատագրի միասնությունը: Ոչ այն իմաստով, որ ինքն իրեն զգում է սփյուռքահայ զանգվածի մի մասը. զանգվածը նրան միշտ խորթ է, նա միշտ ինքն իր հետ է, իր հոգու «անապատի», ինչպես երբեմն ասում է, ինքը միայնակ ու մտածող անհատն է: Բայց իր սեփական ճակատագիրը զուգահեռն է սփյուռքահայության և ամբողջ հայության ճակատագրի, ազգային պատկանելության գիտակցությունը նրա մեջ շատ ուժեղ է (չմոռանանք, որ Սարաֆյանը հեղինակն է հայկական էպոսի մշակումներից մեկի): Իսկ այդ ճակատագրի հանդեպ եղած նրա վերաբերմունքը շատ հեռու է լավատեսական լինելուց: Մի շատ հետաքրքրական բանաստեղծություն ունի «Ճշմարտության գիրքը» խորհրդավոր վերնագրով: Հայության, ավելի ճշգրիտ՝ նրա մի հատվածի՝ արևմտահայության-սփյուռքահայության ճակատագրի պատմությունն է: Եվ այդ պատմությունը խորը հիասթափությունների պատմություն է: Բոլոր սպասումները ի դերև են ելել: Եվ ահա ընդհանրացված՝ «Խաղը տեսանք պատրանքներու, որ խաբեցին մեզ դարեդար»... Ինչպես ասում են, մինչև Չարենց շատ հեռու չէ: Եվ դառնություն կա նաև արևելահայության հանդեպ: Եվ ո՞րն է այն ճշմարտությունը, որ բացվում է թափառական հայության ամբոխներին: Երկու բանաձև, որ տալիս է Սարաֆյանը՝ «Մարդն է մինակ, և մինակ է ան ամեն տեղ», «Ցեղն է մինակ, և ոչ մեկ ցեղ կրնա սիրել իր դրացին սահմանակից»: Ահա՝ ճշմարտության գիրքը (և այստեղ Սարաֆյանն արդեն տարբեր է Չարենցից՝ հռեխտեսությունը Չարենցին բնորոշ չէ): Եվ այս ճշմարտության գիրքերից նա խորին սրամտությամբ ու հեզմանքով է խոսում ազատագրական պայքարի և դրա դադափարախոսության մասին՝ «Պատուհեք, պատուհեք գիրքերը մեր ցնորաբեր և փրփրուն,... Կուժուկյանի օրեն ավանդ ու ջրոտած մեկաններով»: Նորից պիտի Չարենցին հիշենք... Այս տրամադրությունները բավական հաճախ են կրկնվում Սարաֆյանի բանաստեղծություններում («Հոգիս վառեց իր լույսը թախծին», «Հանդիպում», «Միշտ» և այլն): Դրանք սփյուռքահայության մի հատվածի

զգացողություններն են, որոնք, ի վերջո, դառնում են հայության այդ հատվածի կեցության արտահայտությունը: Սարաֆյանը Խորհրդային Հայաստանի հակառակորդը, առավել ևս թշնամին չէր դաշնակցական գրողների մեծ մասի նման: Բայց նաև Հայաստանով խանդավառվածների թվին չէր պատկանում երիտասարդ Մուշեղ Իշխանի և Անդրանիկ Ծառուկյանի պես: Նա մնաց միայնակ մտավորականի դիրքերում, որին կուսակցական մտածողությունը խորթ էր: Բայց սփյուռքի պայմաններում գաղափարախոսություններն ու կուսակցությունները, անկախ իրենց առարկայական, իրական արժեքից, անհատների համար կարող էին և հենարան դառնալ: Սարաֆյանը հրաժարվեց այդ հենարաններից: Նրա ներքին մենակությունը երբեմն վերածվում է շփոթվածության, ինքն է վկայում այդ մասին: Հատկապես պատերազմի շրջանում: Նրա բանաստեղծություններում հայտնվում են պատերազմի պատկերներ, որ նա տալիս է իր ուրբանիստական մտածողության ողջ փայլով: Բայց իր անձնական տրամադրությունների մասին ահա ինչպես է գրում «Ես կմնամ անտարբեր» վերնագրով բանաստեղծության մեջ պատերազմի առիթով.

Այսպես, ավա՜ղ, կփորձեմ, կ'ուզեմ հուսալ, հավտալ ես
Ապագայի մը բարի, տանիլ արյունս անոր՝
Խանդովն անոնց, որ կ'երթան կռվիլ, կերտել կյանք մը նոր;

Եվ ջլատել գիս կուգա կասկած մը միշտ, և այսպես,
Այս օրերուն մեջ ճիգի ու խոյանքի ու փառքի՝
Ես կըմնամ անտարբեր, մերթ դառնությամբ կ'ընկրկիմ:

Այս բանաստեղծությունը կարող է տարօրինակ թվալ ոչ միայն Հայաստանում, այլև, ինչպես տեսանք, սփյուռքում տիրապետող տրամադրությունների ֆոնին: Բայց իրականում ամեն ինչ հատկանալի է ու բնականոն: Սարաֆյանը մի կողմից իր ժամանակի մարդն է, որ արդեն ընկալել էր հոգևոր կյանքի կենտրոնական միտումներից մեկը՝ հիասթափությունը բոլոր գաղափարներից ու գաղափարախոսություններից: Մյուս կողմից, այդ հիասթափությունը անպայման պետք է շատ ուժեղանար ու ընդգծվեր հայոց պատմական փորձի ազդեցությամբ: Ի վերջո, Սարաֆյանը շատ չէր սխալվում երբ խոսում էր «դարեղար մեզ խորած պատրանքների», մեր հարևանների ու բարեկամների վերաբերմունքի մասին: Եվ այդ պայմաններում սփյուռքի տարածքներում

կորած Հայ մարդը կարող էր մնալ անտարբեր մեծ պատերազմին:

Այսպես երեսնականների ոգևորությունը անխուսափելիորեն սփյուռքում պետք է փոխարինվեր ավելի բազմազան ու Հակասական տրամադրություններով, որոնց մեջ Սարաֆյանի տարուբերումները շատ էականների թվին էին պատկանում:

8

Մի անգամ ևս շեշտենք՝ պատերազմի տարիներին և պատերազմից հետո Հայ գրականության երկու ճյուղերի՝ Հայաստանյանի և սփյուռքի զարգացման տարբերությունները ավելի խորացան: Եվ տեղատվությունը, որն ուրվագծվում էր արդեն երեսնականների վերջերին երկու ճյուղերում, տարբեր պատճառներ ուներ: Իհնչ էր կատարվում Հայաստանյան գրականության մեջ:

Ետպատերազմյան շրջանը Խորհրդային Հայաստանի գրականության զարգացման ամենագորշ փուլն է: Խորհրդային հասարակության հոգևոր կյանքի արատները ոչ մի շրջանում չեն երևում այնքան հստակ և մասյլ, ինչքան այդ մեկ-մեկուկես տասնամյակներում: Սովորաբար պատերազմում տարած այդքան տպավորիչ հաղթանակներից հետո, մանավանդ, երբ այդ հաղթանակը ձեռք է բերվել ժողովրդի հսկայական զոհերի և ուժերի հսկայական լարման գնով, պետության մեջ մեծանում են ազատությունները, էական բարեփոխումներ են կատարվում, որոնց նպատակն է լավացնել նույն այդ ժողովրդի վիճակը: Համենայն դեպս, Խորհրդային Միությունում սպասումներն այդպիսիք էին: Բայց տեղի ունեցավ բոլորովին այլ բան:

Ժողովրդի նյութական վիճակը չբարելավվեց, հատկապես գյուղացիության վիճակը ավելի վատացավ, գյուղացին փաստորեն դրվեց պետությունից ճորտական կախման մեջ. առանց անձնագրի նա չէր կարող տեղաշարժվել, իսկ անձնագիր չէր տրվում: Ժողովրդական տնտեսության վերականգնումը ընթանում էր մեկ ուղղությամբ՝ առաջին հերթին զարգացնել ծանր արդյունաբերությունը, երկրի պաշտպանականակությունը ամրապնդելու համար: Եվ աշխատավորական կոչված պետության մեջ աշխատավոր մարդիկ ապրում էին ամենախղճուկ պայմաններում: Պետությունն ու կուսակցական ապարատը (դրանք ըստ էության նույն մարմնի մասերն էին) ուժեղացնում էին ճնշումը հասարակության վրա բոլոր ուղղություններով: Այն հարաբերական ազա-

տությունները, որոնք ձեռք էին բերվել պատերազմի պայմաններում, ոչ միայն վերացվում էին, այլև ավելանում էին նորանոր կաշկանդումներ: Ասպարեզ նետվեցին պարզունակ, երբեմն անհեթեթության աստիճանի, տեսություններ, որոնք պետք է հիմնավորեին վարվող քաղաքականությունը: Գրականության և արվեստի զարգացումը կանոնակարգվեց շատ ավելի, քան նախորդ տասնամյակներում: Գրողի, արվեստագետի ինքնուրույնության մասին կարող էր խոսք լինել միայն ամենանեղ շրջանակներում: Ամեն ինչ վերահսկվում էր նույն կուռաակցական ապարատի կողմից, որի թիկունքում կանգնած էին պատժիչ մարմինները:

1946-48 թթ. ԽՄԿԿ (այն ժամանակներում` ՀամԿ/Ե/Պ) կենտկոմը մի քանի որոշումներ ընդունեց գրականության և արվեստի վերաբերյալ, որոնք այսօր ընկալվում են իբրև անիմատ, անհեթեթ, արվեստի հուժ-յան հետ կապ չունեցող փաստաթղթեր: Այդ փաստաթղթերը փաստորեն ոչնչացնում էին Լենինգրադի երկու գրական ամսագրերը` “Ջվիգդան” և “Լենինգրադը”: Բայց թիրախը, իհարկե, բուն ամսագրերը չէին: Ստալինին և նրա շրջապատին պետք էր ազատ կամ ավելի ճիշտ դատարկ հոգևոր դաշտ, որտեղ նրանք կարող էին արմատավորել իրենց հարկավոր բարքեր: Այս քաղաքականության արմատները նոր մարդ դաստիարակելու ձգտման մեջ էին, մարդ, որը պետք է ապրեր նոր օրենքներով, ազատ բուրժուական հասարակության արատներից: Երբ 1922 թ. Լենինի կարգադրությամբ աքսորում էին ռուս փիլիսոփաներին, նույն նպատակներն էին հետապնդում: Բայց դրանով խորապես աղքատացրին երկրի հոգևոր կյանքը (գրա վերին, պաշտոնական, հայտնի շերտը. դա ինքնին ծանր հարված հասցրեց արվեստին, մտքին, մանավանդ փիլիսոփայությանը, թեև խորքում կյանքը զարգանում էր իր օրենքներով): Հետագա տարիներին խորհրդային հասարակության մեջ մշակույթը զարգացվում էր մի ուղղությամբ. մնացած բոլոր համակարգերը մերժվում էին: Բայց քառասական թթ., ինչքան էլ փորձեին “մաքել” հոգևոր բնագավառը “օտար” ազդեցություններից, իրենք` նոր մշակույթի կառուցողները, որոնք գրականութուն և այլ ասպարեզներ էին մտել հեղափոխության հետ (օրինակ, Չարենցը), իրենց մեջ կրում էին հոգևոր մշակույթի ամբողջ բազմազանութունը, և դրա համար էլ 20-30-ականների մշակույթն ու գրականութունը այդքան հարուստ ու բազմազան էին: 1937-ը նպատակ ուներ արմատախիլ անել այդ բազմազանությունը: Պատերազմը, ինչպես արդեն ասել ենք, որոշ ազատություն-

ներս բերեց արվեստին ու գրականությանը: Բայց դրանք վտանգավոր էին դառնում համակարգի համար: Պետք էր ունենալ զտված, հնազանդ հոգևոր դաշտ, մշակույթի գործիչներին պետք էր ցույց տալ “իրենց իսկական տեղը”: Պետք էր պատժել մի քանիսին, որպեսզի մյուսներին դաս լիներ: Ընտրվեցին ամենատաղանդավորները, ամենահայտնիները՝ Զոչչենկոն և Աննա Ախմատովան գրականության մեջ, Շոտտակովիչը և Խաչատրյանը՝ երաժշտության մեջ, Էյզենշտեյնը և Պուդովկինը կինոյում և այլն: Նրանց հասցեին ասվեցին ամենաժանր մեղադրանքները, Ախմատովայի և Զոչչենկոյի դեպքում չխորշեցին պաշտոնական ելույթներում ուղղակիորեն նրանց մարդկային արժանապատվությունը վիրավորելուց: Գործունեության լայն դաշտ բացվեց արվեստից հեռու, միջակ կարողությունների տեր մարդկանց համար, որոնք որոշում էին տաղանդավոր մարդկանց և նրանց ստեղծագործությունների ճակատագիրը: Կուսակցական չինովնիկները, որոնք մինչ այդ մշակույթի առարկեղծում որևէ բանով աչքի չէին ընկել, իրենց ելույթներում դասեր էին տալիս արվեստի գործիչներին: Դա սկսվում էր Մոսկվայից (ժողանով, Ալեքսանդրով և այլն) և հասնում տեղական մարմիններին: Բայց խնդիրը նույնիսկ այդ ելույթների բովանդակությունը չէ: Ի վերջո, արվեստի և գրականության զարգացման մասին ամենատարբեր տեսակետներ կարող են լինել: Խնդիրն այն էր, որ այդ բոլոր, հաճախ անհեթեթության աստիճանի պարզունակ զրույթները ասվում էին իբրև վերջնական, միակ ճշմարտություններ, որոնց դեմ առարկելը աներևակայելի և նաև կյանքի համար վտանգավոր հանցանք էր...

Ընդունված կարգի համաձայն՝ կուսակցական մարմինների որոշումները լայնորեն քննարկվեցին ստեղծագործական կազմակերպություններում: Խոսք էր կարող լինել որոշումները չընդունելու, թեկուզ փոքր առարկությունների մասին: Քննարկումների նպատակն էր սկսվածը հասցնել տրամաբանական ավարտին: Խորհրդային գրողների միությունը որոշեց Ախմատովային և Զոչչենկոյին հեռացնել միություն շարքերից: Բազմաթիվ գրողներ, որոնց անունները հիշված չէին կուսակցական որոշումներում, ենթարկվեցին ջախջախիչ քննադատության:

Հայաստանի գրական կյանքի տրամաբանությունը որոշվում էր այս իրողություններով: Գրականությունը փորձում էր իսկապես գրականություն լինել. բայց նույն այդ պարզունակ չափանիշները և գաղափարախոսական շրջանակները խեղդում էին նրան: 1946-ին բանավեճեր

եղան քնարերգության մասին: Հոգիածներից մեկում ասվում էր. “Մեզանում անհատը միաժամանակ և քաղաքացի է: Նրա քաղաքացիական զգացմունքները հակասության մեջ չեն հասարակական շահերի հետ և ոչ էլ իր անձնական զգացմունքների հետ, իսկ նրա անձնական զգացմունքները չեն հակասում սոցիալական-քաղաքացիական զգացմունքներին: Իբրև քաղաքացի՝ լիրիկ բանաստեղծը մեր օրերում սոցիալիստական հասարակարգի ակտիվ կառուցող է և իբրև անհատ, իբրև անձնավորություն՝ սոցիալիստական իրականությունում ապրող, ոգեշնչվող”¹⁹: Ահա քնարերգության մասին դատելու երակետը: Եվ այս երակետից ջախջախիչ քննադատություն էին ենթարկվում մանավանդ երիտասարդ բանաստեղծների գործերը:

1945-46 թթ. շատ խոսվեց Մարո Մարգարյանի “Բանաստեղծություններ” ժողովածուի մասին: Դա բավական խոստումնալից գիրք էր (խմբագրված Նաիրի Զարյանի և նկարագարված Հայտնի նկարիչ Խաչիկ Եսայանի կողմից – ավագները ձգտում էին օգնել երիտասարդներին, ճանապարհ բացել նրանց): Մարգարյանը գրականություն էր մտել իբրև մաքուր քնարերգու: Գրում էր մարդու՝ դասական, բանաստեղծության մեջ արդեն “վավերացված” զգացմունքների մասին՝ սեր, մանկության կարոտ, Հայրենական Հուշեր և, իհարկե, Հայրենիք: Շարունակվում էր բանաստեղծության այն երակը, որ արդեն երեսնականների վերջերին, ստեղծված ծանր մթնոլորտին հակառակ, սկսում էին Մարգարյանի սերնդակիցները, նախ և առաջ՝ Հովհաննես Շիրազը: Պատերազմը թույլ չտվեց քնարերգությանը զարգանալու բնականոն ճանապարհով: Ենթադրվում էր, որ խաղաղ տարիներին ամեն ինչ վերադառնալու է դեպի այդ բնականոն ճանապարհը: Հայ բանաստեղծությունը չէր հրաժարվում քաղաքացիականությունից. բայց մարդկային հոգին իր տեղն էր նվաճում բանաստեղծության մեջ: Եվ Հայրենիքի երգն էլ ձեռք էր բերում քնարական երանգներ՝ համապատասխան մարդկային հոգու նոր զգացողությունների: Ահա թե Մարո Մարգարյանն ինչպես էր գրում Հայրենիքի մասին.

Հայոց աշխարհ՝ ծաղկաբույր օդ,
Այգեստաններ մրգաշաղախ,

¹⁹ «Գրական թերթ», 1946, N 9, 30-ը մարտի:

Հայոց երկիր՝ ամպ ու որոտ
Աստեղնագիր, կայծակնախաղ:

Անշուշտ, հայ բանաստեղծություն մեջ հայրենիքին նվիրված ավելի ուժեղ տողեր չառ կարելի է գտնել: Բայց անկեղծ սիրո արտահայտությունը այս տողերին էլ, մանավանդ երեսնականների վերջերի հանդավոր կարգախոսներից հետո, իր արժեքն է տալիս: Պետք էր ուրախանալ, ողջունել այս գիրքը: Բայց հակառակը եղավ: Այս անմեղ բանաստեղծությունը, գրքի այլ գործերի հետ միասին, ծնեց ջախջախիչ հողվածներ:

Ահա գնահատականներից մեկը. “Թվում է, թե նա (Մարգարյանի գյուղացին - Ա. Ե.) “Գութանի երգի” կամ “Դժար տարու” մեջ ներկայացված բազմաչարչար գյուղացին է և ոչ թե սոցիալիստական գյուղի երջանիկ ստեղծողը, շինարարը: Ժամանակակից հերոսուհի մայրերի փոխարեն բանաստեղծուհին ներկայացնում է

Հայոց մայրեր միշտ վշտաբեկ,
Բազմաչարչար և խմաստուն:

Պատերազմը երիտասարդ, շնորհալի բանաստեղծուհուն չմղեց դեպի մեծ թեմաներ, նշանակալից զգացմունքների ոլորտը, չընդարձակեց նրա կենսահայեցողությունը, աշխարհայացքը, չդարձրեց մեծ իրադարձությունների շահագրգռված մասնակից: Նա այդ բոլորը դիտել է հեռվից, կողքից, հանդիսատեսի դահլիճից”²⁰: Քննադատի բերած տողերը վերը հիշված բանաստեղծությունից են, այն էլ այնպիսի համատեքստում, որ սոցիալական խնդիրների մասին չպետք է հիշեցնեն՝

Հայոց հարսներ հպարտ ու սեգ,
Հավերժաբար տված խոստում.
Հայոց մայրեր միշտ վշտաբեկ,
Բազմաչարչար և խմաստուն:

Եվ չես կարող չասել, որ հենց քննադատի գայրույթը շարժած տողերը լավ տողեր են...

Եվս մի գնահատական նույն հողվածից.

²⁰ «Գրական քերթ», 1945, N 33, 30 սեպտ.:

“Աշխարհի չար դավերին ես անմասն ու անհաղորդ,
Կյանքը թողած՝ երկնքին հալացքս հառած,
Ցաված սրտից ելած վեր՝ ես մաղրանք եմ և աղոթք,
Ես թախիծն եմ՝ աշխարհի՝ կնոջ տեսք առած:

Ցավալի է, բայց իրողություն է, և թվում է, թե երիտասարդ բանաստեղծուհու փոխարեն այս տողերը գրել է իրական կյանքից հրաժարված մի միանձնուհի” : Այսքան պարզունակ և այսքան անզիջում էին գրական գործերին տրվող գնահատականները: Քննադատող ընտրած տողերն իսկապես հեռու էին քնարերգություն այն իդեալից, որը կուսակցական մարմինների կողմից ներդրվում էր գրականության մեջ և որը երևիկա էր դարձել քննադատական վերլուծության համար: Իսկ այսօր, ահա, այդ և նման տողերը մենք հիշում ենք իբրև օրինակ այն բանի, որ գրականությունը ապրում և զիմադրում էր պարզունակ, գրականությունը կենսազրկող սխեմաներին...

Քննադատությունը շատ խիստ գնահատականներ տվեց նաև Անահիտ Սահինյանի “Խաչուղիներ” վեպին: Այդ գնահատականները իրենց բնույթով շատ չէին տարբերվում Մարտ Մարգարյանի բանաստեղծություններին տրված գնահատականներից: Դրանց մեջ գլխավորն այն էր, որ Սահինյանը աղավաղում է խորհրդային մարդու կերպարը: Արդեն ստեղծվել էր սխեման, և փոքրագույն նահանջն այդ սխեմայից ենթարկվում էր սպանիչ քննադատության: “Կյանքում Հնարավոր են Շաղիկներ (Սահինյանի վեպի հերոսուհին, որն հեռանում է ամուսնուց - Ա. Ե.), սակայն անընդունելի են նրանք իբրև գեղարվեստական ընդհանրացումներ, իբրև սովետական կնոջ կերպարներ: Նրանք տիպական չեն մեր իրականության համար, որովհետև մեզանում կինը իրավահավասար է տղամարդուն և ազատ թե՛ ամուսնության, թե՛ հասարակական կյանքի բոլոր մարզերում”²¹ : Սա հտպատեռադմյան տարիների քննադատության գլխավոր մոդելն էր: Ամեն ինչ չափվում էր այս սխեմայի վրա, ինչպես պրոկրուստյան մահճի, և ամեն ավել բան, որը գրականության էությունն էր, պետք է դեն նետվեր: Տարիների հեռավորությունից նաև Անահիտ Սահինյանի վեպը, արվեստի որոշ անկատարություններով հանդերձ, ներկայանում է իբրև գրականության ներքին

²¹ «Գրական թերթ», 1947, N 15, 24 ապրիլի:

կյանքի անխուսափելի ընթացքի արտահայտություն: Մի կողմից, գրականություն զարգացման ընթացքը պետք է բերեր մարդու ներքին կյանքի, հոգեբանության ավելի խոր ու լայն պատկերման անհրաժեշտությունը. հեղափոխական ուժմանտիկայի ժամանակները վաղուց անցել էին, դա արհեստականորեն վերակենդանացնելը անհնար էր: Անահիտ Սահինյանը իր վեպով ընդառաջ էր գնում հենց այդ օրինաչափությունը: Մյուս կողմից, մենք հիմք ունենք խոսելու Անահիտ Սահինյանի և նրա գրչընկերների խիզախության, գրականությանը նրանց նվիրվածության մասին: Գաղափարական սխեմաները ամենազոր չէին...

Այս ճշմարտության ամենազորեղ արտահայտություններից մեկը Սիլվա Կապուտիկյանի եռադասերազմյան քնարերգությունն էր, 1945-46 և հետագա տարիներին գրված սիրային բանաստեղծություններն էին: Մինչ կուսակցական փաստաթղթերը բանաստեղծության համար նեղ, անձուկ սահմաններ էին դժուր, Կապուտիկյանը երգում էր մարդու հոգին, սերը, ամենաբազմազան ապրումները: Հայ նոր քնարերգության մեջ մինչ այդ թերևս չէր եղել կնոջ հոգեբանության այդպիսի խոր բացահայտում, ինչպիսին տվեց Կապուտիկյանը: Երջանկության կրքոտ ձգտում, անպատասխան սիրո դրամատիկական ապրումներ, հույս ու հուսախաբույթություն – այս ամենը լավում էր նրա երգերում:

Թեկուզ բերես դու ինձ
Մի նոր ցավի կսկիծ,
Թեկուզ ուրիշ գրկից –
Միայն արի՛, արի՛ ...

Այս բանաստեղծության վերնագիրը՝ «Կարոտ», կարող է համարվել Կապուտիկյանի ողջ սիրային քնարերգության բնորոշումը: Խոր ու անպատասխան սիրո կարոտով է համառված նրա ողջ սիրային քնարերգությունը:

Եվ, իհարկե, այդ բանաստեղծությունները պետք է գրավեին ընթերցողներին՝ կանանց և տղամարդկանց, պետք է երգ դառնային: Եվ ոչ միայն Հայաստանում: Կապուտիկյանի բանաստեղծությունները՝ թարգմանված ռուսերեն, տարածվեցին ամբողջ Խորհրդային Միությունում, սիրվեցին: Կապուտիկյանը դարձավ Խորհրդային Միության ամենահայտնի բանաստեղծներից մեկը:

Բայց հենց այս քնարերգությունը, ապրումների այս

Հարատուլթյունն ու բազմազանությունը չէին համապատասխանում ժամանակի մթնոլորտին: Ընդ որում, քնարերգությունը սահմանափակված չէր մամուլով: Զախջախիչ գնահատականները հնչում էին կուսակցական փաստաթղթերում, կուսակցական և գրական պաշտոնյաների ելույթներում ու պաշտոնական վերաբերմունքի հանգամանք ընդունում: Սիլվա Կապուտիկյանը, իր սերնդի ամենահայտնի բանաստեղծներից Գևորգ Էմինը ևս չխուսափեցին այդ գնահատականներից:

Այդ տարիներին գրողների միությունից հեռացվեցին Արշայույս Մարգարյանը՝ սփյուռքահայ մամուլում բանաստեղծություններ տպագրելու համար, արձակագիր Լյուսի Թարգյուլը:

Բայց անգամ այսպիսի հզոր մամուլիչի ճնշման տակ զրականությունը, ինչպես տեսնում ենք, կենսական ուժերից չզրկվեց:

Ստալինյան (զորանոցային կամ ֆեոդալական) սոցիալիզմը ուներ իր զարգացման տրամաբանությունը: Մինչև Ստալինի մահը որևէ բան փոխել հմարավոր չէր: Բայց ժամանակն էլ ուներ իր տրամաբանությունը: 1953-ին Ստալինը մահացավ: Նրա ստեղծած համակարգի անհեթեթությունը այնքան ակնհայտ էր, որ նրա մերձավոր ղինակիյներից մի քանիսը (որոնք իրենք մասնակից էին եղել այդ համակարգի ստեղծմանը) Ստալինի մահվանից անմիջապես հետո սկսեցին փոփոխություններ մտցնել համակարգի մեջ: Դա շատ հիվանդագլին ու հակասական գործընթաց էր: Նախապես պարզ էր, որ այդ բոլոր փոփոխությունները կիսատ-սլուստ պետք է լինեին. համակարգն ամբողջության մեջ շատ էր քարացել, ներսում չկային շատ թեքիչ ազատ մտածողության տեր մարդիկ, որոնք հիշեին իրենց ուսմունքն ստեղծողի՝ Կառլ Մարքսի հայտնի դեվիզը՝ ամեն ինչ կասկածի ենթարկիր: Չափազանց շատ բան Ստալինի հաջորդների համար մնում էր կասկածից դուրս, ամեն նոր բան հարմարեցվում էր հին, կարծրացած սխեմաներին: Եվ այնուամենայնիվ, Ստալինի մահից հետո սկսված զարգացումները շատ բարերար եղան խորհրդային հասարակության համար: Փոփոխությունների շունչը զգացվեց արդեն 50-ական թթ. կեսերից: Բայց դրանք իրենց ամբողջական արտահայտությունը ստացան տասնամյակի վերջերին և վաթսուականներին: Դրանք մանրամասն կքննարկվեն հաջորդ գլխում:

Քննարկվող շրջանում տեղի ունեցան հայ գրողների կազմակեր-

սովետական երկու համագումարները (1946 և 1954): Դրանք անցնում էին համապատասխան կուսակցական հավաքների օրինակով ու ձևերով: Պարզ է, որ որևէ թարմ միտք ու դիտողություն դժվար էր սպասել համագումարներում: Բանավեճերը նախանշված սահմաններից չէին կարող դուրս գալ: Նորությունն այն էր, որ այդ համագումարներին մասնակցեցին սփյուռքահայ գրականությունը, ներկայացուցիչները: 1946-ին Ավետիք Իսահակյանը, որ այդ տարիներին Հայաստանի գրողների միությունն նախագահն էր, խոսեց «միասնական գրականության» մասին: Բայց այս գաղափարն հռչակելուց մինչև դրա իրական դիտակցումը դեռ շատ ժամանակ պետք է անցներ: Այսպես թե այնպես, դա սփյուռքահայ գրականության և Հայաստանյան գրականության մերձեցման առաջին փորձերից էր: Դրանից հետո բոլոր համագումարներին մասնակցում էին սփյուռքահայ գրողները: Բայց, մասնավոր երկրորդ համագումարում (1946) հրավիրվածները ընտրվել էին գլխավորապես քաղաքական չափանիշներով: Սփյուռքի շատ տաղանդավոր գրողներ, որոնք ամբողջ հոգով ձգտում էին դեպի Հայաստան, չէին կարող Հայաստան գալ, որովհետև համարվում էին “դատարկաբային հակառակորդներ”, պատկանում էին Հայաստանում արգելված կուսակցություններին:

Ետպատերազմյան առաջին տարիների կարևորագույն իրադարձություններից մեկը սփյուռքահայ գրողների Հայրենադարձությունն էր: Երևան տեղափոխվեցին արձակագիրներ Արիգ Ավագյանը, Ստեփան Ալաջալյանը, թարգմանիչ Սիմոն Կրկյարչարյանը, թարգմանիչ և արձակագիր Կարպիս Սուրենյանը, արձակագիր Հովհաննես Ղուկասյանը, բանաստեղծ Աբրահամ Ալիբյանը և ուրիշներ, որոնք հետագայում մեծ ներդրում ունեցան նորագույն հայ գրականության մեջ:

Այս բոլորից հետո պատահական չէ, որ այն սերունդը, որ գրականություն էր մտել և իր մասին լրջորեն հայտարարել էր դեռ պատերազմի ժամանակ, իր բոլոր հնարավորություններով կարողացավ հանդես գալ միայն վաթսուևեակյան թթ., թեև այդ սերնդի երկու բանաստեղծները՝ Սիլվա Կապուտիկյանը և Գևորգ Էմինը, հիսուևեակյանների սկզբին ստացան խորհրդային բարձրագույն գրական պարգևը՝ Ստալինյան մրցանակ:

Ընդհանուր առմամբ, ետպատերազմյան առաջին տարիների գրա-

կան հունձքը որակով չատ բարձր չէր: Նույնիսկ տաղանդավոր մարդիկ, կուսակցական դիրեկտիվների ազդեցութեան տակ, կա՛մ անկեղծորեն մոլորված, կա՛մ ժամանակի քննադատութեան կրակի տակ չընկնելու համար, գրեցին գործեր, հրատարակեցին գրքեր, որոնք գեղարվեստական լուրջ արժեք չէին ներկայացնում, բայց համապատասխանում էին օրվա կարգախոսներին: Օրինակ, Նաիրի Զարյանը անկոնֆլիկտայնութեան տեսութեան ազդեցութեամբ գրեց “Արմենուհի” պոեմը, որը չընդունվեց գրական հասարակայնութեան և ընթերցողների կողմից: Պարույր Սևակը տպագրեց “Անմահները հրամայում են” ժողովածուն և այլն, և այլն: Գրվեցին վեպեր, որոնք ևս շուտափութ մոռացութեան էին դատապարտված: Այս ֆոնին առանձնանում էին քնարական որոշ գործեր, Վախթանգ Անանյանի որսորդական պատմվածքները, Նաիրի Զարյանի կատակերգութունները, որոնք իրենց բոլոր անկատարութիւններով հանդերձ, փորձ էին՝ ցույց տալու նաև խորհրդային հասարակութեան արատները: Դրանք ժամանակին չատ տարածված էին Հայաստանում, բեմադրվում էին ոչ միայն պրոֆեսիոնալ թատրոնների, այլև ինքնագործ խմբերի կողմից:

Սառույցը իսկապես հալվեց Ստալինի մահից հետո, երբ երկրի ղեկավարութեան մեջ, համառ պայքարից հետո, հաղթանակ տարան ռեֆորմիստական ուժերը Ն. Խրուշչովի գլխավորութեամբ:

60-70-ԱԿԱՆ ԹԹ. ՀԱՅ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

1

Վաթսուենական թվականներին կարևորագույն և, ինչպես հետագա տարիները ցույց տվին, բախտորոշ դեր էր վիճակված ինչպես խորհրդային պետության պատմության, այնպես էլ ողջ համաշխարհային հասարակական զարգացման մեջ: Եվ բոլոր այդ գործընթացները իրենց ուղղակի ազդեցությունն էին գործում Հայաստանի, ողջ Հայ ժողովրդի, նրա հոգևոր մշակույթի ճակատագրի վրա:

Ետպատերազմյան ամբողջ զարգացումը խորհրդային պետությանը տարավ դեպի փակուղի: Մեծ պատերազմում տարած հաղթանակի պտուղները Հասան խորհրդային հասարակությանը: Ե՛վ տնտեսապես, և՛ քաղաքականապես, և՛ սոցիալական բնագավառում երկիրը ընկղմվեց փակ հասարակությանը բնորոշ անշարժության մեջ: Սարքովի գործերն ու դատական պրոցեսները հաջորդում էին միմյանց: Ստալինի մահվան պահին նրա չրջապատի մեծ մասը հասկացել էր, որ այդպես շարունակել չի կարելի: Այն վերափոխումները, որոնք սկսեց Ն. Խրուշչովը, չափազանց արմատական էին թվում: Եվ իրոք, Ստալինի անբաժան տիրապետության երեսուն տարիներից հետո նրա քննադատությունը իսկապես շատ մեծ համարձակություն էր պահանջում:

Ե՛վ կուսակցական ու պետական բարձրագույն ղեկավարության մեջ, և՛ հասարակության ամենատարբեր շերտերում շատ կային մարդիկ, որոնք չէին ընդունում Ստալինի քննադատությունը: Սա ինքնին հետաքրքրական երևույթ է: Հասարակության մի մասին դուր չէր գալիս այն ազատությունը, որ բերում էր Ստալինի քննադատությունը, և թե ինչքան խորն էին այդ տրամադրությունները խորհրդային հասարակության մեջ, կարելի է դատել այն իրողությունից, որ մինչև այսօր, Ստալինի մահից հիսուն տարի անց, դեռ Ստալինի դիմանկարները զարդարում են ձախ կարգախոսներով ընթացող ցույցեր նախկին խորհրդային Միության տարբեր մասերում: Այս երևույթի քննությունը առանձին խնդիր է և, ինչպես ցույց է տալիս համաշխարհային փորձը,

դա միայն խորհրդային հասարակության սուսնձնահատկությունը չէ: Ընթերցողներին խորհուրդ եմ տալիս կարդալ քսաներորդ դարի հայտնի մտածողներից մեկի՝ Էրիխ ֆրոմի գործերը, մանավանդ՝ «Փախուստ ազատությունից» աշխատությունը:

Եվ միանգամայն հասկանալի ու բնական է, որ սկսված բարեփոխումները, ինչքան էլ զրանք համարձակ լինեին, պակասապոր ու կիսատ-պռատ էին: Ստալինը կարողացել էր ստեղծել մի կարծր համակարգ, որը հիմնավորապես բարեփոխել հնարավոր չէր: Իսկ ավելի խոր, հեղափոխական փոփոխությունների խրուչչովը և նրա զինակիցները ընդունակ չէին: Նրանք բոլորը ձևավորվել էին նույն ստալինյան համակարգի պայմաններում կամ եղել էին դրա ստեղծողների թվում և սոցիալիստական այլ տիպի համակարգ բացի նրանից, ինչ ստեղծվել էր ԽՍՀՄ-ում, չէին պատկերացնում: Եվ այդ կիսատ-պռատությունը, ի վերջո, հանգեցրեց ԽՍՀՄ-ի անշեղ թուլացմանն ու փլուզումին:

Այսպես թե այնպես, Ստալինի քննադատության տարիները շատ թարմացրին խորհրդային միջնորդորը: Նախ, հնարավոր եղավ վերականգնել տասնյակ հազարավոր անմեղ մարդկանց բարի անունը, նրանք, ովքեր կենդանի էին մնացել ճամբարներում, վերադարձան բնականոն կյանքի: Սա ինքնին շատ մեծ բան էր: Այնուհետև, ազատությունը մտավ խորհրդային հասարակության մեջ և սկսեց անշեղորեն ընդլայնել իր պլացդարմը: Հետագայում ինչ էլ արվեր, ազատության այդ զգացողությունը այլևս հնարավոր չէր խեղդել: Ազատագրվելին մարդկանց մտքերը և հոգիները. ա՛յս էր ամենակարևորը: Սկսած այդ տարիներից, այլևս հնարավոր չէր մարդկանց փաթաթել քարացած, իրական կյանքի հետ ոչ մի առնչություն չունեցող կարգախոսներ ու դրույթներ, այլևս հնարավոր չէր մարդկանց ստիպել մտածել այս կերպ և ոչ թե այն: Ահա թե որն էր խրուչչովի ամենամեծ ծառայությունը:

Բայց ԽՍՀՄ-ի հետագա զարգացումը բոլորովին այլ ընթացք ունեցավ, այն ընթացքը, որն ի վերջո հանգեցրեց խորհրդային պետության փլուզմանը և նաև սոցիալիստական գաղափարների հեղինակազրկմանը:

2

Հետագա տարիների դրականության վերելքը հասկանալու համար պետք է նկատի առնել մի իրողություն: Ինչպես տեսանք, մանավանդ

պատերազմից հետո միակուսակցական, խստորեն կազապարված մտածողությունը ծանր հարված հասցրեց գրականության բնականոն զարգացմանը և սուրհրդային Միությունում: Բայց խորհրդային բոլոր տարիներին գրականությանը շատ մեծ նշանակություն էր տրվում իբրև դաստիարակության հզոր միջոցի: 1946-48 թթ. կուսակցական փաստաթղթերում դա նորից ու նորից ընդգծվում էր: Այս վերաբերմունքը ունեցավ հետևանքներ, որոնք ամենևին միայն բացասական չէին, մասնավոր, իրենց խորքում, դրանք մոտ էին այն վերաբերմունքին, որ գրականության հանդեպ մշակվել էր հայ ժողովրդի մեջ առնվազն դեռ 19-րդ դարում (որոշ իմաստով նաև հայ գրականության ամբողջ նախընթաց պատմության ընթացքում): Գրականությունը միշտ մնաց հասարակության ուշադրության կենտրոնում, միշտ դիտվեց իբրև հզոր գեղեցիկ, այս անգամ արդեն հասարակության առողջացման համար մղվող պայքարում: Ահա թե ինչու, երբ Ստալինի մահվանից հետո կապանքները սկսեցին թուլանալ, գրականությունը անմիջապես հառնեց իր ողջ հասակով, անմիջապես վերադառավ իր իսկապես կենտրոնական տեղը հասարակության հոգևոր կյանքում: Ամեն նոր գաղափար առաջ էր քաշվում առաջին հերթին գրականության մեջ, նրա միջոցով ներդրվում էր հասարակական գիտակցության մեջ: Այսպես թե այնպես, գաղափարական հսկողությունը, անկախ ամեն տեսակ սուբյեկտիվ հանգամանքներից, խիստ թուլացավ, բայց գրականությանը արվող նշանակությունը այդ նույն հասարակական գիտակցությունից չապակասեց: Հասարակական այսպիսի շահագրգռությունը էական եղավ վաթսուներկանների գրական շարժման համար:

Հիսուսականների կեսերից սկսված բարեփոխումները զարկ տվեցին մի մտավոր շարժման, որն հետո անվանվեց վաթսուներկանների շարժում: Դրան մասնակցում էին երիտասարդ մտավորականներ՝ գրողներ, արվեստագետներ, հասարակական գիտությունների ներկայացուցիչներ, կուսակցական աշխատողներ: Նրանց միավորում էր մի ցանկություն՝ երկիրը դուրս բերել բնականոն զարգացման ուղի: Այդ երիտասարդ մարդիկ հավատում էին ապագային, հավատում էին սոցիալիզմին. համենայն դեպս, շատ թե քիչ զգալի կասկածներ չարտահայտվեցին այն ժամանակներում: Մանավանդ բարեփոխումների առաջին տարիներին կար այն հավատը, որ ստալինյան աղավաղումներից ազատելով պետությունն ու կուսակցությունը, վերադառնալով Լենինի

չըջանի նորմերին ու դրույթներին, մենք առաջ ենք շարժվելու իսկական առաջընթացի ուղիով: Բայց արդեն խրուչչովի իշխանություն երկրորդ փուլում այդ հավատը ենթարկվեց լուրջ փորձությունների: Խրուչչովը և նրա շրջապատը սվիններով դիմավորեցին ազատամտության փորձերը երիտասարդ գրողների կողմից: Մի կողմից, կուսակցական ղեկավարությունը կարծես թե պաշտպանում էր գրողներին ու արվեստագետներին, հատկապես երբ նրանք օգնում էին «անհատի պաշտամունքի» քննադատությանը: Այլապես չէր լինի «Նովիյ միր» ամսագիրը, որի այն ժամանակների խմբագիր Ալեքսանդր Տվարդովսկին դարձավ մտավորականության առաջադեմ, հարաբերաբար արմատականորեն տրամադրված մասի առաջնորդը: Այլապես չէին տպագրվի Սոլժենիցինի պատմվածքները և ուրիշ շատ երկեր, որոնք հակաստալինյան ուժեղ լիցքեր ունեին և բացում էին իրական կյանքի պատկերման ճանապարհը գրականության մեջ: Ձեյին հիմնադրվի մի շարք նոր պարբերականներ, որոնք դարձան վաթսուևականների ամբիոնը (օրինակ, «Յոլնոստ» ամսագիրը, մեզանում՝ «Գարուն» ամսագիրը, որը կարևոր դեր կատարեց գրական մտածողության թարմացման մեջ):

Բայց, մյուս կողմից, երբ Բորիս Պաստեռնակի «Դոկտոր ժիվագո» վեպը տպագրվեց արտասահմանում, երկրում սկսվեց վերելից կազմակերպված մի գործընթաց, որի նպատակը, ըստ էության, Պաստեռնակին բարոյապես ոչնչացնելն էր: Ընդ որում, այսօր պարզ է, որ Պաստեռնակի վեպում քաղաքական խմաստով հակախորհրդային բան չկար. բայց մտածողության ինքնատիպությունը արդեն չէր տեղավորվում խորհրդային կադապարների մեջ, և որևէ տրամադրություն չէր զգացվում այդ կադապարներից հրաժարվելու: Մյուս կողմից, պետության ղեկավարը հարկ համարեց անձամբ ոչնչացնող ելույթ ունենալու երիտասարդ արվեստագետների դեմ, որոնց ստեղծագործության մեջ ձևի զգալի նորություններ կային: Հիշենք Անդրեյ Վոդենասենսկու օրինակը: Այդպես և երիտասարդ նկարիչների ցուցահանդեսների գնահատականները և այլն: Ընդ որում, ամենավատը դեռ առանձին կոնկրետ գնահատականները չէին, այլ արվեստի և գրականության բնագավառը այդքան կոպտորեն ներխուժելու և գնահատականներ ու մոտեցումներ թելադրելու պրակտիկան: Ընթերցողը հիշում է, որ այս գործիլակերպը ձևավորվել էր խորհրդային իշխանության դեռ առաջին տարիներին: Խրուչչովը և իր գինակիցները դժբախտաբար չարունա-

կեցին դա: Արվեստագետներին չէին ձերբակալում, ինչպես երեսնական թթ., բայց վերահսկողության ցանկությունը չէր էլ թաքցվում: Այսպես վաթսուականների շարժումը խեղդվում էր, բախվելով պետական ու կուսակցական ապարատի և բուն իսկ բարեփոխումների առաջնորդի ոչ միայն սլարդ անըմբռնողությանը, այլև հրեմն բացահայտորեն թշնամական վերաբերմունքին: Եվ բնականորեն այդ նույն շարժման մասնակիցները պետք է վերջնականապես կորցնեին հավատը, վերածվեին հասարակութային հանդեպ ներքին տհաճությամբ համակված մարդկանց, որոնց մի մասը (ասենք, գրող Վ. Աբսյոնովը, քանդակագործներ Վ. Նեպոմնյաչչին, Արտո Չաքմաքչյանը) դեռ այն ժամանակ հեռացավ խորհրդային Միությունից, իսկ մնացածների ստեղծագործությունը ավելի ու ավելի էր մռայլվում:

Ամբողջության մեջ վաթսուականներին սկսված մտավոր շարժումը շատ օգտակար եղավ խորհրդային ժողովուրդների արվեստի ու գրականության համար: Գաղափարական շեշտադրումների որոշ սրբազրմամբ, շարունակվեցին զարգացման նոր ուղիների որոնումները, կյանքի իրական խնդիրների հետազոտությունը. դրանք իրապես թարմացրին, առողջացրին գրականությունն ու արվեստը: Այդ շարժման ծնունդ էին այնպիսի տաղանդավոր գրողներ, ինչպիսիք էին Ֆյոդոր Աբրամովը, Վասիլի Բելովը, Վալենտին Ռասպուտինը, Յուրի Տրիֆոնովը, Վիկտոր Աստաֆևը, Եվգենի Եվսուլենկոն, Բելա Ախմադովիան, Անդրեյ Վոդենասենսկին, Ռոբերտ Ռոժդեստովենսկին, Բուլատ Օկուլաիան, Վասիլ Բիկովը, Ջինգիզ Այթմատովը և էլի ուրիշներ: Վաթսուականները հայ գրականությունը տվեցին տաղանդավոր մարդկանց մի ամբողջ շարք, որոնք հականորեն թարմացրին հատկապես արձակն ու պոեզիան: Դա առաջին հերթին Հրանտ Մաթևոսյանն էր, որը շատ արագ համամիութենական հռչակ ձեռք բերեց: Այդ սերնդի մեջ էին Ադասի Այվազյանը, Մուշեղ Գալչոյանը, Ջորայր Խալափյանը, Վարդգես Պետրոսյանը, Պերճ Զեյթունցյանը, Ռազմիկ Դավոյանը, Մանուկ Մնացականյանը, Ռուբեն Հովսեփյանը, Հովհաննես Մելքոնյանը, Նորայր Ադալյանը և ուրիշներ: Խորհրդային ժողովուրդների գրականությունը երեսնականներից հետո այսպիսի բազմազանություն չէր տեսել: Ամենատարբեր ոճեր, ուղղություններ, որոնք այլևս չէին խեղդվում «սոցիալիստական ռեալիզմի» անձուկ սահմաններում, որոնք մերժում էին պաշտոնական լավատեսությունը, խորանում կյանքի

առաջադրած իրական խնդիրների մեջ, ասպարեզ էին բերում նոր հերոսներ, որոնք քառասուն-հիսունականների գրականության մեջ անդ չունեին՝ իսկապես հասարակ մարդուն:

Նախորդ շրջանի գրականությունը հեղեղված էր գործիչներով ու մարտիկներով: Կյանքը ներկայանում էր իբրև մի անվերջ ճակատամարտ հանուն կոմունիստական գաղափարների (տաղանդավոր գրող Գալինա Նիկոլաևայի վեպի վերնագիրն իսկ՝ «Ճակատամարտ ճանապարհին»), խորհրդանշում էր այդ իրողությունը): Անկեղծ հավատը բարձր իդեալների նկատմամբ տաղանդավոր շատ գործեր ծնեց խորհրդային գրականության մեջ: Բայց այդ հավատի մանավանդ արհեստական պարտադրումը աղքատացնում, պարզունակացնում էր մարդու կերպարը: Սխեման այսպիսին էր՝ եթե մարդը սոցիալական պայմանների արդյունք է, ապա այդ պայմանների առողջացումը, արդար կարգերի ստեղծումը կատարելագործում է մարդուն: Այս հավատը այնքան մակերեսային մի բան է, ինչքան կարող է թվալ այսօր: Մարդկությունը շատ երկար էր երացել արդարության մասին, և սոցիալիստական սկզբունքները ներկայանում էին իբրև արդարության մարմնացում: Բայց շուտով պիտի պարզվեր, որ նախ, արդարության հաստատումը այդքան հեշտ չի կատարվում, և, մանավանդ, մարդու էությունը անսահմանորեն տվելի բարդ է, հակասական, քան ենթադրում էր հիշված սխեման: Խորհրդային գրողների ստեղծագործության մեջ անտեսվում էր այս իրողությունը (ինչպես դա անտեսվում էր բուն գաղափարախոսության մեջ): Մի կողմից, խորհրդային գրականությունը իր լավագույն գործերում տվեց գաղափարական, բառիս ամենալավ նշանակության, մարդկանց կերպարներ, դա պետք է համարել խորհրդային գրականության ծառայությունը: Բայց, մյուս կողմից, խորհրդային գրականությունը, անշուշտ, պարզունակացրեց մարդուն: Առհասարակ, իրական կյանքը շատ տվելի հարուստ է ցանկացած գաղափարական սխեմայից, առավել ևս եթե այդ սխեման գրեթե կորցրել է կապը իրական կյանքի հետ:

Վաթսունականները չէին կարող չզգալ այս իրողությունը. անցած տասնամյակների գրականության փորձը լիովին բավարար էր դատեսներու համար: «Սոցիալիստական ռեալիզմը», «գրականության կուսակցականությունը», պարզունակ գաղափարախոսական սխեմաները նրանց աչքում այլևս որևէ հմայք և արժեք չունեին: Իմաստագրվել էր 20-30-ական թթ. հեղափոխական ռոմանտիկան: Դրա բերած

կերպարներն ու սյուժեները ներքնապես դատարկվել էին և հեղափոխամբ վերածվում էին իրենց սեփական ծաղրանմանումներին: Վասիլի Շուկչինի պատմվածքների մեջ կա մեկը, որի գլխավոր հերոսը 20-ական թթ. մնացած ակտիվիստու հի է: Նրա սիրած տղան զոհվել է այն ժամանակներում: Կինը դատապարտում է ժամանակակից երիտասարդներին և իբրև օրինակ հիշում իրեն ու իր սերունդը, իր հավատարմությունը իր զոհված սիրածին: Իրավիճակը շատ բնորոշ է հեղափոխական ոռմանտիկայի մթնոլորտին, բայց այստեղ նշանը բոլորովին այլ է՝ միևնույն: Կինը, ըստ էության, իր մենակուլթյունից չարացած մեկն է, որը նախանձում է երիտասարդների լիարյուն կյանքին և իրեն ու ուրիշներին ձգտում է համոզել, որ իր մենակուլթյունը իր մեծ զգացմունքի արտահայտությունն է: Պատմվածքը, որ Շուկչինի գործերի մեջ լավագույններից է, շատ բնորոշ է վաթսուևականների գրականությանը:

60-ականների գրականությանը նախընտրում էր սովորական մարդուն և նրա սովորական կյանքը: Վաթսուևականներին թափ առած այսպես կոչված գյուղական գրականությանը քննում էր ետպատերազմյան գյուղի դժվարին կյանքը, դիմելով ոչ թե կոլանտեսությունների նախագահների և շրջկոմների քարտուղարների կերպարներին, այլ, առաջին հերթին, ամենասովորական գյուղացիներին, որոնք չվիճված էին քաղաքակրթության արշավից:

Ավանդական գյուղը արագորեն տեղի էր տալիս, և տեղի էր տալիս ավելի սրընթաց ու հիմնավոր, քան նույնիսկ հեղափոխությունից հետո: Կյանքը կենտրոնանում էր քաղաքներում, երիտասարդությունը հեռանում էր գյուղից, գյուղի իսկ ներսում ավանդական արժեքները ավերվում էին: Եվ այս դեպքում արդեն իմաստ չունենր երկու գաղափարախոսությունների պայքարի ավանդական սխեման. խոսքը ավելի հիմնական, ավելի արմատական խնդիրների մասին էր: Ո՞վ է մարդը, ո՞րն է նրա տեղը բնության մեջ: Ի վերջո, ո՞րն է գլխավորը՝ ստեղծելը, թե՞ սպառելը: Ո՞րն է մարդկային բարոյականության էությունը: Եվ սլարգ էր, որ այդ խնդիրների գեղարվեստական քննությունը չէր կարող մնալ գյուղ-քաղաք ավանդական հակադրության շրջանակներում: Պատահական չէր, որ վաթսուևականների սեփնդի գրականության մեջ առասպելին ու հեքիաթին դիմելը տարածված հնարներից մեկն էր: Առօրյա, սովորական կյանքը քիչ էր մեծ հարցերի քննության համար: Փնարում էին ավելի հիմնավոր լուծումներ, որոնք լինեին համա-

մարդկային և համաժամանակյա կամ, ավելի ճիշտ, վերժամանակյա, ինչքան էլ այս բնորոշումը այն տարիներին մերժելի թվար: Այսինքն, գրականությունը փորձ էր անում մոտենալ մարդու էության խորքերին. կոնկրետ ժամանակով պայմանավորված մակերեսը այլևս չէր բավարարում:

Վաթսուկականների գրականության ամենավառ անհատականություններից մեկը կիրգիզ Ջինգիզ Այթմատովն էր, որը գրում էր ռուսերեն և անկասկած, ձևավորվել էր ռուս գրականության ավանդներով: Բայց նրա ստեղծագործության նյութը կիրգիզական իրականությունն էր, կիրգիզական գյուղը: Բոլոր վաթսուկականների պես նա սրությամբ դնում էր բարոյական խնդիրներ, մարդու էության խնդիրները: Բայց, ի տարբերություն իր գրչնկերներից շատերի, ի վերջո դիմեց առասպելների օգնությանը: Հատկապես «Սպիտակ շոգենավը» վեպը կառուցված էր իրական և առասպելական պլանների հմուտ ներհյուսման վրա, որը նրան տալիս էր ահա այդ «վերժամանակյաության» խորությունը: Ընդ որում, նա չմնաց միայն կիրգիզական կամ իսլամական առասպելաբանության շրջանակներում և դիմեց նաև Գրիստոսի կերպարին («Կառավարնատեղ» վեպը): Նաև սրանով խորհրդային ժողովուրդների գրականությունը արձագանքում էր համաշխարհային գրականության մեջ տեղի ունեցող գործընթացներին: Հիշենք, որ հենց այդ տարիներին ստեղծվեցին Գաբրիել Գարսիա Մարկեսի հայտնի վեպերը՝ «Հարյուր տարվա մենությունը», «Նահապետի աշունը», «Գնդապետին ոչ ոք չի գրում»:

ԽՍՀՄ ժողովուրդների գրականության մեջ, անշուշտ, այդ տարիներին պատկերվում էր և քաղաքային կյանքը: Ժամանակին կրքոտ վեճեր էին տեղի ունենում այսպես կոչված գյուղագիրների և քաղաքագիրների միջև: Հայ իրականության մեջ երկարատև մի մեծ բանավեճ եղավ այդ թեմայի շուրջ: Իրողությունն այն էր, որ գրականության մեջ ձևավորվել էին երկու մեծ ուղղություններ, որոնք ունեին շատ ընդհանրություններ, բայց և գեղարվեստական և փիլիսոփայական բնույթի շատ տարբերություններ: «Գյուղագրական» (կամ, այսուհետև, ավելորդ զուգորդումներից խուսափելու համար «գյուղական») արձակը չէր թաքցնում կարոտն ու ափսոսանքը գյուղի հետ անհետացող արժեքների համար. սա նոր չէր ո՛չ հայկական, ո՛չ էլ այլ ժողովուրդների գրականության համար: Բայց նոր իրողությունները նոր, աննախագես

սրուվելուն էին հաղորդում այդ գգացումին: Քաղաքային կյանքը պատկերող արձակը տալիս էր ժամանակակից մեծ քաղաքի մարդու և հասարակութան վերլուծությունը: Սկզբում, այսպես կոչված խոստովանական արձակի ծագման տարիներին, ուշադրության կենտրոնում էին երիտասարդ մարդիկ, որոնք իրենց նոր, ոչ ստանդարտ մտածողությամբ, առաջադրում էին նոր խնդիրներ, որոնք կյանքը այլ կերպ էին ընկալում, որոնք ձգտում էին ապրել ավելի ազատ ու անկաշխան: Պատահական չէ, որ հենց այդ գրականությունը բերեց «անտառի» ու «գաղտնի», անհատականություն և համահարթող մտածողության հակադրությունը (հայ գրականության մեջ պետք է հիշել Վարդգես Պետրոսյանի ստեղծագործությունը): Բայց այդ արձակի իսկական արժեքը երևան եկավ հետո, երբ գրականություն մտան տարիքավոր և մտածող մարդիկ, որոնք իրենց փորձի բերումով ի վիճակի էին քննել խորհրդային հասարակության անցած ճանապարհը: Այստեղ ամենից առաջ պետք է հիշել Յուրի Տրիֆոնովի ստեղծագործությունը, հատկապես «Մերունին», «Մյուս կյանքը» և «Գետափի տունը» վեպերը: Եվ այս գրականության մեջ պաշտոնական գաղափարախոսությունից և «սոցիալիստական ռեալիզմից» հետք անգամ չէր մնում: Ինչպիսին էլ լինեի երկի ընդհանուր մթնոլորտը (իսկ այդ մթնոլորտը ավելի շատ մռայլ էր, քան լավատեսական), այն արդյունք էր անկեղծ խորհրդածությունների և ազնիվ վերլուծության:

60-70-ականների գրականության ամենաբեկուն ու հաջողակ ճյուղերից մեկը եղավ այսպես կոչված «պատերազմական գրականությունը»: Հայրենական պատերազմի թարմ հետքերով շատ գործեր գրվեցին. մանավանդ բանաստեղծության մեջ ստեղծվեցին անմոռանալի գործեր, որոնք այսօր էլ պահպանում են իրենց թարմությունը: Այդ պատերազմը ռուս և խորհրդային մյուս ժողովուրդների համար այնպիսի բախտորոշ իրադարձություն էր, որ հետագա բոլոր շրջադարձերն ու ցնցումները, նույնիսկ խորհրդային պետության փլուզումը չկարողացան ժողովրդի հիշողության մեջ խամրել նրա հիշատակը: Բայց պատերազմի իսկական գեղարվեստական պատկերը արձակում ստեղծվեց պատերազմի ավարտից տարիներ անց: Առաջին տասնամյակում հոգեբանորեն, բայց ավելի շատ արգելքների պատճառով, հնարավոր չէր տալ այդ մեծ պատերազմի անխաթար պատկերը: Դրա համար էլ վաթսուականներից սկսած, ռուս և մյուս ժողովուրդների գրականության մեջ երևան եկավ

գրականության մի ամբողջ շերտ, նվիրված Հայրենական պատերազմին: Այդ գրականությունն անվանվեց նաև «լեյտենանտների գրականություն», որովհետև ստեղծվել էր պատերազմի ամենաերիտասարդ, լեյտենանտական ուսողի շրջանում մարտերն սկսած կամ ավարտած մասնակիցների կողմից: Բայց այս անվանման մեջ ավելի կարևոր էր մյուս կողմը՝ այն հայացքը պատերազմի նկատմամբ, որը կարող էր ունենալ միայն խրամատներից, զորական զանգվածների խորքից պատերազմը տեսնող մարդը: Այսինքն, ասվելու էր բուն ճշմարտությունը պատերազմի մասին, այն ամբողջ ողբերգական ճշմարտությունը, որը թաքցվում էր պաշտոնական ուղեծրին հետևող գրականության մեջ: Միայն այդ գրականությունն էր, որ պետք է տար խորհրդային ժողովուրդների և՛ իսկական հերոսության, և՛ նրանց գլխին եկած ծանրագույն փորձությունների իսկական պատկերը: Եվ միայն այդ գրականությունը կարող էր տալ մարդկային էության այն կողմերը՝ գեղեցիկ թե տգեղ, որ բացվում էին միայն այդ աննախադեպ պատերազմի բերած փորձությունների պահին: Այսպես կոչված պանորամային (կամ համանկարային) վեպի երակը 60-ականներին չկտրվեց. հիշենք Ալեքսանդր Չալովսկու, Պյոտր Պրոսկուրինի վեպերը: Բայց դրանք այլևս ընկալվում էին իբրև սուրբ պաշտոնական տեսակետին և ոչ իբրև արվեստի լուրջ գործեր: Իսկական արվեստը ստեղծվում էր Գրիգորի Բակլանովի, Յուրի Բոնդարևի, Վասիլ Բիկովի, Վիկտոր Կոզլոյի և նրանց սերնդակից այլ գրողների հրկերով:

3

Բնականաբար, Հայաստանում տեղի էին ունենում նույն բարեփոխումները, բայց ՀԽՍՀ-ում կային իր սեփական խնդիրները՝ կապված ազգային պատմության առանձնահատկությունների հետ: Խորհրդային տարիներին Հայաստանում գրեթե չէր խոսվել Հայկական ցեղասպանության մասին: Սա բավական բարդ իրողություն է, որը չի կարելի կապել միայն քաղաքական-պետական արգելքի հետ: Դա կար, իհարկե, բայց քսան-երեսնական թթ. Ցեղասպանության հանդեպ եղած վերաբերմունքի պատճառները շատ ավելի բարդ էին և բազմաշերտ: Իրողությունը ճիշտ հասկանալու համար պետք է նկատի առնել, որ սփյուռքը ևս շատ հակված չէր հիշելու և քննելու Ցեղասպանությունը: Համենայն դեպս, այն տարիների սփյուռքը դեռ հուռ էր այսօրվա քաղաքական ակտիվությունից, նրանից, ինչ այսօր անվանում ենք «պահանջա-

տիրութիւն»։ Մանր, մղձալմանջային տպավորութիւնները շատ թարմ էին, մնացել էր սլարտութեան դառնութիւնը, և ոչ միայն խորհրդային Հայաստանում, այլև սփյուռքում, միանգամայն Հասկանալի Հոգեբանական պատճառ էր առաջացել դառը Հիշողութիւնների դեմ¹։ Խորհրդային

¹ Ժամանակակից ամերիկյան գրող, ազգությամբ հայ փիլեթ Բալք-յանը իր ընտանիքի նակատագրին նվիրված «Ճակատագրի սև շունը» գրքում (հայերեն թարգմանությունը՝ Երևան, 2002 թ.) շատ հետաքրքրական վկայություններ է բերում այս իրողությունն ապացուցող։ Բալքյանների ընտանիքը քսանական թիւ արդեն հաստատվել էր Ամերիկայում։ Բալքյանը պատմում է, որ տասնամյակներ շարունակ նա ընտանիքում ոչինչ չի լսել Եղեռնի մասին, թեև հետագայում պարզվել է, որ ընտանիքը ծանր կորուստներ է կրել այդ տարիներին։ Եվ ահա ընտանիքի անդամները ինչպես են բացատրում այդ առաջին հայացքից անհասկանալի իրողությունը. «Գիտեի, որ եղեռնը սկսվելու պահին փոքր երեխա էր եղել և փրկվել (խոսքը հեղինակի մորաքրոջ մասին է), սակայն մինչև այդ պահը երբեք չէր խոսել այդ մասին։ Ինչու²։ Ինքը՝ մորաքույրը, այսպես է պատասխանում այդ հարցին. «Հիմա, երբ խորհում եմ, մտածում եմ, որ նրանց (Ամերիկա ներգաղթած հայերի) մեծ մասը տարիներ շարունակ լուր էր։ Նրանք Ամերիկայի նորընծա հպարտ քաղաքացիներն էին։ Նրանց միակ ցանկությունն այն էր, որ նրանց հանգիստ բողնեին, որպեսզի խաղաղ պայմաններում հնարավորություն ունենային պահելու իրենց ընտանիքները, աշխատելու և ապրելու։ Անցյալի իրադարձությունները ոչ միայն ցավալի էին, այլև անասելի էին» (էջ 215)։ *Անասելի էին*։ Ահա հոգեբանական գլխավոր արգելքը։ Եվ հեղինակի սեփական խորհրդածությունը. «Մոռցնեիս միակ մտահոգությունը, հաճախ չգիտակցված կամ բնագղաբար, այն էր, որ ապահով լինեին, թե եղբայրս, քույրերս ու ես առաջին հերթին ամերիկացիներ էինք։ Առանց կաշկանդվելու, առանց հալածվելու ու խոցվելու հայոց պատմության անասելի դաժանություններից» (էջ 345)։ Եվ ահա հորաքրոջ խոսքերը, որը ամերիկյան հայտնի գրականագետ էր, համալսարանական պրոֆեսոր. «Ես կենտրոնացել եմ գրական այն դեմքերի վրա, ովքեր կառչած չեն ազգային տարրերից, այլ բնակվում են համընդհանուր իրողությունների եզերքում։ Ջգացել եմ, որ երկրորդ համաշխարհային պատերազմից հետո ահավոր չափերի էր հասել ազգային բռնադատման ու ցեղայնական շեշտադրումը, մինչդեռ ինքս կրթվել-հասունացել եմ միաշխարհիկ միջազգայնականության ոգով» (էջ 296)։ Կոմունիզմից շատ հեռու այս կնոջ խոսքերը անսպասելի հիշեցնում են խորհրդային ժամանակները, մանավանդ միջազգայնականության մասին ասածը։ Տրամաբանական չէ³ ենթադրել, որ այսպիսի ընդհանրությունները արդյունք էին նույն պատմական ժամանակների, նույն զգացողությունների։ Հայաստանում Ցեղասպանության հանդեպ եղած վերաբերմունքը պետք է դիտել այս համատեքստում։

Հայաստանում սրան տվեացա՞վ պետական քաղաքականությունը, որը պարզապես արգելք զրեց ցեղասպանությունից ամեն տեսակ հիշատակությունից, դա կապելով այն տարիների մեծագույն մեղքերից մեկի՝ աղգայնականությունից (նացիոնալիզմի) հետ, այնպես որ երբ երեսնականների կեսերին Բախուհյը զրեց իր «Ծիրանի փողը» պատմվածքը, սրտեղ միայն ակնարկություններ կային ցեղասպանությունից մասին, դա առիթ տվեց նրան մեղադրելու նացիոնալիզմի մեջ: Հետագայում, նաև պատերազմի տարիներին, այլևս հնարավոր չէր լիաձայն խոսել դրա մասին: Նույնիսկ պատերազմից անմիջապես հետո, երբ զրվեց հայկական հողերի վերադարձի և, ապա, հայրենադարձությունից խնդիրը, Ցեղասպանությունից մասին գրեթե չխոսվեց: Հետևանքն այն էր, որ Հայաստանում սերունդներ մեծացան, առանց գաղափար ունենալու մեր պատմությունից այդ մոտայնագույն էջի մասին: Բայց, մյուս կողմից, պատերազմից հետո, հայկական հողերի վերադարձի հույսի ու հուսախաբությունից ալիքներից հետո այլևս հնարավոր չէր չմտածել 1915 թ. եղեռնի մասին: Ընդ որում, մոտեցումը փոխվում էր. եթե Չարենցը, նրա ախպ. և կրտսեր ժամանակակիցները ավելի շատ մտածում էին այն մասին, թե հայերն ինչու չկարողացան խուսափել այդ ողբերգությունից, ապա նոր ժամանակներում առաջին պլան էր մղվում արդարությունից խնդիրը, աշխարհի և թուրքերի մեղքի խնդիրը: Դա միանգամայն հասկանալի էր: Փոխվել էին ժամանակները, և տամնամյակներ հետո անպայման պետք է հարց զրվեր իսկական մեղավորների մասին: Չարենցի, Օշականի, Շահնուրի և մյուսների առաջադրած հարցերը հայերի իսկ սխալների, նրանց քաղաքական ուժմանախնդրի մասին մնում էին, տարբեր առիթներով դրանք դեռ պետք է հնչեին (հիշենք Մահարու վեպի ճակատագիրը, որի մասին դեռ մանրամասն պետք է խոսվի, իննսունականների որոշ հրապարակախոսական ելույթներ և այլն)։ Բայց հիմնականը դառնում էր պատմական մեծ անարդարությունից խնդիրը:

Կորցրած հայրենիքի թեման ուղղակիորեն կապվում էր կոտորածի, թուրքական պետությունից պատասխանատվությունից հետ: Դեռ հիմնականների կեսերին Նաիրի Զարյանը զրեց «Յորենի դեզ» պոեմը հայրենի երկրի և իր ընտանիքի ու ժողովրդի ապրած ողբերգությունից մասին: Բայց այդ գործում դեռ պատմական ճշմարտությունը ամբողջ ուժով չէր հնչում: Ամեն դեպքում, միջնորոշող արգեն փոխվել էր, և հասունանում էր անցյալի ողբերգական իրադարձությունների նոր

գնահատականը: 20-րդ համագումարը և Ստալինի քննադատությունը վերացրին այդպիսի գնահատականի գլխավոր արգելքները:

1957 թ. հրապարակվեց Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը, որին միանգամայն առանձնահատուկ տեղ էր վիճակված հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում: Դա առաջին գրական երկն էր ամբողջ խորհրդային պատմության ընթացքում, որի մեջ ամբողջ ձայնով և ուղղակիորեն խոսվեց հայոց նորագույն պատմության բախտորոշ իրադարձությունների մասին: Կոմիտասի կյանքի պատմության առանցքի վրա հյուսվեց հայ ժողովրդի պատմության մի քանի տասնամյակների ճշմարտացի պատկերը, խոսվեց ցեղասպանության և հայերի ազատագրական շարժման մասին: Պոեմի գեղարվեստական առանձնահատուկությունները, ճիշտ գտնված ձևը, արծարծված հարցերի հետ միասին, այդ գործը դարձրին իր ժամանակի և դեռ հետագա մի քանի տասնամյակների ամենատարածված, ամենակարգացված գրական գործը: Իրապես «Անլուելի զանգակատունը» դարձավ հայ ժողովրդի հոգևոր նոր դարձման սկիզբ:

Հետագա բոլոր տարիներին, մինչև խորհրդային կարգերի վերացումը, այս թեման կենտրոնական տեղ գրավեց հայ ժողովրդի հոգևոր կյանքում: Հատկապես պատմաբանները և գրականագետներն ու գրողները փորձում էին հասկանալ հայոց նոր ժամանակների պատմության կնճիռները: Առհասարակ, հայ ժողովուրդը այն ժողովուրդների թվին է պատկանում, որոնք երբեմն հիվանդագինության հասնող սեեւվածություն ունեն իրենց պատմության նկատմամբ: Պատճառները տարբեր են. ամենակարևորը, թերևս, այն է, որ վերոնշյալումնեղով լի պատմական ճանապարհը, անապահով առօրյան ցանկություն չեն առաջացրել հայ մարդկանց մեջ ամբողջովին կենտրոնանալու ներկայի վրա, ապրելու միայն ներկայով: Անընդհատ անհրաժեշտություն է առաջացել հասկանալու ժողովրդի պատմական ճակատագիրը: Սա հայ ժողովրդի հոգևոր հետաքրքրությունների կարևորագույն կողմերից մեկն է: Քսաներեսնական թթ. մթնոլորտում և՛ Հայաստանում, և՛ սփյուռքում այս գիծը մղվեց հետին սլան. պատմությունն ասածը ավելի շատ ըմբռնվում էր իբրև հեղափոխական շարժումների պատմություն (ոչ միայն սոցիալական, այլև ազգային): Երեսնական թթ. Հայաստանում և սփյուռքում տպագրվեցին բազմաթիվ պատմահեղափոխական վեպեր (Հայաստանում հեղափոխությունը հասկացվում էր իր սոցիալական

ուղղվածությունը, իսկ ավյուռում՝ ազգային. բայց հետաքրքրություն
առարկան նույն ժամանակաշրջանն էր): Սակայն արդեն Հայրենական
պատերազմի ժամանակ գրականություն ուղադրության կենտրոնում
Հայտնիկի հայ ժողովրդի պատմությունը իբրև այդպիսին, այդ
պատմության բախտորոշ շրջանները: Երեք ստեղծագործությունների
հրապարակումը նաև խորհրդանշական նշանակություն ունեցավ. պարզ
դարձավ, որ ազգային պատմությունը շարունակում է մնալ հայ
մարդկանց ամենից շատ հետաքրքրող թեմաներից մեկը: Խոսքը Դե-
միրճյանի «Վարդանանք», Զորյանի «Պապ թագավոր» վեպերի և Նաիրի
Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մասին է: Այս պահից սկսած,
հայ ժողովրդի պատմությունը նորից դառնում էր հայ գրականության
գլխավոր թեմաներից մեկը: Ճիշտ է, հետագայում նորից պետք է առաջին
պլան մղվեին նորագույն պատմության իրադարձությունները (այս
անգամ նոր տեսանկյունից դիտված). բայց դարաշրջանների այս
հերթափոխությունը գրականության հետաքրքրությունների դաշտում
միանգամայն հասկանալի էր. զարգացման ամեն փուլ առաջ էր քաշում
իր խնդիրները, որոնք էլ ուղադրությունը սեփական էին պատմության
այս կամ այն փուլի վրա: Մասնավորապես 60-ականներին նորից սրված
ուղադրությունը 20-րդ դարի սկզբի հանդեպ պայմանավորված էր
ազգային ինքնագիտակցության վերադարձման և վերակողմնորոշ-
մամբ. հայ ժողովուրդը այլևս չէր բավարարվում դարասկզբի իրա-
դարձությունների մեջ իր անպատրաստության և մեղքի գիտակցու-
թյամբ, ավելին, այդ գիտակցությունը հիմնավորապես տեղի էր տալիս
իր նկատմամբ գործված պատմական մեծ անարդարության գիտակ-
ցության հանդեպ: Փոխվում էր վերաբերմունքը ազգային ուժերի և
կուսակցությունների նկատմամբ: Տասնամյակներ տևած միանշանակ-
ժխտողական գնահատականներին փոխարինում էին այլ մոտեցումներ:
Անարդարություն էր թույլ տրվել այդ ուժերի, մասնավորապես Դաշակ-
ցության հանդեպ, և պետք էր ուղղել անարդարությունը: Բնականորեն,
առաջանում էր մեկ ուրիշ ծայրահեղություն, ծայրահեղ ժխտական
մոտեցումը փոխարինվում էր երբեմն անստույգ գրական գնահատական-
ներով. բայց կարևորը այն էր, որ տեղի էր ունենում ազգային
պատմության իմաստավորման կենդանի պրոցես. մի ծայրահեղությունը
պետք է փոխարիներ մյուսը, մինչև գտնվեին շատ թե քիչ հավասարա-
կշռված գնահատականներ (որոնք վաղը էլի պետք է վերանայվեին -

պատմութեան ընկալումը անվերջ ընթացք է: Ամեն դարաշրջան թելադրում է իր վերաբերմունքը: Այստեղ, թերևս, տեղն է Հիշելու Լ. Տեր-Պետրոսյանի հայտարարութիւնը այն մասին, որ պատմութիւնը կեղծ գիտութիւն է: Բացի քաղաքական ենթատեքստից, այս տիպի դատողութիւնների մեջ առկա է նաև հասարակական գիտութիւնների առանձնահատկութիւնները մոռացութեան տալը կամ չըմբռնելը: Պատմութիւնը մարդկային վերաբերմունք է մարդկային պատմութեան նկատմամբ, որը բացառում է մեկընդմիջտ հաստատուած գնահատականները նույն իրադարձութիւնների հանդեպ): Այսպես թե այնպես, 60-70-ական թթ. ազատագրական շարժման և հայկական կոտորածների, հայ-թուրքական հարաբերութիւնների պատմութիւնը գտնվում էր հասարակութեան ուշադրութեան կենտրոնում: Լույս տեսան նաև պատմագիտական կարևոր աշխատութիւններ հայոց նորագույն պատմութեան վերաբերյալ: Արժե հատկապես մի քանիսը հիշել՝ Մկրտիչ Ներսիսյանի ղեկավարութեամբ կազմված փաստաթղթերի ժողովածուն Յեղասպանութեան վերաբերյալ, Անդրանիկի մասին տարբեր փաստաթղթեր (թեև այդ փաստաթղթերի ամբողջական ժողովածուի հրատարակութիւնը մեծ գովարութիւնների հանդիպեց և տարիներով ձգձգվեց): Այս սրված ուշադրութիւնը ազգային-ազատագրական շարժման ամենասիրված հերոսներից մեկի՝ Անդրանիկի նկատմամբ, որը արտահայտվեց նաև գեղարվեստական գրականութեան մեջ, ժամանակի նշաններից մեկն էր: Այն տարիներին մեծ արձագանք ունեցան պատմաբան Զոն Կիրակոսյանի ելույթները հայկական կոտորածների մասին, հատկապես նրա երկհատոր գիրքը՝ «Երիտթուրքերը պատմութեան դատաստանի առաջ»:

Ամենակարևորը այս տարիներին այն էր, որ ազգային պատմութեան ընկալումը, թեև երբեմն դանդաղ, հիմնադադին, բայց ազատագրվում էր սոցիոլոգիական և քաղաքական սխեմաներից, մոտենում էր պատմութեան իրական ընթացքին ու օրինաչափութիւններին:

Ժամանակի հոգևոր կյանքի կարևոր երանգներից մեկը ստալինյան շրջանի անօրինականութիւնների և հանցագործութիւնների խնդրի քննարկումներն էին: Խորհրդային պատմութեան այդ շրջանը տարբեր ծանրութեամբ ապրել էին խորհրդային բոլոր ժողովուրդները. հայերի համար ստալինյան շրջանի զանգվածային ռեպրեսիաները ավելի ծանր էին, որովհետև ժողովրդի գիտակցութեան մեջ զուգորդվում էին

ընդամենը մեկուկես տասնամյակ առաջ տեղի ունեցած եղեռնի հետ: Գրականությունը իր ձևով արձագանքեց այդ հետաքրքրությունը. ռեպրեսիաների զոհ դարձած գրողները՝ Գուրգեն Մահարին, Մկրտիչ Արմենը, Վալտեր Արամյանը և ուրիշները, պատմում էին իրենց ապրածի մասին: Մահարու «Ծաղկած փշալարերը» վեպը այդ տարիների գրական կարևորագույն իրագարծություններից էր: Վեպը ժամանակին Հայաստանում չհրատարակվեց. ամբողջությամբ տապալվեց սփյուռքում: Փաստ, որը ցույց է տալիս, որ նախորդ տասնամյակների դադափարախոսական սահմանափակումները այնպես էլ ամբողջապես չվերացան:

60-70-ական թթ. հայ իրականության կարևոր իրողություններից մեկը սփյուռքի հետ հարաբերությունների սերտացումն էր: Սկսած քսանական թթ. վերջերից, հայ ժողովրդի երկու հատվածների միջև հարաբերությունները գրեթե ընդհատվեցին: Մի կողմից, Դաշնակցությունը մեծ ազդեցություն էր ձեռք բերել սփյուռքում, և նրա անհաշտ վերաբերմունքը խորհրդային կարգերի, խորհրդային Հայաստանի հանդեպ, մյուս կողմից, ԽՍՀՄ-ում հաստատված կարգերը անհնար էին դարձնում բնականոն հարաբերությունները նույն ժողովրդի երկու հատվածների միջև: Թեև դեռ 1946 թ. Ավետիք Իսահակյանը հռչակեց «մեկ ազգ, մեկ գրականություն» կարգախոսը, դրա իրականացումը հեշտ գործ չէր. տասնամյակների ընթացքում խանգարող հանգամանքներ շատ էին կուտակվել: 50-60-ական թթ բարևիտիստներից հետո հնարավոր դարձավ փոխայցելություններ կազմակերպել Հայաստանի և սփյուռքահայ գաղութների միջև: Հրաչյա Քոչարի, Սիլվա Կապուտիկյանի, քիչ ավելի ուշ՝ Հրաչյա Հովհաննիսյանի և այլ գրողների ու արվեստագետների այցելությունները, սփյուռքահայ գրողների մասնակցությունը Հայաստանի գրողների միության համագումարներին, նրանց գործերի հրատարակությունները Հայաստանում – քայլեր էին, որոնք մերձեցնում էին հայության երկու հատվածները, թեև դրանք հաճախ կիսատ-ալատ էին, վախվորած: Ասենք, երկար ժամանակ այդ փոխգիտմաներից դուրս էին մնում այն սփյուռքահայ գրողները, որոնք ՀՀԴ անդամներ էին: Օրինակ, շատ երկար ժամանակ պահանջվեց հայրենիքում Համաստեղի երկերի հրատարակության համար, այնքան երկար, որ Համաստեղը, որը շատ էր ցանկանում լինել հայրենիքում, այնպես էլ չտեսավ իր գործերի երևանյան հրատարակությունները: Բայց, այսպես թե այնպես,

60-ականներից սկսվեցին Հայաստանի և սփյուռքի ինտենսիվ կապերը, որոնք գնալով խորացան: Երկուստեք ցանկություն կար Հասկանալու, ճանաչելու մեկը մյուսին, լրացնելու այն բացը, որն առաջացել էր անցած տասնամյակների ընթացքում: Դարձյալ խորհրդանշական արժեք ստացան երկու գրքեր, որոնք ունեցան իրենց շարունակությունը հետագայում՝ Սիլվա Կապուտիկյանի «Քարավանները դեռ քայլում են» ուղեգրությունը և Անդրանիկ Ծառուկյանի «Հին երազներ, նոր ճամփաներ» ակնարկների գիրքը: Առաջինը խորհրդահայ գրողի աչքերով ներկայացնում էր հայ սփյուռքը, երկրորդը սփյուռքահայ գրողի աչքերով ներկայացնում էր Խորհրդային Հայաստանը (գիրքը կազմող ակնարկները սկզբում տպագրվեցին Ծառուկյանի խմբագրած «Նայիրի» հանդեսի էջերում): Երկուսի մեջ էլ կային նախորդ տարիների գաղափարական վեճերի արձագանքները, բայց երկուսն էլ գրված էին ջերմությամբ, կորցրած հարազատին գտնելու ուրախությամբ: Ե՛վ այս երկու գրքերը, և՛ նույն հեղինակների մյուս գրքերը Հայաստանի և Սփյուռքի մասին² կարևոր դեր կատարեցին Հայության երկու հատվածները իրար մոտեցնելու, մեկ ժողովուրդ լինելու գիտակցությունը խորացնելու և ամրապնդելու համար: Սիլվա Կապուտիկյանի գիրքը լայն արձագանք ունեցավ ոչ միայն Հայաստանում և Սփյուռքում, այլև Խորհրդային Միության ուսուսումնական կազմակերպությունների հսկայական զանգվածների մեջ (գիրքը ուսանողներին տպագրվեց Մոսկվայում)³: Ծառուկյանի գրքերը ղեկավարաբար ժամանակին Հայաստանում չտպագրվեցին նույն քաղաքական նեղմտություն պատճառով, որն այնքան վնասներ տվեց հայկական նորագույն մշակույթի զարգացմանը:

60-ական թթ. հայրենիք-սփյուռք կապերի խորացումը կարևոր էր և մեկ այլ՝ զուտ գրական-մշակութային առումով: Սփյուռքում տեղի

² Սիլվա Կապուտիկյան, Քարավանները դեռ քայլում են, Երևան, 1964, Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից, Երևան, 1976, Գույներն ույն խճանկարից, Երևան, 1989: Այս գրքերից առաջինը Լիբանանի և Սիրիայի գաղութների մասին է, երկրորդը՝ ԱՄՆ-ի և Կանադայի, երրորդը՝ Եվրոպական գաղութների: Կապուտիկյանը իր ուղեգրություններով փաստորեն հայ ընթերցողին տվեց հայկական սփյուռքի ամբողջական պատկերը:

Անդրանիկ Ծառուկյան, Հին երազներ, նոր ճամփաներ, Բեյրութ, 1959, Նոր Հայաստան, նոր հայեր, Բեյրութ, 1960:

³ Сильва Капутикян, Караваны еще в пути, Москва, 1969.

էր ունենում անխուսափելի մի բան՝ հայոց լեզուն տեղի էր տալիս: Գաղթականների առաջին սերունդները ապրում էին հայրենի հուշերով և ցանկանում էին իրենց գաղութներում, իրենց շուրջ ստեղծել փոքրիկ Հայաստան: Եվ դրա համար էլ 20-30-ական թթ. սփյուռքում ստեղծվեց հարուստ և ուժեղ գրականություն: Բայց հետագա, մանավանդ հետպատերազմյան տարիներին, սփյուռքահայ գրականությունը տեղատվություն ապրեց. իրականանում էր այն, ինչ Շահան Շահնուրը անվանել էր «նահանջ առանց երգի»: Ընդ որում, առաջին հերթին անհետանում էր ընթերցողը, հայերեն կարդալու ցանկություն և հնարավորություն ունեցող մարդը: Այս պայմաններում առաջնահերթ նշանակություն էր ստանում սփյուռքահայ հեղինակների գործերը հայրենիքում տպելը: Սփյուռքահայ գրողներին ընթերցող էր պետք, և այդ ընթերցողը կարող էր միայն Հայաստանում լինել: Բարեբախտաբար, որոշ անխուսափելի սխալներով ու բացթողումներով հանդերձ, 60-ականներից սկսած, Հայաստանում շատ բան արվեց սփյուռքահայ գրողների գործերի տպագրության ուղղությամբ: Իսկ Հայաստանի գրողների վերջին համագումարներում (խորհրդային տարիներին) արդեն զեկուցումներ էին լսվում սփյուռքահայ գրականության մասին: Շատ բան էր արվում սփյուռքահայ գրականությունը սատարելու համար. բայց, դժբախտաբար, այդ գրականությունը չէր կարող երկար գոյատևել օտար հողերում, օտար միջավայրերում և, լավագույն դեպքում, պետք է դառնար օտարազիր գրականություն, այսինքն, հայ հեղինակների կողմից իրենց ապրած երկրների լեզվով ստեղծվող գրականություն, որ միայն պայմանականորեն կարող էր հայ գրականություն համարվել:

4

Հետպատերազմյան տարիներին գրական կյանքը իր վրա կրում էր երկրում տեղի ունեցող գործընթացների ուղղակի դրոշմը: Գրական կազմակերպությունը անմիջականորեն կապված էր կուլակցական և պետական կառույցների հետ, թիրեա, ավելի ճիշտ է ասել, այդ կառույցների մասն էր կազմում: Եվ որևէ բան, որ կատարվում էր երկրի հասարակական կյանքում, չէր կարող իր ուղղակի ազդեցությունը չթողնել գրական կյանքի վրա: Այստեղ հստակորեն պետք է գանազանել երկու բան: Գրական կազմակերպությունը զնալով բյուրոկրատացվում էր, վերածվելով «գրական նախարարության»: Սա ունեցավ իր խորապես

բացասական հետևանքները, որի մասին՝ քիչ հետո: Բայց, մյուս կողմից, գրողների միութիւնի գործունեութիւնը հետապնդողական տարիներին, մանավանդ 60-ականներից սկսած, իր մեջ շատ դրական կողմեր ունի: Նման կողմակերպութեան գոյութիւնը հնարավորութիւն էր տալիս համախմբել մտավորականութեանը, լսելի դարձնել նրա ձայնը, ինչքան էլ այդ ձայնը ազգավազկեր ժամանակի քաղաքական սահմանափակումներով: Այս իրողութիւնը կարևոր էր հատկապէս հայ ժողովրդի կյանքում, որը դարերով սովորել էր հավատալ գրքի և մտքի մարդկանց խոսքին: «Խրոնիկայան ձեռագիր» թույլ տվեց գրողներին ակտիվորեն մասնակցելու հասարակական կյանքին, խառնվելու հայ ժողովրդի համար շատ կարևոր խնդիրների լուծմանը: Այդ տասնամյակներին հայ մտավորականութիւնը, այդ թվում և գրողները, ամենից լավ կարողացան կատարել ժողովրդի հոգևոր առաջնորդի դերը: ՀիսՄՀ-ի ղեկավարները հասկանում էին, թե ժողովրդի մեջ ինչպիսի հարգանք կա մտավորականութեան հանդեպ: Մյուս կողմից, ԽՄԿԿ-ի և Խորհրդային սեփականութեան ամբողջ գործունեութեան մեջ գրականութեանն ու արվեստին շատ կարևոր նշանակութիւն էր տրվում նոր հասարակութեան կառուցման և «նոր մարդու» ձևավորման գործում: Այս հանգամանքը Խորհրդային հասարակութեան մեջ գրողներին դրել էր շատ հակասական վիճակի մեջ: Մի կողմից, սեփականութեանը ամեն կերպ աջակցում էր գրականութեանն ու գրողներին գրելու և տպագրվելու հարցում: Բայց նույն սեփականութեանը գրողների և արվեստագետների համար գծեց այնքան անձուկ սահմաններ, որ դրանք խեղդում էին նրանց: Դրան գոյամարվեցին երեսնական թթ. բռնութիւնները: Վաթսուկական թթ. այս երկու կողմերն էլ պահպանվեցին: Բայց բռնութիւնները շատ հազվադեպ էին ավարտվում բանտարկութեամբ (Դանիելի և Սինյավսկու գործը), իսկ ֆիզիկական ոչնչացման մտանդը արդեն վերացել էր: Բարոյական հետապնդումները, ինչպէս եղավ Բորիս Պաստերնակի, հետագայում և Գալիչի, Վոյնովիչի և մյուսների դեպքում, կարող էին շատ դաժան ու հետևողական լինել. բայց այդ ամենը արդեն չէր կարող համեմատվել 30-ականների մթնոլորտի հետ: Եվ հետո, ինչպէս արդեն ասվեց, ազատ մտածողութեան մի այնպիսի մակարդակ էր ստեղծվել, որ այլևս հնարավոր չէր վերացնել: Մանավանդ ազգային հանրապետութիւններում, այդ թվում և Հայաստանում, հետապնդումները այդպիսի չափեր չընդունեցին, ինչպէս Ռուսաստանում:

Ազգային ինքնագիտակցությունը այնքան էր խորացել, որ հանրապետության ղեկավարությունը այս կամ այն ձևով, այս կամ այն չափով, ինչքան դա հնարավոր էր խորհրդային համակարգի պայմաններում, աշխատում էր ընդառաջ գնալ գրողներին ու արվեստագետներին, համենայն դեպս, գործը չհասցնել դատավարությունների ու վտարանդիության: Փոխըմբռնման որոշակի մակարդակ էր ստեղծվել պետական-կուսակցական ղեկավարության ու մտավորականության միջև: Բոլորի մեջ կար ազգային արժեքները պաշտպանելու անհրաժեշտության գիտակցությունը:

Ահա թե ինչու գրական (նաև մյուս ստեղծագործական) կադմակերպությունների ձայնը այնքան բարձր էր հնչում խրուչչովյան բարեփոխումների և հետագա տարիներին: Հանրապետության կյանքի որևէ կարևոր հարց էլք լուծվում առանց գրողների կարծիքը հարցնելու: Շատ հարցեր, որոնք հանրապետության ղեկավարությունը ուղղակի էլք կարող բարձրացնել միութենական ղեկավարության առջև, բարձրացվում էին գրողների միության ժողովներում, գրողների հետ հանրապետության բարձրագույն ղեկավարության հանդիպումների ժամանակ: Հատկապես 70-ական թթ. այդպիսի հանդիպումները ավանդույթ դարձան: Իրողությունն այնպիսին էր, որ գրական կադմակերպությունը, հայտնի գրողներն ու մտավորականները հանրապետության ղեկավարության համար օբյեկտիվորեն հենարան էին դառնում կարևոր խնդիրներ լուծելիս: Իբրև օրինակ կարելի է հիշել Համաստանում հայերենը պետական լեզու հռչակելու շուրջ ծավալված բանավեճերը: Եվ այն, որ Հայաստանի վերջին խորհրդային Սահմանադրության մեջ ի վերջո հայոց լեզուն հռչակվեց իբրև պետական լեզու, շատ բանով հենց գրողների ու ողջ մտավորականության ջանքերի արդյունք էր, ջանքեր, որոնց հանրապետության ղեկավարությունը իրականում էլք հակադդում:

Բայց, ինչպես արդեն ասվեց, գրական կադմակերպության գործունեության մեջ բյուրոկրատական միտումները գնալով ուժեղանում էին: Գրողների միության կարգավիճակը ինչպես միութենական կենտրոնում, այնպես էլ հանրապետություններում այնպիսին էր, որ բյուրոկրատական տարրերը վաղ թե ուշ պիտի իրենց զգալ տային ամբողջ ուժով: Հատկապես վերջին տասնամյակներում գրական բյուրոկրատիան ձգտում էր իր կամքը թելադրել գրական աշխարհին, գրողի տաղանդը

չափել նրա գրաված պաշտոնով կամ հասարակական դիրքով: 70-ական թթ. ԽՍՀՄ գրողների միությունը ստացավ նախարարության կարգավիճակ: Այն պայմաններում դա նույնիսկ հաջողություն համարվեց: Բայց ակնհայտ էր, որ այդպիսի ստեղծագործական միությունը հեռանում էր գրական կազմակերպության բուն խնդիրներից: Միությունը վերջնականապես դառնում էր կուսակցական-պետական մարմինների կցորդը, փոխանակ լինելու գրողների, գրական մարդկանց անկախ կազմակերպություն: Բայց անկախությունը խորհրդային տարիներին իրապես հնարավոր չէր: Մանավանդ բեթոնեյան կառավարման տարիներին առավել ընդգծվեցին խորհրդային համակարգի մի քանի արատավոր կողմերը. դրանք կարծես հասցվեցին իրենց տրամաբանական սահմանին, և գրողների միությունը «ճահճացավ» այնպես, ինչպես ամբողջ հասարակությունը:

Եթե ամփոփելու լինենք ասվածը գրական կազմակերպության աշխատանքների մասին, պետք է ասենք, որ ընդհանուր առմամբ ետպատերազմյան տարիներին գրողների միությունը գրական կարևոր դեր կատարեց հայ հասարակության կյանքում, դառնալով միջնորդ ժողովրդի և պետության միջև, յուրատեսակ խողովակ, որով ժողովրդի կարծիքը հասցվում էր հանրապետության ղեկավարությանը⁴:

⁴ Գրողների միության դերը ճիշտ գնահատելու համար պետք է հիշել, որ գրական կազմակերպության գաղափարը հայ հասարակության մեջ ծնվել էր դեռևս խորհրդային կարգերից առաջ: 1911 թ. ստեղծվեց հայ գրողների կովկասյան ընկերությունը, որի նախագահը Հովհաննես Թումանյանն էր: Թե՛ Թումանյանի անձնական հմայքը, թե՛ հայ ժողովրդի մեջ առհասարակ գրողի ու գրականության հանդեպ եղած վերաբերմունքը այդ կազմակերպությանը պատվալոր տեղ ապահովեցին հատկապես կովկասահայության կյանքում: Այնուհետև, Առաջին Հանրապետության ստեղծումից հետո, Նիկոլ Աղբալյանի նախաձեռնությամբ, ստեղծվեց հայ գրողների միությունը, որը, հասկանալի պատճառներով, երկար կյանք չունեցավ: Խորհրդային շրջանի գրական կազմակերպությունները մի կողմից շատ էին տարբերվում այս կազմակերպություններից, մանավանդ իրենց բացահայտ կուսակցական բնույթով: Բայց, մյուս կողմից, ակնհայտ է, որ ինչքան էլ քաղաքականացված, դրանք անպայման պետք է արձագանքեին նախորդ շրջանների կազմակերպությունների ավանդույթներին: Այսինքն, գրողների միությունը, գոնե ներկա փուլում, հայ հասարակական կյանքի կարևորագույն բաղադրիչներից է:

Անցնենք գրական զարգացման հիմնական միտումների ուր-
վագծմանը:

Ավանդաբար Հայ գրականությունն առաջատարը եղել է բանաս-
տեղծությունը: 60-70-ական թթ. այս իրողությունը կասկածի
ենթարկվեց: Զարգացման նոր փուլում ավելի ընդգծվեց արձակագիր-
ների նոր սերնդի ստեղծագործությունը: Վաթսուկականների գրական
շարժման մեջ առաջատարը եղավ արձակը: Բայց խնդիրն այն է, որ
բանաստեղծների պատերազմական սերունդը, որը մինչ այդ արդեն
Հաստատել էր իրեն, իրապես կարողացավ իրեն ամբողջություն
գրեցող միայն հիսուկական թվականների երկրորդ կեսից սկսած: Այդ
սերնդի ամբողջ ուժը զգացվեց հենց վաթսուկականներին, խրուչչովյան
բարեփոխումների բերած ազատությունների շնորհիվ: Ուստի արդար
կլինի ետստալինյան տարիների գրական շարժման բնութագրումը սկսել
նրանցից: Մանավանդ, գրական նորացման ազդարարությունը եւ տվեց
այս սերունդը, Պարույր Սևակի «Անլուելի զանգակատնով»:

Այս սերունդը գրական ասպարեզ մտավ գրականություն Համար
ըստ ամենայնի դժվար ու աննպաստ ժամանակներում, երեսնականների
վերջերին: Բռնությունները և կաշկանդումները Հասել էին իրենց գա-
գաթնակետին: Առաջատար գրողների մեծ մասը գնդակահարված կամ
բանտարկված էր, ասպարեզում հնչում էին կիսադրագետ մարդկանց
ներբողները Ստալինի և նրա գլխավորների հասցեին: Այս սերունդը, մի
կողմից, Հասակ էր առել ու ձևավորվել խորհրդային տարիներին, նոր
Հասարակության կառուցման ոգևորության ու կարգախոսների ազդե-
ցության տակ: Նրանց մտածողությունը, ի տարբերություն Չարենցի և
մյուսների, իսկապես խորհրդային մտածողություն էր, ի սկզբանե
կաշկանդված գաղափարական (և նաև արվեստի ըմբռնումների) որոշակի
չրջանակներում: Այս երիտասարդ մարդիկ հնարավորություն հունենին
ընտրություն կատարելու տարբեր գաղափարների միջև, որովհետև
նրանց հրամցվում էր միայն մի գաղափար՝ կոմունիստական
գաղափարը: Չարենցի Համար կոմունիզմը ազատ ընտրության արդյունք
էր, նա այդ գաղափարին եկել էր՝ հրաժարվելով իր ժամանակներում
գոյություն ունեցող բազմաթիվ այլ գաղափարներից. իսկ
երիտասարդները ի սկզբանե Համոզված էին, ինչպես պահանջում էր
ժամանակը, որ կոմունիզմը միակ ճշմարիտ գաղափարն է աշխարհում:

Այս իրողությունը արդեն սահմանափակում էր բանաստեղծների ներքին ազատությունը, էլ չխոսելով բազում արտաքին կաշկանդումների մասին: Իհարկե, այս սերնդի բանաստեղծները յուրացրել էին առավելապես այն, ինչ իսկապես տառաջագիմական էր, մարդասիրական խորհրդային գաղափարախոսություն մեջ: Նրանք հավատում էին ամբողջ մարդկության երջանիկ ապագային, սոցիալական արդարությունը, հավասարությունը, այն ամենին, ինչ կոմունիզմը խոստանում էր մարդկությունը: Բռնությունները սկզբում կարծես անցնում էին նրանց գիտակցության կողքով, նրանք չէին էլ մտածում այն ահավոր անարդարությունների մասին, որ արդարություն անունով գործում էին իշխանությունները: Դրա համար էլ նրանք գրականություն մտան լուսավոր տրամադրություններով, իսկական քնարերգությունը, որը ոչ մի կապ չունի թերթերի էջերը լցնող ներբողների ու «ժողովրդական բանաստեղծության» հետ: Զարմանալիորեն այդ միանգամայն աննպաստ մթնոլորտում հրիտասարդները ձեռք մեկնեցին հայ քնարերգության լավագույն ավանդներին: Հիշենք Հովհաննես Շիրազի «Գարնանամուտն» ու «Թագադրումը», Սիլվա Կապուտիկյանի «Կլեոպատրան», Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Կենաց երգը»: Պատերազմը, ինչքան էլ այդ տառաջին հայացքից պարադոքսալ թվա, փրկություն եղավ բանաստեղծական այս սերնդի համար, երկարաձգելով այն ժամանակները, որոնք նրանց հնարավորություն տվին անկեղծորեն արտահայտելու իրենց ներքին էությունը: Պատերազմի տարիները, ինչպես հայտնի է, հարաբերական ազատության տարիներ եղան ԽՍՀՄ-ի ժողովուրդների համար. հենց այդ տարիներին բանաստեղծական նոր սերունդը հաստատեց իրեն հայրենասիրական և քնարական երգերով: Այստեղ ևս կարելի է հիշել երգերի մի ամբողջ շարք, որոնք դասական արժեք ձեռք բերին՝ Շիրազի «Մենք խաղալ էինք մեր լեռների պես...», Համո Սահյանի «Նաիրյան դալար բարդին», Սիլվա Կապուտիկյանի «Խուսք իմ որդուն», Հրաչյա Հովհաննիսյանի «Նահանջը» և այլն: Սրանք և բազմաթիվ ուրիշ երգեր իսկական բանաստեղծություն էին, հեռու քաղաքական պատվերից, պարտադրանքից, կարգախոսներից:

Նրանց վիճակը դժվարացավ պատերազմի ավարտից հետո: Ոչ միայն չարվեցին սպասվող ազատությունները, այլև գաղափարական բռնությունները որոշ իմաստով ավելի խստացան: Մանավանդ կուսակցական որոշումները գրականության և արվեստի վերաբերյալ

մթնոլորտը միանգամայն անտանելի դարձրին գրական ստեղծագործություն համար: Առաջ քաշվեցին զանազան արհեստական, երբեմն ծիծաղելի, անհեթեթ տեսություններ, որոնք պետք է ուղղություն տային գրականության և արվեստի զարգացմանը: Առհասարակ, ետպատերազմյան տառնամյակը հոգևոր-գաղափարական խմաստով ամենամռայլ և ամենաաղքատ տարիներն էին ԽՍՀՄ-ի կյանքում: Եվ պատահական չէ, որ այդ տարիներին շատ թե քիչ նշանակալից գործեր հայ գրականությունից չստեղծվեցին: Պատերազմական սերնդի բանաստեղծների սկզբի և զարգացման բարձրակետի միջև ընկավ գորշ տարիների մի շրջան. բայց այդ տարիները, բարեբախտաբար, չամլացրին սերունդը: Դրանք բանաստեղծական լիցքերի ներքին կուտակման տարիներ եղան այդ բանաստեղծների համար, և հենց հնարավորություն եղավ, նրանք տվին իրենց լավագույնը, թարմացրին բանաստեղծական մթնոլորտը, զարգացրին հայ ազգային քնարերգությունը: Հետագա տարիներին երկրի հոգևոր կյանքում էլի վարումներումներ եղան, բայց դրանք այլևս էական ազդեցություն բանաստեղծների այս սերնդի ստեղծագործության վրա չէին կարող գործել:

Եվ, ինչպես վայել է հայ բանաստեղծությանը, բանաստեղծության ճանապարհի նոր փուլը սկզբնավորվեց հայրենիքի ճակատագրի վերախմաստավորման ջանքերով: Այդ սկիզբը, անկասկած, պետք է համարել Պարույր Սևակի «Անյուելի գանգալատուն» պոեմը: Այն ամենը, ինչ կուտակվել էր հայ մարդու գիտակցության մեջ պատերազմի և ետպատերազմյան տարիներին, ընդհանրապես հայ մարդու մտածողության նոր որակը արտահայտվեց այս պոեմում: Ընդգծում եմ՝ հայ մարդու, որովհետև սփյուռքն էլ ըստ էության միայն պատերազմից հետո ամբողջ խորությամբ սկսեց վերագնահատել դարասկզբի իրադարձությունները և Եղեռնը: Քաղաքական արգելքը, որ տարիներ շարունակ գոյություն ունեւ խորհրդային Հայաստանում հայոց ցեղասպանության թեմայի հանդեպ, գուցե ավելի էր սրում հայաստանցի հայերի զարթոնքի զգացողությունը. բայց վերադարձը դեպի հայոց ազատագրական շարժման և ցեղասպանության պատմությունը, ազգային գիտակցության նոր որակը բնորոշ էր նաև սփյուռքահայությանը (անուղղակի վկայություն՝ Սևակի պոեմի առաջ բերած ոգևորությունը Սփյուռքում):

Այս պոեմի նորությունը միայն թեմատիկ բնույթի չէր. դա ամբողջ մտածողության թարմացում էր նշանակում: Դա նշանակում էր, որ

Հնարավոր է դուրս գալ զոգմատիկայի վերածված գաղափարախոսությունն սահմաններից, գրել և մտածել զուտ ազգային խնդիրների մասին, չյուծելով այն գասակարգային պայքարի պատմություն մեջ: Դա նշանակում էր, որ ազգային ճակատագրի խնդիրը ոչ միայն արատավոր ինչ-որ բան է, այլ մի ժողովրդի համար կարող է դառնալ կարևորագույն խնդիր: Այսինքն, ժողովուրդը, ազգը իրեն գիտակցում է կամ սկսում է գիտակցել իբրև պատմություն սուբյեկտ⁵:

Կա և մեկ ուրիշ կարևոր պահ, որ բացատրում է Սևակի պոեմի

⁵ Այս գիտակցությունը խլացել էր ոչ միայն խորհրդային պետության մեջ. հետագա զարգացումները ցույց տվին, որ ազգային գիտակցությունը հարգի է ևս Արևմուտքում. ազգը իբրև կատեգորիա դուրս է մղվում արևմտյան մտածողությունից: Այս պրոցեսը ունի իր արմատները և պատմությունը: Նախ, երկրորդ համաշխարհային պատերազմը, ֆաշիզմի բացահայտ ազգայնամոլական գաղափարախոսությունը Արևմուտքում ձևավորեց խիստ զգուշավոր, երբեմն պարզապես բացասական վերաբերմունք ազգության գաղափարի հանդեպ: Այս, արևմտյան քաղաքակրթության հիմքերից մեկը անհատի ազատության գաղափարն է, որը այս կամ այն սրությամբ հակադրվում է ազգության գաղափարին: Չի կարելի չընդունել, որ անհատի ազատության գաղափարը, ինդիվիդուալիզմը մեծ ծառայություններ մատուցեց արևմտյան քաղաքակրթությանը. բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ այդ գաղափարը սերտորեն կապված է արևմտյան արժեքների և քաղաքակրթության ամբողջ համակարգի հետ: Այն էի կարող ունիվերսալ համարվել: Ժողովուրդներ կան, որոնց համար ազգի գաղափարը անկասկած շատ ավելի էական արժեք ունի, քան անհատի ազատության գաղափարը: Իդեալականը պետք է լինի անհատի ազատության և ազգային արժեքների ներդաշնակ համադրումը. դա, թերևս, զարգացման ավելի բարձր մակարդակ է պահանջում, քան այժմ ունեն արևմտյան և արևելյան ժողովուրդները: Իսկ պատմության այս փուլում ազգային արժեքները հայերի նման ժողովուրդների համար դեռևս առաջնային են մնում: Դրանք այն ժողովուրդներն են, որոնք պատմական հանգամանքների բերումով ննչված են եղել, զարգացման բնականոն ճանապարհից ժամանակ առ ժամանակ շեղվել են արտաքին հանգամանքների բեկորանքով: Արտաքին բռնությունները սրել են ազգային ընդհանրության զգացողությունը: Չափազանց կարևոր է նաև, գոնե մեզ համար, այն իրողությունը, որ հայերը դասական արևմտյան ժողովուրդ չեն եղել. ապրելով եվրոպայի և Արևելքի արանքում, հայերը ձեռք են բերել գծեր, որ նրան կապում են և՛ մեկի, և՛ մյուսի հետ: Ինչպես հայտնի է, ինդիվիդուալիզմը, անհատական ազատությունները արևելյան ժողովուրդների արժեքների մեջ չկան կամ էական տեղ չեն գրավում: Այս իմաստով Հայաստանը էի կարող

մեծ հաջողությունը: Դա բանաստեղծական մտածողությունն ունի, որն, իհարկե, ունի իր արմատները: Սևակի բանաստեղծական անհատականությունը համար շատ կարևոր էր նրա հակադրությունը պայմանականորեն ասած կանոնի քնարերգությանը, այն, ինչ հետոնա բանաձևեց հայտնի տողերով. «Հոգնեղ եմ ես մանրաքանդակ, պաղ խոսքերից, լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ»: Դեռ իր առաջին բանաստեղծություններով նա հեռանում էր «ոսկերչական» բանաստեղծությունից. «Անլուկի զանգակատունը» գրելիս «նարեկացիական-սիամանթոյական» ազատ, հեռուորական, միաժամանակ խորապես բանաստեղծական ոճը շատ տեղին և տարողունակ եղավ, հարմար և՛ քնարական զգացմունքայնության, և՛ ժողովրդի ճակատագրի մասին դատողությունների, հեռուորական խոսքի համար: Այդ ոճով Սևակը բացում էր ճանապարհը բանաստեղծական այն սերնդի, որն հաջորդելու էր իրեն, որի հետ ինքը շատ էր վիճելու, բայց որի «կնքահայրը» իսկապես ինքը՝ Սևակն էր: Սևակի հետագա ողջ ստեղծագործությունը գնաց այս ճանապարհով. և՛ հայրենիքի ճակատագրին նվիրված պոեմները (նաև «Եռաձայն պատարագը» և «Այր մի Մաշտոց անուն»), և՛ «մաքուր քնարերգությունը» բանաստեղծական ինքնատիպ մտածողության արդյունք էին: Եվ պատահական չէ, որ ոչ միայն «Անլուկի զանգակատունը», այլև քնարական-քաղաքացիական բանաստեղծությունների ու պոեմների ժողովածուներն ու շարքերը՝ «Մարդը ափի մեջ», «Եղիցի լույս» և մյուսները, մեծ իրադարձություններ եղան հայ ոչ միայն գրական, այլև հասարակական-հոգևոր կյանքում: Սևակն առհասարակ շատ սուր էր զգում ժամանակի հակասությունները: Նրա գրական գործունեության բարձրակետը համընկավ «Ձնհալի» և դրան հաջորդած լճացման տարիներին, երբ պաշտոնապես հնչող կարգախոսների ու իրականության հակասությունը ակնհայտ էր: Կեղծիքը, երեսպաշտությունը, կրկնակի՝ պաշտոնական և իրական բարոյականությունը շատ արագ արմատներ էին նետում: Այս մթնոլորտում հնչեց

արևմտյան ժողովուրդ համարվել: Ազգային ընդհանրության գաղափարը միշտ ուժեղ է եղել հայերի մեջ:

Ահա թե ինչու ազգային ճակատագիրը միշտ այնքան կարևոր է եղել հայկական մտածողության համար, և ահա թե ինչու Պարույր Սևակի պոեմը այնքան մեծ ազդեցություն ունեցավ և՛ Խորհրդային Հայաստանում, և՛ Սփյուռքում:

Սևակի ձայնը՝ այն ժամանակների համար բարձր, տալավորիչ, կրքոտ։ Նա ստեղծեց նոր ժամանակների մարդու նոր կերպար, մարդու, որը մտածել գիտի, որն ուղում է ապրել մեկ, իսկական բարոյականությամբ և հասարակութունից այդ է պահանջում։ Բարոյականության ու մարդկայնության ծարալն ու պահանջը Սևակի պոեզիային ապահովեցին մի մասսայականութուն, որ տնգամ հայ բանաստեղծներից քչերին էր բաժին ընկել։ Սևակի քնարական հերոսի տառապանքներն ու ըմբոստությունը շատ հարագատ էին հայկական հասարակության տրամադրություններին։

Սևակը այլախոհ չէր։ Այլախոհությունը ենթադրում է որոշակի դիրք հասարակության հանդեպ. այլախոհը դուրս է տվյալ հասարակութունից և պայքարում է այդ հասարակության դեմ։ Սևակը, ինչպես և նրա սերնդակից մյուս հայ բանաստեղծները, ծնունդն էին ու զավակները խորհրդային հասարակության և պայքարում էին այդ հասարակության արատների դեմ նրա իսկ առաջ քաշած սկզբունքների ու կարգախոսների դիրքերից։

Սևակի մյուս առանձնահատկությունը, որով նա նվաճեց իր ժամանակակիցների համակրանքը, նրա ուշադրությունն էր փոխվող ժամանակի և նրա նշանների հանդեպ։ Նրա հերոսը իսկապես ինտելեկտուալ մարդն է. բայց ոչ այն իմաստով, որ զգացմունքը նա ստորադասում էր մտքին։ Ընդհակառակը, Սևակի պոեզիան աչքի էր ընկնում սրված զգացմունքայնությամբ։ Պարզապես Սևակի հերոսի միտքը պատուում էր դասական քնարերգության գծած սահմանները, պոեզիայի ոլորտ էր ներառնում այնպիսի բաներ, որոնք մինչ այդ «պոետական» չէին համարվում։ Ինքը՝ Սևակը, ի պատասխան նման խոսակցությունների, գրում էր. «Դարեր շարունակ բանաստեղծությունը կապել են սրտին, համեմատել երգի հետ ու երգ էլ կոչել։ Եվ ճիշտ են արել։ Բայց սրտից ու գլխից բացի մեռնք ունենք ևս մի բան, որ ժամադրավայրն է այդ երկուսի և կոչվում է հոգի կամ ոգի։ Արդի բանաստեղծությունը ընդհանուր ուրվագծումով (և ճշմարիտ բանաստեղծությունը առհասարակ և միշտ) վեր է սիրտ կոչվածից և ավելին է երգ կոչվածից։ Սիրտ ունենալը քիչ է, սիրելի՜ բարեկամներս, հարկավոր է նաև հոգի՜ ունենալ»⁶։ Բայց, անկախ բոլոր սահմանումներից, Սևակն իսկապես ստեղծում էր ժամանակակից հայ բանաստեղծության նոր տիպ։ Նրա

⁶ Պարույր Սևակ, Երկեր երեք հատորով, հ. 3, Երևան, 1983, էջ 191։

բանաստեղծություններում դուք կարող եք հանդիպել սուփոբարաբ «թերթային» համարվող դարձվածների, բառերի, որոնք ժամանակակից խոսակցական լեզվի մասն էին, բայց դրանք արդեն Սևակի պոեզիային միանգամայն ինքնատիպ երանդ էին տալիս: Դրանք «նախշեր» չէին, այլ քնարական հերոսի՝ մեր ժամանակների մարդու հոգեբանությունը հարազատ արտահայտությունները: Սևակի ոճի առանձնահատկություններից մեկը մաքրի անսպասելի շրջադարձերն էին, անսպասելի, երբեմն խակապես պրոպայիկ, բայց դիպուկ, թարմ համեմատությունները: Սևակի հերոսը խակապես ժամանակակից մարդն էր, իր սեփական մտածողությունը, որը դուրս էր բանաստեղծական կանոնից: Բայց այդ հերոսը ամենևին ազդեցիկ, էպատաժի հակված մարդ չէր, որ ցանկանում էր փշրել կուռքերը: Սևակի պոեզիայի այս դիմը այսօր թերևս անհրաժեշտ է ընդգծել: Ասպարեկ դարձել իր սեփական և խակապես նոր, ինքնատիպ մտածողությունը, Սևակը ներքնապես հավատարիմ էր բանաստեղծության, հոգևոր կյանքի հիմնարար սկզբունքներին, ազգային մշակույթի գլխավոր ավանդներին: Ժամանակին հատուկ ուշադրության արժանացավ նրա «Առաջադրանք համայն աշխարհի հաշվիչ մեքենաներին» բանաստեղծությունը: Դա համարվեց իրրև գիտատեխնիկական հեղափոխության հանդեպ բանաստեղծի ուշադրության արտահայտություն: Խակապես, արագորեն աշխարհը նվաճող այդ հրաշք-մեքենաների մասին հայ բանաստեղծներից միայն Սևակը գրեց: Բայց հենց այդ բանաստեղծության մեջ նա ազդարարեց իր հավատարմությունը մարդու, մարդկային հոգու գերակայությանը: Մարդը անսահմանորեն բարձր է բոլոր, ամենակատարյալ մեքենաներից, մարդու հոգին մնում է անվերջորեն բարդ ու անսպասելի, և ոչ մի մեքենա, ինչքան էլ նա «խելոք» լինի, չի կարող չափվել մարդկային հոգու հետ...

Սևակի սերնդակիցների ստեղծագործություններում մտածողության այսպիսի նորություն չկար. նրանք ավելի ավանդական էին: Բայց նրանք բոլորը միասին, ամեն մեկը իր ձևով, նպատակցին ազգային բանաստեղծության զարգացման նոր փուլի ձևավորմանը: Այդ փուլի ամենաէական առանձնահատկությունը ազգային մտածողության իրավունքների վերականգնումն էր գրականության, մասնավորապես բանաստեղծության մեջ: Ժամանակի կարևորագույն բանաստեղծական մանիֆեստներից մեկը դարձավ Սիրլա Կապուտիկյանի «Մտորումներ

ճանապարհի կետին» պոեմը՝ Հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրի լավագույն արծարծումներից մեկը։ Հայ բանաստեղծության մեջ։ Այս պոեմը սերնդի, այսինքն խորհրդային Հայաստանի հետ հասակ առած մարդկանց հոգու յուրատեսակ կենսագրությունն էր։ Սրանով արդեն պոեմը շատ հետաքրքրական էր. բանաստեղծը բացատրում է, թե ինչու մինչ այդ Հայրենիքի ճակատագիրը այդքան մեծ տեղ չի գրավել իր (նաև իր հասակակիցների) ստեղծագործության մեջ։ Այս վկայությունը շատ հետաքրքրական է։ Մենք գիտենք, որ ո՛չ Սիլվա Կապուտիկյանի, ո՛չ Սահյանի, ո՛չ Էմինի, ո՛չ էլ մյուսների ստեղծագործության մեջ Հայրենիքի թեման անասված չէր, նրանք մինչ այդ գրել էին Հայրենասիրական բանաստեղծություններ, որոնք սիրված էին ժողովրդի մեջ։ Բայց Հայրենիքի թեման երբեք մինչ այդ այդքան կարևոր, այդքան կենտրոնական տեղ չէր գրավել նրանց հոգեբանության և նրանց ստեղծագործության մեջ։ Այս պոեմը Հայ ժողովրդի հոգևոր կենսագրության մի փուլի յուրատեսակ գեղարվեստական արտացոլումը կալ։ Բնորոշ էր նաև այն պատգամը, որ Կապուտիկյանը տալիս էր Հայ ժողովրդին։ Հիշելով նրա անցած ճանապարհը, Ցեղասպանությունը, Կապուտիկյանը ասում է. «Դու պետք է վրեժ առնես ապրելով»։ Սա ժողովրդական ճակատագրի իմաստուն ու ճշգրիտ բանաձև էր, որի արմատները Թուամանյանի աշխարհագրագիտության մեջ էին։ Բայց ձևակերպումը կարող էր ծնվել միայն Կապուտիկյանի սերնդի ճանապարհն անցած բանաստեղծի մեջ, խորհրդային լավատեսության մթնոլորտում, ընդ որում, Հայ ժողովրդի պարագայում գոնե այդ լավատեսությունն իր հիմքերն ուներ։ Ի վերջո, ոչնչացման կգրին հասած երկիրը վերածվել էր զարգացող տնտեսություն և բարձր մշակույթ ու գիտություն ունեցող հանրապետության։ Հետագա տարիներին Հայրենիքի ճակատագրին նվիրված բանաստեղծություններում տրամադրությունները փոխվում են, առաջ են գալիս Հայաստանի ճակատագրի չլուծված հարցերը, նորից ու նորից չկայացած պատմական արդարության թեման մռայլում է քնարական հերոսի հոգին։ Մյուս կողմից, պարզվում է, որ Հայաստանում էլ ամեն ինչ այնքան միանշանակ չէ. շարունակվում է Հայրենի երկրի ճակատագրի իմաստավորման անվերջ գործընթացը։ Եվ իմաստավորման փուլերից որևէ մեկը չի արժեզրկում մյուսները, հետագա տարիների դրամատիկական ապ-

բուժները ստվեր չեն նետում Հիսուս-վաթսուհակամյանների լավատեսական խորհրդածությունների վրա:

Հիսուս-վաթսուհակամյանների և հետագա տասնամյակի հայ բանաստեղծության ամենահետաքրքրական դրսևորումներից մեկը Համո Սահյանի ստեղծագործությունն է: Սահյանը համեմատաբար ուշ ճանաչվեց, թեև դեռ պատերազմի ժամանակ գրված «Նաիրյան դույար բարդին» շատ լավ ընդունվեց: Բայց այն ժամանակ դեռ դժվար էր կանխագուշակել բանաստեղծության այն տիպը, որ բերելու էր Համո Սահյանը հայ գրականությանը: Այնինչ Սահյանի քնարերգությունը դարձավ ժամանակի ամենաբնորոշ արտահայտություններից մեկը: Սահյանը ստեղծեց քնարական հերոսի մի տիպ, որ նորություն էր խորհրդային Հայաստանի քնարերգության մեջ: Սա մտածող, խորհող մարդն է, որն հեռու է աղմկալից ճառերից և հրապարակային խոսքից (այս կողմով խորապես տարբեր իր գրչընկեր Սիլվա Կապուտիկյանից, որի համար հրապարակայնությունը մարդու և բանաստեղծի գոյություն հիմնական կերպն է): Այս հերոսը հակված է առանձնության, լուռության մեջ քննելու իրեն, մարդուն, բնությունը, ժամանակը: Նրա քննությունը համակված է թախծով, տխրություն, որովհետև հերոսը փնտրում և չի գտնում հասարակության մեջ այն, ինչի կարոտն ունի՝ կարեկցանքն ու ջերմությունը: Չասենք, թե Սահյանն հոռետես է, բայց ներքին դժգոհություն ունի ժամանակի ընթացքից, ժամանակի մարդուց: Սահյանն էլ այսպես է ջարդում «սոցիալիստական ռևալյուցիոն» սահմանները, բերելով մարդկային էություն իրական արտահայտությունները: Դժգոհ ու խոցված՝ նրա հերոսը հայացքով դառնում է բնությանն ու մանկական հուշերին, այդ երկու, իրար հետ սերտորեն կապված միջավայրերում գտնելով կյանքում չգտած ջերմությունն ու անկեղծությունը: Ահա այս բախումը իրեն շրջապատող իրականության և իր կարոտների ու սպասումների միջև ներքին լարվածություն են տալիս Սահյանի գործերին, դրանք դարձնելով ժամանակի ամենաբնորոշ գեղարվեստական գրսևորումներից մեկը: Մանկության մաքուր, միամիտ, քաղաքակրթությամբ չխաթարված աշխարհը և բնության պայծառ գույները դառնում են այն անկյունը, որտեղ պատասխարվում է ժամանակակից բարքերից հոգնած մարդու հոգին: Միանգամայն բնական ու հասկանալի է այն խոր արձագանքը, որ գտավ Սահյանի պոեզիան ժամանակակիցների մեջ:

Սևակի, Կապուտովյանի, Սահյանի մյուս սերնդակիցները՝ Մարո Մարգարյանը, Գևորգ Էմինը, Վահագն Դավթյանը, Հրաչյա Հովհաննիսյանը և մյուսները, ամեն մեկը իր ձևով, իր ճանապարհով, շարունակում էին նորացնել Հայ բանաստեղծությունը, մարդկայնացնել այն, երգել Հայրենիքի և մարդու ճակատագիրը:

60-70-ական թթ. բանաստեղծության մասին խոսելիս չի կարելի չըջանցել այն ավագ գրողների ստեղծագործությունը, որոնք գրականություն էին մտել քսան-երեսնական թթ.: Նկատի ունեմ առաջին հերթին Նաիրի Զարյանին և Գեղամ Սարյանին: Զարյանը գրեթե Զարենցի սերնդակիցն էր և արդեն երեսնական թթ. Հայտնի բանաստեղծ, ժամանակի գրական պայքարի ակտիվ մասնակից: Նրա ճակատագիրն արտացոլեց խորհրդային Հայ ոչ միայն գրականության, այլև Հասարակություն բարդ, դժվարին պատմությունը: Իր սերնդակից շատ-շատերի պես Զարյանը հավատաց հեղափոխությանը, իր տաղանդը անմնացորդ է սպաս դրեց նոր դադափարների հաղթանակին: «Մոլորվեց շատ անգամ», ինչպես ինքն է ասում բանաստեղծություններից մեկում, բայց միշտ մնաց Հայ բանաստեղծ, մնաց իր ժողովրդի հետ, հավատալով, որ այդ ժողովրդի փրկության ուղին հեղափոխության բացած ճանապարհն է (և, ինչպես գիտենք, այստեղ շատ չէր տարբերվում Եղիշե Զարենցից): Բայց ճակատագիրը նրա համար շատ ծուղակներ էր պատրաստել: Գրական աղմուկների մեջ նա եղավ Զարենցի և Բակունցի հակառակորդը: Հիսուսականներին, երբ բռնադատված գրողների անունն ու վարկը վերականգնվեց, գրական Հասարակայնություն մի մասը տրամադրվեց Նաիրի Զարյանի դեմ. գրական և Հասարակական բարքերի առողջացումը նրա դեպքում անսպասելի ընթացք ստացավ: Զարյանին դարձրին քաղության նոխազ երեսնական թվականների մեղքերի և Հանցագործությունների համար, թեև ինքը ավելին չէր արել, քան գրական անսկզբունք կռիվների մյուս մասնակիցները: Այս իրողությունը խորապես թունավորեց Զարյանի կյանքը վերջին տասնամյակներին: Բայց զարմանալիորեն այն չկարողացավ կոտրել Զարյանին իբրև բանաստեղծի, և նա ոչ միայն դուրս չմնաց գրական կյանքից, այլև ստեղծեց քնարերգության և արձակի բարձրարժեք երկեր: Մասնավորապես պետք է առանձնացնել «Սպասում եմ քեզ» ժողովածուն, որը ժամանակին միանգամայն արդարացիորեն ստացավ Հայաստանի պետական մրցանակ:

Զարյանի (ինչպես և Գեղամ Սարյանի) ստեղծագործությունը էականորեն հարստացրեց 60-70-ական թվականների Հայ բանաստեղծության պատկերը: Նրա քնարական հերոսը իր մեջ շատ բան ուներ 30-ական թվականներից. ինչքան էլ թախծի և հիասթափության մոտիվներ հայտնվեին նրա բանաստեղծության մեջ, այդ հերոսը մնում էր պայքարող, քաղաքացի, լավատես մարդը. Զարյանի պոեզիան պահպանեց իր ուժմանտիկան, յուրատեսակ առնականությունը, կյանքի հանդեպ տիրոջ, ամեն ինչի համար պատասխանատու մարդու վերաբերմունքը:

Զարյանի ստեղծագործությունը այս դեպքում մեզ հուշում է, որ գրականության պատմության փուլերը միագույն չեն: Կան կենտրոնական միտումներ, որոնք անմիջականորեն այդ փուլի հետ են կապված, և ինչ-որ պահի այդ միտումները գրավում են ընթերցողի և գրականագիտության ողջ ուշադրությունը: Բայց ավելի անկողմնակալ հայացքը պարզում է, որ գրական զարգացման պատկերը ավելի հարուստ է, այն կազմված է տարբեր սերունդների հեղինակների ներդրումից: Այս իրողությունը ավելի մեծ նշանակություն է ստանում մեր ժամանակներում, երբ գրական զարգացման ընթացքը շատ արագանում է, և տարբեր սերունդներն ու ոճերը գործում են կողք կողքի: Մասնավորապես 60-70-ական թթ. պոեզիայում կենտրոնական դիրք գրավեց «պատերազմական սերնդի» ստեղծագործությունը: Բայց բանաստեղծության զարգացման այս շրջանը ամբողջովին տեսնելու համար պետք է կարողանալ տեսնել և երեսնականների սերնդի լուծման: Պատահական չէ, որ նաև Գեղամ Սարյանը ստացավ իր գրական ամենաբարձր պարգևը՝ Հայաստանի պետական մրցանակը 60-ականների իր «Քրիզանթեմ» ժողովածուի համար: Նրա մի քիչ հնամողա քնարականությունը, որ դարձավ իր դեռ քսանական թթ., պահպանեց իր արժեքը 60-70-ական թթ.:

6

Վաթսուկականների և պատերազմական սերնդի ստեղծագործական վերելքի տարիները գրեթե համընկնում են. պատերազմական սերունդը իր լավագույն գործերը սովեց հիսուկականների վերջերին – վաթսուկականներին: Վաթսուկականները իրենց մասին փոստհոգեհայտարարեցին 60-ական թթ.: Բայց ներքին տարբերությունները ակնհայտ էին: Պատերազմական սերունդը ձևավորվել էր բոլորովին այլ

սլալմաններում, սոցիալիզմի գաղափարների անբաժան տիրապետություն չըջանում: Նրանց վրա հետք էին թողել ստալինյան շրջանի հոգևոր կաշկանդումները: Եվ ամենակարևորը՝ պատերազմական սերնդի մտածողություն մեջ հասարակական երանգը անհամեմատ ուժեղ էր, մարդը դիտվում էր իր հասարակական արժեքի, հասարակական գործունեություն լույսի տակ: Պատահական չէ, որ այն, ինչ անվանում ենք գրականություն, մանավանդ բանաստեղծություն քաղաքացիականություն, պատերազմական սերնդի գործերում շատ ավելի զգալի է:

Այստեղ թերևս անհրաժեշտ է մի կարևոր ճշգրտում անել: Ասվածը չպետք է հասկանալ այնպես, որ այս սերնդի բանաստեղծների ստեղծագործություն մեջ անհատի ներքին աշխարհը բացակայում էր: Ընդհակառակը՝ նրանց ժամանակին հանդիմանում էին (և երբեմն շատ խիստ) անհատի տարրումների մասին շատ խոսելու համար: Ինչպես տեսանք նախորդ գլխում, ետպատերազմական առաջին տարիների ամենատարածված մեղադրանքներից էին մանրբուրժուականությունը և քաղքենիությունը: Իրականում նրանք ստեղծեցին քնարական, խոհափիլիսոփայական երգեր, որոնք մեծ ազդեցություն ունեցան ժամանակի հոգևոր կյանքի վրա, շատերը դրանցից դարձան դասական գործեր: Խոսքն այլ բանի մասին է, այն մասին, որ ի սկզբանե նրանք մարդուն չէին կարող տեսնել իբրև հասարակությունից կտրված, միայնակ, «ընդհատակի» մարդ:

Սա և՛ հեղափոխություն, և՛ քաոս-երեսնական թթ., և՛ պատերազմի տարիներին ձևավորված պատկերացումների անխուսափելի և ուժեղ ազդեցությունն էր, որն այնպես էլ չվերացավ այդ սերնդի հեղինակների ստեղծագործությունից, ինչքան էլ ներքնապես նրանք միմյանցից տարբեր էին: Սա գալիս էր նաև մեր ազգային-ազատագրական սլաքարի տարիների ավանդույթներից, երբ այնքան մեծ նշանակություն ուներ մարդու հասարակական դիրքորոշումը: Այսինքն, խորհրդային պատմություն, սոցիալական հեղափոխություն և հայոց պատմություն իրադարձությունների ստեղծած ավանդները միահյուսվել էին պատերազմական սերնդի աշխարհընկալման և ստեղծագործության մեջ: Այս չափով, թերևս, հիմք ունենք ասելու, որ պատերազմական սերունդը թուամայնական ավանդների կրողն էր, և այս գիծը ամենևին չի կարող դրվել այդ սերնդի թերությունների թվում:

Այլ էր խնդիրը բուն վաթսուականների դեպքում: Այս սերունդը,

որի մանկուլթյունն ու պատանեկուլթյունը համընկալ պատերազմական շրջանին, ձևավորվեց գերազանցապես Ստալինի քննադատության շրջանում: Այս սերնդի մարդիկ արդեն չունեին այն հասարակական մտածողությունը, որն հատուկ էր պատերազմական սերնդին: Սա չի նշանակում, որ նրանց խորթ էին հասարակական հետաքրքրությունները: Բայց վաթսուականների մարդը այլևս այն ընդգծվածորեն հասարակական մարդը չէր, որը քսան-երեսնական թթ. գրականության գլխավոր հերոսն էր: Հիմա արդեն գրականության ուշադրության կենտրոնում անհատ մարդն էր, մասնավոր մարդը, որն այլևս ուղղակիորեն ներքաշված չէր հասարակական գործերի մեջ, որը հոգնել էր այդ գործերից և մտածում էր իր անհատական երջանկության կամ թիրեւսավելի ճշգրիտ կլինի տաել՝ իր անհատական կեցության մասին: Այստեղ խնդրի երկու կողմ պետք է տարբերել իրարից: Վաթսուականներին գրականության մեջ զգացվում էր հոգնածությունը այն քաղաքացիականությունից, որն ինչ-որ չափով պարտադրված էր խորհրդային ժողովուրդների գրականություններին: Գրականությունը արձագանքում էր հասարակական տրամադրություններին: Անհատ մարդը հոգնել էր մեծ խնդիրներից, հեղափոխություններից ու պատերազմներից և ուզում էր ապրել բնականոն մարդկային կյանքով, հեռու հասարակական փոթորիկներից ու այդ նույն մեծ խնդիրներից: Բայց խնդրի բարդությունն այն էր, որ նման փոփոխություններ կատարվում էին ամբողջ աշխարհում. քսաներորդ դարի երկրորդ կեսը, մանավանդ յոթանասուն թվականներից սկսած, այլևս հեղափոխություններիով չէր ոգևորվում կամ ոգևորությունը շատ արագ անցնում էր: Կարելի է հիշել վաթսուականների երիտասարդական ըմբոստությունները Եվրոպայում և մանավանդ Ֆրանսիայում. բայց հակաբուրժուական խռովությունները այլևս հակված չէին կազմակերպված հեղափոխական շարժման վերածվելու. կարելի է պնդել, որ այս ըմբոստ տրամադրությունների հիմքում էլ նույն ցանկությունն էր ընկած՝ թույլ տվեք մարդիկ ապրեն իրենց ուղածի պես, նրանց մի փաթաթեք հասարակության կամքը, ընդհանուր չափանիշները: Հիպիների շարժումը Եվրոպայում այս իրողության ազդեցույցն էր. մարդն ուզում էր ազատագրվել հասարակության բռնությունից: Այնինչ 19-րդ դարավերջի և քսաներորդ դարասկզբի հեղափոխական տրամադրությունները ընդգծվածորեն հասարակական երանգներ ունեին. անհատի երջան-

կուլթյունը դիտվում էր իբրև հասարակական բարոյականության արտահայտություն:

Այս իրողությունները իրենց արտացոլումը գտան արվեստի մի շարք երևույթներում, որոնք վաթսուևական թթ. դարձան արևմտյան հասարակությունների տրամադրությունների տպավորիչ դրսևորումները:

Կարծում եմ, անտեղի չէ այստեղ հիշել 20-րդ դարի երաժշտության այնպիսի մի փաստ, ինչպիսին բիթլզներն էին: Մինչև այժմ Արևմուտքը դեռ ապրում է այդ քառյակի հիշողություններով, նրանց երգերը մինչև այսօր մնում են ամերիկյան և եվրոպական երիտասարդության (և ոչ միայն երիտասարդության) ամենասիրած գործերի թվում: Դա հոգնած մարդկանց երգ է, մարդկանց, որոնք հեղափոխություն չեն ուզում, պատերազմ չեն ուզում, պայքար չեն ուզում, այլ ուզում են հանգիստ, խաղաղ, առանց ուրիշի միջամտության ապրել իրենց կյանքը: Ահա մի բանի տող քառյակի ղեկավար, դեռ կենդանության օրոք երիտասարդության կուռքը դարձած Զոն Լեննոնի երգից (բերվում է տողացի թարգմանությամբ).

Պատկերացրեք, երկինք չկա,
Դա հեշտ է, եթե դուք փորձեք,
Զկա դժոխքը մեր ոտների տակ,
Մեր վերևում միայն երկնակամարն է,
Պատկերացրեք, որ բոլոր մարդիկ
Ապրում են այսօրվա համար...

Ընդգծված տողը շատ բնորոշ է ոչ միայն բիթլզների, այլև ողջ ժամանակակից մտածողության, հատկապես ժամանակակից երիտասարդության համար: Ապրել այսօրվա օրով ու հոգսերով, չմտածել ո՛չ դրախտի, ո՛չ դժոխքի մասին: Թողեք ապրենք առանց այդ բոլորի, առանց հեղափոխությունների, առանց պատերազմների, առանց տեսությունների: Մեկ ուրիշ երգում Լեննոնը ծաղրում է բոլոր իզմերը, հեղափոխությունները, այդ հասկացությունները դնելով անբեկալայելի շարքերի ու կապակցությունների մեջ /օրինակ՝ հեղափոխություն, բարեշրջում, ձեռնաշարժություն – revolution, evolution, masturbation/:

Այդ քառյակի հաջողության գլխավոր գաղտնիքը թերևս հենց այդ էր՝ արտահայտել ժամանակի գլխավոր տրամադրությունը, հրաժարումը ապագայի մասին երազելուց, հեղափոխություններից,

բարեփոխումներից: Թողեք ապրենք մեր կյանքը խաղաղության մեջ: Ավելին չեն ուզում:

Եվ ինչքան էլ հեռու լինեին Լեննոնն ու իր ընկերները խորհրդային վաթսուականների սերնդից, պարզվեց, որ նրանց աշխարհզուգույններում ընդհանուր շատ բաներ կային: Եվ գլխավորը մարդկային պարզ կյանքով, հանգիստ ապրելու ձգտումն էր: Եվ այստեղից շատ հեռու չէր մինչև Հրանտ Մաթևոսյանի «Մենք ենք, մեր սարերը»: Վերնագիրն արդեն խորհրդանշական էր: Բայց բանը միայն վերնագիրը չէր: Հովիւների աշխարհն ապստամբում էր դրսից իրեն փաթաթված կամ փաթաթվող կարգերին, հովիւների աշխարհը ուզում էր խաղաղ վայելել իր բաժին կյանքը, իր լեռների մեջ, իր օրենքներով: Հովիւների աշխարհն էլ զզված էր հեղափոխություններից, պատերազմներից, օրենքներից և այլն, և այլն:

Բայց, իհարկե, դրականության մեջ ամեն ինչ այդքան ուղղագիծ չէ: Վաթսուականների հայ արձակը մի ամբողջ նոր աշխարհ է բացում մեր նորագույն դրականության մեջ, և այդ աշխարհը իր մեջ բազմաչափ է, բազմադույն, բնակեցված ամենատարբեր մարդկանցով: Նրանք բոլորը հասարակական ուղղակի հետաքրքրություններից հեռու մարդիկ են, մարդիկ, որոնք ուզում են ապրել իրենց կյանքը հանգիստ, հրջանիկ և չեն ուզում գործ ունենալ մեծ աշխարհի ցնցումների հետ: Նրանք ամբողջովին իրենց հոգսերի, իրենց տառապանքների, իրենց խնդիրների հետ են: Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը այս դեպքում ևս ամենահամոզիչ օրինակն է: Նրա հերոսները՝ Գիքոն, Աղունը, Ալխոն և մյուսները, ուղղակի թշնամանք ունեն մեծ աշխարհի հանդեպ, նրանք այնքան հեռու են ժամանակի բոլոր կարգախոսներից, պաշտոնական լավատեսությունից: Աշխարհի մեծ ճանապարհներից հեռու ընկած գյուղը՝ Ծմակուտը, դարձյալ խորհրդանշական արժեք է ձեռք բերում: Հերոսների մեջ չկա հասարակական որևէ դիրք՝ դրավող մարդ: Գյուղացու սովորական կյանք, թեև այս սովորականը չի նշանակում աննշան կամ անիմաստ կյանք: Այստեղ երեւի պետք է ասել, որ սովորական մարդ ու փոքր մարդ հասկացությունները իրարից համեմայն դեպք տարբերվում են: Զորյանի «տխուր մարդիկ» իսկապես փոքր մարդիկ են: Բայց Մաթևոսյանի հերոսների դեպքում այս բնորոշումը պարզապես ճշգրիտ չէ: Նրանք չեն ապրում այն փոքրիկ, խղճով հոգսերով, որոնք կազմում են Զորյանի հերոսների կյանքի

իմաստը: Նրանք ապրում են մարդկային սովորական կյանքով, որի մեջ շատ դրամատիզմ կա, նրանց կյանքը արձագանքն է մեծ իրականություն մեծ հոգսերի: Բայց իրենք մարտիկներ չեն, գործիչներ չեն, գաղափարախոսական հետաքրքրություններ չունեն: Նրանցը իրենց բնությունն է, իրենց անասունները, իրենց ծառերը, այն ամենը, ինչ կազմում է սովորական մարդկային կյանքի իմաստը:

Վաթսուենականների սերունդը գրականություն բերեց ահա այդ սովորական մարդու կյանքի դրամատիզմը, և սա արդեն էական նորություն էր: Մաթևոսյանը գրում էր գյուղի մարդու մասին, Մանուկ Մնացականյանը, Ռուբեն Հովսեփյանը և Հովհաննես Մելքոնյանը՝ մեծ ու փոքր քաղաքների սովորական ընտանիքների մասին, Մուշեղ Գալշոյանը՝ սասունցի փախստականների մասին. բոլորն իսկապես սովորական մարդիկ էին: Բայց նրանց ապրումները, դրամաները խորն էին, մեծ էին, իրենց ձևով արձագանքում էին աշխարհի մեծ խնդիրներին (ահա թե ինչու ես խոսում եմ ուղղակի կապերի բացակայություն մասին): Այլապես այս հասարակ մարդկանց կյանքը իրոք աշխարհի մեծ խնդիրների արձագանքն է:

Քիչ ավելի մանրամասն փորձենք բնութագրել Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը: Այս գրողը դարձավ իր սերնդի առաջատարը, ամենից շատ նրա մասին էին խոսում ու գրում և՛ Հայաստանում, և՛ Մոսկվայում ու ողջ Ռուսաստանում, և՛ խորհրդային այլ հանրապետություններում, նաև արտասահմանում: Այս իրողությունն արդեն նշանակում է, որ Մաթևոսյանի արձակում ամենից խորն արտացոլվեցին ժամանակի հոգեբանությունն ու իրողությունները: Ինչպես արդեն ասացինք, գյուղի թեման դարձավ առաջատարներից մեկը խորհրդային ժողովուրդներից շատերի գրականության մեջ: Սա մի քանի պատճառ ուներ: Նախ, արդեն որերորդ անգամ, գյուղը դառնում էր հասարակության մեջ կատարվող խոր փոփոխությունների կիզակետը: Հիսունվաթսուական թթ. ուժեղացավ հոսքը գյուղից դեպի քաղաք: Հասարակության զարգացումը անկասելիորեն տանում էր դեպի ուրբանիզացիա, և Հայկական գյուղը (ճիշտ այնպես, ինչպես ուսականը) քայքայվում էր այդ գործընթացի ազդեցությամբ: Քաղաքը իր կենցաղի կարգավորվածություն, զվարճանքներով, հեշտ (թվացող) վաստակով հրապուրում-քաշում էր երիտասարդությանը: Մանավանդ պատերազմից հետո գյուղում շատ դժվար էր աշխատանք գտնել: Դա ամբողջ

Համաշխարհային քաղաքակրթության զարգացման ուղղությունն էր, բայց այն իր առանձնահատկություններն ուներ Հայկական գյուղում: Հայկական գյուղի համար բարոյական խնդիրները միշտ շատ կարևոր են եղել հենց գյուղի պահպանողականության պատճառով: Այդ պահպանողականությունը, որը ամբողջ 19-րդ դարի և դեռ 20-րդ դարի առաջին կեսի ընթացքում համարվում էր բացասական մի բան, հանկարծ սկսեց ներկայանալ այլ տեսքով: Քաղաքակրթության զարգացման հետզհետե արագացող թափը անգթաբար քանդում էր անսասան ժամացող բարոյական սկզբունքները, գյուղի դարավոր գոյություն բարոյական հիմքերը: Եվ քաղաքակրթության զարգացման սրընթաց շարժումը այլևս չէր կարող հրապուրել մտածող մարդկանց. այն վախ ու մերժում էր առաջացնում: Հանուն ինչի՞ էր այդ խելագար վաղբը, երբ կյանքը կորցնում էր իր հիմքերը, ամեն ինչ դառնում էր հարաբերական, անկայուն, և մարդը այլևս չէր կարողանում հարմարվել նորին: Եվ գյուղի պահպանողականությունը դրական արժեք էր ձեռք բերում: Այս ամենը հայ ընթերցողին ծանոթ էր դեռ Թումանյանի ստեղծագործությունից. բայց 20-րդ դարի վերջին տասնամյակներում գործընթացը ավելի մեծ ավերակներ էր գործում գյուղում, գյուղի մարդու հոգեբանության մեջ: Այդ տարիներին գրականությունը ավելի մեծ տագնապ էր սպրում. այն արդեն չունեիր այն հենարանը, որ Թումանյանի ժամանակներում դեռ կար: Թումանյանը մանկության տարիներին ապրել էր գրեթե էպիկական իրականության մեջ, և փողի քայքայիչ ազդեցությանը նա կարող էր հակադրել ահա իր սիրած նահապետական աշխարհը: Մաթևոսյանի սերունդը այս հենարանը չունեիր: Բարոյական կորուստների թիման խլացավ խորհրդային տարիներին, այն փուլում, որը անվանվում էր գյուղի սոցիալիստական վերակառուցում: Կյանքը ցույց տվեց, որ այդ վերակառուցումը մարդու մեջ շատ բան չփոխեց, համենայն դեպս ոչ այնքան բան, ինչքան ենթադրվում էր: Սոցիալիստական վերակառուցումը չկարողացավ կանխել այն խնդիրները, որոնք ծագում էին անխուսափելիորեն Արևմուտքում. այն միայն դանդաղեցրեց դրանց զարգացումը: 60-ականների կեսերին ակնհայտ դարձավ, որ խորհրդային գյուղին սպասում է այն ճակատագիրը, որը բնորոշ էր արևմտյան գյուղին: Այսինքն, գյուղը ավերվում էր, իր հետ ավերելով բարոյական սկզբունքների ամբողջ համակարգը: Ահա այս իրողությունը այնպիսի նշանակություն տվեց

գյուղի թեմային, որ այն դարձավ հայկական (և ոչ միայն հայկական) արձակի կենտրոնական խնդիրներից մեկը: Ի վերջո, հեղաբեկվում էր ողջ հասարակությունը, բայց գյուղում այդ հեղաբեկումը ավելի սուր էր արտահայտվում վերը բերված պատճառներով: Եվ դրա համար էլ այսպես կոչված գյուղական արձակը այդպիսի հնչեղություն ձեռք բերեց, մանավանդ հայ գրականության մեջ և մանավանդ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության շնորհիվ դառնալով հայ նորագույն արձակի ողնաշարը:

Եվ այսպես, Մաթևոսյանի աշխարհը գյուղն է, անտառներում և լեռներում կորած Ծմակուտը: Աշխարհից այդքան հեռու ընկած, աշխարհից կարծես կտրված այդ գյուղը ժամանակի բախումները ապրում է ավելի խորը, ավելի դրամատիկորեն: Հարթավայրի մեծ գյուղերը աստիճանաբար հարմարվել են նոր ժամանակներին, նրանք չունեն այդ դրաման: Իսկ Ծմակուտում մարդիկ ամեն ինչ ավելի սուր են ապրում: Մաթևոսյանի սիրած հերոսը ներքին գերլարված կյանքով ապրող մարդն է, որը շատ չի վստահում արտաքին աշխարհին: Այստեղ Մաթևոսյանը էականորեն տարբերվում է Թումանյանից: Թումանյանի հերոսը ապրում է նահապետական աշխարհի օրենքներով, նա դեռ կարող է այդ աշխարհի դիրքերից մերժել նոր բարքերը, ինչպես անում է, օրինակ, «Հառա-չանքի» հերոս ծերունին: Թումանյանի հերոսը կամ նահապետական հասարակության ծնունդն է, ինչպես Անուշը, կամ անցման շրջանի մարդ, որը զգում է նոր փոփոխությունների շունչը, վախենում է դրանցից, բայց իր մեջ պահում է նահապետական շրջանի պատկերացումները (ինչպես «Երկաթուղու շինության» հերոսները): Մաթևոսյանի հերոսները իրենց կյանքն անցկացրել են նոր շրջանի գյուղում, որը վաղուց արդեն զրկված էր նահապետական գյուղի կայունությունից, բարոյական սկզբունքների անաստան համակարգից: Այդ սկզբունքները հիմա ամենօրյա փորձության են ենթարկվում, գյուղացին հայտնվել է այլ հարաբերությունների խճճված ցանցում՝ և՛ նահապետական բարքերի հետքեր, և՛ փողի մեծ դերը կյանքում, և՛ խորհրդային կարգերի բերած նոր պատկերացումները: Այս շփոթված մարդը այլևս չի կարող այնքան սերտ հոգեկցություն ունենալ իր գյուղի, իր համայնքի հետ, ինչքան նահապետական մարդը: Ավելին, հիմա նա անվերջ հակասությունների մեջ է իր շրջապատի, իր միջավայրի հետ, հիմա նա քաշված է իր մեջ, նրա ներքին կյանքը միայն իր համար է, նա մենակ է իր հոգսերի, իր

տառապանքների հետ: Նա ապրում է լարված ներքին կյանքով, և այս ներքինը շատ կարևոր է: Նա հիշում է, վիճում է, ապացուցում իր ճշմարտությունը: Հրանտ Մաթևոսյանի բերած թերևս ամենամեծ նորությունը այդ ներքին լարված կյանքով ապրող հերոսն էր և նրա գիտակցության պատկերը, այն, ինչ եվրոպական գրականություններում անվանվեց գիտակցության հոսք: Գուցե ավելի ճշգրիտ է խոսել ներքին խոսքի մեծ նշանակության մասին, որովհետև գիտակցության հոսքի դասական օրինակները քիչ այլ կառուցվածք ունեն (ինչպես, օրինակ, Ջեյմս Զոյսի «Ուլիս» վեպում, որտեղ վերարտադրվում է ոչ այնքան ներքին խոսքը, որքան գիտակցության մեջ կապակցված խոսքի աստիճանին չհասնող գործընթացները): Մաթևոսյանը գործ ունի հենց խոսքի հետ, որը կարող է սկսվել իբրև հնչող խոսք, բայց աննկատելիորեն դառնալ ներքին, չարտասանվող խոսք: Այս անցումը շատ բնական է ընկալվում Մաթևոսյանի գործերում, որովհետև և՛ հնչող խոսքը, և՛ ներքին խոսքը հավասարապես սուբյեկտիվ են, ուղղված են ոչ այնքան խոսակցի արձագանքը հարուցելուն, որքան իր՝ հերոսի մեջ տարիներով կուտակվածը, մինչև վերջ չարտահայտվածը արտահայտելուն: Մաթևոսյանի հերոսները համոզված էլ չեն, որ իրենց կլսեն, կհասկանան, նրանք ներքնապես մենակ են, դրա համար Մաթևոսյանի հերոսների խոսքի կառուցվածքում պատասխանները շատ կարևոր չեն: Եվ էջերով հոսում է հերոսի խոսքը, բացելով նրա հոգու մութ անկյունները, տարիներով կուտակված նրա վիրավորանքները, զայրույթը և ներքին կյանքի այլևայլ նրբերանգները: Հիշեք Ադունին («Աշնան արևը»), Ռոստոմին («Տերը»), մյուս հերոսներին: Այստեղ Մաթևոսյանը սկզբունքորեն տարբեր է Թումանյանից, ավելի մոտ Ակսել Բակունցին:

Մաթևոսյանի հերոսների բարոյականության առանցքը վերաբերմունքն է աշխատանքի և հողի հանդեպ: Այս տեսակետից Մաթևոսյանի աշխարհում բաժանումը հստակ է՝ մարդիկ, որոնք աշխատում են և կատարում իրենց դժվար պարտքը անմոռնչ, և մարդիկ, որոնք խուսափում են այդ պարտքը կատարելուց, փախչում են քաղաք թեթև կյանքի: Ժամանակին, երբ վեճեր էին գնում գյուղաբնակության և քաղաքաբնակության շուրջ, Հրանտ Մաթևոսյանին երբեմն մեղադրում էին հինը, նահապետականը պաշտպանելու մեջ, այն օրերի քննադատներից մեկը անգամ հիշեց Մարքսի խոսքերը «գյուղական իդիոտիզմի» մասին:

Անկասկած, դա նշանակում էր խորությամբ չհասկանալ գրողին, որովհետև խոսքը ոչ թե հնի ու նորի մասին էր այլևս (այդ կատեգորիաները կորցրել էին իրենց դասական հստակությունը, առաջավոր լավի և հետամնաց վատի հակադրությունը): Խոսքը բարոյական որոշակի արժեքների մասին էր, առաջին հերթին՝ աշխատանքի մասին: «Օգոստոս» ժողովածուի մեջ Մաթևոսյանը մի պատմվածք ունի՝ «Նարինջ զամբիկը» վերնագրով: Դա պատմություն է գյուղական ձիու մասին, որին դեռ քուռակ ժամանակից քաղաք են տարել և մարդկերկրի համար: Ողորկ կողերով, կուշտ, լավ խնամված այդ ձին երեկոները զվարճացնում է քաղաքի անհոգա բնակիչներին: Մաթևոսյանը գրեթե բացահայտ ասելով խոսում այդ ձիու մասին, և ընթերցողի գիտակցության մեջ զամբիկը հակադրվում է Ալիսյին՝ գյուղական աշխատավոր ձիուն, իր տերերի պես չարքաշ կյանքով ապրող բռնաձիուն: Պարզ է, որ ձիերը, ձի լինելուց բացի, մարդկանց խորհրդանիշներ են: Նրա գլխավոր հերոսները (ավանդական տերմինով՝ դրական հերոսները) բռնաձիեր են⁷: Նրանք աշխատավորներ են, և այստեղ Մաթևոսյանը մերժում է ամեն տեսակի պաթետիկա, ռոմանտիկա: Աշխատանքը պարտականություն է, ծանր պարտք, որ մարդ պետք է կատարի ամբողջ կյանքում: Եվ դրա համար չկա պարգև ու խրախուսանք. կա միայն պարտքի գիտակցությունը: Հատկապես «Մեր վագերը» ժողովածուի պատմվածքներում այս ճշմարտությունը շատ հստակ է արտահայտված: Երեխան վախից չի կարողանում գնալ հեռավոր դեպից խոտ բերելու, և այնքան է տառապում դրանից, որ հրաժարվում է հաց ուտել: Երեխան գիտի, որ դա իսկապես իր պարտքն է, որովհետև այդ ընտանիքում բոլորը աշխատում են, այդ ընտանիքում հեշտությունը հաց չեն ուտում: Աղուն, ի վերջո, առօրյա չափանիշներով, շատ էլ հաճելի կին չէ. բոլորի հետ կռվում է, բոլորի կյանքը դառնացնում: Եվ ընթերցողը հասկանում է նրա ամուսին Սիմոնին, որը սեր, պարզ մարդկային սեր է փնտրում կողքի այրու մոտ. Աղունը ընդունակ չէ այդպիսի սեր տալու: Նրա մեջ մի կիրք է մնացել՝ տուն դնել, երեխաներին մեծացնել. եթե ինքը չանի, էլ ո՞վ անի: Նա իսկապես երկրի ջիղն է, ինչպես անվանված էր վիպակի առաջին հրատարակությունը (հետո վիպակը վերանվանվեց «Աշնան

⁷ Մաթևոսյանի առաջին՝ «Օգոստոս» ժողովածուի (1967) երկու շարքերից մեկը կոչվում է «Բեռնածիեր»:

արեւ»): Աղունը կածես պայքարում է ամբողջ գյուղի դեմ, բոլորի դեմ՝ իր գոյության իրավունքը ապացուցելու համար, արևի տակ իր տեղը ունենալու համար: Մաթևոսյանի մյուս վիպակի՝ «Տիրոջ» հերոսը Աղունի յուրատեսակ տղամարդ կրկնակն է, անձնական կյանքում նույնքան դառը, չսիրված, մենակ: Սա էլ իր ձևով է պայքարում ամբողջ գյուղի դեմ: Գյուղում արդեն վաղուց մոռացել են այն ավանդական արժեքները, որով գյուղը գոյատևել է: Բոլորը մտածում են իրենց բաժինը փախցնելու մասին, և անտառը ոտնատակ է դնում, անտառը ավերվում է: Ոչ ոք չի էլ մտածում, որ եթե անտառը հատվի-վերջանա, գյուղն էլ կդատարկվի: Չեն մտածում, որովհետև ահա բոլորն էլ ուզում են քաղաք գնալ: Իսկ Ռոստոմը վերջինն է, որ սրտով կապված է գյուղին, հողին, անտառին և ամեն կերպ ջանում է փրկել անտառը, տիրություն անել: Բայց դրա համար նրան պատժում են՝ մի լավ ծեծում են... Հիմա անտառը խորովածի տեղ է, գերան կտրելու տեղ է, ամառանոց-առանձնատուն կառուցելու տեղ է...

Այս վիպակի վերնագիրը հուշում է Մաթևոսյանի նախընտրած մարդկային տիպի, ուրեմն և նրա գլխավոր հերոսի բնութագիրը՝ «տեր»: Դրանք մարդիկ են, որոնք չեն կորցրել տիրոջ զգացումը հողի հանդեպ, ընդ որում, այդ զգացումը ենթադրում է միայն պարտականություններ հողի, բնության, ընտանիքի հանդեպ: Այս բնութագիրը Մաթևոսյանի հերոսներին հակադրում է մարդկային այն տիպին, որը այդ նույն տարիներին գրավեց գրողների և հրապարակախոսների ուշադրությունը՝ սպառողի տիպին: Այդ տիպը, անկասկած, խորհրդային գրականության հայտնագործությունը չէր: Դա արդյունքն էր 20-րդ դարի զարգացումների, որոնց հետևանքով նյութական արժեքները ավելի ու ավելի մեծ տեղ էին գրավում մարդկային կյանքում: Նյութական բարեկեցությունը, որ մինչ այդ համարվել էր մարդու գործունեության նպատակներից մեկը, շատ թե քիչ զարգացած հասարակություններում հանդես եկավ իր հակառակ երեսով: Մարդու գլխավոր նպատակը դառնում է բարեկեցիկ կյանքը: Ինչքան կենցաղը կատարելագործվում է, այնքան մարդու մեջ հոգևոր ձգտումները պակասում են: Կյանքը վերածվում է հարմարավետության մրցավազքի, ամեն նոր քայլ այդ ճանապարհին ստիպում է մտածել հաջորդ քայլի մասին: Դա դառնում է մարդու գլխավոր նպատակը: Եվ ամեն ինչ վերածվում է այդ նպատակին հասնելու միջոցի: Աշխատանքը դառնում է ոչ թե մարդու

բարձրագույն պարտքը – ինչպիսին է այն Մաթևոսյանի հերոսների համար - այլ վաստակելու, հարստանալու, նորանոր նյութական բարիքների կուտակելու միջոց: Եվ դրա համար անտառն արդեն ավելին չէ, բան գերան հատելու, որսի կամ այլ մսով խորոված անելու և գեղեցիկ առանձնասուռն կառուցելու վայր: Ահա թե ինչու են Մաթևոսյանի հերոսները այդքան մոլեգնորեն պայքարում այդ հոգեբանությունից դեմ, այդ հոգեբանությունը կրող մարդկանց դեմ, ահա թե ինչու են նրանք ներքնապես ոգնիների պես փշոտվում – որովհետև բոլորը վազում են նույն ճանապարհով՝ դեպի քաղաք, դեպի վայելքներ. գյուղը, որն այս դեպքում ծանր աշխատանքի, այսինքն մարդու գլխավոր պարտքը կատարելու վայրն է, լքվում է: Տերերը՝ Աղունը, Ռսատոմը, Գիքոն, Անդրոն, Սիմոնը՝ բոլոր այն հերոսները, որոնց համակրանքով է վերաբերվում հեղինակը, չեն լքում գյուղը, իսկ նրանց զավակները հեռանում են. հեռանում են Աղունի որդիները նաև, որոնց զգվեցրել է իրենց մոր անվերջ կռիվը, զգվեցրել է գյուղի անուրախ կյանքը: Ի վերջո, այս է գլխավոր բախումը Մաթևոսյանի ստեղծագործություններում:

Այս բախումը վաղուց արդեն ակնհայտ էր արևմտյան հասարակություններում. 20-րդ դարը ինչ-որ իմաստով կարելի է համարել սպառնալից դար: Հենց հոգևոր հետաքրքրությունների անկումը Արևմուտքում հանգեցրեց այն գրականությանը, որը այնքան մռայլ հայացք ուներ կյանքի հանդեպ: Բայց Արևմուտքը գնում էր դեպի այդպիսի աշխարհ-զգացողությունը աստիճանաբար, դարավերջին նա վաղուց արդեն հարմարվել էր նոր ստանդարտներին: Իսկ խորհրդային ժողովուրդների կյանքում այդ դործնիթացը այլ կերպ տեղի ունեցավ: Հեղափոխությունը, ինչպես էլ այսօր այն երևա մեր հայացքին, իդեալներ էր բերում, հոգևոր արժեքներ: Համընդհանուր երջանկության երազանքը, որը կապվում էր կոմունիզմի հետ, մի պահ դարձավ մարդկանց հոգևոր կյանքի առանցքը, և սպառողական հետաքրքրությունները մի կողմ մղվեցին, դարձան ինչ-որ արհամարհելի բան: Սակայն հենց այն պահին, երբ խորհրդային Միությունում մարդկանց բարեկեցությունը հարաբերաբար բարձրացավ, պարզ դարձավ, որ կոմունիզմի երազանքը կորցնում է իր իշխանությունը հասարակության, մարդկանց մտքերի վրա, որ խորհրդային մարդն էլ, նյութական բարիքների համը տեսնելով, տարվում է դրանցով, այդ նույն սպառողական հոգեբանությունը տարածվում է խորհրդային հասարակության մեջ, որի համար, այսպես

Թե այնպես, իդեալ դարձան արևմտյան բարգավաճ սպառողական հասարակությունները: Պաշտոնական գաղափարախոսությունը հայտնվեց հակասական վիճակում: Մի կողմից, մարդու նյութական բարեկեցության բարձրացումը խորհրդային հասարակության նպատակներից մեկն էր, և այդ ուղղությամբ կատարվող փոփոխությունները անպայման դրական էին: Բայց, մյուս կողմից, այդ սպառողական ձգտումները հակասում էին այն իդեալներին, որոնք ընկած էին կոմունիստական գաղափարների հիմքում: Երջանիկ ապագայի հեռանկարը այլևս իշխանություն չուներ: Մյուս կողմից, ԽՄԿԿ վերջին ծրագրում առանձին բաժին հատկացվեց «կոմունիզմ կառուցողի բարոյական կողեքսին»: Այն բարոյական սկզբունքները, որոնք արձանագրված էին այստեղ, իսկապես բարձր սկզբունքներ էին, և նման բան ժամանակակից Արևմուտքում պատկերացնել հնարավոր չէր: Արևմուտքը շատ էր «հասունացել» նման ուղղամտիկական երազանքների համար: Բայց, մյուս կողմից, խորհրդային հասարակությունը ևս արդեն չէր ընկալում այդ երազանքները: Այդ կողեքսին ավելի շատ հոմորով էին նայում: Կա՛մ նոր հասարակություն կառուցողներն էին շատ շտապել, այսինքն մարդը դեռ պատրաստ չէր հոգևոր կյանքին, կա՛մ էլ այդպիսի կյանքը առհասարակ պատրասն էր և պետք էր Արևմուտքի պես սթափ նայել իրերին: Այսպես թե այնպես, սպառողական հոգեբանությունը պատերազմից հետո նվաճեց նաև խորհրդային մարդուն, և ինչ-որ պահի հասարակության հոգևոր կյանքում տեղի ունեցող փոփոխությունները խորհրդային հասարակությունը պետք է մոտեցնեին արևմտյան հասարակություններին:

Բայց, բնական է, արևմուտքում համեմատաբար անցնցում տեղի ունեցած փոփոխությունները նման պայմաններում պետք է ավելի դրամատիկական երանգներ ընդունեին: Ահա թե ինչու մարդու կերպարի հոգևոր և բարոյական չափումների դերի ընդգծումը այնքան աչքի ընկնող էր ոչ միայն հայկական, այլև խորհրդային մյուս ժողովուրդների գրականություններում: Վերջին հաշվով, Ջինզիզ Այթմատովը, ներկայացուցիչը մի մշակույթի, որը իր արմատներով շատ հեռու էր հայկականից, իր ստեղծագործության մեջ դնում էր նույն խնդիրները, որոնք զբաղեցնում էին Հրանտ Մաթևոսյանին: Եվ պատահական չէ, որ մոսկովյանություն ընդունած ժողովրդի գրողը, իր ժողովրդի բարոյական արժեքների պահպանության ջատագովը, իր ստեղծագոր-

ծուլթյան մեջ հանկարծ դիմում է Քրիստոսի կերպարին ու քրիստոնեական գրոսկանության գործերին (Քրիստոսի յուրատեսակ ժամանակակից կրկնակը «Կառափնաստեղ» վնայում և Նարեկացուց բերված բնաբանը «Եվ դարից երկար է տևում օրը» վնայում): Քրիստոնեությունը, անկախ իր բոլոր ներքին հակասություններից, հոգևոր և բարոյական խնդիրներին ամենից մեծ նշանակություն տվողն էր աշխարհի մեծ կրոնների շարքում:

Թուուցիկ հիշենք 60-70-ական թթ. ամենահայտնի դրողներից մեկի՝ բելուուս արձակագիր Վասիլ Բիկովի ստեղծագործությունը: Բիկովի գլխավոր թեման պատերազմն էր. բայց նրան հետաքրքրում էին ոչ թե մեծ ճակատամարտերը, մեծ զորաբանակների ու պետությունների, գեներալների ու հերոսների ճակատագրերը, այլ սովորական մարդկանց դրամաներն ու ողբերգությունները: Պատերազմը մարդկանց դնում էր այնպիսի պայմանների մեջ, երբ մարդ ենթարկվում է անհնարին փորձությունների. այդ փորձությունները յուրատեսակ ստուգումներ են մարդկային էության, մարդկային բարոյականություն: Օրինակ, նրա ամենահայտնի վիպակներից մեկը՝ «Սոտնիկովը», պատմում է երկու պարտիզանների ճակատադիմադրության մասին, որոնք իրերի բերումով գերի են ընկնում: Մեկը, որ ֆիզիկապես թույլ է՝ Սոտնիկովը, դիմանում է բոլոր փորձություններին, տառապանքներին. մահը նրան չի վախեցնում: Ընդ որում, այս ամենը ներկայացվում է միանգամայն ունայնատական գույներով. ընթերցողը զգում է մարդու վիճակի ամբողջ ահափորությունը, անհուսությունը: Բայց ոգին ուժեղ է. հակադրելով երկու պարտիզանների ֆիզիկական տվյալները, Բիկովը ուղղակի մատնացույց է անում հենց հոգևոր ուժի կարևորությունը մարդու համար: Սոտնիկովը հիշեցնում է Հայ ընթերցողին քաջածանոթ՝ միջնադարյան գրականության մարտիրոսներին, որոնց մարմինները ենթարկվում էին անբեականալայելի տանջանքների, բայց որոնց հոգին աննկուն էր մնում: Միջնադարյան այս ավանդույթը ահա այսպես անսպասելի վերակենդանանում է ժամանակակից գրողի գործերում, մարդու հոգևոր էության կարևորությունը ընդգծվում է գրեթե միջնադարյան ուժով: Սոտնիկովի հետ գերի ընկած մյուս պարտիզանը, քաջ և ուժեղ մի մարդ՝ Ռիբակը, որ պետք է հենարան լիներ թույլ և հյուսված ընկերոջ համար, մահվան սարսափից անմիջապես կոտրվում է, դառնում ֆաշիստների ակամա գործակիցը: Հետո նա փորձում է ինքնասպանություն գործել. բայց դա

էլ արդեն անհնարին էր. ոգով թույլ մարդը գլորվում է դեպի դավաճանություն:

Բիկովը իր հերոսների մարդկային էությունը ստուգելու համար նրանց դնում է այսպիսի ծայրահեղ իրավիճակների մեջ: Բայց ծայրահեղ իրավիճակները կոտորում են շատերին: Քչերն են դիմանում այդպիսի փորձություններին: Այս դեպքում մենք իրավունք ունենք հարց տալու՝ արդարացի՞ է մարդկանց այդքան դաժան փորձությունների կնխարկել: Մարդը ծնվում է փորձությունների, թե՞ իր սովորական կյանքի համար: Սա մի հարց է, որին միանշանակ պատասխան տալ հնարավոր չէ: Աննկուն ոգու տեր մարդիկ արժանի են ամենախորին ակնածանքի: Բայց սովորական մարդը ևս ունի իր կյանքի և երջանկության իրավունքը: Եվ եթե կյանքի իրողությունները նրան դնում են իր ուժերից վեր փորձությունների առջև, ապա մարդուն պետք է կարեկցել: Իր խորքում Բիկովի մոտեցումը հիշեցնում է միջնադարյան մարդու հոգևոր անդիջումությունը: Այստեղ արդեն հայ և բելուռուս գրողները իրարից շատ տարբեր են: Մաթևոսյանը ներկայացնում է սովորական մարդուն սովորական իրավիճակներում (Բիկովը սովորական մարդկանց դնում է սահմանային իրավիճակների մեջ): Բայց սովորական իրավիճակները լի են դրամատիկ շրջադարձերով ու բախումներով: Մաթևոսյանը վերջնական վճիռներ չի կայացնում իր հերոսների մասին, չի բաժանում նրանց իսկականների ու անիսկականների: Նրա գործերում կա չցուցադրվող, պատումի խորքերը անցած կարեկցանք: Եթե ուշադիր կարդանք Մաթևոսյանի գործերը, պետք է նկատենք, որ դրական ու բացասական հերոսների բաժանումը դրանցում գրեթե չկա: Հերոսները, որոնց մասին պատմում է, ահա այդ կարեկցանքի արժանի սովորական մարդիկ են. իսկապես վատ մարդիկ դուրս են նրա միջավայրից, զրաից են գալիս և մնում են մի տեսակ բացասական խորհրդանիշներ, որոնց նկատմամբ վերաբերմունքը չի թաքցվում: Այդպես այն մարդը, որը անտառում ամառանոց է կառուցում («Տերը»), այն հովիկ կանայք, որոնք իրենց պարարտ և խնամված մարմինները ցուցադրում են գյուղի գետտափի տաք ավազներին պառկած, Նարինջ դամբիլը և ուրիշները:

60-70-ականների հայ արձակում բարոյական մաքսիմալիզմը հանդես է գալիս Մուշեղ Գալչոյանի ստեղծագործության մեջ: Շարքային մարդու և նրա կեցության բարոյական կողմերի հանդեպ իր ուշադրությամբ Գալչոյանն, անկասկած, մոտ է Մաթևոսյանին և իր

սերնդակիցներին: Բայց նրա ընտրած միջավայրը ուրիշ է, դա բարոյական անդիջում գնահատականների, բարոյական անհողդողդ սկզբունքների աշխարհ է: Գալչոյանը իր արձակի համար ընտրեց սասունցի փախառականների միջավայրը: Այդ միջավայրը կյանքի խսկ հանգամանքների բերումով ստեղծված՝ մարդկային էությունը ստուգելու մի ինքնատիպ փորձադաշտ էր: Լեռնական անխաթար մթնոլորտում ապրած մարդիկ հայտնվել էին նոր օրերի հայկական գյուղում, իրենց հետ բերել էին իրենց ազատագրական պայքարի հիշատակները, հպարտությունն ու պարտությունն ամօթը: Նրանք այդ բոլորը շարունակում էին վերապրել չանցնող սրտվթյամբ. մյուս կողմից, նրանք դրված էին այնպիսի պայմանների մեջ, որ ամեն ժամ իրենց գլխավոր սկզբունքները բախվում էին նոր առօրյային, մի այլ բարոյականություն: Ահա այս պայմաններում բարոյական բախումները շատ սրվում են, վճիռները անսովոր են, համեմայն դեպս ոչ առօրեական: «Զորի Միրոն» վիպակի գլխավոր հերոսը խոսված է ամբողջ աշխարհից, խոսված է իր ազգակիցներից իր և ամբողջ արևմտահայություն ճակատագրի համար: Խոսված է իր ժողովրդի և աշխարհի բարոյական անկման համար: Նա չի կարող մոռանալ ոչ միայն իր նահապետական մաքուր գերդաստանի կորուստը, այլև այն, որ փախուստի ժամանակ նահապետական բարոյականությունը փրկից, որ հայ կինը ստիպված էր մոռանալ իր ամօթխածությունը գաղթի պայմաններում, և հայ տղամարդը ոչինչ չկարողացավ անել այդ կնոջը պաշտպանելու համար: Եվ դրա համար նա իր տունը կառուցել է մեջքով դեպի գյուղը: Այս վիպակում ներքին բանավեճ կար 60-ականների ամենահայտնի հայ գրողներից ու հասարակական գործիչներից մեկի՝ Հրաչյա Քոչարի «Նահապետ» վիպակի հետ: Եվ այդ բանավեճը ինչ-որ չափով խորհրդանշում էր դրական երկու սերունդների վերաբերմունքը կյանքի ու մասնավորապես պատմության հանդեպ: Քոչարը շեշտը դնում է հայ մարդու կենսունակության, կյանքի հաղթանակի վրա: Նրա Նահապետը, որի ճակատագիրը շատ նման է Միրոյի ճակատագրին, անցյալը ապրում է իբրև քաղցր հուշ, առանց այն բարոյական սրտվթյան, որն հատուկ է Գալչոյանի հերոսին: Նրա մեջ ընդգծված է հայ մարդու կարևորագույն գծերից մեկը՝ ուշքի գալ ամեն տեսակ արհավիրքներից հետո և շարունակել ապրել ու ստեղծել: Իսկ ահա Գալչոյանի համար դա քիչ է: Գալչոյանի հերոսը իրեն ու ընթերցողին լվիում է պարտության դառնություն և բարոյական կորուստների

մեծության անվերջ վերապրումով: Գալշոյանի մյուս հերոսները (Հասուկապետ «Մարութա սարի ամպերը» շարքում) այդքան սուր չեն վերապրում անցյալը. բայց շատ կտրուկ են իրենց առօրյայի հետ կապված որոշումներում: Մի շատ բնորոշ օրինակ (թեև այս պատմվածքը, հնարավոր է, շարքի ամենաուժեղ գործերից է)՝ սասունցի Հաշվապահը մասնակցում է շրջկոոպի նախագահի ծննդյան օրվա խնջույքին: Բոլորի հետ միասին խմում է նախագահի կենացը: Բայց նա գիտեր, որ նախագահը ավազակի մեկն է: Դրա համար էլ, երբ մի քիչ սթափվում է, արդեն գիշերով գնում է նախագահի տունը և իր կենացը «ետ առնում»: Գալշոյանի սովորական մարդիկ այսպիսի անսովոր արարքներով են հաստատում իրենց կենսական սկզբունքները:

7

Սրանք էին «գյուղական արձակի» հիմնական սկզբունքները: «Գյուղական արձակը» դարձավ 60-ականների արձակի առաջատար ուղղությունը, հատկապես Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունն շնորհիվ: Բայց դա միակ ուղղությունը չէր, իհարկե, և այդ տասնամյակների արձակի համապատկերի մեջ էական տեղ էր գրավում արձակի այն բաժինը, որը պատկերում էր քաղաքային կյանքը, ընդ որում, քաղաքային կյանք ստեղծելիք է հասկանալի անպայման դասական, մեծ քաղաքը. այդպիսի կյանքի ավանդույթներ Հայաստանում նոր էին ստեղծվում, Երևանը նոր-նոր դառնում էր իսկական մեծ քաղաք: Այդ քաղաքն էլ իր տեղն ուներ գրականության մեջ, մանավանդ Վարդգես Պետրոսյանի, Պերճ Զեյթունցյանի, Վահագն Գրիգորյանի, Նորայր Աղալյանի և էլի ուրիշների երկերում: Բայց դավառական քաղաքը, ավանը, այսինքն այնպիսի բնակավայրերը, որոնք արդեն գյուղ չեն, բայց իսկական իմաստով դեռ քաղաք էլ չեն, իրենց կարևոր տեղն էին ձեռք բերում ժամանակի արձակում:

Այստեղ թերևս անհրաժեշտ է մի քանի խոսք ստեղծել այն մասին, թե ինչ նշանակություն ունի սոցիալական միջավայրը գրականության համար, ինչ գրական արժեք ունի այդ բաժանումը: Գրականության փորձը ցույց է տալիս, որ սոցիալական միջավայրը ոչ միայն որոշակի տիպեր կամ գաղափարներ է տալիս, այլև բուն գեղարվեստական մտածողության երանգներ, կերպարներ, լեզու: Միջավայրերի տարբերությունը գրականության մեջ չպետք է բացարձակացնել. բայց չի կարելի և

շրջանցել: Հնարավոր է՛ է պատահականությունն համարել այն, որ Բակունցի արձակի քնարականությունը կապված է գյուղական աշխարհի հետ, իսկ Զարենցի ոճը գերազանցապես քաղաքային միջավայրի ծնունդ է: Եթե մի քիչ ավելի խորանանք պատմության մեջ, գնանք դեպի դարասկզբի բանաստեղծությունը, չենք կարող չտեսնել մտածողության այն տարբերությունները, որոնք բնորոշում են Մեծարենցին և Տերյանին, առաջինին իբրև գյուղական միջավայրի ծնունդ, իսկ երկրորդին գերազանցապես իբրև քաղաքային միջավայրում ձևավորված անհատականություն: Գրական զարգացման տարբեր փուլերում առաջին պլանն կարող են մղվել «գյուղագրությունը» կամ «քաղաքագրությունը»: 19-րդ դարավերջի և 20-րդ դարի սկզբի հայ գրականության մեջ անվիճելի առաջատարը Հովհաննես Թումանյանն էր, որի ստեղծագործության ոչ միայն միջավայրը, այլև աշխարհգեացողության ողջ համակարգը կապված էր նահապետականության և նահապետական գյուղի հետ, և հենց սա նրան դարձրեց ժամանակի և ողջ հայ գրականության մեծագույն գրողներից մեկը: Բայց արդեն 20-րդ դարի տասնական թվականներին գրական շարժման առաջատարը (գոնե արևելահայ գրականության մեջ) դարձավ Վահան Տերյանը՝ մաքուր քաղաքային բանաստեղծ: Ռուս գրականության մեջ 20-րդ դարի սկիզբը «քաղաքային» գրականության տիրապետության դար էր. բայց նրանց կողքին գործում էր այնպիսի ընդգծվածորեն գյուղական բանաստեղծ, ինչպիսին էր Սերգեյ Եսենինը, որն իր ազդեցությամբ դեռ այն տարիներին կարող էր համեմատվել հենց Մայակովսկու հետ:

Այս խնդիրը կարող է ձեռք բերել երբեմն անսպասելի սրություն: Այդպես եղավ 60-ականներին. Հայաստանում մի ամբողջ բանավեճ ծավալվեց «գյուղագիրների» և «քաղաքագիրների» միջև: Երկրորդ խմբին անարդար էր թվում գյուղական արձակի առաջնությունը ժամանակի գրականության մեջ: Վարդգես Պետրոսյանը մի հոգևածում գրում էր, որ գյուղական գրականության ներկայացուցիչների գործը ավելի հեշտ է, որովհետև հայ գրականության մեջ գյուղի պատկերման մեծ ավանդույթներ կան: Իսկ քաղաքի մասին գրող հեղինակները իրենք պետք է ստեղծեն այդ ավանդույթները⁸: Բայց խնդիրը, իհարկե, գրական ավանդների մեջ չէր: Մանավանդ որ քաղաքային կյանքը բավական

⁸ Տե՛ս «Литературная Армения», 1968, № 10.

լայնորեն արտացոլվել էր Հայ դասական գրականության մեջ (Սունդուկյան-Շիրվանզադե-Ջոհրապ-Տերյան-Թեքեյան և այլք)։ Այնպես որ գյուղական գրականության առաջատար տեղը 60-ականների գրականության մեջ ո՛չ քննադատների, ո՛չ էլ իրենց՝ գրողների սուբյեկտիվ գործողությունների հետևանք էր, այլ պայմանավորված էր Հայ Հասարակության այդ տարիների տրամադրություններով, Հասարակության և գրականության զարգացման օբյեկտիվ օրինաչափություններով։ Պատահական չէր, որ այդ նույն տարիներին ռուս գրականության մեջ ևս «գյուղական արձակը» մեծ հնչեղություն ձեռք բերեց։ Ամենից շատ կարգացվող ու ամենասիրված գրողների թվում էին Վալենտին Ռասպուտինը և Վասիլի Բելովը, տիպիկ «գյուղագիրներ», որոնք գրում էին ռուսական գյուղի կյանքի ու դրամայի մասին։ Մյուս Հայտնի գրողներից շատերը ևս կապված էին գյուղական թեմատիկայի հետ՝ Ֆյոդոր Աբրամով, Վիկտոր Աստաֆև, Վիկտոր Լիխոնոսով և ուրիշներ։ Հետաքրքրական է, որ այս տարիների ռուս գրականության մեջ գյուղի թեման առաջատար տեղ էր գրավում արձակում։ Բանաստեղծությունյան առաջատար անունները՝ Բուլատ Օկուլչաֆա, Եվգենի Եվտուշենկո, Անդրեյ Վոդենասենսկի, Բելլա Ալմազուլինա, Ռոբերտ Ռոժդեստովենսկի և ուրիշներ, կապված էին գերազանցապես քաղաքային և քաղաքացիական թեմատիկայի և մտածողության հետ, և միայն Նիկոլայ Ռուբցովն էր, որ իր գյուղական երգերով կարող էր դրվել վերը հիշված բանաստեղծների կողքին։

Եվ ուրեմն, Հայ գրականության մեջ 60-70-ական թթ. առաջատարը մնում էր գյուղական թեմատիկան։ Բայց առանց «քաղաքային» գրականության այդ տարիների Հայ արձակի պատկերը շատ թերի կլիներ։ Որոնումները այստեղ թերևս ավելի աչքի ընկնող էին, գրական փորձարարությունը ավելի տարածված էր, և դա ինքնին հետաքրքրություն էր առաջացնում այն մթնոլորտում, որը, մասնավորապես երեսնականների կեսերից սկսած, գրական որոնումները չէր խրախուսում, ամեն ինչ ենթարկելով «սոցիալիստական ռեալիզմի» պահանջներին։ 60-ականների Հայ ընթերցողը այնքան էլ սովոր չէր գրական անսպասելի, անսովոր ձևերին. քսանական թթ. աշխուժությունը մոռացված էր, իսկ արտասահմանյան ժամանակակից գրականությունը թարգմանվում էր խիստ ընտրողաբար։ Ահա թե ինչու Պերճ Զեյթունցյանի և ուրիշների որոնումները աշխույժ հետաքրքրություն էին ծնում։

60-ականների գրական շարժման առաջին արտահայտություններից մեկը այսպես կոչված «խոստովանական արձակն» էր: Երիտասարդ գրողները իրենց սերնդի հոգեբանությունն արտահայտում էին գրական այնպիսի երկերում, որոնց մեջ ընդգծվում էին անձնականությունն ու անկեղծությունը: Հնարավոր է, որ արմատներով այդ արձակը կապված էր «գիտակցության հոսքի» հետ, բայց այն մարդկային հոգեբանության այդպիսի խորքերը թափանցելու խնդիր չուներ, ինչպես «գիտակցության հոսքը»: Դա ավելի անմիջական արձագանք էր հասարակական և անձնական կյանքի իրադարձություններին: Վարդգես Պետրոսյանի առաջին լուրջ գործերը հենց «խոստովանական արձակի» հետ էին կապված: Դրանցով Պետրոսյանը արձակ էր բերում նոր հերոսին՝ 60-ականների երիտասարդ մարդուն՝ իր նոր, անցյալով չծանրաբեռնված հայացքով: Հետագայում էլ երիտասարդական թեմատիկան շարունակում էր մեծ տեղ գրավել Պետրոսյանի ստեղծագործության մեջ: Բայց Պետրոսյանի գրականությունը բնորոշ հատկանիշը դարձավ հրապարակախոսայնությունը, որը ինչ-որ չափով «խոստովանական արձակի» հատկանիշների դարգացումն էր: Առհասարակ Պետրոսյանի ողջ արձակը, անկախ ժանրից՝ վեպ, վիպակ, պատմվածք թե մի այլ բան, կարելի է համարել գեղարվեստական հրապարակախոսություն: Ավաճելով վերաբերում է թե՛ «Դեղատուն «Անի» վեպին, թե՛ հետագա տարիներին գրված «Մենավոր ընկուզենին», «Վերջին ուսուցիչը», «Այրվող շապիկ» վեպերին: Պետրոսյանը մեկնում էր ոչ թե մարդկային տիպերից, ոչ թե կենսական պատկերներից, այսինքն, այն ամենից, ինչ կազմում է գեղարվեստական մտածողության հիմքը, այլ հասարակությանը հուզող խնդիրներից, հետո այդ խնդիրները ներկայացնելու համար ստեղծում էր սյուժեներ, կերպարներ և այլն: Եվ քանի որ, իբրև իսկական հրապարակախոս, նա տեսնում էր հասունացած խնդիրները, ապա նրա գործերը լավ էին ընդունվում, հետաքրքրություն էին առաջացնում: Բայց գեղարվեստական մնայուն արժեք դրանք չէին դառնում: Պետրոսյանի իսկական հաջողությունը նրա բուն հրապարակախոսությունն էր, այսինքն այն գործերը, որոնք վեպ ու վիպակ լինելու հավակնություն չունեին և ուղղակիորեն շոշափում էին ժողովրդին հուզող հրատապ խնդիրները: Ահա թե ինչու «Հայկական էսքիզները» այնքան կարևոր տեղ գրավեցին

ոչ միայն գրողի, այլև 60-70-ականների ողջ Հայ գրականության մեջ: Դրանք կազմեցին մի բավական սովոր Հատոր, որի մեջ գրողը խորհրդածում էր մեր ժողովրդի պատմական ճակատագրի, առօրյայի, նրա հոգեբանության և այլնի մասին, ձգտելով տալ Հայ ժողովրդի յուրահատուկ հավաքական դիմանկարը:

Պետրոսյանի այս շարքը, նրա հրապարակախոսական հոդվածները, Սիլվա Կապուտիկյանի ուղեգրությունների հետ միասին, նշանավորեցին հրապարակախոսության աննախագեղ վերելքը մեր գրականության մեջ: Պետրոսյանի ստեղծած և երկար տարիներ նրա կողմից խմբագրվող «Գարուն» ամսագիրը մեծ դեր խաղաց հրապարակախոսության զարգացման գործում: Կյանքը ողջ խորությամբ գեղարվեստականորեն յուրացնելուց առաջ գրողները բարձրացնում էին հրատապ խնդիրներ, խորանում դրանց մեջ, նաև օգնում Հասարակության համար կարևոր խնդիրների լուծմանը: Հրապարակախոսության այս վերելքը ժամանակի նշանն էր, արտահայտությունը հասարակության արթնացման, այն բանի, որ մարդիկ այլևս չեն ուզում սոսկական «պտուտակներ» լինել պետության համար: Հրապարակախոսական ժանրերը բավական բազմազան էին՝ ծավալուն ուղեգրություններից ու շարքերից մինչև թերթային հոդվածները, ռադիո և հեռուստատեսային ելույթները: Օրինակ, 70-ական թթ. Սիլվա Կապուտիկյանը հաղորդաշար էր վարում հեռուստատեսությամբ «Մեր տան պատիվը» վերնագրով, որը աշխույժ քննարկումների առարկա էր դառնում: Դրանցում խոսվում էր ավելի շատ թերությունների մասին, որոնք աղավաղում էին մեր ժողովրդի կերպարը, կաշառակերության, նյութապաշտության ախտերի մասին: 70-ական թթ. ասպարեզ եկավ մեկ ուրիշ տաղանդավոր հրապարակախոս՝ Զորի Բալայանը, որն իր ելույթներում շոշափում էր մեզ համար ավելի ու ավելի մեծ նշանակություն ձեռք բերող՝ բնության պահպանության և այլ հասարակական խնդիրներ, դրանք բարձրացնում այն տարիներին շատ կարևոր՝ միութենական ամբիոն («Լիտերատուրնայա գաղետա»): Զորի Բալայանի ելույթները արձագանք էին տալիս ամբողջ խորհրդային Միության մեջ, նկատվում էին միութենական կառավարական և կուսակցական մարմինների կողմից: Եվ պատահական չէ, որ հրապարակախոսության առաջատարները գրողներն էին. դրանով մի անգամ ևս ընդգծվում էր գրողի, գրչի մարդու պատասխանատվությունը

ժողովրդի ճակատագրի համար: Ահա առանց հրապարակախոսության այս ակտիվ գործունեությունն անհնար է պատկերացնել Հայաստանի հոգևոր կյանքը 60-70-ական թթ.:

Ինչպես արդեն ասացինք, 60-70-ական թթ. արձակում ամենաուշագրավ երևույթներից մեկը Պերճ Զեյթունցյանի ստեղծագործությունն էր: Սկսելով մանկական հուշերի վրա կառուցված փոքրիկ պատմվածքներից, Զեյթունցյանը հետագայում անցավ արձակի այն ձևերին, որոնք կարելի է անվանել «փորձարարական»: Զեյթունցյանը այլևս ոչ թե պատմում էր կենսական փաստի մասին, այլ ստեղծում զանազան գրական կառույցներ, դրանց միջոցով ձգտելով վեր հանել թաքնված իմաստները, կյանքի էությունը: Նա ավելի շատ «խաղում» էր կենսական նյութի հետ, քան այն պատկերում: Մի կողմից, Զեյթունցյանն անշուշտ հենվում էր 20-րդ դարի արևմտյան գրականությունների փորձի վրա («նոր վեպը»), մյուս կողմից, փորձարարական գրականությունը ուներ իր սովանդալթները Հայաստանում: Դեռ 1930-ական թթ. Մկրտիչ Արմենը գրեց «Երևան» տիպիկ փորձարարական վեպը, որն, իհարկե, լավ ընդունելություն չգտավ և շուտով մոռացվեց: Փորձարարական ուժեղ լիցքեր ուներ, ինչպես գիտենք, 20-ական թթ. գրականությունը: Եվ ամեն դեպքում, փորձարարության մղումները գալիս էին երկու աղբյուրներից՝ Հասարակության մեջ կատարվող փոփոխությունները դրանց էություն համապատասխանող ձևերով պատկերելու ձգտումից, մյուս կողմից, գրականության դարգացումը պահանջում էր ժամանակ առ ժամանակ թարմացնել դրա գինանոցը, նոր ուղիներ գտնել: 60-70-ական թթ. այս երկու ազդակներն էլ կարևոր էին, և Պերճ Զեյթունցյանը այն գրողներից էր, որն իր վրա վերցրեց այս երկկողմ պատվերի կատարման ծանրությունը: Նա արձագանքում էր իր ժամանակի մեծ խնդիրներին, համամարդկային մտահոգություններին. ընդգրկման շրջանակները շատ լայն էին՝ Հայաստանից մինչև Ամերիկա ու Հիբոսիա: Նրա վեպերից մեկը նվիրված էր ամերիկյան օդաչու Կլոդ Ռոբերտ Իգերլիին («Կլոդ Ռոբերտ Իգերլի»), որը իրականացնողն էր առաջին ատոմային ռաբակոծության: Մեկ ուրիշ վեպ նվիրված էր ամերիկյան թռչնաբանի, որը բանտում մտածում է մարդկության հոգսերի մասին («Ամենատխուր մարդը»): Այս վեպերի նյութը Զեյթունցյանը վերցնում էր մամուլից, կյանքի ուսումնասիրություն այն իմաստով, ինչ հատուկ էր «սովորական» գրականությանը, նրան պետք չէր: Ավելի կարևոր

էր հարցի զուտ ինտելեկտուալ կողմը: Ինչ-որ բան պետք էր ապացուցել, դրա համար պետք էր կառուցել համապատասխան գրական սխեմաներ, և այստեղ Զեյթունցյանը միջոցների պակաս էջը զգում: Նրա ստեղծած գրականությունը կարելի է անվանել նաև ինտելեկտուալ գրականություն: Դա առավելապես մտքի, դատողության գրականություն էր: Եվ միտքը կարող էր լինել բավական հետաքրքիր: Այս տեսակետից բավական հակասական պատկեր է ներկայացնում նրա «Արշակ Երկրորդ» վեպը: Ըստ նյութի դա պատմական վեպ է հայոց Արշակ թագավորի դրամատիկական ճակատագրի մասին, որ հայ ընթերցողին ծանոթ է Փալատոս Բուզանդի «Պատմությունից» և Ստեփան Զորյանի վեպերից: Ինչու՞ է Զեյթունցյանը նորից դառնում մեր պատմության այս դրամատիկական ժամանակաշրջանին: Դժվար թե նրան հետաքրքրում է բուն պատմությունը, պատմական ժամանակաշրջանը: Դրանք պարզապես նյութ են իր խորհրդածությունների, անհատի և ժողովրդի ճակատագրի իր ըմբռնման: Մանավանդ 70-ական թթ. շատ բաներ ուղղակի ասել պարզապես հնարավոր էջ: Գրականությունը հնարավորություն էր տալիս այդ բաները ասելու: Զեյթունցյանին պատմական կոլորիտը, կերպարների վարքի հոգեբանական արժանահավատությունը առանձնապես չեն հետաքրքրում: Նրա համար կարևորը իր հայացքներն են, իր մտքերը: Մնացած ամեն ինչ միջոց է այդ մտքերի արտահայտման համար: Բայց այս գրականությունը ունի և իր թույլ կողմերը: Դատողականությունը քանդում է վեպերի առանց այն էլ թույլ գեղարվեստական հյուսվածքը: Գրական երկը դառնում է սահմանային ինչ-որ բան, այսինքն, այնպիսի գործ, որը գոնավում է գեղարվեստականության բուն սահմանին. դրանից անդին արդեն արվեստ էջ, գրականություն էջ: Եվ առհասարակ, Զեյթունցյանի պատկերավոր մոտածողությունը դժվար թե նրա ուժեղ կողմերից մեկն է: Նրա ամենամեծ ծառայությունը ինտելեկտուալ-փորձարարական տարրի արժեքի ընդգծումն էր հայ գրականության համար:

Առհասարակ պատմության նյութի այդպիսի խմաստավորումը, նաև շնորհիվ Զեյթունցյանի, արմատներ նետեց հայ գրականության մեջ, բուն պատմավեպը թարմացավ, դարձավ ավելի ինտելեկտուալ: Դրա անհրաժեշտությունը զգացվում էր. Դեմիրճյանն ու Զորյանը իրենց մեծ հռչակ ձեռք բերած վեպերով կարծես արդեն ամփոփել էին դասական պատմավեպի հնարավորությունները, Սերո Խանդավյանի «Մխիթար

Սպարապետը» իր բոլոր անկասկածելի արժանիքներով հանդերձ էական նորություններ չէր բերում պատմավեպի բնագավառում; և այժմ նոր ուղիներ էին պետք գրականություն մեջ հայոց պատմության իմաստավորման: Զեյթունցյանը այդ ուղիները բացողներից էր: 70-ական թթ. և հետագայում գրականության մեջ պատմությունը ներկայացվում էր այդ ինտելեկտուալ և նաև փորձարարական եղանակով: Հիշենք վաղամեծիկ Վարդան Գրիգորյանի, Զորայր Սալապիյանի, Արմեն Մարտիրոսյանի, Լևոն Խեչոյանի, Գուրգեն Սանճյանի և իր՝ Զեյթունցյանի վերջին վեպերը, նվիրված հայոց պատմության տարբեր շրջաններին:

Այն, ինչ մենք պայմանականորեն անվանում ենք քաղաքային արձակ, ներքնապես բավական բազմազան էր: Այս իմաստով «գյուղական» արձակը զիջում էր նրան: Այստեղ պետք է հիշել Զորայր Սալապիյանի ստեղծագործությունը և հատկապես նրա «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վեպը: Սալապիյանը մի կողմից շարունակում էր հայ հոգեբանական արձակի ավանդները, մյուս կողմից հանդես էր բերում իր ժամանակին բնորոշ մտածողության գծերը: Հիշված վեպը, որ ժամանակին մեծ և արժանի արձագանք ունեցավ, պատմություն էր շարքային մտավորականի՝ բժիշկ Նսայանի կյանքի մասին, որը գյուղ է գնում, աշխատանքի անցնում այնտեղ շուտով քաղաք վերադառնալու մտադրությամբ, բայց այնպես էլ ժամանակ չի գտնում վերադառնալու: Ամբողջովին տրվում է աշխատանքային հոգսերին, և մեկ էլ պարզվում է, որ արդեն ծերացել է: Այո, սովորական մարդ, սովորական մարդկային ճակատագիր: Բայց դա հենց ծառայություն է: Առանց կարգախոսների, առանց պաթետիկայի, հագեցած դրամատիզմով, որովհետև մարդը ապրում է իր միակ կյանքը ոչ այնպես, ինչպես պետք է ուզենար, մենակ, առանց հասցնելու ընտանիք կազմել և վայելել այնպիսի բաներ, որոնք տրվում են բոլորին: Բայց այս է մարդու կյանքը...

Սալապիյանի բավական ծավալուն վեպը հեռու է նախորդ տասնամյակների վեպերի համապատկերային կառուցվածքից. միջավայրը պատկերվում է այնքանով, որքանով դա պետք է գլխավոր հերոսի կերպարը հասկանալու համար: Պատումի կենտրոնը բժշկի կերպարն է, նրա տանուլ տված անձնական կյանքը և աշխատանքը գյուղում: Իր նաև այս առանձնահատկությամբ վեպը հոգեհարազատ է 60-70-ական թթ. որոնումներին, սովորական մարդկային ճակատագրերի նկատմամբ սեռուուն ուշադրությանը: Այս առանձնահատկությունը փոխում է հենց

Հերոսի կերպավորման բնույթը: Հերոսի արտաքին կյանքը, նրա շփումները, հասարակական գործունեությունը այլևս այնպիսի վճռական դեր չեն խաղում կերպարի կառուցվածքում, գլխավորը մնում է Հերոսի ներքին կյանքը. արտաքին կյանքի իրադարձությունները արտացոլվում են միայն ներքին կյանքի անդրադարձմամբ. ժամանակին այդ առանձնահատկությունը ես բնութագրել եմ իբրև «մարդը ներսից»⁹, այսինքն գրականությունը աշխարհին նայում է Հերոսի հոգու խորքերից, այդ աշխարհը լուսավորվում է մարդու ներքին աշխարհի լույսով, և մեծ աշխարհը ներկայացվում է միայն այդ սահմաններում: Դասական վեպի համեմատությամբ ներքին և արտաքին աշխարհների դերերը գրեթե շրջվում են. դասական ռեալիստական վեպում արտաքին աշխարհն էր որոշում Հերոսի հոգևոր կյանքը, այս նոր գրականության մեջ արտաքին աշխարհի սահմանները որոշվում են Հերոսի ներքին կյանքով:

Այս առանձնահատկություններով է որոշվում «Քաղաքային» արձակի ամենահայտնի հեղինակներից մեկի՝ Վահագն Գրիգորյանի ստեղծագործության դիմագիծը: Գրիգորյանը հետազոտում է մի քանի սերունդ քաղաքում ապրած մարդու ներքին կյանքը, աշխարհընկալումը:

Ավելի ուշ «Քաղաքային» արձակին միացավ Դավիթ Մուրադյանը, որը նուրբ հետախուզումներ է կատարում «անցման», բեկումնային շրջանի մտավորականի հոգում:

Նրա սերնդակիցն է Ռաֆայել Նահապետյանը, մեր օրերի մեծ քաղաքի մարդու կյանքին ու հոգեբանությանը նվիրված վիպակների հեղինակը:

«Քաղաքային» արձակի կարևոր առանձնահատկություններից մեկը ուշադրություն էր արվարձանի և փոքր քաղաքի մարդու նկատմամբ: Այս դեպքում ևս սոցիալական միջավայրը գեղարվեստական կարևոր դերակատարում է ստանձնում: Դա դառնում է Հերոսի կերպարի կառուցվածքի որոշիչ տարրերից մեկը: Արվարձանն ու փոքր քաղաքը շեշտում, ավելի ընդգծված են դարձնում հերոսների սովորականությունը, շարժայինությունը: Հասարակական մեծ խնդիրները, մեծ բեկումները

⁹ Տե՛ս Ազատ Եղիազարյան, Մարդը ներսից (հոգվածների ժողովածու), Երևան, 1983:

անցնում են այդ քաղաքների և արվարձանների կողքով կամ միանգամայն յուրահատուկ, ավելի «մարդկային» արձագանք են գտնում մարդկանց մեջ: Մեր հետաքրքրությունն առարկա տատնամյակների արձակում երևացող տեղ գրավեցին Մանուկ Մնացականյանի՝ երևանյան արվարձանների բնակիչների պատերազմական օրերի մասին պատմող պատմվածքները և Հովհաննես Մելքոնյանի «Հեծանիվը» վիպակը: Այս վերջինն էլ պատմում է փոքր քաղաքի բնակիչների պատերազմական առօրյայի մասին: Պատերազմական պայթեռիկան, որ նախորդ տարիների՝ պատերազմին նվիրված գրականության մեջ որոշիչ տեղ էր գրավում, անցնում է երրորդ-չորրորդ պլան: Հեղինակները սիրով, կարեկցանքով, ըմբռնումով պատմում են իրենց հերոսների, նրանց տազնապների, հոգսերի, դրամաների մասին: «Շարքային», իհարկե, չի նշանակում ավելի քիչ մարդկային: Ընդհակառակը. և ահա արվարձանի գրեթե գյուղական մթնոլորտում բացվում են մարդկանց մինչ այդ թաքնված դեմքեր. պատերազմի զրկանքները ոմանց չարացնում են, բայց բացահայտում են նաև մարդկանց լավագույն կողմերը:

Ժամանակների հեռվից նայելիս 60-ական թթ այնպիսի կրքեր բորբոքած բաժանումը «գյուղագրության» և «քաղաքագրության» (որն իր որոշ կողմերով հիշեցնում է «նահանջի» և «կարուսի» տրամադրությունների հակադրությունը երեսնականներին) կորցնում է իր սրությունը: Ի վերջո, երկու թևերն էլ արձագանքում էին ժամանակի պահանջներին, և ամեն ինչ որոշվում էր երկի գեղարվեստական մակարդակով: Աղասի Այվազյանի ստեղծագործությունը իր սոցիալական միջավայրով ավելի մոտ էր քաղաքային արձակին: Համենայն դեպս, գյուղը չդարձավ Այվազյանի հետաքրքրությունների հատուկ առարկա: Հին Թիֆլիսը, գավառական քաղաքը, այնուհետև իրեն հետաքրքրող անձեր տարբեր պատմական դարաշրջաններից իրենց բնորոշ սոցիալական միջավայրով – սրանք որևէ ուղղակի կապ չունենին գյուղի հետ: Բայց Այվազյանի ստեղծագործությունը իր ազդեցությամբ գրեթե չէր զիջում գյուղական արձակի լավագույն գործերին: Այվազյանը քննում էր մարդկային կեցության բարդագույն խնդիրները, ընդ որում, շատ հետաքրքրական, ինքնատիպ մոտեցումով: Կյանքը նա ներկայացնում է իբրև հեքիաթ, առասպել, և նրան հետաքրքրող իրադարձությունները ինչ-որ պահի կարծես կորցնում են իրենց կոնկրետ-ժամանակային նշանակությունը, վերածվում են մարդու կյանքի համաժամա-

նակյա խորհրդանիշներին: Մի կողմից, կենցաղի վառ-գունագեղ պատկերներ (Հիշենք Հատկապես Հին Թիֆլիսին նվիրված շարքը). բայց, մյուս կողմից, այդ պատկերները ներկայացնում են ինչ-որ իմաստ, որը բոլոր ժամանակներինն է, վերաբերում է բոլոր մարդկանց:

Հետաքրքրական է, որ սփյուռքահայ արձակում նկատվում էին միտումներ, որոնք ինչ-որ չափով Հայաստանյան արձակի զարգացման առանձնահատկությունների գույքահեռներն էին (թեև այդ տարիներին սփյուռքն ու Հայաստանը շատ էին հեռացել իրարից): Մի կողմից, սփյուռքահայ արձակի առաջատարը՝ Հակոբ Կարապենցը, պատկերում էր մեծ քաղաքում ապրող հայ մարդու կյանքը, որն ապրում էր այն բոլոր խնդիրները, որոնք հուզում էին աշխարհի բոլոր մեծ քաղաքների բնակիչներին. բայց այդ խնդիրներին ավելանում էին բուն Հայկական խնդիրները: Ավելի ուշ գրականություն մտած սփյուռքահայ արձակագիրները շարունակում էին Կարապենցի ավանդները, փորձելով բացահայտել մեծ քաղաքի քառսում շփոթված հայ մարդկանց կյանքը: Եվ դա միանգամայն բնական էր. արտասահմանի Հայությունը գերազանցապես քաղաքային զանգված էր: Բայց անսպասելիորեն գյուղի թեման սփյուռքահայ արձակում նորից կարևորություն ձեռք բերեց. նախ, ասպարեղ եկավ Հակոբ Մնձուրու արձակը, որն իր արժեքով համադրելի էր Համաստեղի գործի հետ (թեև միանգամայն ինքնատիպ գրականություն էր): Մնձուրին վերակենդանացրեց 20-30-ական թթ. «կարոտի գրականության» ավանդները, և պարզվեց, որ 60-ական թթ. դրանք չեն կորցրել իրենց հմայքը: Հետաքրքրական է, որ մինչև հիսունական թթ. Մնձուրին գրել է գերազանցապես պոլսական կյանքի մասին: Ինքը իր զարգացումը այսպես է ներկայացրել. “Ըսին՝ ինչպե՞ս գյուղագիր եղար”: Ըսի. “Անդգալաբար եղա: Մինչև 1950-ը չէի խորհեր ասոր վրա: Անկե հետո գտա, ըսի ես ինձի, թե իմ գործս գյուղը պատմելը ըլլալու է, կամ առավելապես զայն պետք է տամ: Հավանաբար պիտի չսահմանափակվեի անոր մեջ, եթե գյուղին գյուղությունը շարունակվեր: Անոր անհետացումն ալ պատճառներն մեկն է...”¹⁰: Այո, Մնձուրին արձագանքում էր 20-30-ական թթ. կարոտի գրականությանը: Բայց 50-60-ական թթ. մեքենայական քաղաքակրթության հաղթարշավի տարիներին գյուղի մասին գրելը Մնձուրուն հարազատացնում էր նաև

¹⁰ Տե՛ս Հակոբ Մնձուրի, Երկեր, Երևան, 1986, էջ 535, 536:

60-ականների “գյուղագրությունը”: Մնձուրին իր հայրենի գյուղին նվիրված պատմություններով արագ շահեց ոչ միայն սփյուռքահայություն, այլև հայաստանյան ընթերցողների համակրանքը: Մնձուրին, որ սպրել էր ցեղասպանության աղետը, գրականություն մտավ շատ ուշ, ըստ էության, 50-ականների վերջերին, “Կապույտ լույս” (1958) ժողովածուով (թեև տպագրվում էր վաղուց): Նրան հայ գրականության մեջ տեղ տպահանգեցին Առաջին համաշխարհային պատերազմի տարիներին բնաջնջված հայրենի գյուղի պատկերները: Մնձուրին արդեն ծեր մարդ էր, երբ իրար հետևից հրապարակեց իր պոեմները:

Եվ դարձյալ անսպասելի է, որ հետևորդներ ունեցավ. պարզվեց, որ Թուրքիայում դեռ հայեր կան, որոնց կյանքում պահպանվել են պապենական սովորությունները և պատկերացումները, և դրանք գեղագիտական արժեք կարող են ստանալ: Մկրտիչ Մարկոսյանը հրատարակեց պատմվածքների ժողովածու «Մեր այդ կողմերը» բնորոշ վերնագրով, և այդ պատմվածքների մեջ շատ գունագեղ դրվագներ կային, որոնք նոր երանգներ էին ավելացնում հայ գյուղի մասին համաստեղի և Մնձուրու արածներին:

Հակոբ Մնձուրին ժամանակին, ծանոթանալով Հրանտ Մաթևոսյանի գործերին, ասաց, որ նրա «ալբոմը իր ալբոմին է», այսինքն, ոգևորության աղբյուրները նույնն են: Հայտնի չափով այս դիտողությունը արդարացի էր. բայց, մյուս կողմից, և՛ Մնձուրու գրածը, և՛ նրա հետևորդների գրածները պատմություն էին անհետացած արևմտահայ գյուղի մասին, իսկ Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը 60-70-ական թթ. հայաստանյան գյուղի սոցիալական և բարոյական խնդիրների արձագանքն էր...

8

Ինչպես արդեն ասվեց բանաստեղծության առնչությամբ, 60-70-ական թթ. գրականությունը բնութագրելիս մենք բախվում ենք մի խնդրի, որն առհասարակ բնորոշ է գրականության մեջ կատարվող արագ փոփոխությունների շրջաններին: Մի կողմից, այդ թվականներին ասպարեզ է գալիս մի գրական սերունդ, որը շատ է տարբերվում նախորդներից և որոշում է գրական զարգացման ուղղությունը: Մյուս կողմից, շարունակում են ստեղծագործել գրողներ, որոնք պատկանում

են ավագներին և որոնց ստեղծագործությունը բոլորովին նման չէ նորերին: Գրական զարգացման վրա նրանք այլևս ազդեցություն չեն գործում, նրանք շարունակում են իրենց՝ մեկ անգամ արդեն գտած ճանապարհը: Բայց դա ամենևին չի նշանակում, որ նրանց երկերը դադարում են հետաքրքրել ժամանակակիցներին, դադարում են գեղարվեստական արժեք ներկայացնել: Վաթսուներկանների սերնդի հետ կողք կողքի ստեղծագործում էին գրողներ, որոնք դեռ 20-30-ականն թթ. արդեն համբավ էին նվաճել: Այնուհետև, ակտիվորեն գործում էր այն սերունդը, որը գրականություն էր եկել պատերազմի ժամանակ կամ պատերազմից անմիջապես հետո: Հները կամ ավագները չձևավորեցին այնպիսի հարաբերականորեն կուռ և հստակ շարժում, ինչպիսին վաթսուներկաններն էին: Բայց նրանց ձայնը լսվում էր, նրանց գործերը կարդացվում էին և երբեմն դառնում բուռն քննարկումների առարկա: Եվ տվյալ ժամանակի գրականության ճշմարիտ համապատկերը գոյանում էր ահա այս երեք սերունդների ստեղծագործությունից:

Ամենաավագները գրականություն էին մտել դեռ քսանականներին: Դրանք էին Նաիրի Զարյանը, Գուրգեն Մահարին և Մկրտիչ Արմենը: Երեքն էլ 60-ականներին ակտիվորեն ստեղծագործում էին և հրապարակեցին գործեր, որոնք կարևոր էին և՛ իրենց ստեղծագործական կենսագրության մեջ, և՛ առհասարակ ժամանակի հայ գրականության մեջ: Նրանք հավատարիմ էին իրենց ստեղծագործական սկզբունքներին: Ամեն մեկը իր ձևով զարգացնում էր այն հատկանիշները, որոնք բնորոշ էին իրենց ստեղծագործական կյանքի սկզբնական շրջանին, անշուշտ, ավելի խորացած, մաքրված:

Նաիրի Զարյանը դեռ 1958-ին հրապարակեց «Պարոն Պետրոսը և իր նախարարները» վեպը: Այդ գործը նվիրված էր հայկական Առաջին հանրապետության ժամանակներին, այսինքն, այն ժամանակներին, որոնք պատկերել էր Զարենյը «Խմբապետ Շավարշում» և մյուս գործերում: Զարյանի գրքում շատ բան մտածել էր տալիս Զարենցի այդ գործերի մասին. նույն վերաբերմունքը Առաջին հանրապետության և նրա վարիչների հանդեպ, 20 թ. Հայաստանի մռայլ, տխուր պատկերը, ինչպես Զարենցի «Խմբապետ Շավարշում» և «Մահվան տեսիլ» (1920) բանաստեղծության մեջ: Այդ բոլորը Զարյանը ներկայացրել էր որբանոցային կյանքի դրվագներով, և դժվար չէ հասկանալ, որ վեպի հիմքում իր հիշողություններն էին իր սեփական որբ մանկության,

Հայաստանի որբանոցներում անցկացրած տարիների մասին: Ջարյանը ծաղրում էր դաշնակցության քաղաքականությունը, դաշնակցականների պաթետիկան, որը չէր համընկնում երկրի իրական վիճակին: Պարոն Պետրոսը՝ որբանոցի կառավարիչը, ահա այդպիսի գործիչ էր, և բնական է, որ նրա որդին անգամ այլևս չէր հավատում հորը, այլ Հայաստանի փրկությունը որոնում էր կոմունիստների քաղաքականության մեջ: Ջարյանը ճիշտ և ճիշտ Ջարենցի պես, համոզված էր դաշնակցական կոռուսկցության և նրանց ստեղծած պետության անկենսունակության մեջ: Երևանը, Հայաստանը սովից մահացող մարդկանց և արկածախնդիր ղեկավարների երկիր էր: Բայց ի՞նչն էր հետաքրքրական այս վիպում. դաշնակցականները այլևս հայ ժողովրդի թշնամին չէին, ինչպես ընդունված էր երեսնական թթ., այլ մարդիկ, որոնք մտածում էին իրենց ժողովրդի փրկության մասին, ինչպես պարոն Պետրոսը: Բայց նրանք իսկապես ծիծաղիկ էին իրենց անսպառ ու անպտուղ քաղաքական ուսմանտիպով: Վեպը Ջարյանի թերևս լավագույն արձակ գործն էր, որը տարբեր հանգամանքների բերումով մնաց ստվերի տակ և չունեցավ “Հացավանի” մասսայականությունը: Այսպես թե այնպես, Ջարյանի այդ վեպը իր ազդեցությունն ունեցավ 60-ականների գրական մթնոլորտի վրա: Կյանքի վերջին տարիներին Ջարյանը սկսեց գրել իր ինքնակենսագրական վեպը՝ «Երկրորդ կյանք» վերնագրով: Այդ գիրքը պետք է լիներ ոչ միայն հեղինակի, այլև Հայաստանի ճակատագրի պատմությունը, պետք է պատմեր այն բուռն գրական վեճերի ու պայքարի մասին, որ ընթանում էր երեսնական թթ.: Գրված էջերը հաստատում են, որ հետաքրքրական գործ էր լինելու: Դժբախտաբար, այդ գործը անավարտ մնաց:

Ջարենցի ավանդները մենք պետք է հիշենք նաև այս սերնդի մեկ ուրիշ գրողի՝ Գուրգեն Մահարու վերջին շրջանի ստեղծագործության մասին խոսելիս: «Այրվող այգեստաններ» վեպը իսկապես տաղանդավոր գործ էր, որի մեջ հավերժացված է երկրի երեսից անհետացած բնիկ Վան քաղաքը: Բայց այս վիպն էլ միայն Վանի պատմությունը չէր, այլ Հայաստանի պատմությունը դարասկզբին, ինչպես Ջարենցի «Երկիր Նաիրին»: Մահարին մազաչափ իսկ չէր փոխել վերաբերմունքը դաշնակցության հանդեպ, այն վերաբերմունքը, որ կազմավորվել էր քսան-երեսնական թթ.: Մահարին գտնում էր, որ հայ ժողովրդի փորձությունների մեջ դաշնակցությունն ուներ մեղքի իր բաժինը:

Մանավանդ՝ վեպի առաջին հրատարակություն մեջ եղած մեղվաբնի պատկերով այդ մեղադրանքը որոշակիանում էր և բավական լուրջ կերպարանք էր առնում: Դաշնակցությունը նմանվում էր այն արկածախնդրին, որը, ժողովրդական խոսքին համապատասխան, խառնում է մեղվաբույնը և քաշվում մի կողմ: Իսկ կատաղած մեղուները խայթում են աջ ու ձախ: Այս պատկերի տրամաբանությունը շատ մոտ էր ոչ միայն Չարենցի գրածներին, այլև Մահարու բարեկամ Շահան Շահնուրի՝ երեսնական թթ. գրած «Մենք» հայտարարությանը, որի մեջ նա ուղղակիորեն մեղադրում էր ազգային կուսակցություններին, որ նրանք առանց չափելու հակառակորդի ուժը և առանց ճշտելու նրան. գտակուռ միջոցները, նրան զրկեցին հայ ժողովրդի դեմ: Մինչև պատերազմը և դեռ որոշ ժամանակ պատերազմից հետո էլ այդ տեսակետը տիրապետող էր հայկական ամենատարբեր (և ոչ միայն կոմունիստական) շրջաններում: Բայց վաթսուհակնյա թվականներին այս տեսակետը արդեն տեղի էր տալիս, առաջին պլան էր մղվում, ինչպես արդեն ասել ենք, թուրքերի և առհասարակ արտաքին աշխարհի պատասխանատվության խնդիրը: Ազգային ուժերի քննադատությունը կամ մղվում էր հետին պլան, կամ առհասարակ մերժվում էր: Եվ այս մթնոլորտում Մահարին հարձակվեց հատկապես դաշնակցության վրա, ինչպես «Մանկություն» մեջ Գուրխի տառը, որն ասում է՝ «Արմեն, հնչակ, դաշնակ՝ հմեն ի խող»: Բանը ոչ միայն արդեն հիշված պատկերն էր. հակադականորեն Մահարին մերկացնում էր դաշնակցությունը, նրա խկապես բացասական հերոսները դաշնակցականներն էին, և նույնիսկ Դհերցի Դավոյի ծանր դավաճանություն մեղքը Մահարին դնում էր դաշնակցության, նրա Վանի առաջնորդ Արամի վրա, որը, ըստ Մահարու, գայթակղել էր Դավոյի հարսնացուին:

Այսպես թե այնպես, Մահարու վեպը ժամանակին շատ հակասական ընդունվելուցան արժանացավ, և դա շատ բնութագրական էր ժամանակի տրամադրություններին համար: Նոր ժամանակներում ազատագրական պայքարի և ցեղասպանության դնահատման շեշտերը նշանակալիորեն փոխվել էին: Մահարին այս բանը հաշվի չառավ: Բայց մենք այսօր պարտավոր ենք ասել, որ այն տարիների վերաբերմունքը ընդհանուր առմամբ անարդար եղավ Մահարու հանդեպ: Ի վերջո, գրվածը գեղարվեստական գործ էր, Մահարին արտահայտում էր ի՛ր վերաբերմունքը, որը եթե պատմագիտական տեսակետից վիճելի էր,

իրեն գեղարվեստական կոնցեպցիա միանգամայն հասկանալի էր, ինչպես հասկանալի է Չարենցի մերժողական վերաբերմունքը հայոց պատմության հանդեպ: Ամենավատն այն էր, որ քաղաքական վեճերի մեջ մոռացվեց, որ մենք գործ ունենք մի շատ ինքնատիպ երկի հետ, որն իր նախատիպը չուներ հայ վեպի պատմության մեջ: Մահարին կյանքի բոլոր երևույթներին նայում էր հումորով, հումորով պատկերում էր Վանի առօրյան, նաև Վանի ողբերգությունը: Ժամանակին թերևս հենց այս հումորը շատերին թյուրիմացություն մեջ գցեց, ստիպելով մտածել, որ Մահարին անհարգալից վերաբերմունք ունի Վանի և նրա բնակիչների հանդեպ: Այնինչ դա նրա աշխարհատեսություն առանձնահատուկությունն էր, որը բոլորովին չէր ժխտում ողբերգականությունը. ընդհակառակը, ավելի խորն ու ազդեցիկ էր դարձնում: Առհասարակ, Մահարու հումորը հայ գրականության ամենահետաքրքրական երևույթներից էր, թերևս կապված Մահարու արևմտահայկական ծագման, Վանի մթնոլորտի հետ: Իր այս առանձնահատկությամբ Մահարին շատ էր տարբերվում Չարենցից, որի ստեղծագործության էական կողմերից մեկը սուր, անխնա, թեև ներքնապես նույնքան ողբերգական երգիծանքն էր: Առհասարակ, արևելահայ գրականության մեջ այդ տիպի երգիծանքը 20-րդ դարի առաջին տասնամյակներում հասավ իր բարձրակետին, ի դեմս Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարի» և մյուս պիեսների («Ազգային խայտառակություն» և «Նապոլեոն Կորկոտյան») և Չարենցի մի քանի գործերի («Ազգային երազ» պոեմը, «Երկիր Նաիրի» վեպը և «Կապկազ թամաշա» պիեսը): Մահարին տվեց արևելահայ հումորի բարձրագույն դրսևորումները, մանավանդ «Այրվող այգեստաններ» վեպը:

Մահարու և Արմենի անվան հետ է կապվում նաև 60-ականների հայ արձակի մի հատվածը՝ «ճամբարային գրականությունը»: Երկուսն էլ աքսորվել էին, իրենց աչքով տեսել Գուլագի պատկերը: Մահարին գրեց «Ծաղկած փշալարեր» վեպը, շեշտը դնելով անհեթեթ մեղադրանքներով դատապարտված մարդկանց հոգիների մարդկայնության վրա: Մարդիկ մարդ մնացին այդ հակաբնական պայմաններում, թեև նրանց ճակատագրերը խեղվեցին: Եվ այս երկու պահերն էլ կարևոր են Մահարու վեպը ճիշտ գնահատելու համար: Ծամբարային ողբերգությունների մասին էր գրում նաև Մկրտիչ Արմենը իր պատմվածքներում: Ծամբարային կյանքի պատկերին իր նրբագծերն ավելացրեց նաև Վալտեր Արամյանի ստեղծագործությունը:

Մոտիկ անցյալը գնահատելու ավագների այս ձգտման համատեքստում պետք է դիտել ետպատերազմյան տասնամյակների արձակի ամենահետաքրքրական գործերից մեկը՝ Աղավնու «Շիրակ» վեպը (առաջին հատորը լույս է տեսել 1954 -ին, երկրորդը՝ 1963-ին): Գրողը իր հերոսուհու՝ փոքրիկ աղջկա աչքերով ներկայացնում է Առաջին հանրապետության ժամանակների Հայաստանը, նրա քաղաքական ուժերին:

Արդեն հիշատակված գործերը ցույց են տալիս, որ 60-ականներին ստեղծագործող ավագ սերնդի գրողների գործերում տիրապետող մոտակա պատմությունն էր, ավելի ճշգրիտ՝ դարասկզբից մինչև 30-40-ական թթ.: Առաջին հերթին՝ ազգային-ազատագրական պայքարի պատմությունը: Ավագների ու երիտասարդների միջև աշխատանքի լուռ բաժանում էր կատարվել: Երիտասարդները ձգտում էին խորությունը քննել ներկան: Ավագները տալիս էին ոչ հեռավոր անցյալի քննությունը: Անկասկած, նրանք իրենց գեղարվեստական մտածողությունը հետո էին իրարից: Ավագներին ավելի հարազատ էր դասական պատումի ոճը, երիտասարդները երբեմն հիմնովին վերանայում էին այդ ոճը, ստեղծելով պատումի և առհասարակ արձակ խոսքի իրենց տեսակները: Բայց մի կետում ավագները և երիտասարդները մոտ էին միմյանց՝ ձգտում էին անկողմնակալ, անկաշկանդ հայացքով նայել կյանքին, լինել դա պատմությունը, թե ներկան:

20-30-ական թթ. համեմատությունում մեծ բեկում էր տեղի ունեցել հասարակական տրամադրություններում: Ազգային ինքնաքննադատությունն ու ինքնամերժումը տեղը զիջում էին հերոսական հիշողություններին, ազգային պատմության ռոմանտիկական-հերոսական էջերին: Մահարին, ինչպես ասացինք, դեմ էր գնում այս միտումին, և դրա համար նրա վեպը այդքան դրամատիկական ճակատագիր ունեցավ: Այդ տարիները իսկապես շատ հարմար էին խաչիկ Դաշտենցի «Ռանչպարների կանչը» վեպի հրատարակության համար, որը եղավ 60-70-ականների արձակի ամենաբնորոշ գործերից մեկը: Դաշտենցը, որն արդեն նախորդ տասնամյակներում տպագրված «Խողեղան» վեպով ներկայացրեց իր հայրենի Սասունը և նրա էպիկական մարդկանց, այս վեպով շատ ավելի առաջ գնաց, ստեղծելով ազատագրական շարժման առասպելական հերոսների և նրանց առասպելական պայքարի գեղարվեստական պատմությունը: Դաշտենցը չհասցրեց վերջնական

մշակման ենթարկել իր այդ գլխավոր գործը, մանավանդ լեզվական ատաղձը: Բայց այդ վիճակով էլ «Ռանչալարների կանչը» աննախադեպ և միանգամայն հասկանալի ու արժանի հաջողություն ունեցավ: Մի կողմից, Խորհրդային Հայաստանի ընթերցողների համար դա մի իսկական հայտնագործություն էր. երկար ժամանակ թեման արգելքի տակ էր եղել. այնուհետև ազատագրական պայքարի և ֆիդայիների մասին շատ քիչ խոսվում էր միայն պատմագիտական աշխատություններում: Բայց 60-70-ական թթ. հայաստանյան ընթերցողը հենց այդպիսի երկերի էր կարոտ: Մյուս կողմից, Դաշտենցը պատմում էր իրեն հարազատ աշխարհի մասին, որը նա լավ գիտեր, զգում էր արյունով և ամբողջ հուլթյամբ: Վերջապես, նա հնարանքի գրեթե չգիմեց, օգտագործելով իրական փաստերը, որոնք արդեն այնքան էպիկական էին, այնքան տպավորիչ, որ պետք էր կարողանալ միայն դրանք ընթերցողին ներկայացնել: Այսինքն Դաշտենցին օգնել է գեղարվեստական ճշգրիտ հոտառությունը, և նա ստեղծել է այդ անկրկնելի մարդկանց ու ժամանակաշրջանի հարազատ պատկերը: Վեպը, անկասկած, սովորական վեպ չէ, չկա վիպական դասական սյուժե, որովհետև դրա կարիքը չկա: Փոխարենը ժամանակագրական հաջորդականություններ կայացվում են ֆիդայիների կյանքն ու կռիվները, և այդքանը բավական է այն անկրկնելի տպավորության համար, որ գործում է Դաշտենցի վեպը: Մի անգամ ևս ասենք, որ Դաշտենցի վեպի հաջողությանը նպաստեց այն հանգամանքը, որ հայաստանցի ընթերցողների լայն շրջանները վեպում ներկայացված փաստերի մեծ մասին ծանոթ չէին: Բայց միայն դա քիչ կլիներ: Դաշտենցը վերականգնացրեց այն էպիկական մթնոլորտը, որը բնորոշ էր ֆիդայական պայքարին. ընթերցողն իրեն երբեմն զգում է «Սասնա ծռերի» աշխարհում. իզուր չէ, որ իրադարձությունները կատարվում են մեր էպիկական հերոսների հայրենիքում: Վեպի հերոսները նաև իրենց հուլթյամբ, իրենց ասպետությունում ու քաջությունում, իրենց նաև ծուլությամբ Սասնա ծռերի իսկական ժառանգներն են: Վեպի ամենամեծ արժանիքը թերևս այս է: Մուշեղ Գալստյանի գործերի հետ միասին Դաշտենցի այս վեպը ստեղծեց ևս մի անհետացած աշխարհի՝ Սասնա լավաբույն գեղարվեստական հուշարձանը:

Վերը արդեն խոսվեց Հրաչյա Քոչարի «Նահապետ» վիպակի մասին: Այս գործը, մի անգամ ևս ասենք, ժամանակին շատ լայն արձա-

գանք ունեցավ: Դա առաջին արձակ գործերից էր, որի մեջ ուղղակիորեն խոսվում էր եղեռնի մասին: Ինչպես արդեն ակնարկել ենք, Քոչարը իր վիպակը գրում էր լավատեսական դիրքերից, որը 60-ական թթ. միանգամայն հասկանալի էր: Խորհրդային Հայաստանը գտնվում էր վերելքի ճանապարհին. համենայն դեպս, ընդհանուր տպավորությունը այդպիսին էր: Հանրապետության ղեկավարությունը քայլեր էր ձեռնարկում հայոց պատմական հիշողությունը վերականգնելու ուղղությամբ, պետք է կառուցվեր եղեռնի հուշարձանը. այսինքն, ծաղկող Հայաստանը ընկալվում էր իբրև պատասխան եղեռնին, իբրև առհավատչյան հայ ժողովրդի երջանիկ ապագայի, և այդ պայմաններում Նահապետի կենսունակությունը դառնում էր հայ ժողովրդի կենսունակության խորհրդանիշը: «Նահապետը» տպագրվեց Քոչարի վերջին ժողովածուի՝ «Սպիտակ գրքի» մեջ, գիրք, որը նվիրված էր հայոց նորագույն պատմությանը: «Սպիտակ գիրք» անվանումը խորհրդանշական էր. ակնարկվում էին հայ ժողովրդի պատմության սպիտակ, այսինքն չգրված, չլուսաբանված էջերը: Այդ գրքում տպագրված էր ևս մի վիպակ՝ նվիրված արևմտահայության ճակատագրին՝ «Կարոտ»: Այդ վիպակը ավելի քնարական-ուռմանտիկական շունչ ուներ և ավելի էր համակված թախիծով և փառսանքով. գեղջուկ մարդը կարոտում է պետական սահմանից անդին մնացած իր հայրենիքին և իր միամտությամբ, առանց երկար-բարակ մտածելու, անցնում է Արաքսն ու գնում իր հայրենի գյուղն այցելության: Վերադարձին նրան ձերբակալում են ու անհետեթ մեղադրանքներ ներկայացնում: Վտանգը կախվում է նաև նրա հարազատների գլխին: Քոչարը ներկայացնում է 30-ականների՝ քաղաքական մեղադրանքներով ու կասկածանքներով հագեցած մթնոլորտը. այդ մթնոլորտում Առաքելի մաքուր կարոտը չէր կարող հասկացվել...

Այսպիսով, 60-70-ականների արձակում 20-րդ դարի սկզբի պատմությունը գտավ իր լիաձայն արձագանքը. ֆիդայական շարժումը և ցեղասպանությունը ներկայացվեցին տարբեր դիտակետերից և տարբեր կողմերից: 60-70-ական թթ. արձակը տվեց այդ իրադարձությունների ավելի ամբողջական, համակողմանի և գեղարվեստականորեն համոզիչ պատկերը:

60-70-ական թթ. հայ արձակի պատկերը ամբողջացնելու համար անհրաժեշտ է հիշել ավազների սերնդին պատկանող ևս մի քանի

գրողների մասին, որոնց ստեղծագործությունը ետպատերազմյան Հայ արձակի մեջ շատ էական տեղ է գրավում: Դրանցից մեկը Սերո Խանդադյանն է, որը պատերազմից հետո Համբավ նվաճեց Հայ գրականություն մեջ առաջին հերթին իր վեպերով: Թեմայի խնդրում Սերո Խանդադյանը սահմանափակում էր ճանաչում գրում էր իր պատերազմական տպավորությունների մասին («Մեր գնդի մարդիկ» վեպը, «Երեք տարի 291 օր» պատերազմական հուշագրությունը), գյուղի մասին («Հողը» վեպը ժամանակին ամենից շատ ընթերցվող գործերից էր), արդյունաբերական քաղաքի մասին («Քաջարան» վեպը), և, վերջին շրջանում ու ամենից շատ՝ Հայոց պատմության տարբեր շրջանների մասին («Մխիթար սպարապետ», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ», «Անդրանիկ», «Թագուհին Հայոց» և այլն): Անշուշտ, այս հեղուկ անցումները թեմայից թեմա գրական խոստովաճանջության վկայությունն էին, և առհասարակ, Խանդադյանին շատ խանդարեց հեղուկ թեթև գրելու հակումը, այնպես որ նրա թողած լավագույն վեպերից մեկ-երկուսը միայն լուրջ արժեք ունեցան գրական զարգացման համար: Բայց Խանդադյանը անկասկած տաղանդավոր մարդ էր, և մանավանդ մի քանի գործեր՝ «Մատյան եղելությանց» վիպակը, «Հորս հետ ու առանց հորս» հուշագրական գիրքը, պատմվածքները, որոնք գրված էին իրեն լավ ծանոթ գյուղական ու դավառական իրականության մասին, «Մխիթար սպարապետ» վեպի հետ միասին, Խանդադյանին իր տեղն ապահովեցին ետպատերազմյան Հայ գրականության պատմության մեջ: Նրա վիպագրության պսակը երևի պետք է համարել «Մխիթար սպարապետ» վեպը Հայոց ազատագրական շարժման հերոսներից մեկի մասին: Այս վեպում Խանդադյանը ոչ միայն Հայ ժողովրդի պատմական ճանապարհի ճիշտ գզացողությունն ունեցող մտածող է, այլև լավ հոգեբան, նրա հերոսների հոգեբանությունը հեռու է պարզունակությունից: Այդ մարդիկ իսկական հոգեբանական դրամաներ են սալրում, անձնական ողբերգություններ, և այս ֆոնին ներկայացվում է Մխիթարի ու նրա գինակիցների ապագա օտար նվաճողների դեմ: Վեպն անկասկած ավելի մեծ հաջողություն կունենար, եթե չլինեին ձգձգվածությունն ու հակայական ծավալը, ինչպես նաև կոմպոզիցիայի բեկվածությունը (վեպի առաջին մասի կենտրոնում է Դավիթ-Բեկը, երկրորդ մասի կենտրոնում՝ Մխիթարը): Բայց, այս թերություններով էլ, «Մխիթար սպարապետը» շատ լավ ընդունվեց ընթերցողների և գրականագիտության կողմից:

Ավագների մեջ էր նաև Անահիտ Սահինյանը, բարձր կուլտուրայի տեր մի արձակագիր, որի վեպերը եղան դասական հոգեբանական վեպի լավագույն օրինակները խորհրդային Հայ արձակույթում: Ժամանակին մեծ ազդեցություն ունեցավ «Խաչուղիները»: Պատերազմից հետո, քառասնականների երկրորդ կեսին, շատ քննադատների կողմից այս վեպն ընկալվեց իբրև տուրք քաղբեկնությունն ու մանրբուրժուականությունը (տե՛ս նախորդ գլուխը): Բայց հատկապես «Ծարավը» վեպը ապացուցեց, որ Սահինյանը մեծ հնարավորությունների տեր արձակագիր է: Իսկ «Կարոտ» վեպը, որը հրատարակվեց 70-ական թթ., անկասկածելի հաջողություն եղավ ոչ միայն Սահինյանի, այլև նորագույն Հայ վեպի համար: Այս գործերում Սահինյանը ոչ միայն լավ հոգեբան էր, այլև հայ հասարակության լավ պատմաբան, որը շատ զգայուն էր հասարակության վարդապետական տարբեր փուլերի առանձնահատկությունների հանդեպ: Հատկապես «Կարոտում» այս առանձնահատկությունը շատ է աչքի ընկնում: «Կարոտը» ներկայացնում է Հայ հասարակությունը երեսնականներից մինչև վաթսուևսունները. սրանք շատ դժվարին, շատ բարդ տարիներ էին՝ հասարակության արմատական վերակառուցման փորձերից մինչև բռնություններն ու վաթսուևսունների պատրանաթափությունը: Երկու գլխավոր հերոսների ճակատագրով վեպը ներկայացնում է այդ տարիների ծանր շրջադարձերը, որոնք խոր հետքեր էին թողնում և՛ անհատի, և՛ հասարակության կյանքում: Սուրենը արագ յուրացնում է ժամանակի կարգախոսները, դառնում գյուղի «առաջավորներից» ու նախանձելի փեսացուներից մեկը: Նրան սիրահարված է Մարոն՝ անգրագետ աղջիկ, որի աչքին Սուրենը իսկապես ժամանակի հերոսն է, բայց իրենով արբած երիտասարդը նրան ոչ մի ուշադրություն չի դարձնում: Կուլեկտիվացում, դտոմներ, պայքար դասակարգային թշնամու դեմ՝ Սուրենը այս բոլորի կենտրոնում է: Բայց շուտով ինքն է դառնում նույն պայքարի զոհն ու աքսորվում: Մարոն այդպես էլ չի ամուսնանում, բայց կարողանում է օգնել ուրիշներին, պահում է որսերեսանների. այդ գեղջկուհու մեջ մարդկայնություն մեծ պաշար կա, որից զուրկ էր եղել Սուրենը: Ու երբ վերջինս աքսորից վերադառնում է՝ անտուն, անընտանիք, մենակ, նրա հոգան էլ իր վրա է վերցնում Մարոն: Սահինյանը բախման մեջ է դնում ժողովրդի բարոյականությունը, դրա ստուգված արժեքները և անցողիկ գաղափարներն ու կարգախոսները, որոնցով Սուրենի պես մակերեսային, կարեկցությունից

զուրկ մարդիկ մեծ ավերներ են գործում: 70-ական թթ., երբ խորհրդային հասարակության թերուժյունները արդեն հստակորեն ընդգծվում էին, այս վեպը իսկապես լայն արձագանք ունեցավ: Ժողովրդական բարոյականության հանդեպ իր այս հավատով Սահինյանը ինչ-որ չափով արձագանքում էր վաթսուականների սերնդի որոնումներին:

Ավագներից Վախթանգ Անանյանը անկասկած իր՝ բառիս ճշգրիտ իմաստով անկրկնելի տեղն ունեւ խորհրդային ժամանակների հայ արձակում: Ոչ մի այլ գրող այնքան նվիրված չեղավ բնության թեմային, որքան Վախթանգ Անանյանը: Նա նորագույն հայ արձակում, ըստ էության, մի ամբողջ ուղղություն ստեղծեց, որը միայն մանկական գրականությանը հատկացնելը անարդար է, անարդար է ոչ միայն գրողի, այլև ընթերցողների հանդեպ: Դա մի գրականություն էր, որը հավասարապես հետաքրքրական ու կարևոր էր ոչ միայն մանուկների ու պատանիների, այլև մեծահասակների համար: Անանյանը հրաշալի, անգերազանցելի պատմող էր և սրանով արդեն գայթակղում էր իր ընթերցողներին, որոնք զգացել էին Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործության և, մասնավորապես, նրա արձակի հմայքն ու խորությունը: Բայց բանը միայն պատմելու ձիրքը չէր: Անանյանը լուծում էր մի կարևորագույն խնդիր՝ բնությունից, բնական կեցությունից աստիճանաբար հեռացող մարդուն բնության հետ նորից կապելու, իր բնական ակունքների մասին հիշեցնելու խնդիրը: Այսօր, երբ մարդու և բնության հակադրությունը աղետալի չափեր է ընդունում, Անանյանի ստեղծագործության այս գիծը ավելի է ընդգծվում:

Անանյանը, կարելի է ասել, ստեղծեց իր «սեփական» ժանրերը, իհարկե, հենվելով նախորդների, պատմվածքի դեպքում հատկապես Թումանյանի փորձի վրա: Նրա «որսորդական պատմվածքները», իրենց ներքին բազմազանությամբ, ի վերջո, նորություն էին հայ արձակում: Բնությունը, կենդանական ու բուսական աշխարհը հայ գրականության մեջ երբեք այդքան բազմակողմանիորեն չէին ներկայացել: Նորություն էին նաև արկածային վեպի այն տեսակները, որ օգտագործեց Անանյանը: «Սևանի ափին» և «Հովազաձորի գերիները» իրենց աշխույժ և դինամիկ սյուժեով, բնության կյանքի հրաշալի պատկերներով, ոչ միայն պատանի, այլև տարիքավոր ընթերցողների համար ընթերցանության շատ հրապուրիչ նյութ էին և բնագիտական ու բարոյական ուսումնառություն անփոխարինելի միջոց:

Անանյանը Հայ նորագույն գրականության ամենից շատ կարդաց-
վող հեղինակներից մեկն էր՝ ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա
սահմաններից շատ հեռու: Անանյանի գործերը թարգմանվում և մեծ
տպագրանակներով տպագրվում էին աշխարհի ամենատարբեր
լեզուներով: Մի կողմից, Անանյանի գործերը օտարներին պատկերացում
էին տալիս Հայաստանի, Հայ մարդու մասին, մյուս կողմից, բավարարում
էին քաղաքակրթությունից իսկապես հոգնած մարդկանց՝ բնության
հետ շփվելու ներքին պահանջը:

10

Երկրորդ համաշխարհային պատերազմը ամենատարաբնույթ
արձագանք ունեցավ Հայ գրականության մեջ: Պատերազմի տարիներին
և դրանից անմիջապես հետո ասպարեզ եկած գործերը Հայ ժողովրդի
պատմության ամենատարբեր փուլերը իմաստավորելու առաջին
փորձերն էին: Հարմար պահ էր վերարձարծելու Հայոց պատմության
խնդիրները, և այդ պահ էր կարող բաց թողնվել: Մյուս կողմից, այդ
պատերազմը իսկապես Հայրենական պատերազմ էր մեր ժողովրդի
համար, այդ պատակցում էին Հայ ժողովրդի բոլոր հասկածները (քիչ
բացառություններով), և ուրեմն այդ պատերազմը էր կարող խոր հետք
չթողնել ժողովրդի պատակցության մեջ: Պատերազմի ավարտից հետո
գրվեցին բուն այդ պատերազմին նվիրված ծավալուն գործեր, որոնք
ժամանակին ընթերցողների մեջ բավական մեծ հետաքրքրություն
առաջացրին: Հիշենք Սերո Խանզադյանի «Մեր գնդի մարդիկ»,
Քրիստափոր Թափալցյանի «Պատերազմ», Հրաչյա Քոչարի «Մեծ տան
ղավակները» վեպերը: Խանզադյանի վեպը, որ նրա առաջին լուրջ բեմին
էր, գրված էր երիտասարդ գինվորի դիտակետից: Բայց մյուս երկուսը
ալելի մեծ ընդգրկումների հավակնությամբ էին գրված, և դժվար էր
հասկանալ, որ երկուսի հեղինակներին էլ ոգևորել է Տոլստոյի
«Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեան: Բայց երեք գործերին էլ,
ըստ էության, կարճ կյանք էր վիճակված, 60-ական թթ. դրանք արդեն
կորցրել էին իրենց հմայքը ընթերցողի աչքին:

60-70-ական թթ. արձակում պատերազմի թեման նոր ձևով դրվեց,
ըստ էության, պատերազմի շատ թե քիչ ճշմարիտ, համոզիչ պատկերը
ստեղծվեց հենց այդ թվականների արձակում: Եվ այս դեպքում Հայ
գրականությունը քայլում էր նույն ուղղությամբ, ինչ որ ուղևորական

արձակը: Հիմա կենտրոնում հասարակ զինվորն էր ու պատերազմական առօրյան իր դժվար, ոչ ռոմանտիկական կողմերով: Երեք երկ առանձնացան այդ տառնամյակների հայ արձակի մեջ իբրև Հայրենական պատերազմի թեմայի արժարժույթներ: Խոսքը Մկրտիչ Սարգսյանի «Սերժանտ Կարո» վիպակի, Խաթակ Գյուլնազարյանի «Ինչ-որ տեղ վերջանում էր հորիզոնը» և Բազիլ Հովսեփյանի «Սերմնացանները չվերադարձան» վեպերի մասին է:

Մկրտիչ Սարգսյանի վիպակը պատերազմը քննում էր ժողովրդի մարդու դիրքերից: Նրա սերժանտ Կարոն իր պարտականություններին վերաբերում է այնպես, ինչպես գյուղացին վերաբերում է հողագործի իր պարտականություններին: Այդ կոնվընյան անբեկանելի պարտք էր, ինչպես հողը մշակելը: Հենց սրանով սերժանտը և նրա նմանները ուժեղ էին ու պետք է տանեին հաղթանակը: Վիպակը համակված էր հումորով, ժողովրդական լեզվամտածողությամբ հորդում է նրա էջերից: Սրանով այդ վիպակը հարազատության հեռավոր գծեր էր ձեռք բերում Ալեքսանդր Տվարդոսկու «Վասիլի Տյորկինի», 60-ականներին մեծ ժողովրդականություն ձեռք բերած վրացական «Զինվորի հայրը» կինոնկարի հետ: Մկրտիչ Սարգսյանը գրականություն բերեց նաև մի ողբերգական թեմա՝ հայկական լեզեոնի ճակատագիրը: «Ճակատագրով դատապարտվածները» վեպը այդ գործամասի մասին էր, որը ստեղծվել էր գերմանական բանակի կազմում հայ ռազմագերիներից: Մարդիկ տարբեր հանգամանքների բերումով ընկել էին գերի, հայտնվել այդ գործամասի կազմում, նրանք գիտեին, որ հայրենիքում իրենց չեն ներելու չգործած հանցանքի համար. բայց նրանք նաև չէին կարող կռվել ֆաշիստների կողմից ընդդեմ այն բանակի, որը այսպես թե այնպես պաշտպանում էր իրենց ժողովրդին: Նրանք իսկապես դատապարտված էին ճակատագրով:

Խաթակ Գյուլնազարյանի վեպը ևս հայ գերիների մասին էր: Գերություն մեջ նրանք չկոտրվեցին, պահպանեցին հավատարմությունը հայրենիքին և իդեալներին, բայց այդ բոլորը ուղեկցվում էր տառապանքներով, որոնք գերության մեջ ապրող զինվորների բաժինն էին: Գյուլնազարյանի վեպը հայ պատերազմական արձակի ամենալավ գործերից մեկն էր: Ընդ որում բուն թեման արդեն շատ հատկանշական էր. ընդամենը մի քանի տարի առաջ գերությունը համարվում էր այնպիսի մեղք, որ քափել հնարավոր չէր: Իսկ գրական այդ գործերը

թուրքովին ուրիշ կերպ էին մոտենում խնդրին, մարդու ճակատագրի դիրքերից (հիշենք Միխայիլ Շոլոխովի նույնանուն հայտնի պատմվածքը)։ Գյուլնազարյանի վեպին անուղղակիորեն մարդկային և պատմական համոզականություն էր հաղորդում վաթսուհինների սկզբին հրատարակված մի հետաքրքրական գրքույկ՝ գինվոր Գյուլնազարյանի բանաստեղծություններն ու գրառումները, կատարված գերուկթյան մեջ։ Զեռագիրը Ռուսինիայում, հայ գինվորների գերուկթյան վայրերում գտնվել էր պատահաբար, հասել Հայաստան։ Գրքույկի լեյտմոտիվը հավատարմությունն էր։

Պատերազմական գրականության նոր միտումների տեսակետից թերևս ամենաբնորոշը Բաղիշ Հովսեփյանի «Սերմնացանները չվերադարձան» վեպն էր։ Դա պատմություն է առաջին դեմքից, և պատմողը սերժանտ է, որը իր ընկերների հետ կրում է շարքային գինվորին բաժին ընկած բոլոր փորձությունները։ Այստեղ հայրենասիրական պաթետիկան անհեթեթ է թվում, թեև հերոսների բոլոր արարքները, ի վերջո, ուղղված են հայրենիքի պաշտպանությանը։ Առաջին սլանում այն է, ինչ հիմա մենք անվանում ենք համամարդկային խնդիրներ, մարդն է ու իր միակ կյանքը, որն ամեն բոլոր կարող է ընդհատվել, և հերոսները կարող են կարեկցել նաև թշնամու գինվորին, որովհետև նա էլ իրենց նման մարդ է։ Հերոսի կենսազգացողությունը սովորական մարդու կենսազգացողությունն է ողբերգականորեն անմարդկային, անհեթեթ իրավիճակում։ Դրանով Հովսեփյանի վեպը պատերազմի ավարտից մի քանի տասնամյակ հետո էլ չի կորցնում իր հետաքրքրությունը։

Այսպես պատերազմական արձակը դուրս եկավ նախորդ տարիների գծած անձուկ սահմաններից, գրականություն բերեց իսկական պատերազմը (կամ գոնե արեց դրա հաջող փորձերը), հասարակ մարդու, շարքային գինվորի ճակատագիրը, պատերազմի դրամատիզմն ու ողբերգականությունը։

11

Ինչպես արդեն ակնարկեցինք, 60-ական թթ. պոեզիայում տարբեր սերունդների դրսևացության խնդիրը բավական բարդ էր, որովհետև հասարակության կյանքում կատարված կտրուկ տեղաշարժերը սրել էին հայրերի և որդիների հավերժական հակամարտությունը։ Ավագների սերունդը, եթե կարելի է այսպես ասել, լուծում էր ավելի բովանդակային

խնդիրներ, որոնց մասին խոսվեց վերևում: Նորերը ավելի աչքի էին ընկնում ձևի ասպարեզում իրենց կատարած որոնումներով: Իհարկե, ձևի բոլոր փոխակերպումները արտացոլում էին հասարակության և անհատի հոգեբանության մեջ կատարվող փոփոխությունները, դրանք, ի վերջո, միանգամայն հստակ բովանդակային արժեք ունեին: Բայց նրանց բերած ձևական նորությունները այնքան աչքի ընկնող էին, որ մի պահ թվաց, թե նորերը տարված են զուտ ձևական որոնումներով: Այսպես թե այնպես, նորերը գրականություն էին բերում նոր հերոս, նոր հոգեբանություն, որոնք շատ տարբեր էին նախորդ սերնդի պոեզիայի հերոսից ու հոգեբանությունից: Անկասկած, այդ սերնդի որոնումներին բարոյական նեցուկ եղավ Պարույր Սևակի ստեղծագործությունը, նրանից երիտասարդները շատ բան սովորեցին. Սևակը հասարակությանն արդեն ինչ-որ չափով նախապատրաստել էր այդ նորություններին: Բայց, իհարկե, անարդար կլինեի չտեսնել 60-ականների սերնդի սկզբունքորեն փոխված վերաբերմունքը իրականության և բանաստեղծական խոսքի հանդեպ: Դրա առաջին պատճառը Հայաստանում և ողջ խորհրդային Միությունում կատարվող փոփոխություններն էին, ոչ միայն քաղաքական, այլև հոգեբանական այն նոր կլիման, որն առաջացել էր հասարակության մեջ: Մարդը ձգտում էր նորության, թարմության, ազատության: Եվ այս պայմաններում միանգամայն բնական էր արևմտյան բանաստեղծության փորձին դիմելը: Այդ փորձը զգալիորեն տարբերվում էր խորհրդային տարիների բանաստեղծության փորձից, և հենց այդ տարբերությունը գայթակղիչ էր բանաստեղծական նոր ճանապարհների փնտրողների համար: Պատահական չէ, որ բանաստեղծական նոր սերնդից շատերը զբաղվում էին նաև թարգմանությամբ, հիմնականում եվրոպական լեզուներից, նրանք գիտեին այդ լեզուները և եվրոպական նոր բանաստեղծությունը ուսումնասիրում էին բնագրով:

Հնարավոր է, այս սերնդի բանաստեղծները մի քիչ ավելի հրապուրվեցին արևմտյան բանաստեղծությամբ, շատ ավելի կտրուկ հեռացան Հայրենական բանաստեղծության ավանդներից, քան թե այդ պահանջում էր գրական բնականոն ընթացքը: Բայց, մյուս կողմից, այսօր արդեն պարզ է, որ 60-ականների սերնդի բանաստեղծությունը միայն արևմտյան ազդեցության արդյունք չէր, այլ, ինչպես ցանկացած շատ թե քիչ նշանակալից գրական երևույթ, սեփական կյանքի ու սեփական

գրականության զարգացման արդյունք: Վերջապես, հայ պոեզիայի հետագա զարգացումը չչեղվեց այդ նույն ճանապարհից, ինչքան էլ հետագա տասնամյակներում վեճեր առաջանային ուղղության ներսում: Այստեղ կարևոր է հիշել նաև, որ սփյուռքահայ բանաստեղծության նոր սերնդի և Հայաստանի 60-ականների որոնումների ուղղությունը համընկնում էր: Այն նույն ներքին անբավարարվածությունը, որ զգում էին Հայաստանի երիտասարդ բանաստեղծները, զգում էին նաև սփյուռքում. այնտեղ էլ զգացվում էր նոր ճանապարհների անհրաժեշտությունը: Խզումը դասական ավանդներից սփյուռքում երբեմն ավելի սուր էր, քան Հայաստանում:

Փորձենք հասկանալ, թե որն էր այս սերնդի աշխարհընկալման էությունը: Այստեղ պետք է հիշենք այն ընդհանուր դրույթները, որոնք ասվել են 60-ականների արձակի վերաբերյալ: Փոխվում է հերոսի, այս դեպքում քնարական հերոսի տիպը, նախորդ տասնամյակների գերազանցապես հասարակական մարդուն փոխարինում է գերազանցապես մասնավոր մարդը, որը խուսափում է հասարակութային հետ կապված բոլոր կապանքներից, ուսմունքներից ու գաղափարախոսություններից, ձգտում է ինքնուրույնաբար իմաստավորել աշխարհը, և լավատեսությունը, ապագային ուղղվածությունը այլևս պարտադիր տարրերը չեն նրա աշխարհգացողություն: Առաջին պլան են մղվում մարդու կեցության խնդիրները, կեցության դրամատիզմը:

Բայց, իհարկե, բնությունը վաղուց այլևս բանաստեղծության պարտադիր հատկանիշ չէր, և վաթսուևականների բանաստեղծները ուղղակիորեն բնությունը շատ քիչ էին դիմում (Յուրի Սահակյան): Այդ բանաստեղծությունը կարելի է անվանել քաղաքային բանաստեղծություն այն իմաստով, որ դա ժամանակակից ուրբանիստական քաղաքակրթության մեջ ապրող մարդու ներքին աշխարհի արտահայտություն է: Բնությունը այլևս դադարել էր մարդու ներքին աշխարհի արտացոլումն ու արձագանքը լինել: Ոչ միայն այն պատճառով, որ շատ գործածությունից “մաշվել էր”, այլև այն պատճառով, որ իրականում այլևս դադարել էր այն տեղը զբաղել մարդկանց կյանքում, ինչպես, ասենք, Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ, որը այս սերնդի ավագ ժամանակակիցն էր: Նորերի բանաստեղծության գլխավոր հերոսը մշակույթի իմացությունը ծանրաբեռնված, կյանքը այլևս այդ մշակույթի ոսպնյակով տեսնող մարդն էր:

60-ականների բանաստեղծության հատկանիշներից մեկը

բանաստեղծական լեզվի բարդացումն է, փոխաբերականության սահմանների ընդլայնումը այնքան, որ բանաստեղծությունը երբեմն դառնում է դժվարվերծանելի ուժեղ։ Սա յուրատեսակ ռեակցիա էր դասական ավանդույթի պարզունակացման դեմ, բանաստեղծական լեզվի մաշվածության դեմ, երևույթ, որը 60-ական թթ. սպառնալից էր դառնում։ Բայց բանաստեղծական մտածողությունը երբեմն չափազանց վերացական էր դառնում, մարդկային ապրումները կորչում էին պատկերային բարդ կառուցվածքների մեջ, որն ամենևին էլ չէր նպաստում նոր բանաստեղծության ընկալմանը։ Հայ բանաստեղծությունը միշտ սերտորեն կապված էր եղել ժողովրդի առօրյայի հետ, հասարակական մեծ արձագանք էր ունեցել։ Բանաստեղծության նորացման իրենց միանգամայն հասկանալի պայքարում նոր սերունդը կորցրեց Հայ բանաստեղծության այս մեծ առավելությունը։

60-ականներին գրականություն մտած բանաստեղծների մեջ էին Հովհաննես Գրիգորյանը, Հենրիկ Էդոյանը, Դավիթ Հովհաննեսը, Արմեն Մարտիրոսյանը, Արտեմ Հարությունյանը, Ռազմիկ Դավոյանը, Յուրի Սահակյանը, Արևշատ Ավագյանը, Ղուկաս Սիունյանը, Կարո Մելիքսեթյանը և ուրիշներ։ Իհարկե, նրանցից ամեն մեկը ուներ իր առանձնահատկությունները։ Այս բանաստեղծներն ամենևին միաձուլվ գրական շարժում չէին (այդպիսիք գրականության մեջ չեն էլ լինում)։ Շատ հարցերում նրանք վիճում էին միմյանց հետ։ Նրանցից, ասենք, Դավիթ Հովհաննեսը պահպանեց քաղաքացիական բանաստեղծության տարրերը, Յուրի Սահակյանը ավելի հակված էր դեպի քնարերգություն, սկզբնական շրջանում նրա ստեղծագործության մեջ զգալի էր ռուս 60-ականների (Եվտուշենկոյի և ուրիշների) ազդեցությունը. հետո գնալով խորացավ խոհական տարրը, Սահակյանը սկսեց ակտիվորեն հետաքրքրվել ժողովրդական բանաստեղծությամբ, որը նրան հաջողություններ բերեց մանկական բանաստեղծության ասպարեզում։ Հովհաննես Գրիգորյանը, Արտեմ Հարությունյանը, Հենրիկ Էդոյանը ավելի հրապուրված էին արևմտյան բանաստեղծության որոնումներով։ Հովհաննես Գրիգորյանի ստեղծագործության մեջ, ի տարբերություն մյուսների, ընդգծված էր ժամանակակից մտածողության կարևոր տարրերից մեկը՝ հեգնանքը, կյանքի հեգնական ընկալումը։ Արևշատ Ավագյանն ավելի հակված էր դեպի մարդկային առօրյայի բանաստեղծականացում-միֆականացումը. նա կարծես մի բանաստեղծական

հեքիաթ էր ստեղծում ժամանակակից մարդու առօրյայի մասին: Ռազմիկ Դավոյանի ստեղծագործությունն ամենաէական գծերից մեկը նրա ձգտումն էր արդիական մտածողությունը համատեղել նախնիների ավանդների հետ. իր բանաստեղծություններից մեկում նա ուղղակի ասում էր՝ գնա մի տարի, մի հազար տարի, որ հասնես նախապապերիդ:

70-ական թթ. գրական հրապարակ մտան Հրաչյա Սարուխանը, էդվարդ Միլիտոնյանը, Արմեն Շեկոյանը, Վարդան Հակոբյանը: Սարուխանը իր որոնումներով գնաց դեպի հոգևոր-աստվածաշնչյան մոտիվները: Միլիտոնյանը բազմաթիվ մրցանակների արժանացավ իր հատկապես մանկական բանաստեղծությունների համար: Արմեն Շեկոյանը, արտաքուստ մնալով դասական բանաստեղծության շրջանակներում, բանաստեղծական խոսքի մեջ ներմուծեց առօրյա խոսակցական լեզվի, երբեմն և ժարգոնի տարրեր, ստեղծեց իր քնարական հերոսին, որն անխնա հեգնում է հասարակությանը և նրա հերոսներին: 80-ականներին իր վառ-պատկերային մտածողությամբ ուշադրություն գրավեց Հովիկ Հովհյանը:

60-ականներից ավելի վաղ գրական հրապարակ մտան Լյուդվիգ Դուրյանը, Նանսեն Միքայելյանը, Արամայիս Սահակյանը և ուրիշներ: Անկախ իրենց ստեղծած լավ գործերից, նրանք գրական շարժում չստեղծեցին, մնացին ավանդականի ոլորտներում:

Այս տասնամյակների բանաստեղծությունը դուրս է մնացել գրականագիտական լուրջ հետադրությունների շրջանակից: Այդ բացը հայ գրականագիտությունը դեռ պետք է լրացնի: Ներկա դեպքում պարզապես անհրաժեշտ էր ցույց տալ, որ բանաստեղծների՝ 60-70-ական թթ. ասպարեզ եկած սերունդը կազմված էր միանգամայն տարբեր անհատականություններից. նրանց միացնում էին այն մի քանի ընդհանուր գծերը, որոնց մասին խոսվեց վերևում: Այսպես թե այնպես, այդ սերնդին էր վիճակված 60-ականներից և մասնավոր՝ հետագա տասնամյակներից սկսած՝ լինելու հայ բանաստեղծության առաջատարը:

Ինչ վերաբերում է սփյուռքահայ բանաստեղծությանը, ապա այնտեղ կատարվող որոնումները ավելի մոտ էին հայ վաթսուեակամների որոնումներին, քան արձակում: Մանավանդ, այդ սերնդի արձակը իր ակտիվությունը չէր կարող համեմատվել բանաստեղծների ակտիվության հետ. սփյուռքի պայմանները արձակի համար երևի ավելի անբարենպաստ էին: Վաթսուեական թթ. սփյուռքում ստեղծագործում էին մի քանի բանաստեղծներ, որոնց արածը էական հետք թողեց

սփյուռքի գրական մտածողության մեջ. նկատի ունեմ Գրիգոր Պըլտյանին, Վահե Օշականին և Վեհանույշ Թեքլանին: Երեքն էլ ընդգծված-հեղափոխական ուղղության բանաստեղծներ էին, այսինքն, բանաստեղծներ, որոնք արմատական փոփոխությունների էին ձգտում բանաստեղծության մեջ, նրա լեզվում, նրա բուն աշխարհընկալման մեջ: Ինչ-որ իմաստով սրանք երեսնականների «Մենքի» ժառանգորդներն էին, որոնք խիստ քննադատական վերաբերմունք ունեին անցյալի ժառանգության, նախորդների սենտիմենտալության, Հայաստանի Հանդեպ նրանց անքննադատ վերաբերմունքի նկատմամբ: Նրանք մերժում էին իրենց կարծիքով անպտուղ Հայրենասիրական կոչերն ու զգացմունքները, որոնք կրկնվում էին արդեն տասնամյակներ, և կոչ էին անում Հայի գոյությունը սփյուռքում այդքան կոշտ չկապել Հայաստանի նկատմամբ սիրո ու նվիրվածության հետ: Նրանց բանաստեղծական մտածողության հորիզոնները տարածվում էին Հայկական բանաստեղծության փորձից այն կողմ, ընդգրկելով 20-րդ դարի եվրոպական բանաստեղծության փորձը: Նրանք շատ զգայուն էին իրենց ժամանակի եվրոպական Հասարակությանը Համակած տրամադրությունների հանդեպ, Հասկանում էին մուսյլ ապրումների այն խորությունը, որը բնորոշ էր ժամանակակից մտածողությանը (Վահե Օշական): Նրանք ցանկանում էին թարմացնել բանաստեղծության լեզուն, համարձակ փորձեր էին կատարում բառի հետ (Հատկապես Գրիգոր Պըլտյանը): Նորության և փորձարարության կիրքը այս հեղինակների ստեղծագործությունը շատ հաճախ դարձնում էր հերմետիկորեն փակ ընթերցողի համար, անհասկանալի. բայց նրանց համարձակությունն ու վճռականությունը համակրանք էր առաջացնում երիտասարդների շրջանում: Ահա թե ինչու Հայաստանի վաթսուհակա՞նների ստեղծագործությունը սփյուռքի որոշ շրջաններում, մասնավոր՝ հիշված հեղինակների հոգում գտավ իր արձագանքը. ընդհանրությունները վաթսուհակա՞նների հայ բանաստեղծության այս երկու հատվածների միջև շատ էին և կարևոր:

Սփյուռքի հայ բանաստեղծության մասին խոսելիս անպայման պետք է առանձնացնել Պոլսի կամ Ստամբուլի բանաստեղծական դպրոցը, որը միանգամայն յուրահատուկ տեղ է գրավում Սփյուռքի գրականություն մեջ: Ստամբուլի գաղութը ինքն առանձնանում է Սփյուռքում իր գոյության պայմանների յուրօրինակություններով: Մի կողմից, այդ գաղութը ժառանգն է Պոլսի մի ժամանակվա շատ ուժեղ

Հայուլթյան, Հայուլթյուն, որը արևմտահայ մշակուլթային-ինտելիտուալ (և քաղաքական) կյանքի կենտրոնն էր: Մյուս կողմից, Առաջին Համաշխարհային պատերազմի ավարտից հետո Հայերի Համար Ստամբուլում շատ ծանր պայմաններ ստեղծվեցին, և քառնական թթ. սկզբներին ծայր առած Հալածանքներից եվրոպա հեռացավ Հայ երիտասարդուլթյան զգալի մասը: Մշակուլթային-Հասարակական կյանքը Ստամբուլի Հայկական գաղուլթում գրեթե մարեց: Բայց զարմանալիորեն պահպանվեց մի նուրբ թել, որը Ստամբուլի Հայոց գրական կյանքը կապված էր պահում ոչ հեռու անցյալի փառավոր ավանդներին:

Դեռ Երկրորդ Համաշխարհային պատերազմի ժամանակ արգենայստեղ հետաքրքրական գործեր էին գրվում. բանաստեղծուլթյան մեջ առանձնացավ Կարպիս Ծանճիկյանի անունը: Եվ շուտով ձևավորվելու էր Ստամբուլի գրական դպրոցը այնպես, ինչպես մինչև Հիմա այն կա: Այդ դպրոցը, մի կողմից, կրում էր որոշակի սահմանափակումների բեռ. օրինակ, ստամբուլահայ գրողը չէր կարող գրել Հայոց եղեռնի մասին, թեմա, որը կենտրոնականներից մեկն էր 60-70-ական թթ. Հայ գրականուլթյան մեջ Հայաստանում (իսկ սփյուռքում այդ մասին գրվում էր ավելի վաղուց): Հայերը նույնիսկ իրենց ազգանունները պետք է գրեին թուրքական ձևով: Բայց այս սահմանափակումները չմեղքին բանաստեղծուլթյունը. ինչքան էլ դա պարադոքսալ թվա, գուցե հենց դրանց շնորհիվ ստամբուլահայ բանաստեղծուլթյունը ավելի խորացավ ժամանակի խնդիրների և անհատի հոգեբանուլթյան մեջ: Հատկապես Զահրատը Համահայկական հռչակ ձեռք բերեց իր ինքնատիպ, որևէ դասական հոսանքի հետ չկապված, բայց միանգամայն Հայկական մտածողուլթյամբ ստեղծված բանաստեղծուլթյուններով:

Ստամբուլի դպրոցը առանձնացավ 60-70-ական թթ. հետզհետե մարմրող սփյուռքյան բանաստեղծուլթյան ֆոնին. բայց, ի վերջո, սփյուռքի ճակատագիրը անխուսափելիորեն պետք է որոշեր նաև այս գաղուլթի հետագա ընթացքը: Բոլոր թվարկված հեղինակները բնական օրենքներով մոտենում են իրենց գրական և կենսաբանական կյանքի ավարտին: Բայց նրանց փոխարինող երիտասարդները չեն երևում: Ստամբուլի գաղուլթը ևս կամ նոսրանում է, կամ անցնում թուրքերենի: Իմ հիշած գրողներից մեկը՝ Մկրտիչ Մարկոսյանը, իր վերջին գործերը գրել է թուրքերեն...

60-70-ական թթ. գրական ժառանգության մեջ թատերգությունը, անկասկած, առաջին տեղը չի գրավում: Ընդհանրապես նորագույն Հայ գրականությունը պատմության մեջ դրամատուրգիան երբեք կայուն դիրքեր չի ունեցել: Ժամանակ առ ժամանակ ստեղծվել են առաջնակարգ կամ պարզապես տաղանդավոր երկեր, ինչպես Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղարը» և մյուս երգիծական գործերը, Եղիշե Չարենցի «Կապկազ թամաշան» և էլի մի քանի երկեր: Պատերազմի ժամանակ է գրվել Նաիրի Զարյանի «Արա Գեղեցիկը»: Բայց այնպիսի Հզոր ավանդույթներ, ինչպիսիք ստեղծվեցին բանաստեղծության և արձակի ասպարեզներում, թատերգության մեջ չեղան:

Այս իրողության սահմաններում 60-ական թթ. թարմ մթնոլորտում գրվեցին բազմաթիվ դրամաներ և հատկապես կատակերգություններ, որոնք այն ժամանակ շատ էին կարդացվում և դիտվում, որոշակի ազդեցություն էին գործում հասարակական տրամադրությունների վրա: Հատկապես երեք հեղինակ ստեղծագործում էին ակտիվորեն, բևեռ հանելով նորանոր գործեր՝ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը, Արամաշոտ Պապայանը, Ժորա Հարությունյանը: Նրանց պիեսները կազմում էին ազգային թատրոնների խաղացանկի կարևորագույն մասը, մի պահ թատրոնները այդ պիեսների շնորհիվ կենտրոնական տեղ գրավեցին երկրի մշակութային կյանքում: Տեր-Գրիգորյանի «Գարնանային անձրև» դրաման, «Մեռնող ֆլորան» կատակերգությունը ուղղակի արձագանքներն էին «ձնհալի», հասարակական կյանքում կատարվող արմատական փոփոխությունների: Դրանցում կար այն հավատը, որ կյանքը մաքրվում է անցյալի բեռից, մարդկային արատներից: Պապայանի և Հարությունյանի կատակերգությունները, ծաղրելով մարդկանց արատներն ու թերությունները, իրենց հումորով որոշակի տրամադրություն էին ստեղծում հասարակության մեջ, պահպանելով այն լավատեսությունը, որը բնորոշ էր այդ տարիների տրամադրություններին: Կատակերգության բնագավառում 70-ական թթ. աչքի ընկան նաև Ժիրայր Անանյանի գործերը:

Այդ տարիների թատերագրության մեջ առանձնանում է Նաիրի Զարյանի «Արտավազդ և Կլեոպատրա» ողբերգությունը: Այդ գործը դրամատիկական ճակատագիր ունեցավ: Նրա առաջին բեմադրությունը փաստորեն տապալվեց: Դեր խաղացին ոչ այնքան գործի թերու-

թյունները, որքան այդ տարիներին Զարյանի շուրջը ստեղծված մթնոլորտը: Նշանակութուն ունեցավ նաև այն իրողությունը, որ կատակերգությունը անխուսափելիորեն դիտվում էր «Արա Գեղեցիկի» ֆոնին և դրանից, իհարկե, չէր շահում: Այս հանգամանքները թույլ չտվին ճիշտ գնահատել պիեսը: Իր տրամադրությունը և կոնցեպցիայով գործը, իհարկե, շատ էր տարբերվում «Արա Գեղեցիկից»: Այստեղ չկար այն հաղթական լավատեսությունը, որը բնորոշ էր վերջինին: Պիեսը ավելի շատ խորհրդածություն էր այն մասին, թե ինչու հայոց ճակատագիրը այդքան ողբերգական ընթացք ունեցավ դարերում և այդ իմաստով, թերև, կարող է համեմատվել Զորյանի «Պապ թագավորի» հետ: Հայոց Արտավազդ արքան, մտածող, հայրենասեր մի մարդ, որն ինքը պիեսներ էր գրում, զոհ է դնում հռոմեացիների խարդավանքներին: Ծիշտ է, նա բարձր արժանապատվություն էր ընդունում իր ճակատագիրը. բայց այդ ճակատագիրն ինքը հայոց ճակատագրի արտացոլումն է, ժողովրդի, որը հավերժական պայքար է մղում հանուն գոյատևման երկու հզոր ուժերի՝ Պարսկաստանի և Հռոմի արանքում...

13

60-70-ական թթ. հայ գրականությունն ամենաբնորոշ գծերից մեկը քննադատությունն աշխուժությունն էր: Ո՛չ նախորդ, ո՛չ էլ հաջորդ տասնամյակներում քննադատությունը չկարողացավ այդքան գործունե դեր կատարել գրականության մեջ, ինչպես այս տասնամյակներում: Գրականություն եկավ երիտասարդ գրականագետների և քննադատների մի ամբողջ կոհորտա, որի գործունեությունը ազդեց ոչ միայն գրական ընթացքի, այլև հայ ողջ հասարակական մտքի հետագա զարգացման վրա: Այս երիտասարդ մարդիկ, որոնց մեծ մասը անցել էր սլատերազմի բռնություն, հավատարիմ էին սոցիալիզմի գաղափարներին. համենայն դեպս, նրանցից ոչ ոք այլախոհություն (դիսիդենտություն) հակումներ չդրսևորեց: Բայց 60-ականների մթնոլորտը նրանց բոլորի վրա խոր ազդեցություն էր գործել. նախորդ տասնամյակների քարացած սխեմաները այլևս չէին կաշկանդում նրանց մտածողությունը, գոնե գռհհիկ սոցիոլոգիզմը վտարվեց գրականության մասին խոսակցություններից: Այս ամենը առանց դիմադրության չեղավ: Երեսնականներից գոյատևած, աղքատ սխեմաներով մտածող մարդիկ դեռ շատ կային, և նրանք ամեն կերպ ձգտում էին խանգարել երիտասարդներին:

Բայց ժամանակի ընթացքը կանխել այլևս անհնար էր: Եկել էին նոր ժամանակներ, և այդ ժամանակների մտածողության կրողները երիտասարդ գիտնականներն ու քննադատներն էին: Սուրեն Աղաբաբյան, Հրանտ Թամրազյան, Լևոն Հախվերդյան, Էդվարդ Զրբաշյան, Սերգեյ Սարինյան՝ այս մարդիկ մի քանի տասնամյակով որոշեցին Հայ գրական և - զգալի չափով - ողջ հասարակական մտքի զարգացման ընթացքը: Նրանք պաշտպանեցին այն բոլոր արժեքավոր ձեռքբերումները, որոնք բնորոշ էին 60-70-ականների գրականությանը: Բննադատական ելույթների նպատակը այլևս ոչ թե «Ջախջախել» ու «հողմացրիվ անելն» էր, այլ գրական երկը իմաստավորելն ու գնահատելը: Կրքոտ վեճերը պակաս չէին այդ տասնամյակների գրական կյանքից. բայց խոսքը այլևս ոչ թե քաղաքական գնահատականների, այլ բուն գրական խնդիրների մասին էր:

Գրականագետների նոր սերունդը ակտիվորեն զբաղվում էր և՛ ժամանակակից գրական ընթացքով, և՛ գրական ժառանգության խնդիրներով: Այս երկրորդը պակաս կարևոր չէր առաջինի համեմատությամբ: Բոլոր ժամանակներում կարևոր է նոր հայացքով նայել անցյալի գրականությանը. գրականության ընկալումը կենդանի ընթացք է, և ամեն ժամանակ ունի իր մոտեցումները: Սակայն 60-70-ական թթ. այս օրինաչափությունը միանում էր մի ուրիշ հանգամանք. խորհրդային տասնամյակների ընթացքում դասական գրականության մի շարք գործեր արժանացել էին «դասակարգային»-քաղաքական ժխտական գնահատականների, որոնք կապ չուներին այդ երկերի իրական արժեքի հետ: Դրանց մեջ էին Հայ գրականության դասականներ Րաֆֆին և Պատկանյանը: Ընդունված գրողների տարբեր գործեր ևս արգելքի տակ էին (օրինակ, Իսահակյանի մի շարք երկեր): Եվ առհասարակ, պարզունակ դադափարախոսական մոտեցումները շատ էին վնասել գրական ժառանգության ճիշտ գնահատմանը, գրական զարգացման բուն ընթացքի ճիշտ ընկալմանը: Նոր սերնդի գրականագետների ուսերին էր ընկած անցյալի վերագնահատումը, ազգային գրական զարգացման արդարացի մեկնաբանությունը: Պատահական չէր, որ այս գիտնականները բոլորն էլ հանդես եկան դասականներին նվիրված մենագրություններով՝ Ս. Աղաբաբյանը՝ Բակունցի և Չարենցի մասին, Հրանտ Թամրազյանը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեի և Սիամանթոյի մասին, Էդվարդ Զրբաշյանը՝ Հովհաննես Թումանյանի և Միսաք Մեծարենցի մասին, Սերգեյ

Սարինյանը՝ Բաֆֆու և Մուրացյանի մասին, Գարիկ Հովհաննիսյանը՝ Նար-Դոսի և Ավետիք Իսահակյանի մասին, Սևակ Արզումանյանը՝ Զապել Եսայանի մասին (այս շարքում պետք է հիշել նաև Ալմաստ Զաքարյանի՝ դարասկզբի Հայ բանաստեղծությունը նվիրված ուսումնասիրությունը) և այլն: Այս հեղինակների ստեղծագործությունը, ինչպես ողջ դասական ժառանգությունը, կարիք ունի վերադնադատման և վերաիմաստավորման, գեհնահիկ սոցիոլոգիզմի սխեմաներից ազատագրվելուն, և նոր սերնդի գիտնականների աշխատանքը գնում էր հենց այդ ուղղությամբ: Նրանք աշխատում էին դասականների երկերը դիտել ազգային կյանքի համապատկերին, այսինքն ցուցաբերել իսկապես պատմական մոտեցում նրանց ստեղծագործությանը: Երիտասարդ գրականագետները ձգտում էին ստեղծագործաբար կիրառել պատմականության սկզբունքը, որը մինչ այդ հռչակել էր տիրող գաղափարախոսությունը իբրև մարքսիզմի կարևորագույն սկզբունքներից մեկը: Բայց շատ արագ ամեն ինչ վերածվել էր քարացած և աղքատ սխեմաների, որոնք միայն աղավաղում էին ազգային գրականության զարգացման իսկական պատկերը, այն բաժանելով «մերի» և «օտարի», «բարեկամի» և «թշնամու», «դեմոկրատներին» և «բուրժուական նացիոնալիստներին» և այլն: Այնինչ պատմականությունը պահանջում էր ամեն հեղինակի և ամեն գրական երևույթ դիտել իր պատմական ժամանակի մեջ, նրա լավ ու վատը հասկանալ այդ ժամանակի լույսի տակ, իբրև արձագանք ժամանակի առաջադրած պահանջների: Օրինակ, Բաֆֆուն և Պատկանյանին բուրժուական նացիոնալիստ հռչակողները չէին էլ մտածում այն մասին, որ 19-րդ դարի յոթանասունական թթ. Հայ գրականության մեջ միանգամայն բնական էր այդ խոր հետաքրքրությունը և շահագրգռվածությունը ազգային-ազատագրական պայքարի խնդիրներով:

Առհասարակ, գրականության և ողջ մշակույթի ազգային առանձնահատկությունների խնդիրը շատ էր պարզունակացվում: Դատեղավորվում էր «ձևով ազգային, բովանդակությամբ սոցիալիստական» սխոլաստիկ բանաձևի մեջ, կարծես թե բովանդակությունը կապ չունի ազգային առանձնահատկությունների հետ կամ էլ ձևը բովանդակության պարզ անոթն էր (ինչպես երբեմն ուղղակիորեն պնդում էին որոշ մասնագետներ): Այսպիսի մոտեցումները թույլ չէին տալիս ճիշտ գնահատել գրական երևույթները: Դրանք հարմարեցվում էին արդեն հիշած սխեմաներին: Սրա դեմ էին պայքարում նոր սերնդի

գլխունականները: Ճիշտ է, նրանց դիրքորոշումները ոչ միշտ էին հստակ-տեսական ձևակերպումներ ստանում (գաղափարական սխեմաների իներցիան և պարտադրանքը դեռ ուժեղ էր)։ Բայց բուն վերլուծության մեջ նրանք արդեն Լենում էին գրական իրական նյութից, հենվում էին ավելի շատ գեղագիտական կատեգորիաների վրա: Ասվածը վերաբերում է հիշված բոլոր մենագրություններին: Ասենք, «Թումանյանի պոեմ-ները» աշխատության մեջ էդ. Ջրբաշյանը արդեն շատ հեռու էր Թումանյանին նահապետական հետամնացության քննադատ համա-րելուց, նրան զբաղեցնում էին Թումանյանի պոետիկայի (բանարվեստի) խնդիրները, հերոսների հոգեբանությունը, անհատի և գյուղական համայնքի հարաբերությունները, որոնք շատ կարևոր էին Թումանյանի պոեմներում և ողջ ստեղծագործության մեջ: Անշուշտ, Ջրբաշյանը և նրա սերնդակիցները չէին մոռանում պատմական ժամանակի, սոցիա-լական միջավայրի նշանակությունը, բայց դրանք քննում էին գեղար-վեստական մտածողության առանձնահատկությունների հաշվառումով: Ջրբաշյանը նաև մեծ ուշադրություն դարձրեց այնպիսի խնդիրների, որոնք մինչ այդ Թումանյանագիտության մեջ չէին քննվել. դրանցից էին տաղաչափության խնդիրները:

Առհասարակ, Թումանյանի ստեղծագործությունը 60-ական թթ. նշանակալից տեղ գրավեց գրականագիտական հետազոտությունների մեջ, և դա շատ բնորոշ էր, դա էլ ժամանակի նշանն էր. դա նշանակում էր, որ գրականագիտությունը հետաքրքրում են ոչ թե գաղափարական սխեմաները, այլ ազգային գրականության իսկապես կարևորագույն երևույթները. իսկ Թումանյանի ստեղծագործությունը հենց այդ երևույթների թվին էր պատկանում: Թումանյանին նվիրված մենագրությամբ հանդես եկավ Լևոն Հախվերդյանը, որը ևս ժամանակի գրական մտքի վառ արտահայտություններից էր («Թումանյանի աշխարհը»): Հետաքրքրական հոդվածներ գրեցին Սուրեն Աղաբաբյանը, վաստակավոր մանկավարժ և գրականագետ Մկրտիչ Մկրյանը: Բոլոր այս աշխատությունները նոր հայացք էին ձևավորում ազգային մեծ բանաստեղծի ստեղծագործության նկատմամբ:

Այս սերնդի գլխականները իրարից բավական տարբեր էին իրենց հետաքրքրություններով և գիտական մտածողությամբ: Էդ. Ջրբաշյանը ավելի հակված էր դեպի ակադեմիական գրականագիտությունը, նա իր տեսակետները կառուցում էր ճշգրիտ փաստերի (ինչքան այդ հնարավոր

էր գրականագիտության մեջ) վրա, մտքի խիստ կարգապահությամբ, ձգտելով հաշվի առնել գրական երևույթների ամենատարբեր կողմերը. այս տեսակետից նա, թերևս, կարող էր համարվել աբեղյանական ավանդների շարունակողը: Սերգեյ Սարինյանը մեծ նշանակություն էր տալիս սոցիոլոգիական գործոնին, բայց նրա լավագույն աշխատությունները, հատկապես Բաֆֆուն և Մուրացանին նվիրված մենագրությունները, արդեն հեռու էին գուհիկ սոցիոլոգիզմից. վերջապես, հասարակության տնտեսական, քաղաքական, հոգևոր կյանքը խկապես շատ կարևոր է գրականության զարգացման համար: Գուհիկացումը սկսվում է ցանկացած գործոնի ծայրահեղականացումից: Սուրեն Աղաբաբյանը, Հրանտ Թամրազյանը, Լևոն Հախվերդյանը կարող են, մի քիչ պայմանականորեն, համարվել «բելիսկիական» դպրոցի ներկայացուցիչներ: Նրանց բնորոշ էր խոսքի կրքոտությունը, հասարակական ուղղակի լիցքը, գեղագիտական ակտիվ վերաբերմունքը գրական երևույթների հանդեպ. պատահական չէ, որ հենց այս երեք քննադատներին ավելի գործուն գեր վիճակվեց ընթացիկ գրական կյանքում, գրական քննադատության մեջ: Չի կարելի մոռանալ նաև սրված հետաքրքրությունը գրականագիտության տեսական խնդիրների նկատմամբ: Գրվեցին աշխատություններ գրական հոսանքների մասին (Ս. Սարինյանի գիրքը հայկական ռոմանտիզմի մասին և ուրիշ աշխատություններ), գրականության ինստիտուտում ստեղծվեց գրականության տեսության բաժին, որի աշխատությունները նորություն էին հայ գրականագիտության մեջ: Այստեղ հատկապես մեծ է էդ. Ջրբաշյանի ծառայությունը, որի նախաձեռնությամբ ստեղծվեց նաև գրականության տեսության ամբիոնը համալսարանում: Ա. Գրիգորյանը իր գործընկերների հետ միասին կարողացավ ռուսական գրական-տեսական մտքի ձեռքբերումները ստեղծագործաբար կիրառել հայ գրականության խնդիրները քննելիս: Առաջատար գրականագետների մտածողության այս բազմադանուշակությունը, անկասկած, բարերար դեր կատարեց ժամանակի գրական և հոգևոր կյանքում:

Ահա այս սերնդի քննադատները կարողացան գրականության մեջ վերականգնել քննադատության ակտիվ դերը, նրա նշանակալից ազդեցությունը գրական կյանքի և գրական ընթացքի վրա: Քննադատական բուռն բանավեճերը մանավանդ 60-ականների գրական կյանքի կարևորագույն կողմերից մեկն էին. խաչաձևվում էին տարբեր

գրական համատարածք ունեցող հեղինակները սրերը, ամեն մեկը կրքոտ կերպով աղացուցում էր իր տեսակետները: Եվ բարեբախտաբար, քաղաքական բնույթի փաստարկները ավելի ու ավելի քիչ տեղ էին գրավում այդ բանավեճերում, զլխավորը գրական իրողություններն էին: Այդ տարիների գրական բանավեճերից պետք է հիշել արձակին («գյուղագիրների» և «ուրբանիստների»)¹², բանաստեղծությունը («ռեալիզմի նախահիմքերին» նվիրված)¹³ և բազմաթիվ այլ բանավեճեր: Ընդ որում, այդ վեճերին ակտիվություն մասնակցում էին ոչ միայն քննադատները, այլև գրողներն իրենք. հաճախ նախաձեռնողները հենց գրողներն էին լինում. օրինակ, «ռեալիզմի նախահիմքերին» նվիրված բանավեճը սկսվեց Վահագն Դավթյանի հոդվածով, այդ վեճի կարևորագույն նյութերից մեկը Պարույր Սևակի հայտնի հոդվածն էր: Արձակին նվիրված բանավեճերի մեջ հանգամանալից հոդվածներով հանդես եկան «գյուղագրություն» ամենամանաչված դեմքը՝ Հրանտ Մաթևոսյանը և հայ «ուրբանիստների» առաջնորդը՝ Վարդգես Պետրոսյանը: Բայց, իհարկե, քննադատության դերը այդ տարիներին շատ մեծ էր գրական երևույթների հանդեպ վերաբերմունք ձևավորելու, գրական իսկական արժեքները պաշտպանելու և այդ չափով գրական զարգացման ընթացքի վրա ազդելու գործում: Հիշեմ մի քանի փաստ: Երբ տպագրվեց Հրանտ Մաթևոսյանի «Ահնիձոր» ակնարկը, կուսակցական մարմինները դրան անմիջապես արձագանքեցին հապճեպ, ջարդարարական որոշումով, և այդ միջնորդորում գրողի ճակատագիրը բոլորովին այլ կարող էր լինել, եթե չլինեք քննադատությունը: Ակնարկը տպագրվելուց անմիջապես հետո «Սովետական Հայաստան» թերթում տպագրվեց Սուրեն Աղաբաբյանի և Լևոն Հախվերդյանի փոքր, բայց հստակ դրական գնահատականներ պարունակող հոդվածը այդ ակնարկի մասին, որից հետո հայ քննադատությունը միշտ պաշտպանեց Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը բոլոր տեսակի հարձակումներից: Այդ տարիների հայ իրականության մեջ միայն հատուկինս ելույթներ կարելի է հիշել Հրանտ Մաթևոսյանի դեմ:

¹² Տե՛ս «Литературная Армения», 1967, № 10-12, «Գրական քերթ», 1973, № 9, 10 ևն:

¹³ Տե՛ս «Գրական քերթ», 1965, № 50, 1966, № 1, 2, 4, 6 ևն:

Մոտավորապես նույնպիսի իրավիճակ էր Պարույր Սևակի ստեղծագործությունից զնահատման գործում: Քննադատությունը կարողացավ ճիշտ զնահատել Սևակի ստեղծագործության ինքնատիպությունը, նրա բերած թարմությունը. հիշենք Սուրեն Աղաբաբյանի և Լևոն Հախվերդյանի հոդվածները: Քննադատներից նրանք, ովքեր սկզբից բացասաբար էին տրամադրված Սևակի ստեղծագործության հանդեպ, հետո փոխեցին իրենց վերաբերմունքը և Սևակի մասին հանդես եկան իրատեսական վերլուծական հոդվածներով (Սերգեյ Սարինյան): Ժամանակի քննադատները ուշադրությամբ, գեղարվեստական խոսքի առանձնահատկությունների խոր զգացողությամբ վերլուծեցին Համո Սահյանի, Սիլվա Կապուտիկյանի, Վահագն Դավթյանի, Գևորգ Էմինի, Հրաչյա Հովհաննիսյանի, Մարո Մարգարյանի, Սերո Խանզադյանի, Անահիտ Սահինյանի և ուրիշների ստեղծագործությունները: Քննադատությունն ու գրականությունը գտնվում էին կարծես մի անվերջ երկխոսության մեջ, որից երկուսն էլ չահում էին: Ժամանակի գրական մթնոլորտի այս առանձնահատկությունը պատկերացնելուն օգնում է Համո Սահյանի բանաստեղծությունը՝ նվիրված Սուրեն Աղաբաբյանին.

Եվ քո աչքերը հարցնում են դարձյալ,
Թե ով եմ և ինչ,
Եվ իմ ճանապարհն ու՞ր է վերջանում:

Հետագա տողերը այս հարցի պատասխանն են. գրականության և քննադատության երկխոսությունը այսպիսի անսպասելի բանաստեղծական արտահայտություն է ստանում:

Անհնար է այդ տարիների գրական կյանքը պատկերացնել առանց քննադատության գործուն վերաբերմունքի, առանց քննադատական վեճերի. գրողները ժամանակ առ ժամանակ դժգոհում էին քննադատությունից, բայց, կամա թե ակամա, հենց քննադատության մեջ էին փնտրում իրենց գործերի զնահատականները, նրանից էին սպասում վերաբերմունք, որն, ի վերջո, հասարակության դատավճռի արտահայտությունն էր: Այդ երկու տասնամյակները հղան, թերևս, հայ քննադատության զարգացման ոսկեդարը. դրանից հետո քննադատությունը այլևս այդպիսի ազդեցություն չունեցավ գրական կյանքի վրա:

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Երկու խոսք այս գրքի մասին	3
Հայ նորագույն գրականության սահմանները (ներածության փոխարեն)	4
Հայ գրականությունը 20-30-ական թթ.	17
Հայ արձակը 20-30-ական թթ.	122
Հայ գրականությունը 40-50-ական թթ.	312
60-70-ական թթ. Հայ գրականությունը	363

ԱԶԱՏ ԵՂԻԱԶԱՐՅԱՆ

ՀԱՅՈՑ ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅԱՆ ՈՒՐՎԱԳԻԾ

Հրատ. խմբագիր՝ Ա.Լ.Սահակյան
Համակարգչային ձևավորումը՝ Վ.Խ.Պապյանի

Հրատ. պատվեր N 154

Ստորագրված է տպագրության 12.08. 2004թ.:

Չափեր՝ 60 X 84 ¹/₁₆: Թուղթ № 1, օֆսեթ տպագրություն:

28 տպ. մամուլ: Տպաքանակ 500: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀՀ ԳԱԱ տպարան,

Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:

1500

ԳԱՍ Հիմնարար Գիտ Գրադ.



A $\overline{\pi}$
90507