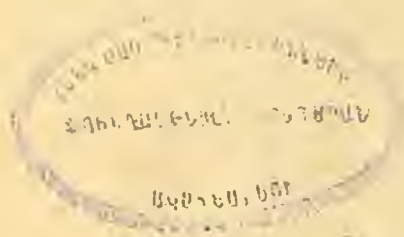
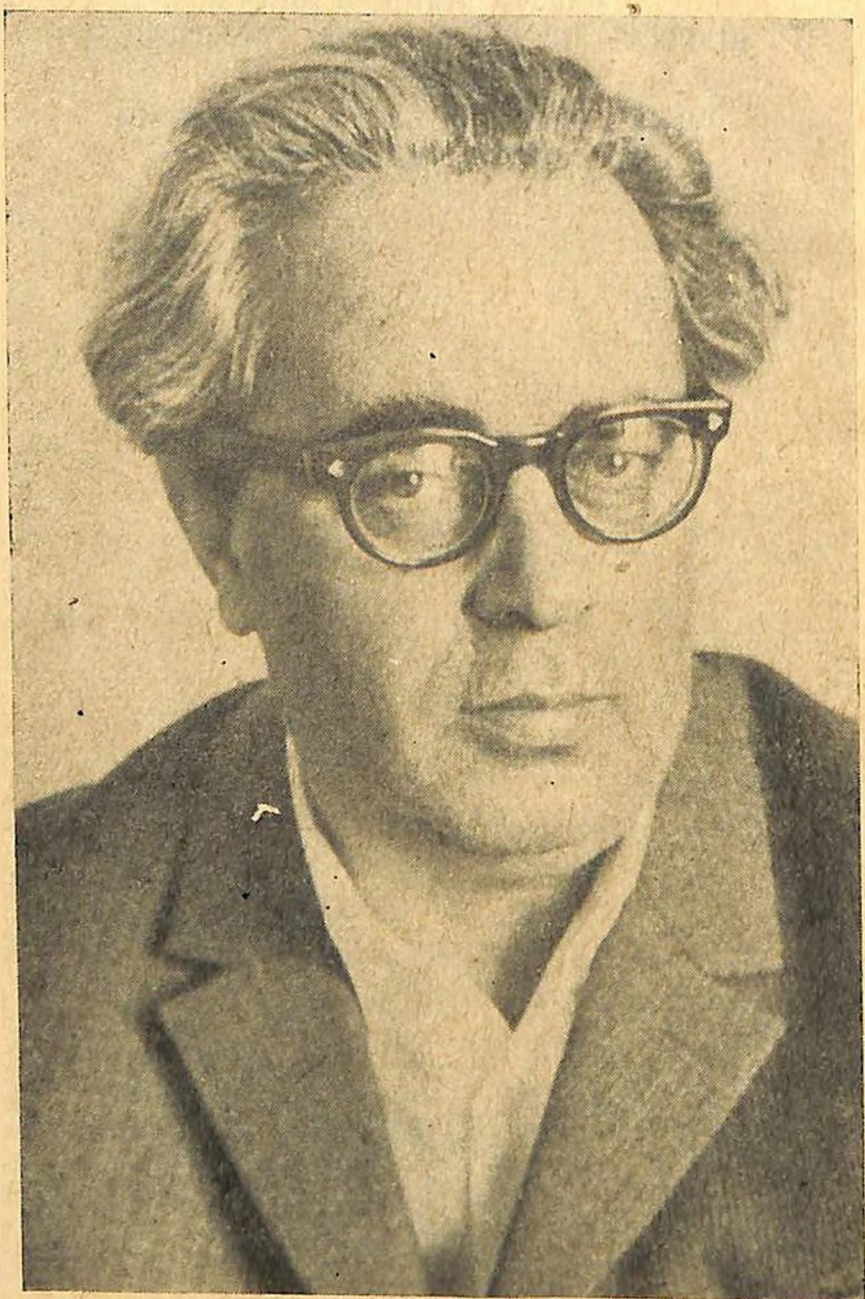


ՏՊԵՑԱԻ ԳԻՐՔՍ ԱՐԴԵԱՄՔՔ
ԱԼԵՔՍ ԵՒ ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻ
ԱՌ Ի ՅԻՇԱՏԱԿ ՆՈՐՈԳ ՀԱՆԳՈՒՑԵԱԼ
ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆԻ





ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
(1922—1986)

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՔԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

ՀԱՏՈՐ ԵՐԿՐՈՐԴ

A III
6558



Տպագրվում է Հայաստանի ԳԱԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Կազմեց և հրատարակության պատրաստեց բանասիրական
գիտությունների քեկնածու Վ. Ա. ԳՐԻԳՈՐՅԱՆԸ

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր
Ա. Գ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

Գիրքը հրատարակության են երաշխավորել՝
բանասիրական գիտությունների դոկտորներ
Գ. Գ. ԱՆԱՆՅԱՆԸ և Զ. Վ. ԱՎԵՏԻՍՅԱՆԸ

Աղաբաբյան Ա. Բ.

Ա. 731 Արդի հայ գրականության պատմություն (2 հատորով)։—Հ.
2.—Եր., Հայաստանի ԳԱԱ հրատ. 1993:

Հ. 2. (1941—1985 թթ.): Կազմեց և հրատարակության պատ-
րաստեց Վ. Ա. Գրիգորյանը: (Պատ. խմբ.՝ Ա. Գ. Զաքարյան)
1993, 503 էջ, 1 թ. նկ.:

Հատորն ընդգրկում է 1941—1985 թթ. ժամանակաշրջանի գրականությունը:
Վերլուծական-տեսական մեկնակետերով քննության են առնվում գրականության
տեսականները՝ ընդհանուր ընթացքներով, և առանձին ներկայացուցիչների ստեղ-
ծագործությունը՝ դիմանկարային ընթացքով:

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

Ա. 4603020000
703(02)—93 80—89

15BN 5—8080—0316—4

© Հայաստանի ԳԱԱ հրատարակչություն, 1993

ԳՄԴ 83,3 27

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱՔՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

Դրականադիտական ու քննադատական գործունեության շուրջ քառասունամյա ճանապարհ է անցել Սուրեն Աղաբաբյանը՝ թողնելով ծանրակշիռ մի վաստակ :

1944-ին, ավարտելով Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի եվրոպական լեզուների և գրականության բաժինը, Աղաբաբյանը աշխատանքի է անցնում սկզբում «Ավանգարդ» լրագրի, ապա «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի խմբագրությունում, միաժամանակ սովորում ՀԽՍՀ գիտությունների ակադեմիայի ասպիրանտուրայում՝ հայոց խորհրդային գրականության պատմություն մասնագիտությամբ: Այդ համատեղ ընթացքով էլ ձևավորվում են նրա գրականագիտական-տեսական ըմբռնումները, գրական ճաշակը, հղկվում, ձևունանում է գրիչը:

Արդեն իսկ հիսնական թվականների նախաշնամին Աղաբաբյանը մի շարք հոգվածների հեղինակ էր, և 1950-ին՝ «Գյուլը Նաիրի Զորյանի ստեղծագործության մեջ» թեմայով պաշտպանելով դիսերտացիա, ստանում է բանասիրության թեկնածուի գիտական աստիճան:

Աղաբաբյանի գործունեության բեղուն շրջանը ծայր է առնում 1954-ից՝ Ս. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի խորհրդային գրականության բաժնի վարիչի պաշտոնում: Նույն թվականին, միաժամանակ, Հայպետհրատի և ԳԱ հրատարակությամբ լույս է տեսնում նրա «Նաիրի Զորյան» մենագրությունը, հաջորդ 1955-ին՝ «Ստեփան Զորյան», 1959-ին՝ «Ակսել Բակունց» և «Գուրգեն Մահարի» մենագրությունները:

Թվարկվածներից առանձնակի ուշադրության է արժանի Ստեփան Զորյանին նվիրված հետադոտությունը:

Ճշմարիտ գրողների ստեղծագործությունը միշտ էլ ուսումնառության վստահելի դպրոց է ձևավորվող գրականագետների ու քննադատների համար: Աղաբաբյանի կյանքում այդպիսին եղավ բնաշխարհով, կերպարների հոգեբանությամբ, նիստ ու կացով, բարքերով ամեն տեսակետից իրեն հարգատ Ստեփան Զորյանի վաստակը: Առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ նրա գրական կողմնորոշումները, զգացողությունները, ճաշակը մեծապես սնունդ են առել իր ականավոր հայրենակցի ստեղծագործությունից:

Հարցադրումներով, վերլուծությամբ և ընդհանրացումներով անտարակույս առավել հիմնավոր է «Ստեփան Զորյան» գրքի առաջին ծավալուն մասը, որի նյութը գրողի նախախորհրդային տարիների պատմվածքներն են: Ճշգրիտ է գրականագետի ելակետը, ըստ որի Զորյանի գրական ուսուցիչներն են Հովհ. Թումանյանը՝ ազգային բնաշխարհիկ մթնոլորտով ու շնչա-

ռությամբ, և Ա. Չեխովը՝ պատմվածքի ժանրային կուլտուրայի վարպետությամբ: Հետաքրքրական են «Տխուր մարդիկ», «Յանկապատը», «Ծովանը», «Պապն ու թոռը», «Սպիտակ տան բնակիչները», «Երկաթուղին», «Պատերազմը», «Խնձորի ալգին» պատմվածքների նրբին վերլուծությունները, որոնց քննությամբ առաջ են քաշվում և հիմնավորվում դադափարական-տեսական նման կարևոր հարցեր. այն, որ «...իր կերպարների, պատկերների, տրամադրությունների նվիրական էությունը դարձնելով հասարակ մարդկանց պաշտպանությունը՝ էգոիստական միջավայրի և սոցիալական շարիքի գրոհներից»¹ — Զորյանը իր գրվածքների դեմոկրատական լիցքով հակադրվում էր բուրժուական հասարակությանը, այլև գրական խորթ ուղղություններին:

Այստեղից էլ գրողի հավատարմությունը կյանքի ճշմարտությանը, որը Ալ. Շիրվանզադեի խորհրդով նրա համար մշտապես բարձր է եղել «ամեն տեսակի գրական ուղղությունից»²: Սրանից էլ հետևում է նույնքան կարևոր այն եզրակացությունը, որ գրականագետը շարադրում է՝ վկայակոչելով հանգուցյալ Խ. Սարգսյանի խորիմաստ տողերը. «Զորյանի «Երկաթուղին», «Յանկապատը», «Պատերազմը» և մի շարք այլ գործեր պատկանում են այն երկերի թվին, որոնց հիման վրա ապագա պատմագիրը հնարավորություն է ունենալու ամբողջ էպոխաներ բնութագրելու»³:

Մի շարք այլ գործերի թվին են պատկանում նաև խորհրդային տարիներին ստեղծված «Հեղկոմի նախագահը», «Սպիտակ քաղաքը», «Մի կյանքի պատմությունը», «1921 թվականը», Զորյանի այդ շրջանի պատմվածքներն ու վիպակները, պատմավեպերը:

Մեր օրերում գրականագիտության առջև ծառացած առաջնահերթ խնդիրներից մեկն էլ խորհրդային դասական գրականության էական բաղմապիսի անգրադարձումների ու շերտերի հիմնավոր վերհանման ու իմաստավորման անհրաժեշտությունն է՝ խորհրդային երկրի հոգեկոր կյանքի ու մշակույթի պատմության վերանայվող-վերագնահատվող կենարար ոգով: Սա հավասարապես վերաբերում է և հայոց գրականությանը, ինչպես Զորյանի, այնպես էլ Դ. Դեմիրճյանի, Ն. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Զ. Խսպանի, Վ. Թոթովենցի ժառանգության նորովի մեկնությանը՝ Խ. Սարգսյանի նշած «էպոխաներ բնութագրելու» խորքային տեսանկյունից:

Նվ իրոք. արդյո՞ք «Հեղկոմի նախագահում» կամ «Սպիտակ քաղաքում» անգրադարձված ճշմարտությունները կարելի է հանգեցնել այն պարզունակ բարոյաբանությանը, որ տասնամյակներ շարունակ գրականագիտությունը ծուռ հայելիով հոլովում է մշտապես Թումանյանի ու Չեխովի, տեականորեն Լև Տոլստոյի հումանիստական վեհ իդեալները դավանած, ապրած-վերապրած Զորյանի այդ և մյուս գործերը վերլուծելիս: Չէ՞ որ, ինչպես հետևում է վերը քաղված տողերից՝ մարդու պաշտպանությամբ «էգոիստական միջավայրից և սոցիալական շարիքի գրոհներից», — Աղաբաբյանը հիմնավորապես որսացել էր գրողի գեղարվեստական մեկնակետը և, սակայն, հասկանալի պատճառներով այդ գործերը վերլուծելիս ճշմարիտ մեկնակետը պետք է որ լռելյայն շրջվեր:

¹ Ա. Աղաբաբյան. Ստեփան Զորյան, 1955, Երևան, էջ 8:

² Նույն տեղում, էջ 18:

³ Նույն տեղում, էջ 50:

Եւ այսպէս գրականագիտութիւնը հարկադրված էր վարվել նաև Դ. Դեմիրճյանի, Ե. Զարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու և մյուսների ժառանգութեան որոշակի էջեր գնահատելիս:

Ամեն դեպքում հայ ժողովրդի նորագույն ժամանակների սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական ու հոգևոր իրական պատմութիւնը անհնար է շարադրել՝ շրջանցելով գրականութիւնը: Ավելին. առանց շափազանցութեան կարելի է ասել, որ գրականութիւնը պատմագրութեան համար պետք է որ ստանձնի կողմնորոշող դեր: Դա գրականագետներից ու քննադատներից պահանջում է կյանքի բուն ճշմարտութեան մեկնակետից գրականութեան իսկական վարպետների ապրած ժամանակաշրջանի ու ստեղծագործութեան համակողմանի իմացութիւն, այլև իմաստաւորման համարձակութիւն, որպիսին անցած դժվարին ժամանակներում բազմիցս ցուցաբերել է Սուրեն Աղաբաբեյանը:

Այդպիսիք դժվար չէ որսալ հենց Զորյանին նվիրված քննվող մենագրութեան էջերում:

Հայտնի է, որ Զորյանի «Պապ թագաւորն» ու Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» լույս տեսնելուն պես՝ Ավ. Իսահակյանի, Ա. Տերտրյանի, Վ. Թերզի-բաշյանի, Խ. Սարգսյանի, էդ. Թոփչյանի արձագանքներով, արժանացան բարձր գնահատութեան: Սակայն 50-ական թվականներին ներքին հրահրումների և վերին հրահանգների մակարդակով վեպերի շուրջը բորբոքվեց գաղափարական ինչ-ինչ մեղադրանքների մթնոլորտ: Հակառակ այդ ամենի՝ Աղաբաբեյանը «Պապը» համարում է անվերապահ նվաճում, շեշտում «գեղարվեստական կերպարներ կերտելու գրողի մեծ վարպետութիւնն ու համարձակութիւնը»⁴:

Համարձակ հարցադրումներով ու վերանայումներով է շարադրված և Գուրգեն Մահարու դիմանկարը, էպոս առաջին ժավալուն հիմնարար խոսքը գրողի ստեղծագործութեան վերաբերյալ: Պոեզիայից ներկայացվում են բալլադները («Բալլադ Զալոյի և առաջին սիրո մասին», «Բարդիններ») և սիրերգութեան լավագույն էջերը, արձակը՝ առաջին փորձերից ներառյալ «Հյուսիսային շարքի» աքսորական կյանքի սրտառուչ պատմվածքները: Բնութագրվում է Մահարու արվեստը՝ քնարական պաթոսի և զվարթ հումորի խաղացկուն միաձուլ շաղախով: Թվում է, սակայն, գրականագետը փոքր-ինչ ավելի է ծանրացել շափածոյի վրա, և, թերևս, այդ էլ առիթ է տվել գերադրական այն գնահատականներին, որպիսիք տեղ են գտել հետագա այլ աշխատութիւններում:

Յուր բազմերանգ, բազմաթիւ գրչով Գուրգեն Մահարին հայոց գրականութեան պատմութեան մեջ հաստատուն տեղ է նվաճել «Մանկութիւն», «Պատանեկութիւն» և «Երիտասարդութեան սեմին» եռերգութեամբ, հետագա սարիների արձակով, այդ թվում «Այրվող այգեստաններ», «Փշալարերից այն կողմը» գործերով, այլև հուշագրութեամբ, որոնց համակող արտիստիզմը, մեկ կամ ավելի հերոսների կյանքին ու կենսագրութեանը ձուլված ժողովրդի ճակատագրի ողբերգադրամատիկ անդրադարձումների արժեքը՝ մնայուն «թաքուն արդիականութեամբ», իսկապէս ասած, դժվար է գերագնահատել:

Այս ամենը հստակ ուրվագծերով արձանագրված է Մահարու այս դիմանկարում, որը, ինչպէս և Զորյանին, Բակունցին, Զարյանին նվիրված

⁴ Նույն տեղում, էջ 184:

գիմականները Աղաբաբյանը այնուհետև լրացրել, հարստացրել, ընդարձակել-խորացրել է երբեմն մի քանի մշակումով:

Խորհրդային Միության կոմունիստական կուսակցության համագումարի (1956, փետրվար) արդար ոգով ժողովրդին են վերադարձվում Ն. Զարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Վ. Թոթովենցի, Զ. Ծսալանի, Վ. Նորենցի ստեղծագործությունը, հայ ժողովրդին բաժին հասած ծանր կորուստներից մեկը՝ Խորհրդային ժողովուրդների 1937—1938 թթ. այն կորուստների շարքում, որպիսիք համայն մարդկությունը երբեք չի կարող ո՛չ մոռանալ և ո՛չ էլ ներել⁵:

1937—1938 թթ. ժողովրդի աշխատավոր խավերի անմեղ զոհերից էր և Ս. Աղաբաբյանի հայրը՝ Կիրովականում ճանաչված հմուտ մի այդեգործ. և, կարծես, ինչ-որ խորհուրդ կա այն բանում, որ չանթիզվող անձնական այդ մրմուռով գրականագետը նվիրվեց Գ. Մահարու, Ա. Բակունցի, ապա՝ Ն. Զարենցի ստեղծագործության ուսումնասիրությանը:

XX համագումարին հաջորդած «ձնհալը» նշանավորվեց ոչ միայն այդ կորուստների դարձով ու զնահատությանը: Վերջապես հնարավորություն ստեղծվեց ավելի անիաթար հրատարակելու և արժեքավորելու դասականների ժառանգությունը, որին և ձեռնամուխ եղավ Մ. Աբեղյանի տնվան գրականության ինստիտուտը: Վաստակաշատ Ն. Շահազիզի տասնամյակներով կուտակած, բայց «սառեցված» վերձանումների, ծանոթագրությունների ու մեկնությունների պաշարով, Խ. Սարգսյանի, Ն. Մուրադյանի, Ա. Ինճիկյանի, Ա. Ասատրյանի, Հ. Մուրադյանի, Ռ. Նանումյանի, Ս. Մանուկյանի, Պ. Հակոբյանի եռանդուն ջանքերով իրագործվում են Խ. Աբովյանի, Մ. Նալբանդյանի, Ռ. Պատկանյանի, Հ. Պարոնյանի, Հովհ. Հովհաննիսյանի, Հովհ. Թումանյանի, Հ. Հակոբյանի երկերի առաջին գիտական հրատարակությունները: Ավագների կողքին շուտով դասականների հրատարակությանն են լծվում երիտասարդները:

Ա. Ղանալանյանի աշխատասիրությամբ լույս են տեսնում հայոց «Առածանին» ու «Ավանդապատումը», Ա. Ինճիկյանի աշխատասիրությամբ՝ «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի ու գործունեության տարեգրությունը», «Հովհ. Թումանյանի կյանքի և ստեղծագործության պատմություն. 1869—1899»: Նկատելիորեն համալրվելով երիտասարդ կարող ուժերով, աշխուժանում է հին ու միջին դարերի գրականության բնագրագիտական ասպարեզը, որի ամենանշանակալի արդյունքը դարձավ Գ. Նարեկացու «Մատենանի» քննական հրատարակությունը՝ Պ. Խաչատրյանի և Ա. Ղազինյանի աշխատասիրությամբ:

Բնականաբար բաղմապատկվում է և ուշագործությունը Խորհրդային տարիների հայոց գրականության հանդեպ, նկատելիորեն աշխուժանում է գրաքննադատությունը, որի վկայությունն են ավագ, միջին և կրտսեր սերնդի գրականագետ-քննադատների մշտական ելույթները մամուլի էջերում, աննախագես քանակով լույս տեսած գրքերը, ինչպես Խ. Սարգսյանի «Ստեփան Զորյան», Ս. Սողոմոնյանի «Արդի պոեզիայի մի քանի հարցեր» զբաղեցրել, էդ. Թոփչյանի և Ա. Ինճիկյանի գրաքննադատական էջերը, Ս. Սարգսյանի «Սովետահայ արդի պատմվածքը», Հ. Սալախյանի «Եղիշե Զարենցը»,

⁵ „Литературная газета“, 1987, 19 հուլիսի:

Ս. Աղաբաբյանի «Արձագանքները», Էդ. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ», Հ. Թամրազյանի «Գրական ուղիներում», Ս. Սարինյանի «Գրական դիտողություններ», Ս. Արղումանյանի «Վահան Թոթովենց» և «Զապել Նսայան» գրքերը և, վերջապես, «Ժամանակակից գրականության հարցեր» ժողովածուն, որը գրականության ինստիտուտում ստեղծված խորհրդահայ գրականության բաժնի կոլեկտիվ ժողովածուն էր:

Հոգևոր ընդհանուր վերընթացի մթնոլորտում գրականության ինստիտուտը միաժամանակ ձևափոխվեց և լինում հայոց նոր ժամանակների գրականության, ապա և խորհրդային շրջանի գրականության պատմության ստեղծմանը՝ նախապատրաստական, բուն և խմբագրական գործի լուրջ ու դժվարին հաղթահարումներով, որին և լծվում է Սուրեն Աղաբաբյանը՝ խորհրդահայ գրականության գծով ինստիտուտի առաջին ասպիրանտն ու 1954-ից մինչև կյանքի վերջը (1986, մարտի 19) բաժնի վարիչը:

Խորհրդահայ գրականության պատմության նախապատրաստման համար առանձին գրողների դիմանկարների կողքին՝ փաստական հավաստի հանգամանալի տվյալներով ու նյութով, կարևոր նախաձեռնություն էր ստվարածավալ «Սովետահայ գրականության տարեգրությունը. 1917 - 1957 թթ.», որ լույս տեսավ 1957-ին՝ ԳՍՀՍ հրատարակչությամբ:

Պատմության առաջին հատորը տպագրվեց 1961-ին: Հատորում Աղաբաբյանին էին պատկանում «Մովսես Սրապի», «Ստեփան Զորյան», «Ակսել Բակունց», «Գուրգեն Մահարի», «Մկրտիչ Արմեն» դիմանկարները և «Սովետահայ գրականությունը 20-ական թվականներին» ծավալուն ընդհանուր ակնարկը՝ ներածություն, պոեզիա, արձակ, դրամատուրգիա բաժիններով:

Այս հաջորդականությամբ էլ ընդհանուր ակնարկում վերանայվում և ճշտվում են անհատի պաշտամունքի տարիներին արձատարված բազմապիսի կամայական թյուր հրահանգներ: Այսպիս. այլևայլ մտավախություններից ձերբազատվելով, բնութագրվում է հայ գրողների անվերապահ կողմնորոշումը հեղափոխության հանդեպ, լիաձայն հնչեղության ևն արժանանում Հովհ. Թումանյանի հռչակած «հարազատ ու իրական հողի վրա» բնաշխարհիկ գրականություն ունենալու պատգամը, Ալ. Մյասնիկյանի նույն բնույթի արժարժումները, ժամանակի ռուսական գրական խմբակցությունների ու ամսագրերի վկայակոչումներով՝ օրյակտիվ բնությունը վերադասատվում են Չարենցի զլխավորած և մյուս խմբակցությունների գաղափարական դիրքերն ու հակամարտությունները՝ «Երեքի», «Ստանդարտի» և «Նույնքեր» միության դեկլարացիաներով ու ծրագրերով, առողջ ու խոստոր միտումներով: Նորարարական ու ավանդական (այլև ամուլ) թեկերով, թեմատիկ արժարժումներով ու արժեքայնությամբ անհամեմատ լայնահայաց ելակետերից իմաստավորվում են պոեզիայի, արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման զլխավոր ուղղությունները՝ ամեն դեպքում հարցադրումների խմբավորվածությամբ ուղենշային բարձրարվեստ գործերի՝ Չարենցի պոեզիայի, արձակում՝ Զորյանի ու Բակունցի ստեղծագործության, Չարենցի «Երկիր նաիրի» և «Երևանի ուղղիչ տնից» երկերի, դրամատուրգիայում՝ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նաղար» և Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» կատակերգությունների շուրջը: Այդ ընթացքով շոշափվում են նաև ժամանակաշրջանի գրապատմական, գաղափարական ու տեսական այլևայլ հարցեր ու ըմբռնումներ:

«Ծովնետահայ գրականության պատմության» I և II հատորների միջև ընկած ժամանակամիջոցում Աղաբաբյանը հասցնում է վերամշակել և ընդլայնել «Ակսել Բակունց» մենագրությունը, որը և պաշտպանելով 1963-ին ստանում է բանասիրության դոկտորի գիտական աստիճան:

Վերամշակված այս տարբերակը՝ առաջինի հետ համեմատած, ծավալով կրկնակի էր, գիտական լուրջ ներդրում, որ ընդգրկման լայնքով ու խորությամբ, վերլուծական նրբությամբ և գրապատմական-տեսական ընդհանրացումներով, ըստ ամենայնի, վկայում էր գրականագետի հասունությունը:

Շուտով «Советский писатель»-ի հրատարակությամբ մենագրության տարբերակը լույս տեսավ ռուսերեն և այն «Вопросы литературы» ամսագրի էջերում համարվեց ուշագրավ ներդրում, որը առհասարակ «...չափազանց օգտակար կարող է լինել 20-րդ դարի արձակը ուսումնասիրող յուրաքանչյուր հետազոտողի համար»⁶:

Գրականության ճշմարիտ զգացողությամբ ու ճաշակով՝ առաջին անգամ հանգամանորեն մեկնաբանվելով, գնահատվում է Բակունցի ողջ ժառանգությունը՝ 1918-ի էտյուդներից, 20-ական թվականների ակնարկներից սկսած՝ «Մթնաձոր», «Սպիտակ ձին», «Սև ցլերի սերմնացանը», «Անձրևը» պատմվածքների ժողովածուներով, վիպակներով ու վեպերով, մասնագետ գյուղատնտեսի և հրապարակագրի անխոնջ գործունեությամբ:

Էապես այդ զգացողությունն էլ թելադրել է գրողի ստեղծագործական տարերքին հարազատ վերհանումների այնպիսի ելակետեր, որպիսիք ժամանակների նորացող պահանջներով, կարծում ենք, հագիվ թե արժանանան նկատելի փոփոխությունների: Հիմնավոր ելակետերից մեկն այն է, ըստ որի Բակունցը նախընտրում և մեծարում է «ժողովրդական կյանքի վրա բարձրացող արվեստը», երկրորդն ու երրորդը վերաբերում են նրա բնութագրալատությանը, հողապաշտությանն ու երկրապաշտությանը, շորորդը՝ մարդու և բնության դաշնություն-միասնությունն է՝ «երկրի և ապրելակերպի սինթեզով», խաղաղ աշխատանքի, ճշմարտության, ազատության ու արդարության ոգորումներով:

Սերտաճող այս մեկնակետերից էլ Աղաբաբյանը համակող գրավչությամբ վերլուծորեն մատուցում է «Ալպիական մանուշակը», «Միրհավը», «Խոնարհ աղջիկը», «Սպիտակ ձին», «Սարուն», «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Պրովինցիայի մայրամուտը», «Կյոբեսը», Խաչատուր Աբովյանին նվիրված անավարտ վեպը՝ բակունցյան արվեստի խոհական-քնարական, այլև երգիծական համաձուլվածքով, գունագծային գեղանկարչականությամբ:

Անշուշտ, ինչպես Ստ. Զորյանի, Գ. Մահարու և մյուսների, այնպես էլ Բակունցի վաստակի սեփական մեկնություններին Աղաբաբյանն անդրադարձել է նաև հետազոտում, ներառյալ ամբողջությամբ իր գրչին պատկանող «Արդի հայ գրականության պատմության» սույն հրատարակությունը, որի առաջին հատորը լույս տեսավ նրա մահից ընդամենը մի քանի օր անց, 1986 թ. ապրիլին:

Աբովյանին նվիրված վերջին անավարտ վեպի հետ կապված ուշագրավ է գրականագետի բանավեճը Աշոտ Հովհաննիսյանի հետ:

⁶ «Вопросы литературы», 1967, № 3, с. 216—220,

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» հետադոստոյությամբ Բակունցն առաջադրում էր մեծ լուսավորչի անմիջական առնչությունը գյուղացիական դեմոկրատիայի հետ, մեկնակետ, որ դառնում է նրա վեպի գաղափարական-գեղարվեստական միասնական առանցքը: Հակապատմական նախագիր սխեմայով հերքելով Բակունցի տեսակետը, պատմաբան Հովհաննիսյանը Աբովյանին հեռացնում էր դեմոկրատական հողից ու մղումներից, լուսավորչի ողբերգական դրաման համարում նրա դավանած ուժանտիզմին բնորոշ «սյաթուղիական անգրագարձում»:

Անավարտ վեպի դրվագներով Աղաբաբյանը հիմնավորում է գրողի առաջադրած «վիպական-բեկտրիստական» մեկնակետի պատմական հեռահար խորաթափանցությունը, որ օրգանապես բխում էր Աբովյանի ժառանգության ու զործունեության, այլև ճակատագրի ներքին էությունից: Այս ամենին հետևում է տեսական պարզաբանումը, բայց որի Բակունցը «... կարևոր շեշտը դնում է այն բանի վրա, որ իրականության փաստը չկղզիանա, այլ բացվի իր լայն հնարավորություններով, դառնա արվեստի ճշմարտության նախադրյալ...

Պատմական-իրական փաստից «չհեռանալու» և միաժամանակ այդ փաստաթղթի սոցիալական ու հոգեբանական էությունը արվեստի արժեքի վերածելու օրինակներով հարուստ է «Խաչատուր Աբովյան» վեպը»⁷, — ավելացնում է գրականագետը:

Այս տողերը վերաբերում են անավարտին, իսկ ինչպիսի՞ հարստություններ են սպասում մեզ՝ մեր չանթեղվող հույսերն արդարանալու դեպքում: Ասել է, եթե ինչ-որ հրաշքով դասականորեն բարձրարժեք այդ վեպը գտնվի ամբողջական տեսքով՝ ինքնագրով կամ մեքենագրված, կամ գուցե թե գտնվի թարգմանությունը...

Կարճ ժամանակից Աղաբաբյանի զլխավորած բաժինը տպագրության է հանձնում «Սովետահայ գրականության պատմության» երկրորդ հատորը, որ լույս է տեսնում 1965-ին:

Այստեղ արդեն նրանք էր առյուծի բաժինը՝ թե՛ ըստ ընդհանուր ակնարկային զուլխների և թե՛ դիմանկարներով. «Գրականությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին», «Հետպատերազմյան արձակը», «Նաիրի Զարյան», «Հրաշյա Քոչար», «Հովհաննես Շիրազ», «Համո Սահյան», «Սերո Խանդավյան», «Սիլվա Կապուտիկյան»:

Երկու առումով էլ ի մի է բերվում հասարակական, մշակութային ու գրական ընթացքների հսկայական նյութ, անարժեքից զգալիորեն մաղվելով, վերլուծական հնչեղությամբ մատուցվում են գեղարվեստական ճշմարիտ արժեքների գաղափարական խորություններն ու արտահայտչական նրբությունները:

Առանձնակի ոգեշունչ թափով է շարագրված «Գրականությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին» գլուխը: Ներածություն, Հրապարակախոսություն և Պոեզիա ենթազուլխները բնութագրվում են ռազմակոչային ոգորումների և ռազմագաշտային սխրանքների առավել հզոր էջերի շեշտագրումներով, ինչպիսիք են առաջին հերթին՝ Ավ. Բազակյանի հրապարակագրությունն ու Մ. Մանուշյանի լեզենդար սխրագործությունը: Արձակը

⁷ Ս. Բ. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, հ. I, Երևան, 1986, էջ 498, 500:

ներկայացվում է ակնարկի ու պատմվածքի մարտական ու թիկունքային արժարժումներով, հայոց պատմավեպի դարդացման նոր աստիճանը նշանավորող Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքով» ու Ստ. Զորյանի «Պապ թագավորով»:

Նույն այս բաժնում տեղադրված Ն. Զորյանի դիմանկարում ամբողջացվում է 20-ից 60-ական թվականների կեսերը ձգվող նրա գրական դորձունեությունը: Հանգամանորեն քննության են առնվում ընդունված կարգով նշանաձողային համարվող «Ռուշանի քարափը», «Հացավանը», «Ձայն հարենաճանը», պատերազմի տարիների ուրտորիկ շնչի չափածո մյուս էջերը, «Արա Դեղեցիկը», «Պարոն Պետրոսը...»:

Ս. Աղաբաբյանը տիրապետում էր գրականագիտական ու քննադատական ժանրատեսակների, այդ թվում դիմանկարի կառուցման արվեստին և քննվող դիմանկարը հմտորեն վերջավորում է 1950 թ. իր հոբելյանական հանդեսին Զորյանի արտասանած խոսքից բաղված այս տողերով. «Եմ կյանքի համար հանդիսավոր այս պահին ես իմ գլուխը հպարտ հիացմունքով խոնարհում եմ իմ ժողովրդի առաջ և ինձ կհամարեմ անշափ հրջանիկ, եթե կարողանամ մի աննշան աղյուս դնել նրա հոյակապ կոլտուրայի շենքին, արժեքավոր մի տող ավելացնել նրա մարդասեր, ազատաբաղձ գրականությանը»⁸:

Մոտավորապես այս ոգով է ավարտվում նաև սույն հատորում առանձին մշակումներով, կրճատումներով ու հավելումներով ղեկավարող Զորյանի դիմանկարը:

Ինչ խոսք, ժամանակը նոր մոտեցումներ է թելադրելու Ն. Զորյանի ժառանգության բացատրությանը և, անշուշտ, պաշտամունքի տարիներից շարունակվող գնահատության հակառակ ծայրից, որքանով նրա գրվածքներից շատերում հաղթահարված չէ այն, ինչ Մ. Պրիշվինի գրչով 1952-ին ստացել է այսպիսի ձևակերպում. «Արվեստի ամեն մի մեծ ստեղծագործություն, ամեն ինչից բացի, բովանդակում է արվեստագետի խոստովանությունն այն մասին, թե՛ հասնելով իր պատկերի ճշմարտությանը, իր ներսում ինչպես է ինքը հաղթահարում կյանքի ստության ճնշումը»⁹:

Եթե մի կողմ թողնելու էլ լինենք ճշմարիտ արվեստի համար պարտադիր այս պայմանը, ապա, թվում է, վաղուց արդեն հասունացել-անցել է այն ժամանակը, երբ Զորյանին նվիրված աշխատասիրություններում պետք է որ ճշտվեն նրա առնչությունները Հովհ. Թումանյանի ավանդներին: Ասել է՝ ոչ թե «իրականության ռեալիստական արտացոլման» առումով, այլ արտաքին, մեխանիկական ընդօրինակման բնույթով սահմանադատվելին թումանյանական ավանդների խորքային այն ըմբռնումներից ու յուրացումներից, ինչ յուրահատուկ է Դ. Դեմիրճյանին, Ստ. Զորյանին, Ն. Զարենցին, Ա. Բակունցին, Հ. Սահյանին, Հր. Մամետյանին:

Ավանդների առումով, ինչպես և բաղձապիսի այլևայլ բնութագրումներով ու նկատումներով, Աղաբաբյանը իրավացի է և՛ խորհրդահայ գրականության պատմության նախորդ, և՛ սույն՝ «Արդի հայ գրականության պատմության» հատորում ներկայացվող Հովհ. Շիրազի դիմանկարում:

⁸ «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. II, Երևան, 1965, էջ 219:

⁹ „Литературная газета“, 14 января, 1956,

Զինված Ավ. Իսահակյանից Գր. Նարեկացի ձգվող ավանդներով՝ սեփական տեսողությամբ Շիրազը, բանաստեղծորեն իմաստավորելով, պատկերում է իր հարաբերությունները կյանքի ու աշխարհի հետ: Եթե դրական մոտեքի տարիների հարաբերությունները բնութագրվում են «աշխարհի գարնանացմամբ», ապա հասուն տարիները Շիրազին տանում են դեպի ժողովրդի «զգայարանի» մատուցները՝ նրա ստեղծագործությունը բեռնավորելով հուզաթաթափ խոհականությամբ: Այստեղից հետևում է Աղաբաբյանի բացատրությունը, ըստ որի «...բանաստեղծի ստեղծագործության արժեքը նրա սոցիալական բնորոշությունն է, մի անհատի զգացմունքներից դեպի համաժողովրդական զգացմունքները կատարված այն անցումը, որով և պայմանավորված է Շիրազի շափածոյի լայն ժողովրդայնությունը»: Իսկ «սոցիալական բնորոշության» տակ պետք է հասկանալ բարու և մարդկայնության ժողովրդական բարձր շափանիշները:

Գրապատմական առումով հարկ է հիշատակել, որ անհատի պաշտամունքի կապանքներից, ինչպես և 37-ականների գերատեսչությունից գրական կյանքի որոշ ձեռքադատման հետ միասին 60-ականի սկզբներից ընդհանրապես ծայր է առնում նաև Շիրազի ստեղծագործության անհամեմատ ավելի լիաձայն գնահատությունը: Այս և այլ առնչություններով տեղին է Ս. Սողոմոնյանի «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» գրքից քաղել Հովհ. Շիրազի դիմանկարի (բանաստեղծի ստեղծագործությանը նվիրված առաջին ծավալուն ուսումնասիրության) էջերում տեղ գտած տողերը, որոնցով նա ազնվորեն ուղղում է նախորդ տարիների իր վրիպումները: Խոստովանելով, որ ինքը «նույնպես ժամանակին... զուր քննադատության է ենթարկել» Շիրազի հայրենասիրական բանաստեղծությունները, գրականագետն ավելացնում է. «...Այստեղ հարկ ենք համարում նշել, որ հիմնովին վերանայել ենք Հովհաննես Շիրազի մասին գրած մեր՝ «Հովհաննես Շիրազի վերջին գիրքը» («Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 11) և «Քննադատությունից հետո» («Սովետական գրականություն և արվեստ», 1951, № 8) հոգվածների գնահատականները»¹⁰:

II. Սողոմոնյանը 37-ական շէր, բայց ճնշող-թեկադրող էր տիրող ամենազոր մթնոլորտը, որի պայմաններում կարող էր «զուր քննադատել» նույնիսկ Սողոմոնյանը, որ բազմակողմանիորեն զարգացած գրականագետ էր, համաշխարհային գրականության և գեղագիտության լայնահայաց գիտակ, մարդկային ու հայրենասիրական ազնիվ նկարագրի տեր բանաստեղծական անհատականություն:

Այստեղից նրա խոստովանության կրկնակի թանկությունը, որքանով դրան ընդունակ են միայն հոգևոր կարողություններով օժտված մարդիկ, մինչդեռ չքմեղանալը հոգևոր անկարողության ու անազնվության լծակիցն է: Եվ սակայն, մեր օրերում գուցե թե արդեն առաքինություն նկատվի անգամ չքմեղանալը, քանի որ Զարենցի, Բակունցի, Շիրազի, Սևակի, Մաթևոսյանի մոլի նախանձորդները հաճախ կարող են ներկայանալ կամ վկայվել որպես անդավաճան գրչեղբայրներ...

Բայց կարևոր են նաև Սողոմոնյանի «Արդի հայ պոեզիայի մի քանի հարցեր» (1960) և «Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ» երկհատոր գրք-

¹⁰ Սողոմոն Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գիրք II, Երևան, 1967, էջ 153:

քերում (I՝ 1965, II՝ 1967) վերլուծորեն և տեսականորեն զմադրվող հիմնական կողմնորոշումները, թեև ելակետում նորից չէր բացառվում տուրքը ժամանակի տեսական մյուս պարտադրանքին, որի ոգով անվերապահորեն բանաստեղծները պետք է որ զնահատվին միևնույն «ռեալիստական հոսանքի... նկատելի վերելքի» շրջանակում¹¹։

Վերը ակնարկված կողմնորոշումներից կարևոր են հատկապես երկուսը. նախ՝ քնարերգության անսահմանափակ ոլորտի շեշտադրումները և ապա՝ բանաստեղծական մեծաշունչ ռիտորիկայի հաստատումը։ Ամենատարբեր առիթներով Ն. Չարենցի դադիսպոետներից սկսած խորունկ դիտարկումներով բնութագրվում է ռիտորիկ արվեստը՝ էսպես սահմանադատվելով անհատի պաշտամունքի տարիների կեղծ ռիտորիկայից ու ճառայնությունից։ Նման սահմանադատման այդ տարիների համար, իրոք, ուղենշային հրատապ պահանջ էր։

Օրացուցային-ներբուլային ռիտորիկ քարոզչությունը, պարզունակ նեյ-նիմները, այդ ամենով համեմված կիսազրագետ հարցադրումներն ու փառատարկները հասցրել էին այնպիսի վանող ու գրգռիչ խառնաշփոթության, որ քնարերգության իրավունքների վերահաստատման ճանապարհին՝ հակառակ ծայրահեղությամբ այս անգամ էլ մերժվում էր ռիտորիկան։ Մինչդեռ իսկական պատկերավոր ռիտորիկ արվեստը եղել և մնում է բանաստեղծության հավիտենական տարեկիցն ու ուղեկիցը։

Ավելին. ահեղ փորձություններով անցած, տուավելով հղի մարդկության պատմության XX դարում և հետո գնալով ավելի ու ավելի են մեծանում գրականության քաղաքացիական պարտականությունները՝ մարդու և մարդկայինի պաշտպանությունը բազմապատկելով բնության, հողագնդի ու տիեզերքի պաշտպանությամբ։ Նույն օրինաչափությամբ քաղաքացիական ռիտորիկ և խոհական լիցքերը պետք է հզորանան բանաստեղծական ամենատարբեր ժանրերում, այդ թվում քնարերգության ոլորտներում, անկասկած, հավասարաբեկ և գրականության մյուս տեսակներում։

Ակնհայտորեն թե՛ արևելահայ, թե՛ արևմտահայ իրականության մեջ քնարերգության այդ միտումները հունավորվում են դարասկզբից։ Իսկ դարակեսի համար բնորոշն այն է, ինչ հուշում է իր գրական մուտքով «աշխարհը պարնանացնող» Շիրազի հետագա անցած ուղին։ Հայրենական պատերազմի տարիների նրա մաքառման ոգորումները այնուհետև առանց կիսաքայլ իսկ նահանջելու անընդհատ նորոգվում են՝ նրա բանաստեղծությունները ողողելով «աշխարհը մարդկայնացնող» հուզական քնարականությամբ, որին միաձուլված ռիտորիկ շեշտերը չափածո խոսքին հաղորդում են ներքին թափ և ուժայնություն։

Նույնը կարող ենք ասել՝ հետևելով Համո Սահյանի 60—80-ական թվականների ստեղծագործությանը, որի դեպքում զժվար շի լինի նման շեշտեր որսալ անգամ նրա, այսպես ասած, բնանկարային բանաստեղծություններում։ Սա վկայում է, որ և՛ Շիրազը, և՛ Սահյանը, ամեն մեկը յուրովի, առնչվում են Իսահակյանի ավանդներին, բաց առավել ևս հավատարիմ են կյանքի, մարդկային հարաբերությունների, հարազատ ժողովրդի ու մարդկության ճակատագրի սեփական զգացողությանն ու դավանանքին։

¹¹ Նշվ. աշխ., գիրք I, Երևան, 1965, էջ 4։

Մոտավորապես հիմնական հարցադրումների այս շրջանակով էլ ծավալվում ու ամփոփվում են «Սովետահայ դրականության պատմության» առաջին և սույն հրատարակության համար Ս. Աղաբաբյանի գրած «Հովհաննես Շիրազ» և «Համո Սահյան» դիմանկարների ընդհանրություններն ու տարբերությունները: Այս հրատարակության համար դրանք ընդարձակվել են բովանդակության խորքային քննությամբ, արվեստի շրջանցված կամ չնկատված առանձնահատկություններով, աշխարհատեսությամբ:

Եթե առաջինում շեշտվում էր Շիրազի բանաստեղծության գեղանկարչականությունը, այստեղ ուշադրության են առնվում նաև նրա «Քանդակադորձական» ուրույն վարպետությունը, «կյանքի երևույթները փմվորներով ներկայացնելու նախասիրությունը», այլաբանական-այլախոսական այլև-այլ խորհրդանշներ, որոնցով նրա «Ֆուկլորակերպ բնականությունը», փոխառնչությունը բնության հետ տարբերակվում է Սահյանի նմանատիպ տարրերից:

Սահյանի արվեստն արդեն, Աղաբաբյանի բնութագրությամբ, բնության ներքին ներդաշնակ շարժումների և տարերքային պայթյունների դրամատիկ գունաձայնագրություն է, գեղանկարչական-գրաֆիկական ամենատարբեր անակնկալ լուծումներով: Հարկ է արձանագրել նաև Սահյանի արվեստի իմպրեսիոնիստական բնույթը, որ առանձնանում է ոչ միայն բնության շարժումների, գույների ու ձևերի այլափոխվող երանգների գունաձայնագրությամբ և փոխակերպվող քանդակայնությամբ, այլև բնության մյուս հրաշքների՝ բույրների, հոտերի ու համերի նուրբ զգացողությամբ: Խոտահոտ, կալահոտ, դեղահոտ, արտահոտ, անտառահոտ, անձրևահոտ, մշուշահոտ, արևվահոտ, ասպառածահոտ, վերջապես՝ մասրահոտ ու մասրահամ, մայրական կաթի, ծոցի ու օրորոցի, հայրենական օձորքի ու օջախի համ ու հոտ... Բանաստեղծական զգացողության մի որակ, որով Սահյանը հարազատ է Մ. Մեծարենցին:

Այս ամենից հետևում է Սահյանի բնապաշտության տարողությունը՝ մերօրյա հզորացող տաղնասյներով ու խորհրդածություններով, որպիսիք Աղաբաբյանն արձանագրում է բազմիմաստ նման տողերով. «Բնության կորուսաներից էլ սկիզբ են առնում Սահյանի պոեզիայի փիլիսոփայական որոնումները, որոնք վաղ թի ուշ դառնալու են մարդկությանն զբաղեցնող հարցերի հարցը»:

Բնականաբար, գրականագետն ընդարձակել է նաև Ս. Կապուտիկյանի դիմանկարը՝ ծանրանալով նաև 1965-ից հետո լույս տեսած բանաստեղծական ժողովածուների և «Քարավանները դեռ քայլում են», ապա «Խճանկար հոգու և քարտեղի գույներից» նոթագրությունների վրա:

Դիմանկարի ընդհանուր ելակետն այն է, ինչ գտնված էր նախորդում, ըստ որի Կապուտիկյանն իր ստեղծագործությամբ պատմության շավիղներով «որոնում է ժամանակն ու մարդուն՝ միասին»¹²: Ելակետը նույնն է և բանաստեղծուհու ստեղծագործական բնավորության գծերն ընդհանրացնելիս, ինչպես և վերլուծություններում: Աղաբաբյանի բնութագրությամբ Կապուտիկյանը խառնվածքով պատմող-լրուցող է, բանաստեղծությունների ժանրային նկարագրով հարազատ արդի ռուսական պոեզիայում առանձնացվող

¹² «Սովետահայ դրականության պատմություն», գիրք II, էջ 712:

«рассказы о наших днях» չափածոյին՝ համապատասխան «սյուժետայնությամբ», կյանքային պատումներ կամ հոգեբանական դործողություններ վերջավորող դրամատիկ հանգուցներով: Առանձնահատկություններ, որ ցուցադրվում են Կապուտիկյանի ստեղծագործության լավագույն նմուշների վերլուծությամբ՝ համեմատած ռուս գրողների և գրականագետների բազմաթիվ արձագանքներից քաղված գնահատանքի խոսքերով:

Ծավալային ու կառուցվածքային առումով վերանայված է նաև Սերո Խանզադյանի դիմանկարը: Կրճատվել են առաջին շրջանի գրվածքներին վերաբերող մասերը, վերլուծական քննության ծանրության կենտրոնը փոխադրվել է նրա վիպակների ու պատմավեպերի վրա: Առաջին հերթին «Մատչան Էղեղությանց» վիպակին, որ Աղաբաբյանն իրավամբ համարում է արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկը՝ մտահղացումով, ինչպես և ճշմարտություն սրտնող գլխավոր հերոսի բնականությամբ:

Պատմավեպերից հանգամանորեն ներկայացվում է «Մխիթար սպարապետը»՝ XVIII դ. Դավիթ-Քեկի և Մխիթար սպարապետի գլխավորած ազգային-ազատագրական շարժման ժամանակների սոցիալ-քաղաքական ռազմադրվանագիտական իրավիճակով, գլխավոր և մյուս հերոսների բարդ փոխադարձերություններով ու հակամարտությամբ:

Պատմագիտական բազմակողմանի իմացությունների հետ միասին շեշտվում է ժողովրդական կյանքի ու տարերքի ղգացողությունը, որից և հետևում է գրողի ժանրային նախասիրությունը: «Մխիթար սպարապետը» համարվում է ժողովրդական հերոսապատում, նույն նախասիրությամբ հյուսված «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» պատմավեպը՝ ժողովրդական իրականության մասին:

«Թագուհին հայոց» վեպն արդեն քննվում-վերլուծվում է պատմավեպի արդի տեսական ըմբռնումների տեսանկյունից: Այն է. վեպում պատմական ժամանակը ներկայացված է ոչ թե պատմական նյութերի հաշվեկշռով, այլ դրանցում ներփակված զաղափարափիլիսոփայական միտվածության, հայոց հնագույն ավանդությունների, առասպելների ներքին լիցքերի մեթոդաբանական վերլուծումով:

Պատմական նյութի տիրապետման և «պատմական ղգացողությունների հարստության» նույն առումով է գնահատվում և Խանզադյանի հոգատոր «Հայրենապատումը»:

Սույն հատորի համար Աղաբաբյանը մշակել-բարեփոխել է նաև «Գրականությունը 1941—1956 թթ. ժամանակաշրջանում» քնդհանուր ակնարկը, այդ թվում գեղարվեստական արձակին նվիրված ծավալուն հոդվածները:

Սկսելով Հայրենական պատերազմի տարիների ռազմաճակատային նամակներից ու թղթակցություններից, գրականագետը հետևում է արձակի ընթացքին՝ վավերագրական ակնարկից մինչև պատմվածք, ապա ռազմաճակատի և թիկունքի կյանքն արտացոլող վեպ ու վիպակ: Այս բնկվածքով ներկայացվում է Հր. Քոչարի անցած շրջան՝ առաջին փորձերից ներառյալ «Մեծ տան դավաճանը» վեպն ու «Կոհապետը», ղուգահեռաբար բնութագրվում է արձակագրի ոճը՝ հրապարակախոսական-ռոմանտիկական շաղախով, շոշափվում են նաև թերություններն ու տուրքերը՝ Հայրենական պատերազմի վերաբերյալ ժամանակին տարածված սխալ հարցադրումներին:

Հմ. Սիրասին հատկացված ենթարաժնում նույնպես նման տուրքեր են մատնանշվում «Արարատ» և «Հայր և որդի» վեպերում, որոնց հերկար ու

բարակ փաստագրություն-կենցաղագրությունն արդեն առնչվում է նատու-
րալիստական ոճին, ավելի ճիշտ՝ սովորական մանրախոսությունը:

Կենցաղագրական-փաստագրական, կառուցվածքային թերություններ են
արձանագրվում նաև Քր. Թափալցյանի «Պատերազմ» և «Ոսկե հովիտ»
վեպերը ներկայացնելիս, մի կարևոր վերապահությամբ, որի համաձայն,
աչգ զործերը ամենից քիչ են ենթարկված «իրականության գունազարդման»
միտումին: Ասել է՝ «Ի տարբերություն «գյուղական հովվերգությունների»,
Թափալցյանը «ներկայացնում է գյուղի ավերման, սեփականատիրական
կրքերի բորբոքման, գյուղացիների ապագյուղացիացման, կեղծ հայրենասի-
րական հրավառության, ղեկավարման սխալ երևույթները»: Առավելություն-
ներ, որոնցից, ըստ հարկի, հետևում է Թափալցյանի քաղաքացիական կեց-
վածքի աղնվությունը, բայց և գրականագետի ճշգրիտ կողմնորոշումը՝ մեր
օրերի հրապարակայնության պայմաններում միայն արժարժվող սոցիալա-
կան ծանր հետևանքներով հղի երևույթների հանդեպ:

Նույնը Աղաբաբյանը մատնանշում է Ան. Սահինյանի «Խաշուղիներ» և
մյուս երկերը քննելիս, որոնք բազմիցս հանիրավի քարկոծվել են սոցիա-
լական ճշմարիտ վերհանումների համար, մինչդեռ տրամաբանորեն պետք
է լիներ հակառակը:

«Սովետահայ գրականության պատմության» երկհատորյակին զուգա-
հեռ՝ Ս. Աղաբաբյանի գլխավորությամբ և Ս. Խիտարովայի և Ա. Գրիգոր-
յանի եռանդուն աշխատակցությամբ պատրաստվում է նաև հայոց խոր-
հրդային գրականության պատմության ռուսերեն հրատարակությունը: Այս
հրատարակության նախաձեռնությունը պատկանում էր ժամանակին Մ. Գոր-
կու անվան համաշխարհային գրականության ինստիտուտի դիրեկտորի տե-
ղակալ Արփո Պետրոսյանին, որը և շարադրել է գրքի «Հայոց գրականության
պատմական ճակատագիրը» վերնագիրը կրող առաջին ծավալուն գլուխը:
«Hayka» հրատարակչությամբ գիրքը լույս տեսավ 1966-ին, ինչպես Գոր-
կու անվան ինստիտուտում կազմակերպված լայն քննարկմանը, այնպես էլ
մամուլում արժանանալով բարձր գնահատության:

Ակներեաբար հենց այդ տարիներին Աղաբաբյանը մտադրվում է ստեղ-
ծել հայոց խորհրդային գրականության մենագրական պատմություն, որի
իրագործման համար պահանջվում է լրացուցիչ շուրջ քսանամյա հետազո-
տական աշխատանք:

Անշուշտ, այդ ժամանակամիջոցի մի ղգալի մասը հատկացվել է Եղիշե
Էսրենցի ժառանգության քննական մեկնությանն ու գնահատությանը: Ար-
դյունքը հղավ ԳԱ հրատարակությամբ լույս տեսած գրականագետի «Եղի-
շե Չարենց» երկհատոր մենագրությունը (առաջին հատորը՝ 1973-ին, երկ-
րորդը՝ 1978-ին), որի համար Աղաբաբյանն արժանացավ Հայկական ԽՍՀ
1979 թ. պետական մրցանակի:

XX համագումարից հետո Չարենցի մեծության իրավունքները ուժի
մեջ են մտնում աստիճանաբար, և դարմանալի են կյանքի անակնկալները.
«Եղիշե Չարենց» խորագրով առաջին գրքի (1954) հեղինակն էր իր ժամա-
նակին «Գրական դիրքերում» ամսագրի խմբագիր, «ձախ» տեսաբան Նո-
րայր Դարաղյանը: Ամսագիր, որի էջերից բազմիցս զաղափարական-քաղա-
քական ծանր քարեր էին նետվել բանաստեղծի վաստակին: Եվ ահա, որ-
բության ու քաղցածության հետ «ձախության հիվանդություն» և ապա ծանր

հյուծախտով անքսոր ճաշակած Ն. Դաբաղյանը այժմ քաղվում էր իր կամա-
ական մեղքերը: Կամա-ականա, քանի որ անքսորից վերադարձել էր ստա-
լինյան բռնությունների էություն մինչև վերջ գիտակցված համոզմունքներով,
որպիսիք առիթի դեպքում զգուշորեն փորձում էր հասկացնել իր ուսանող-
ներին:

Պատերազմի տարիներին Ն. Դաբաղյանը Լճրոպական գրականություն
էր ավանդում Երևանի մանկավարժական ինստիտուտում: Ինստիտուտի ու-
սանողներս, մեծագույն մասով աղջիկներ, Սարի թաղի լանջին մեղ հատ-
կացված տեղամասում՝ հույակների բաժանված փոքրում էինք ապաստարան-
ներ: Ն. Դաբաղյանը մեր եռյակի «գլխավորն» էր: Այդ օրերին բոլորիս բա-
ժանում էին մեկական դորշ, սմքած բուլկիներ: Եվ ի՞նչ. բառացիորեն միայն
մաշկով ու ոսկրով կյանքը շարունակող մեր սիրելի դասախոսը այդ բոլոր
օրերին իր բաժինը թողնում էր մեզ... Այդ անսահմանորեն մեղմ ու բարի
անձնավորության հետ ինչպե՞ս համառեղել «ձախություն» հիվանդությու-
նը... իրոք, ստալինյան բռնապետական ուժի մարդկային ողբերգություն-
ներ...

Նույնչափ դրամատիկ է Հրաչյա Գրիգորյանի տարբերակը՝ դարձյալ
պայմանավորված հասարակական իրավիճակով:

Ինչպես հայտնի է, ամենավերջին անգամ Հայաստանում Չարենցի խոս-
քը, հարցադրույցի ձևով, «Պուշկինի մահվան հարյուրամյակի հավերժաց-
ման ծրագիրը» վերնագրով, տպագրվել է «КОММУНИСТ» լրագրում՝ 1936-ի
հունիսի 12-ին: Անկասկած, լրագրի արվեստի և գրականության բաժնի վա-
րիշ Հր. Գրիգորյանի նախաձեռնությամբ, որ բանաստեղծի հայրենակիցն ու
հավատարիմ նվիրյալն էր միաժամանակ: Հիշարժան է և այն իրողությունը,
որ կարճ ժամանակից Գրիգորյանը, այսպես ասած, պատին սեղմեց այն
«հույակին», որը 1937-ից հետո իրեն կարգել էր գրական կյանքի տեր ու
տնօրեն (պահպանվել է ժողովի արձանագրությունը՝ «հույակից» մեկը մյուսի
մերկացումներով): Նույն ժամանակներում Չարենցի մանկահասակ դստեր-
ին նշանակվում է կենսաթոշակ, իսկ 1946-ին, երբ Հր. Գրիգորյանը գրող-
ների միության առաջին քարտուղարն էր, Չարենցը տեղ է գտնում «Ընտիր
էջերում»:

XX համագումարից հետո, բնականաբար, նույն շահախնդրությամբ
Գրիգորյանը առիթից-առիթ անդրադառնում է Չարենցի վաստակին՝ հավուր
պատշաճի հետևողականորեն զուգահեռներ անցկացնելով Վլ. Մայակովսկու
ստեղծագործության հետ, մյուս կողմից՝ նույնպես հավուր պատշաճի զգու-
շավորությամբ, մեջտեղ բերելով մեկ «սպեցիֆիզմ», մեկ «նացիոնալ նիհի-
լիզմ» վերապահումները: Եվ հետաքրքիր է, որպես կանոն, ամեն անգամ
ընկնում էր կրակի տակ, անշուշտ, միևնույն՝ վերը հիշատակված գիտակե-
տիկից: Այնպես որ, ամեն դեպքում, պետք է շատ հիմնավոր տեղյակ լինել
գրական կյանքի աննախադեպ խառնակ իրողություններին, թափայտական
«համակարգին»՝ տարբերելու համար շոբր թացից:

Ժամանակի գրական ջոշերի հակաշարենցյան ոտնձգություններն այն-
քան զտրեղ էին, որ այնպիսի շարենցապաշտ, որպիսին Հակոբ Սալախյանն
էր, 1956-ին հրապարակած «Եղիշ Չարենց» գրքում լուծյան էր մատնել ոչ
միայն «Գիրք ճանապարհին», այլև՝ «էպիքական լուսաբացը»:

Եվ սակայն բանաստեղծի ժառանգության գնահատությունը շարունակ-
վում էր նախ հայ, ռուս, ուկրաինացի, վրացի գրողների ու արվեստագետների.

րի մեծարանքի անեղծ խոսքերով ու հուշերով: Այդիսկ առումով շարենցագիտության համար կարևոր ներդրում էր 1961-ին լույս տեսած «Հիշողություններ Եղիշ Զարենցի մասին» ժողովածուն: Զարենցագիտությունը առաջ էր շարժվում նաև հետազոտական առանձին հոգվածներով, ինչպես և հանգուցային որոշ հարցեր շոշափող Ս. Գրիգորյանի «Եղիշ Զարենցի պոեզիան» (1961), Լ. Արուստյունովի՝ «Զարենց. ստեղծագործության էվոլյուցիան» (1967), Զ. Սալախյանի «Ժամանակիդ շունչը դարձիր» (1967) հայերեն և ռուսերեն լեզվով հրատարակված գրքերով:

Հասունանում էր բաղմակողմանի և հիմնավոր մենագրության անհրաժեշտությունը, որին առանձին հոգվածներով, ղեկույցներով նախապատրաստվում էր Ս. Աղաբաբյանը: Միաժամանակ ձևավորվում է և մենագրության կառուցվածքը՝ ստեղծագործական դարգացման երկու շրջանով: Այն է՝ դրական մուտքից մինչև հրաժարվելը լեֆյան հովերից, ապա հաջորդը՝ «Նոյեմբեր» միության ժամանակներից (1925—1926 թթ.) մինչև կյանքի վերջին տարիների ստեղծագործությունը:

Համապատասխանաբար Աղաբաբյանի մենագրության առաջին և երկրորդ հատորում տեղադրված այս շրջաններից ամեն մեկը բովանդակում է հանգուցային բաղմապիսի հարցեր և լուծումներ:

Առաջինում այդպիսիք են Զարենցի առնչությունը խորհրդապաշտության հետ, որ քննության է առնվում XX դարի առաջին տասնամյակների հայոց բանաստեղծության միտումների լայն ֆոնով, ապա հեղափոխական պոեմներով անցումը ուղիղ առնչական-հուզական մեկնակետին՝ հրապարակային լայնաշունչ ոճով ու արտահայտչականությամբ. այնուհետև զանգվածային-դեմոկրատական հնչեղության ամենապոեմներ ու ինքնապոեմներ, այդ թվում շարենցյան դիրքորոշումը՝ Վ. Մալակովսկու ստեղծագործության, «Լեֆի» հետ ունեցած աղերսների լայնահայաց վերհանումներով, և վերջապես հաստորը ելրափակող գլուխը՝ նվիրված «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպին, որ դրականագետը ներկայացնում է քնարական-երգիծական բաղմաճյուղ-բաղմալնձյուղ դարձդարձումներով, գաղափարական բաղմախորհուրդ բեռնավորվածությամբ:

Եվ որ, իրոք, ստույգ է ու կարևոր, ինչպես առաջին, այնպես էլ երկրորդ հատորում Աղաբաբյանը մշտապես շեշտում է, որ «...գրական նախադրություններից ավելի Զարենցի ստեղծագործական դարգացման մեջ դեր են խաղացել պատմական ճակատագրական բարդ երևույթները»¹³:

Բայց և հասկանալի է, որ առաջին հատորում գրականագետը այդ հրեղ վույթներին անդրադառնալու ավելի հնարավորություն ուներ, քան երկրորդում: Եվ սակայն, այստեղ ևս հրեմն իրական հանգամանքների վկայակոչումներով, երբեմն այդպիսիք, հավուր պատշաճի, լուծվամբ շրջանցելով Ս. Աղաբաբյանը, այնուամենայնիվ, ասում է իր կարևոր ասելիքը: Ասում է, գործի ղեկով քննական-վերլուծական այնպիսի մոտեցումներ, որպիսիք ուղղակի-անուղղակի հուշում են, թե ինչպիսիք են հղել բանաստեղծի մաքառման պաթոսը, պատգամների և խորհուրդների տրամադրությունները պայմանավորող հասարակական հանգամանքները: Ամենակարևորը, կարողանում է ամեն անգամ խոսեցնել-հնչեցնել շարենցյան շափատողերի խորքային տարողությունը, իննն դրանք «էպիքական լուսաբացի» պուշկինյան,

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Եղիշ Զարենց, գիրք I, Երևան, 1973, էջ 134:

նեկրասովյան, նալբանդյանական հղումներն ու ներշնչանքները, թե «Գիրք ճանապարհի» պոեմների, պատգամների ու խորհուրդների փիլիսոփայական բաղմածալք ոգորումները:

էդ. Զորաշյանը «Вопросы литературы» ամսագրի էջերում մենագրության առաջին գիրքը համարեց «բաղմակողմանի և խոր վերլուծություն», նշելով, որ գրքում «...ժամանակաշրջանի դրական լայն ֆոնով հանդամանորեն քննության են առնվում նրա համարյա բոլոր հիմնական գործերի հասարակական և դեղարվեստական բովանդակությունը, դրանց պոետիկայի առանձնահատկությունները»¹⁴: Իսկ էդ. Մեծկայտիսը «Советский писатель» հրատարակչությամբ 1982-ին լույս տեսած «Египсе Чаренц» գրքի մասին գրեց. «...մեծ հետաքրքրությամբ ես ձեռքս առա... Սուրեն Աղաբաբյանի «Եղիշե Չարենց» աշխատությունը: Ես այդ գիրքը չէի կարող բաց թողնել ոչ միայն այն պատճառով, որ նրա թեման ինձ մոտ էր ու հարավատ, այլև այն պատճառով, որ Ս. Աղաբաբյանի կարծիքը շատ բան է նշանակում ինձ համար. չէ՞ որ ես ծանոթ եմ նրա «Ակսել Բակունց» և «Գրականությունն ու արդիականությունը» լուրջ ու խոր գրքերին: ...Ես մտադիր չեմ վերապատմել Ս. Աղաբաբյանի ամբողջ ծավալուն գիրքը: ...Կասեմ միայն, թե ինչումն եմ տեսնում նրա ուժը՝ այն բաղմակողմանի կապերի պիտակցման լայնության մեջ, որոնցում հետադոտության առարկան՝ Չարենցի բանաստեղծությունը, գտնվում է պատմական, կուլտուրական և յուրահատուկ գրական (ընդ որում՝ ոչ միայն հայկական, այլև համաեվրոպական) հրույթների հսկայական ու բարդ կոմպլեքսում»¹⁵:

Նկատենք, որ 60-ական թվականների սկզբից շուրջ 25 տարի Սուրեն Աղաբաբյանը կենտրոնական գրական մամուլի էջերում տպագրած հոդվածներով ու գրախոսականներով, առաջաբաններով, խորհրդահայ առանձին գրողներին նվիրված մենագրություններով և հոդվածների ժողովածուներով եղել է մեր գրականության անխոնջ պրոպագանդիստը՝ մշտապես վայելելով հրկրի բաղմաղգ գրական գործիչների ուշադրությունն ու հարգանքը:

Չարենցից հետո Աղաբաբյանը ձեռնամուխ է լինում խորհրդահայ գրականության դասականներից մյուսի՝ Դ. Դեմիրճյանի ժառանգության ուսումնասիրությանը, նորից սկսելով նրա անցած ուղու ուղվադրերով և հիմնական գործերի վերծանումներից, ինչ խոսք, ի մի բերելով նաև նախորդ տարիների գիտական ձեռքբերումները, ինչպիսին էր, մասնավորապես, Տ. Հախումյանի «Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» աշխատությունը (1958):

Այդ աշխատանքի արդյունքն է «Հայ սովետական գրականության պատմության» առաջին գրքում գետեղված «Դերենիկ Դեմիրճյան» ծավալուն դիմանկարը:

Իրավացիորեն Դեմիրճյանին համարելով հետադոտող, Աղաբաբյանը չափածո նախափորձերից սկսած շրջան առ շրջան բնութագրում է նրա ստեղծագործական զարգացման բնթացքը՝ առավել նշանակալի գործերի գաղափարական մեկնության հետ միասին անդրադառնալով գրողի տիպագրման

¹⁴ «Вопросы литературы», 1974, № 1, с. 246.

¹⁵ «Գրական թերթ», 1983, 5 մարտի:

ու անհատականացման վարպետությունը, ժանրային, կառուցվածքային ու լեզվաոճական յուրօրինակություններին:

Բնականաբար, առավել ուշադրության են արժանանում «Քաջ Նազարն» ու «Վարդանանքը»՝ կատակերգական և դրամատիկ դրական ու բացասական բնավորություններ ստեղծելու, տարբեր-տարբեր հոգեբանություններ հարաբերելու, կատակերգական և հերոսական որակի մարդկային զանգվածային գործողություններ պատկերելու արվեստով: Թվում է, սակայն, որ «Քաջ Նազարը» բնութագրելիս պրականագետը վրիպում է շատ էական մի հարցում:

Ներկայացնելով Հովհ. Թումանյանի մշակած «Քաջ Նազար» հեքիաթը, Աղաբաբյանը գտնում է, որ «...կարծեցյալ հերոսի» միջադեպին թափառական հեքիաթների տարբերակներում» Թումանյանին «գրավել է նախ և առաջ դրանց համամարդկային, վերժամանակյա և վերադարձական բովանդակությամբ»: Դրա կողքին Դեմիրճյանի մշակածը համարվում է «ազգային ինքնաքննադատություն», քանի որ՝ «Դեմիրճյանը միակողմանի, մի «հիմնական» գաղափարի արվեստագետ է»¹⁶:

Էսպես Դեմիրճյանի կատակերգությունը ազգային բնավորություններով մարմին առած համամարդկային երևույթների՝ մեծագար-հսագարության, անբանության, վախկոտի բախտախնդրության ու բռնատիրության... մերկացումներ են, այն էլ Նազարի շուրջը գործող, նույն այդ ու նման հատկությունները տարբեր-տարբեր համաձուլվածքով կրող նազարականների մի ամբողջ պատկերասրահով: Տվյալ համեմատության դեպքում պարզապես հարկ էր ասել, որ հեքիաթի ժանրը շատ ավելի է ենթադրում վերժամանակայնություն ու վերատարածականություն, քան կատակերգությունը, նկատի ունենալով նաև անշրջանցելի մի իրողություն, որ վերաբերում է նաև Լ. Շանթի ստեղծագործությանը: Այն, որ մարդկության պատմության առաջադրժման ընթացքով մեր ժամանակներում ավելի ու ավելի «համամարդկային», ոչ միակողմանի մասսայական բնույթ է ստանում «կարծեցյալ հերոսների» երևույթը՝ ամեն դեպքում աղետաբեր հետևանքներով:

Եվ առհասարակ պետք է ընդունել, որ հավասարապես և՛ Թումանյանը, և՛ Իսահակյանը, և՛ Շանթը, և՛ Դեմիրճյանը գեղարվեստական նշանակալի բոլոր իրացումներով, «ազգայինով» միտում են հավերժական, ընդհանրական համամարդկային արժարժումներ, և որ XX դարի նախաշեմից այդ միտումներն անբաժան են անգամ ամենաազգային Միամանթույի ստեղծագործությունից:

Ինչ վերաբերում է ներկայացվող «Արդի հայ գրականության պատմության» սույն՝ II-րդ գրքում զետեղված հիշատակված և մյուս՝ շուրջ երկու տասնյակի հասնող դիմանկարներին ու ենթադիմանկարներին, ապա դրանք Աղաբաբյանը իրագործել է մեծապես գրական քննադատի աննահանջ ու եռանդուն նվիրումով:

Արդեն հիշատակված դիմանկարների կողքին պրական քննադատի անմիջական կողմնորոշումներով, զգացողությամբ ու կոահումներով են շարադրված Դ. Էմինի, Հր. Հովհաննիսյանի, Վ. Դավթյանի դիմանկարները, ինչպես և Խ. Դաշտենցի, Ա. Այվազյանի, Ռ. Դավոյանի և մյուսների ենթադիմանկարային էջերը, ապա վերջապես Պ. Սևակի և Հր. Մաթևոսյանի դիմանկարները:

¹⁶ Ս. Ռ. Աղաբաբյան, Հայ սովետական գրականության պատմություն, գիրք I, էջ 364, 366, 367:

Եվ վերջապես, ահա՛ թե ինչո՞ւ. եթե դրական մյուս դեմքերի մասին գրած հոդվածները կամ դրախոսականները ունեցել են խաղաղ կամ կիսա-խաղաղ ընթացք, ապա Պ. Սևակի և Հր. Մաթևոսյանի դեպքում Աղաբաբյանի դրախոսություններն ու հոդվածները, կողմնորոշումներն ու գնահատականները ենթարկվել են ընդհատակյա՝ ծախյալ կամ բացահայտ, մշտական հարձակումների, որպիսիք ամենատարբեր դրսևորումներով թունավորել են նրա կյանքը, խաթարել առողջությունը:

Բայց առաջին ու վերջին հաշվով հենց այդ էլ դարդարում է Աղաբաբյանի նկարագիրը, և հենց այդ դիմակալությունը էլ նա հաստատուն տեղ է նվաճել մեր ժամանակներում ոչ այնքան էլ ամուր ու ամրապնդված դրսևադատության պատմության մեջ:

Բայց որ նույնպես հետաքրքիր է, որքան էլ այդ հարձակումների դեմ լցված դիմադրողական ուժով, Աղաբաբյանը նույնպես չի կարողացել մինչև վերջ դիմակալել մանավանդ Սևակի վաստակի շուրջը հնարված վարկածներին:

Այսպես. սույն գրքում գետեղված Պ. Սևակի դիմանկարում Աղաբաբյանը գրում է. «էդ. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սևակին է պատկանում այս գրքի հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սևակը արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի և պատահական չէր «Մարդը ափի մեջ» խորագրի ընտրությունը»:

Ազդեցության մասին խոսք չի կարող լինել՝ փաստական այս տվյալների հիմունքով. նախ. արդեն իսկ 1957-ին լույս տեսած Սևակի «Նորից բեզ հետ» ժողովածուի շարքերից մեկը կրում է «Մարդը ափի մեջ» խորագիրը, և հետո. էդ. Մեծելայտիսի «Մարդը» լիովին լույս է տեսել 1961-ին, ռուսերեն՝ 1962-ին: Սևակի «Մարդը ափի մեջը»՝ հանձնված է արտադրության 1963. 3. II» և լույս է տեսել նույն թվականի ամռանը: Ուրեմն՝ այդ ե՞րբ պետք է հասցնեք «ազդեցությամբ» գրել, եթե լիովին չգիտեք և եթե «Մարդը ափի մեջը» 1962-ին արդեն հանձնված է հղել հրատարակության:

Իրողությունն այն է, որ գրքում գետեղված բանաստեղծությունների մեծ մասը գրված է 1956—1960 թթ., 1961-ին՝ մի քանիսը, 1962—1963-ին՝ մեկերից: Ասել է նաև, որ բանաստեղծը Մեծելայտիսի գիրքը սկսել է թարգմանել «Մարդը ափի մեջը» տպագրության հանձնելուց, թերև, լույս տեսնելուց էլ հետո, քանի որ նրա թարգմանությամբ «Մարդը» հրատարակվել է միայն 1965-ին:

Այնպես որ հնարովի նախանձամիտ վարկածները միշտ էլ կարող են հերքվել, պարզապես Աղաբաբյանը փաստերը չի ստուգել՝ ծանր հիվանդության բերումով:

Քննադատի չսփազանց պատասխանատու գործունեությամբ, առավել ևս մեր ժամանակներում, երբ տարեցտարի բազմապատկվում է «անպտուղ», «անբերրի» անկոշների թիվը,—բնութալուծից այդ կոշումով ծնված սակավարիվ քննադատներին ուղև՛ ու միտքը հառած՝ անկասկած կարող են գրադվել դրականության պատմության հիմնավոր դպրոց անցած, անպայման նույնպես արվեստի զգացողությամբ ու ճաշակով օժտված անհատներ, որպիսիք նույնպես լինում են ինչ-որ չափով հաղվադեպ:

Գրական քննադատին ներկայացվող ամենատառաջին պահանջը գեղարվեստական չափանիշների անվրեպ ու անխախտ գործադրումն է, իսկ այդ չափանիշներին կարելի է ընտելանալ, այդպիսիք կարելի է յուրացնել ու

դավանել միայն և միայն անցնելով զրազանագիտական լուրջ աշխատանքի ծանր բովով:

Այդ է վկայում նաև հազվագեղ զգացողությամբ օժտված Սուրեն Աղաբաբյանի անցած ուղին, որին հետևելով դժվար չի լինի նկատել, թե դրականության պատմաբանի գործունեության ընթացքով որքան է մոտեցել գեղարվեստականության ճշգրիտ չափանիշների ոլորտներին: Եվ իսկապես, առանց Չարենցի, Զորյանի, Բակունցի, Մահարու ստեղծագործությանն ու արվեստին հետամուտ լինելու, հնարավոր էր արդյոք՝ առաջին իսկ անգամ կարդալով «Ահնիժորը», անվրեպ որսալ Հրանտ Մաթևոսյանի մեծ տաղանդը՝ նրա հետագա գեղարվեստական ասելիքի տարողությամբ և ուժով:

Ասենք նաև, որ այդ ուղու երման հանգույցում, թերևս, պետք է ունենալ ևս մի բարեբախտություն, որ վիճակվել էր Աղաբաբյանի սերնդին, այլև անձամբ Աղաբաբյանին: Որքան էլ ստալինյան ժամանակների դրական մթնոլորտը ծանր, դրա ներսում այդ սերունդը շրջապատված էր Ավ. Իսահակյանի, Մ. Սարյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի ամենօրյա զգաստացնող, ազնվության, հայրենասիրության և ալլասիրության, հարազատ ժողովրդին ու մշակույթին խղճմտանքով ծառայելու կոչող միկրոմթնոլորտով, որով ինչ-որ չափով կանոնավորվում էր այդ սերնդի հոգևոր շնչառությունը...

Դրա հետ միասին Սուրեն Աղաբաբյանը ունեցել է մի այլ բարեբախտություն ևս. վաղ երիտասարդությունից նրա ընդունակությունները դնահատել և նրան հովանավորել է Խ. Սարգսյանը, ասպիրանտական դեկավարը եղել է էդ. Թոփչյանը, իսկ «Սովետական դրականություն և արվեստ» ամսագրի խմբագրությունում աշխատելիս՝ անմիջականորեն շփվել է Ս. Սողոմոնյանի հետ: Երեքն էլ Պետերբուրգ-լենինգրադյան ավանդներով դաստիարակված դրականագետներ, որոնցից առաջինը համալսարանական տարիներին աշակերտել էր Ն. Մառին, Ի. Զավախիշվիլուն, Ն. Ադոնցին, վերջին երկուսը՝ Երևանի համալսարանում ուսանելիս՝ Մ. Աբեղյանին, Հ. Մանանդյանին, Գ. Ղափանցյանին, Ա. Տերտերյանին, Յ. Խանգաղյանին և մյուսներին, գումարած ասպիրանտական տարիների լենինգրադյան դասախոսական ըստ ամենայնի ընտրյալ անձնակազմը: Եվ երեքն էլ, որքան էլ հարմարվելով ժամանակի ընդհանուր դրվածքին, հրահանգներին կամ պարտադրանքին, այնուամենայնիվ չեն դբազվել դրական խղճի առևտրով, առավել ևս այդ հասկացողության նորագույն կատարելագործված տարբերակով, որի համար Պ. Սևակը դիմեց նոր այնպիսի համապատասխան բառակազմության, ինչպիսին է՝ «տուրևառությունը»:

Այս ամենին ավելացրած Սուրեն Աղաբաբյանի մոլի հետաքրքրասիրությունն ու աշխատասիրությունը, որի մասին ծննդյան 60-ամյակի օրերին «Литературная газета»-յի էջերում Գ. Լոմիձեն գրել է. «Ինձ... ապշեցնում է Ձեր անսովոր, ուղղակի մոլեգին աշխատասիրությունը: Դուք շատ բան եք արել, զարմանալիորեն շատ. բայց էականը, իհարկե, դրած գրքերի բանակը չէ, այլ նրանց որակը, տաղանդավորությունն ու խորությունը, մտքի մասշտաբայնությունը, էսթետիկական լսողության զգայնությունը, որ այնքան անհրաժեշտ է դրականագետին ու քննադատին»¹⁷:

¹⁷ «Литературная газета», 1982, 17 февраля.

Իրոք, միայն էսթետիկական լսողություն աչքօրինակ զգայնությունը կարելի էր այդքան մոտեցումներ կամ բանավիճակներ դնել ամենատարբեր մեծության գրողների, նրանց տարբեր-տարբեր ստեղծագործությունների բնութագրման ու գնահատության համար, միաժամանակ շոշափել գեղարվեստական-գեղագիտական տեսական բաղձապիսի հարցեր, մշտապես լինել գրականագիտական առաջընթացի հետ, այն էլ աչքավրսի հաստատուն գիրքորոշումով. «Սուրեն Աղաբաբյանը,— գրել է Ալ. Դիմշիցը,—գրական նորարարության վճռական ու հետևողական մարտիկ է: Եվ նորարարության նրա շափանիշները խորապես ճիշտ են: Նա մերժում է այն դատողությունները, որոնցով նորարարությունը հակադրվում է ավանդներին, ովքեր այն հանգեցնում են ձևական նորամուծությունների: Նրա համար արվեստի նորացումը որոշակիորեն առնչվում է գրողի հեղափոխական դիրքորոշմանը, նրա սոցիալական և դադափարական փորձին»¹⁸:

Այստեղից վաստակաշատ գրականագետի ու քննադատի հարուստ ժառանգության նշանակությունը մեր օրերում, պատմական արժեքը սերունդների համար:



«Արգի հայ գրականության պատմության» սույն՝ երկրորդ հատորը Ս. Աղաբաբյանը չի հասցրել ամբողջացնել:

Անավարտ է մնացել «1956—1985 թթ. գրականությունը» ընդհանուր ակնարկի գեղարվեստական արձակին նվիրված բաժինը՝ շուրջ 15 ամսն արձակագիրների ենթադիմանկարներով, որոնք Աղաբաբյանը, պարզապես, չի հասցրել շարագրել (ցուցակը ինքնադրով պահպանվել է նրա գրություններում): Այդ բաժնից որոշ ենթադիմանկարներ էլ մնացել են կիսատ (այդպիսիք նշված են բնագրում):

Նույն գլխից հեղինակը չի հասցրել դրել նաև ալդ տարիների գրականագիտությանն ու քննադատությանը վերաբերող բաժինը:

ԱԼՄԱՍ ՋԱԲՍՈՅԱՆ

¹⁸ „Литературная газета“. 1974. 16 января.

Գերմանական պետության դադարի փաստաթղթերից մեկում, որը պատմաազգային գրականության մեջ հայտնի է «Գյորինգի կանաչ թղթապանակ» անունով, ցուցմունք էր տրված «Կովկասի գրավման» ժամանակ ուղարկվելու դարձնել երրորդ Ռայխի հանդեպ «հատկապես հայերի անբարյացակամությունը»¹: Անբարյացակամության նախապատճառի բացատրությունը պետք է որոնել հայ ժողովրդի դառն ու արյունոտ տարեգրության մեջ, երբ գերմանական իմպերիալիզմը հանդես եկավ իբրև հայության զանգվածային կոտորածների իրագործող-կազմակերպիչներից մեկը:

1914—1918 թթ. «երիտթուրքերի» կառավարությունը, որը կազմակերպեց շուրջ մեկուկես միլիոն խաղաղ ու անդին բնակչության բնաջնջումը, գործում էր Բեռլինի իմպերիալիստական շրջանակներում «հայերի ոչնչացման» նախապես մշակված ծրագրով:

Իր առաջնորդողում «Պրավդան» գրում էր. «Հնագույն ազգերից մեկը լինելով, նա բազմիցս կանգնած է եղել ֆիզիկական լիակատար բնաջնջման, իր ազգային կուլտուրայի լիակատար կործանման եզրին: Մեծ է նրա թշնամիներն ցուցակը: Դրա սկիզբը հասնում է մինչև դարավոր հույություն: Գերմանացի գավթիչները եղրափակում են հայկական մշտի, հայկական թախծի դառն տարեգրությունը: Հիշողության մեջ կենդանի են գերմանական իմպերիալիստների զազանությունները առաջին համաշխարհային պատերազմի ժամանակ... Այժմ նույն այդ թշնամին, ավելի ևս գազազած, կորցրած մարդկային ամեն մի կերպարանք, իր գիշատիչ թաթն է մեկնում դեպի Հայաստանի արգավանդ արտերը, դեպի նրա ծաղկուն շեները, դեպի բարեկարգ քաղաքները, կուլտուրայի հիշատակարանները»²:

Դեռ պատերազմի տարեկիցին «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» (1942) հոգվածում Ավետիք Իսահակյանը գրում էր. «Լույսի և ազատության այս փրկարար և մեծագույն պայքարին իր սքառուչ մասնակցությունն է բերում հայ փոքրիկ ժողովուրդը, որը մեծ է, սակայն, իր քաջ սրբիների հերոսությամբ, որոնք իրենց հայրենասիրությամբ, անձնազոհությամբ վերստին տալիս են իրենց մայր ժողովրդին ազնվության նորաճար մկալականներ»³:

Մոսկվայի մատուցներում և Ղրիմի թերակղզում, Գնեպրի և Վոլգայի ափերին, պաշարված Լենինգրադում և կովկասյան լեռնանցքներում, Կարապատներում և Բեռլինի տակ կատարած հերոսական սխրանքների համար շուրջ 70 հազար հայ զինվոր, սպա և զենհրալ պարգևատրվեցին շքանշաններով, իսկ ավելի քան հարյուր հոգի արժանացան Խորհրդային Միության հերոսի կոչման:

Ֆաշիզմի դեմ մղվող պայքարին ակտիվ մասնակցություն բերեցին նաև արտասահմանյան հայերը: Նրանց Վիշոցներով սակզմիկին «Սասունցի Դավիթ» տանկային զորասյունը և ավիացիոն էսկադրիլիան: Ֆրանսիական Դիմադրության շարժման մեջ իրեն անթառամ փառքով պսակեց նախկին ռազմադերձերից կազմավորված պարտիզանական զույգը:

Հայ բանվորներն ու դուռնիները անում էին ամեն ինչ ռազմաճակատի պատվերները կատարելու համար: Հանրապետության ներսում և ոչ մի ժամ դադար չառավ աշխատանքային դիրքում: Պատերազմի օրերին Հայաստանում կառուցվեցին շուրջ 70 արդյունաբերական նոր ձեռնարկություններ, որոնց մեծ մասը աշխատում էր ռազմաճակատի կարիքների համար: Կոլտնտեսային դաշտերում կանաչը փոխարինեցին ռազմաճակատ մեկնած տղամարդկանց:

Հայ ժողովուրդը մեծ հաջողությունների հասավ կուլտուրական շինարարության, արվեստի և գրականության ասպարեզում: 1943 թ. նոյեմբերին հիմնադրվեց Հայկական ԽՍՀ գիտությունների ակադեմիան՝ Արմֆանի բազայի հիման վրա:

Պատերազմը նոր խնդիրներ դրեց գրականության առջև: Պատերազմի առաջին իսկ օրից դործող բանակ մեկնեցին շատ հայ գրողներ՝ Հր. Բոչարը, Գ. Բորյանը, Վ. Անանյանը, Հմ. Սիրասը, Գ. Սեւոյցը, Գ. Հովնանը, Թ. Հուրյանը, Հր. Հովհաննիսյանը, Գ. Բեսը, Ա. Դարբին, Հ. Սահյանը, Ա. Ինճիկյանը, Ս. Սողոմոնյանը, Էդ. Թոփչյանը, Բ. Թափալցյանը և ուրիշներ:

Շարքային զինվոր, հրամանատար, քաղաշխատող, զինվորական թըղթակից, բանակի և զվիզիայի թերթի աշխատակից — այսպիսին էր գրողների հասարկային կազմը պատերազմի տարիներին:

Թիկունքում մնացած գրողները մտան ժողովրդական աշխարհազորի մեջ: Հանդես գալով Երևան քաղաքի մտավորականության հակաֆաշիստական միտինգում (1941-ին), Դ. Դեմիրճյանն առաջ. «...Ես ինձ մարտիկ եմ զգում և չեմ զլանա մեր հայրենիքի ազատության համար թափել արյանս փերջին կաթիլը»⁴:

Հայրենական պատերազմում զոհված հայ գրողներն ու լրագրողները (Թաթուլ Հուրյան, Խաչիկ Մալխասյան, Ավետիս Դեբենց, Նորիկ Նազարյան, Դրիգոր Արտունի, Արսեն Հովհաննիսյան, Մեսրոպ Մերուժան և այլք) թաղված են Եղբայրական դերեպաններում:

Ֆաշիզմի դեմ մղվող ազատագրական պատերազմի առաջին շաբաթներում էին նաև սփյուռքի հայ գրողները, որոնցից մի քանիսը ընկան հերոսի մահով: Իրանց մեջ էր ֆրանսիական Դիմադրության շարժման դուլցադնական հերոսը՝ Միսաք Մանուշյանը, որ Եդիլ է «Ստալինգրադ», «Զապաև», «Ազատություն», «Վիկտոր Հյուգո» պարտիզանական խմբերի հրամանատար: Մանուշյանի և խիզախ զինակից ընկերների համբավը տարածված էր ամբողջ Ֆրանսիայով մեկ: Նրանց հերոսական սխրանքն էն փառաբանել Լուի Արագոնը և Պոլ Էլյուարը՝ իրենց բանաստեղծություններում: Մ. Մանուշյանի «Իմ Երգը» (1956) գրքի առաջարանում ֆրանսիական կոմունիստական շարժման ականավոր գործիչ Ժակ Դյուլյոն գրեց, որ հայ ժողովուրդը կարող է պարծենալ Մանուշյանի խմբի մարտիկներով, որոնք իրենց կյանքը զոհաբերեցին ժողովուրդների ազատագրական պայքարում:

Հայ գրողները ակտիվ մասնակցություն բերեցին հայերեն լեզվով լույս տեսնող 16 ռազմաճակատային թերթերի:

Պատերազմը փոխեց զրոգների աշխատանքի բնույթը: Դրական աշխատանքի ձևերից մեկն էր զրոգների պատվիրակությունների հանդիպումները ռազմաճակատայինների հետ: Ն. Զարյանը, Գ. Սարյանը, Ա. Վշտունին, Ս. Տարոնցին, Սարմենը, Գ. Աբովը, Հ. Մկրտչյանը և ուրիշներ հանգես եկան Ղրիմի և Կովկասյան ռազմաճակատների զրոգների առջև, կարգացին հայրենասիրական շնչի բանաստեղծություններ և պատմվածքներ: Առաջավոր գծում կռվող հայ մարտիկները ղինվորական երթուղիներում պահում էին Ն. Զարյանի «Ձայն հայրենականը», «Ռազմիկի գրադարանի» այլ ժողովածուներ, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի գրքերը:

Շարունակվում էր գեղարվեստական գրականության հրատարակությունը: Դրոգների միությունում տիրում էր սաեղծագործական մթնոլորտ՝ գրական երեկոներ, նոր գրքերի քննարկումներ, հանդիպումներ ընթերցողների հետ, տեսական հարցերի քննարկումներ: Դրական մասսայական հանդեսներ են տեղի ունենում շրջաններում՝ Ավ. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի, Ստ. Զորյանի, Ա. Վշտունու, Ն. Զարյանի, Հ. Շիրազի և այլոց մասնակցությամբ:

Հայոց գրականությունը ծննդյան իսկ օրից զարգացել է իբրև մաքառման գրականություն, մաքառում բնդղեմ պատերազմների ու կոտորածների, հանուն կյանքի ու լույսի, ազատության ու խաղաղության: Պատմության դասերը չեն մոռացվում: Ժողովրդի մեջ ամուր նստած էր այն դիտակցությունը, որ ֆաշիզմը իր վաղեմի թշնամին է, այդ դիտակցության սնողը եղավ ոչ միայն ժամանակակից գրականությունը՝ հերոսապատումի գեղարվեստական տարեգրությունը, այլև «Սասունցի Դավիթ» էպոսը, դասական գրականությունը՝ Մովսես Խորենացուց և Եղիշեից մինչև Խաչատուր Աբովյան և Րաֆֆի, Մ. Նալբանդյան և Խ. Պատկանյան, Հովհ. Թումանյան և Սիամանթո, Մ. Պեշիկթաշլյան և Պ. Դուրյան, Տերյան և Դ. Վարուժան: Բաֆթու և Մուրացյանի պատմական վեպերը հաստատապես մտան գինվորական ընթերցարան: Լայն մասսայականություն էր վայելում Զարենցի հերոսական ասքապատումը: Ռազմաճակատում լայն տարածում ունեին Հովհ. Հովհաննիսյանի «Սարն ի վեր...», Պ. Դուրյանի «Իմ մահը», Ավ. Իսահակյանի «Ռազմակոչ», Ն. Զարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» և այլ հայրենասիրական բանաստեղծություններ:

Ֆաշիստական արշավանքի դեմ մարտնչող ժողովրդի ռազմահայրենասիրական ասպրումների մեջ տեղ գտան նաև համաշխարհային գրականության մեծերը՝ Դանթե և Դյոսթե, Շեքսպիր և Շիլլեր, Բայրոն և Հայնե, Պուշկին և Լերմոնտով, Դրիբոյեգով, Դորկի, Մայակովսկի: Նշվեցին Հովհ. Թումանյանի, Մ. Դորկու, Ա. Ս. Դրիբոյեգովի, Ա. Պ. Զեխովի, Վ. Բրյուսովի, Վ. Տերյանի հոբելյանական տարեթվերը:

Հայաստանի մշակութային կյանքում խոշոր իրադարձություն էր համամիութենական շեքսպիրյան փառատոնը և VI համամիութենական շեքսպիրյան կոնֆերանսը (միաժամանակ, 1944 թ. ապրիլ): Հումանիստական մեծագույն իդեալներ կրողի պիեսները փառատոնում հնչեցին իբրև մեղադրական թուղթ՝ ուղղված մարդկության և լույսի թշնամիների դեմ:

Փառատոնի տպավորություններով գրվեց խորհրդային Շեքսպիրականի կոթողներից մեկը՝ Յու. Յուզովսկու «Կերպար և դարաշրջան» գիրքը, որ ավարտվում է հետևյալ նշանակալից փառաբան հիշատակությամբ. «Կոնֆերանսի վերջին նիստը շարունակվեց մինչև կեսգիշեր: Դեռ բոլորը չէին ար-

տահալստվել, հասարակությունը՝ վեց-յոթ հարյուր հոգի, չէր ցանկանում ցրվել, թեև վրա էր հասել պարեկային ժամը, և փողոցներում արգելված էր երթևեկել: Կոնֆերանսի նախագահութունը դիմեց քաղաքի պարետին: Սակարգադրեց, որ հանդիսականների և պատգամավորների համար անցաթուղթ կարող են ծառայել փառատոնի թատերական տոմսերը: Տուն վերադարձող հանդիսականներին կանգնեցնում էր պահակախումբը: Սպան ձեռքն էր առնում փառատոնի տոմսը՝ Շեքսպիրի նկարով, հետ էր վերադարձնում և պատվի առնելով, հայտարարում՝ «Փաստաթղթերը տեղն են, կարող եք առաջ անցնել»⁵:

Մի այլ վկայություն. շեքսպիրյան ողբերգությունների ներշնչանքներով ստեղծվեց Սուրեն Բոշարյանի «Հայրենիքի համար» կոմպոզիցիան: Դեռ շատ վաղուց մտահղացած լինելով շեքսպիրյան մոտիվներով շարադրելու «Մարդկային կրքեր» վերնագրով կոմպոզիցիան⁶, Ս. Բոշարյանը միայն պատերազմի ժամանակ է իրագործում իր ծրագիրը, իբրև շեքսպիրյան տեքստի կրողներ ընտրելով երիտասարդ ղինվորին, հին մարտիկին՝ հորը և կին-մորը:

Տեքստը հայրենասիրական, մարդասիրական ներշնչանքների և կոչ-պատգամների մի առատ աղբյուր է, յուրատեսակ մենախոսություն, որը նա կարգում էր ռազմաճակատում, բազմամարդ ղինվորական հավաքույթներում: «Հայրենիքի համար» կոմպոզիցիան բարձր են գնահատել Դ. Զասլավսկին, Մ. Մորոզովը և ուրիշներ⁷:

Շեքսպիրյան տեքստից առաջ, դեռ «Սասունցի Դավթի» հաղարամյակի տոնակատարության օրերին, Ս. Բոշարյանը հյուսեց հայ ժողովրդական վիպերգի իր կոմպոզիցիան (որը նույնպես կարգում էր ռազմաճակատային համեմգներում)⁸ վերհանելով նրա հայրենասիրական-ազատասիրական բովանդակությունը (2000 տողի սահմաններում), իսկ պատերազմի ահեղ օրերին ստեղծեց «Վերք Հայաստանի» վկայի ասմունքային տարբերակը: Տարբերակի ոգին ևս, ինչպես վկայինը, կրքոտ, անմնացորդ, անձնադժոխության պատրաստ սերն է հայրենիքի հանդեպ: Ս. Բոշարյանը «Վերքը» տսմունքում էր այնպիսի թափով ու կրակով, որ ոտքի էր հանում բազմամարդ լսարաններ⁹:

2

Հայրենական պատերազմը, որ պահանջեց ժողովրդի բարոյական ու հոգեկան բոլոր ուժերի գերլարում, միայն ռազմական բախում չէր: Դա երկու դաշնակից խմբավորումների ահեղ ու աշխարհաստան վճռական գոտեմարտ էր: Խորհրդային ժողովրդի հաղթանակի քաղաքական-բարոյական արդյունքը խորհրդային ժողովուրդների միասնության գերազանցության փաստն էր: Դրանում է նաև հաղթանակի համաշխարհային-պատմական նշանակությունը: Պատերազմից հետո նորից վառվեցին հանգամ կրակները, գինվորական համալցված փոխարինվեց քաղաքացիականով, հաղթողները վերադարձան տուն և լծվեցին խաղաղ շինարարական աշխատանքի:

«Ամեն ինչ ռազմաճակատի համար» կոչին փոխարինեց «Ամեն ինչ աշխատանքային նոր վերելքի համար» լուզունդը:

⁵ Ներկա եմ եղել տոմսերի սրահներային՝ Հայֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճում, 1944 թ. նոյեմբերի 25-ին:

Հայաստանի աշխատավորները ևս լծվեցին խաղաղ ստեղծարար աշխատանքի՝ գործադրման նոր հունի մեջ զրեցին իրենց ստեղծարար ջանքերը: Հայ ժողովրդի կյանքի նշանակալից երևույթներից մեկն էր հայրենադարձությունը:

Գեղարվեստական գրականության զարգացման համար, իհարկե, 1945—1956 թթ. նոր փուլ չէր, ինչպես գտնում էին խորհրդային գրականության շրջանացման հեղինակները անցած տարիներին: Այդ տասնամյակը հիմնական բովանդակությամբ պատերազմի տարիների գրականության շարունակելունն էր և՛ թեմատիկ, և՛ գաղափարական, և՛ ոճական առումներով:

1947-ին կայացավ երիտասարդ գրողների հանրապետական առաջին խորհրդակցությունը, ուր ամենայն սրությամբ գրվեց գրական նոր հերթափոխի ճիշտ դաստիարակության խնդիրը:

Հետպատերազմյան կենսական խնդիրների ոգով անցավ Հայաստանի գրողների երկրորդ համագումարը (1946, սեպտեմբեր): ԽՍՀՄ եղբայրական հանրապետությունների գրողների հետ համագումարին մասնակցեցին Սփյուռքի մի շարք գրողներ՝ Կ. Սիրալ (Ամերիկա), Վ. Վահյան (Լիբանան), Ս. Տիրունյան (Կիպրոս), Ա. Զարբգ, Զ. Որբունի, Լ. Մեսրոպ (Ֆրանսիա) և այլք:

Համագումարում լսվեցին խորհրդահայ գրական կյանքը լուսաբանող հետևյալ զեկուցումները. «Սովետական հայ գրականությունը և նրա զարգացման ուղիները» (Հր. Գրիգորյան), «Սովետահայ գեղարվեստական արձակը և նրա զարգացման հեռանկարները» (Մ. Մկրչյան), «Սովետահայ պոեզիան» (Ռ. Վարդապարյան), «Սովետահայ դրամատուրգիան» (Ս. Հարությունյան), «Հայ գրականությունը Հայրենական պատերազմի օրերին» (Դ. Դեմիրճյան), «Սովետահայ գրականության լեզուն» (Տ. Հախումյան), «Գրական քննադատության արդի վիճակն ու խնդիրները» (Հովհ. Մամիկոնյան), «Արտասահմանյան ժամանակակից հայ գրականությունը» (Էդ. Թոփչյան):

Զեկուցումների ցանկը վկայում է, որ համագումարի տեսադաշտում էին հայ խորհրդային գրականության բոլոր հանգուցային խնդիրները: Զեկուցումներում առանձնահատուկ ուշադրություն դարձվեց արդիական թեմաների գեղարվեստական յուրացման, պատմական նյութերով միակողմանիորեն հրապուրվելու, գեղարվեստական վարպետության բարձրացման և այլ խնդիրների վրա: Նշվեց խորհրդային հայրենասիրության և ԽՍՀՄ ժողովուրդների բարեկամության ոգով ներթափանցված արձակի, պոեզիայի, դրամատուրգիայի ստեղծման անհրաժեշտությունը:

Իր բացման խոսքում Ավ. Իսահակյանը իբրև պատմական նշանակալից իրադարձություն դիտեց արտասահմանյան հայ գաղութների գրողների մասնակցությունը համագումարին և նրանց մերձեցումը խորհրդահայ գրականությանը՝ իբրև «միասնական գրականության» մի բաղկացուցիչ մասի:

Համագումարից հետո հայ գրականության զարգացման հարցերը հատուկ քննության առարկա դարձան ԽՍՀՄ գրողների միության XII պլենումում 1948-ին (զեկուցող՝ Հմ. Սիրա, հարակից զեկուցող՝ Կ. Սիմոնով): Զեկուցումներում առաջ քաշվեցին մի շարք սխալ գրույթներ, հատկապես պատմական թեմայի լուսաբանման կապակցությամբ:

Գրականության բնականոն զարգացմանը խանգարում էր նաև «անկոնֆլիկտայնության տեսությունը», որի հովանու տակ գրական շուկան ողողվեց շինծու, սխեմատիկ վնասիրի, պոեմների, պիեսների մեծ քանակով:

1954-ին կայացավ Հայաստանի գրողների երրորդ համագումարը: Ներածական խոսքով համագումարը բացում է Ավ. Իսահակյանը: Կարդացվում են էդ. Թոփչյանի «Սովետահայ գրականության և գրականագիտության մի քանի խնդիրների շուրջը», Ս. Աղաբաբյանի «Սովետահայ արձակը 1946—1954 թթ. ժամանակաշրջանում», Հր. Թամրազյանի «Սովետահայ պոեզիան 1946—1954 թթ. ժամանակաշրջանում», Ս. Հարությունյանի «Եռապատերազմյան սովետահայ դրամատուրգիան» զեկուցումները:

Համագումարի զեկուցումներում և հռետորների ելույթներում առանձնապես սուր դրվեցին ժողովրդի կյանքի և աշխատանքի հետ գրականության կապերի ուժեղացման, ժամանակի հերոսների բազմակողմանի արտացոլման, «անկոնֆլիկտայնության» տեսության ծնած սխեմատիզմի հաղթահարման, ղեղարվեստական ձևերի և ոճերի բազմազանության, սոցիալիստական ունակիզմի ազանդավորական ըմբռնումների քննադատության խնդիրները:

Քսան տարվա ընդմիջումից հետո, 1954 թ. ղեկտեմբերին կայացավ ԽՍՀՄ գրողների երկրորդ համագումարը՝ մասնակցությամբ բոլոր ժողովուրդների պատվիրակների և հյուրերի: Գրողների առջև խնդիր էր դրվում խորապես իմաստավորել ժամանակակից կյանքը, հարստացնել սոցիալիստական ունակիզմի մեթոդը, օգտագործել համաշխարհային գրականության առաջադիմական ավանդույթները: Հայաստանի պատվիրակությունից ելույթ ունեցան Ն. Զարյանը, էդ. Թոփչյանը, Վ. Վաղարշյանը:

Հեռադատերազմյան տասնամյակում տեղի ունեցան մշակութային նշանակալի իրադարձություններ. համամիութենական լայն շրջագծով տոնվեցին հայ մեծ լուսավորիչ, հայ նոր գրականության և լեզվի հիմնադիր Խաչատուր Աբովյանի մահվան 100 և ծննդյան 150-ամյակը, տիկնավոր հեղափոխական ղեմոկրատ Միքայել Նալբանդյանի ծննդյան 125-ամյակը, Մուրացանի 100-ամյակը, Ավ. Իսահակյանի 80-ամյակը և այլ հոբելյաններ, լայն թափ ստացավ հայ դասականների երկերի ժողովածուների հրատարակությունը (Խ. Աբովյանի տասնատորյակը, Գ. Սունդուկյանի, Հ. Հակոբյանի քառահատորյակները, Հովհ. Թումանյանի վեցհատորյակը, Մ. Նալբանդյանի քառահատորյակը):

Հրատարակվեցին միջնադարյան տաղերգուների (Հովհ. Նրզնկացի, Մ. Ղրիմեցի, Խ. Կեչառեցի, Հովհ. Թլկուրանցի, Կ. Նրզնկացի, Գր. Աղթամարցի, Նահապետ Քուչակ, Սայաթ-Նովա և այլն), արևմտահայ բանաստեղծների (Սիամանթո, Դ. Վարուժան, Մ. Մեծարենց, Ռ. Սևակ և այլն) ստեղծագործությունները: Վերահրատարակվեցին «Սովետական արվեստ», «Պիոներ» ամսագրերը, սկսեց հրատարակվել «Ողնի» երգիծական շաբաթաթերթը:

1956-ի հունիսի 1-ին Մոսկվայում սկսվեց հայկական արվեստի և գրականության երկրորդ տասնօրյակը: Արվեստի տարբեր բնագավառների նվաճումների ցուցադրումներից բացի, ԽՍՀՄ գրողների միությունում լայն քննարկման առարկա դարձան արձակի, պոեզիայի, թատերագրության և գրականագիտության նմուշներ: Նշվեց այն փաստը, որ շատ երկեր, թարգմանվելով ուսուրեն և այլ լեզուներով, հայոց գրականությանը հաղորդակից են դարձնում բազմազգ խորհրդային ընթերցողների: Սկսվում է նաև հայ գրողների (Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Ե. Զարենց, Ա. Բակունց, Վ. Անանյան, Հ. Շիրազ և ուրիշներ) թարգմանությունը արտասահմանյան լեզուներով:

Պատերազմի իրադարձությունների իմաստավորման առումով հատուկ տեղ է գրավում հրապարակախոսությունը, որը ոչ մի ժամանակ, ոչ առաջ և ոչ հետո, չէր հասել այնպիսի բարգավաճման, ինչպես «ահեղ փորձությունների» օրերին:

Գրողները, իբրև ծառայության զենքերի, դիմեցին հրապարակախոսության ամենատարբեր ժանրատեսակներին՝ ռադիոկանչ և պատմական էքսկուրս, հակիրճ թղթակցություն և հավաքական նամակ՝ ուղղված ռազմաճակատին, լայնաշունչ հոգված և քաղաքական պամֆլետ, ֆելիետոն և զինվորներին արիության կոչող ուղերձ, սովորական թիկունքային նամակ և ռազմաճակատից ստացված հավատարի ու հրգման թուղթ:

Հրապարակախոսությունը բոլոր այդ ժանրատեսակներով պատմում էր հայ ժողովրդի հերոսական սխրանքների մասին՝ ռազմաճակատում և թիկունքում, պատմության անցյալ դարերի ազատագրական մաքառումների, մեր ժամանակներին համահնչուն հայրենասիրական դրվագների մասին, ինչպես և մերկայացնում էր ֆաշիստական գաղափարախոսությունը և նրա մարդասպան էությունը:

Հրապարակախոսությունը լայնորեն արձանագրել է խորհրդային մարդու մտորումները, հայրենիքի սերը, հաղթանակի անսասան հավատը:

Այս առումով հայոց հրապարակախոսության մեջ նշանակալից հետաքրքրություն են ներկայացնում նշանավոր պատմաբան-հայագետ-արեւելագետ Հովսեփ Օրբելու հոգվածներն ու ելույթները:

1942 թ. օգոստոսի 23-ին Թբիլիսիում, հանդես գալով Անդրկովկասի ժողովուրդների հակաֆաշիստական միտինգում, Հ. Օրբելին այսպես պատկերավոր բնութագրեց աղգերի եղբայրության էությունը. «Նրջանիկ աշխատանքի ավելի քան քսան տարվա ընթացքում կոփվել է ամենասքանչելի պողպատի, ամենամուր, ամենաճկուն, երբեք չխուռնացող, արևի նման շողշողուն պողպատի մի ձուլվածք, պողպատ, որից իմաստուն դարձնի փորձված ձեռքը իր մուրճով կարողացել է կռել և՛ մանգաղ՝ խաղաղ աշխատանքի համար, և՛ սուր՝ պայքարի ահեղ ժամի համար... Կովկասի եղբայրներ, դարեր ի վեր մեր նախնիները, Կովկասի առանց բացառության բոլոր ժողովուրդների նախնիները, ցանկանալով կնքել ամենամուր, ամեն ինչ տոգորող, հավիտյան անխախտ դաշինք, ցանկանալով իրենց միացնել ամենասրբազան եղբայրության կապերով,—իրենց արյունից մի քանի կաթիլ եղբայրության սրբազան բաժակի մեջ խառնում էին հիշյալ եղբոր արյան հետ, և այդ կապերը իրոք որ անխզելի էին:

Իսկ որքան ամուր, թշնամու համար որքան սարսափելի պետք է լինեն այն եղբայրության կապերը, որոնք ստեղծվել են մեր զավակների պայծառ, մաքուր արյան միախառնումից, այն անհուն տառապանքների մեծ րաժակի մեջ, որ պատճառել են մեր հայրենիքին հիտլերյան հրոսակամբերը⁸:

Իր կրքոտ խառնվածքով Հովսեփ Օրբելին պատերազմի ավարտից հետո հանդես եկավ Նյուրնբերգյան դատավարության ժամանակ իբրև հիտլերյան շարագործությունների հասարակական մեղադրող:

Հասարակական լայն արձագանք ունեցավ Ավետիք Իսահակյանի հրապարակախոսությունը: Նրա կրակոտ հոգվածները՝ ողողված իմաստուն լա-

վատեսությամբ, հայոց գրականութեան մեջ հիմք դրեցին հրապարակախոսական պիմում-պատգամի ժանրին: Բանաստեղծը այդ հողավածներում կոչ էր անում պաշտպանել ազգային արիությունը, հայրենի հողը, ժողովրդի հոգևոր գանձարանի անմահ արժեքները: Առանձնապես լայն ընդունելություն գտան «Ֆաշիզմը պիտի խորտակվի», «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը», «Պատմության տրամաբանությունը մեր օրերին է» հողավածները, որոնցում խոսք է գնում համաշխարհային քաղաքակրթությունը ֆաշիստական բարբարոսությունից փրկելու վերաբերյալ: Մենք ճանաչում էինք ու սիրում կլասիկ Գերմանիան, — գրում է Ավ. Իսահակյանը, — «Բանաստեղծների և փիլիսոփաների հայրենիքը», ումանտիկական կապույտ ծաղկի նրկիրը, իդեալիստ և երազող այն Գերմանիան, ուր, երբ էրնեստ Ռենանը 19-րդ դարի առաջին կեսերին, այցելեց, ծունկի եկավ և համբուրեց նրա հողը: Գյոթեի Գերմանիան, նոր Աթենքը, վալմարի ողին: Սակայն, այդ Գերմանիան ճղմվեց պրուսական յունկերի ոտքերի տակ, Ֆրիդրիխ Մեծի երազած ֆելդֆերելյան կրթությունը այլասերեց երիտասարդությանը, միլիտարիզմը դարձավ կրոն, պատերազմը՝ պաշտամունք...

Մենք խորապես հավատացած ենք, որ ճշմարտությունը և արդարությունը պիտի հաղթանակեն չարության վրա: Մեր սրբազան կոիվը կլինի վերջին կոիվը»⁹:

Ավ. Իսահակյանի հրապարակախոսությունը բարձր գնահատվեց: «Պրավդայում» տպագրված «Հայրենական պատերազմը և սովետական գրականությունը» հողավածում Ալեքսանդր Ֆադեևը գրել է. «Հայ պոեզիայի մեծ վարպետ Լևեյտիք Իսահակյանը, որն անցյալում հռչակ էր ձևոք բերել իր նրբին քնարերգությամբ, պատերազմի օրերին հանգես եկավ իբրև կոքոս մարտիկ հրապարակախոս»¹⁰:

Ավ. Իսահակյանի հողավածներում ի մի եկան խստաշունչ էպիկականությունը և նվիրական զգացմունքների քնքշությունը, ատելությունը թշնամու և սերը հայրենի հողի հանգեպ, ժողովրդի ալեհեր իմաստությունը և ժամանակի աշխարհազգացումը:

Հակաֆաշիստական հողավածներով հանդես եկան նաև Դ. Գեմիրճյանը, զրականադեմոստեր Ա. Կարինյանը, Հ. Գյուլիքեխյանը: Նրանց հողավածների առանցքը ֆաշիզմի «ռասայական տեսության» հրահանգած «ստրկություն գաղափարախոսության», ֆաշիստական ագրեսիային սպասարկող գբականության մերկացումն է («Ֆաշիզմը և գրականությունը», «Գրականության պղծումը» և այլն):

Հայկական ռազմաճակատային թերթերում մեծ պահանջարկ ունեին «փոքր տրամաշափի» հրապարակախոսության տեսակները՝ կոչը, դիմումը, պատգամը:

Մասսայականություն էին վայելում նաև հրապարակախոսական լայնաշունչ ուղերձները, որոնք իրենց ոճաձևերով հիշեցնում էին հնագույն ազգային հրովարտակաները, ուր վառ և իմաստուն խոսքը համագրվում էր անցյալի շուրջը մտորումների և ժողովրդի ապագայի երազանքների հետ:

Հիշարժան են հայ մտավորականության ներկայացուցիչների՝ Ավ. Իսահակյանի, Մ. Սարգսյանի, Ա. Խաչատրյանի, Դ. Գեմիրճյանի, Հ. Օրբելու, Մ. Արեղյանի, Հ. Մանանդյանի, Հր. Աճառյանի, Ա. Տերտերյանի, Ա. Տիգրանյանի, Հ. Դանիելյանի և այլոց նամակը «Արտասահմանյան երկրների բոլոր հայերին»¹¹, ուկրաինական ժողովրդին ուղղված «Մենք ձեզ հետ ենք, Ուկ-

րաինայի հղրայրներ» նամակը¹², ստալինգրադյան ճակատամարտի մասնակիցների նամակը «Անդրկովկասի եղբայրական ժողովուրդներին»¹³, «Հայ ժողովրդի նամակը հայ մարտիկներին»¹⁴, «Հայկական ՑԶ-րդ հրաձգային դիվիզիայի մարտիկների նամակը հայ ժողովուրդին»¹⁵ և այլ նամակներ, հրովարտականներ:

Տպագրվելով կենտրոնական, տեղական, ռազմաճակատային մամուլում, ինչպես նաև արտասահմանյան գաղութների պարբերականներում հրովարտակ-նամակները վերաբորբոքում էին ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքները, հավատը ֆաշիզմի դեմ հաղթանակի հանդեպ, ամրացնում էին ռազմաճակատի և թիկունքի միասնությունը:

Պատերազմից հետո գրողների հրապարակախոսական ելույթների հիմնական նյութը խաղաղության համար մղվող պայքարն էր: Արձագանքելով խաղաղության համաշխարհային շարժմանը, հայ ժողովրդի զավակները, ինչպես Ավ. Իսահակյանը, Հ. Օրբելին, հանդես եկան միջազգային և համամիութենական համաժողովներում, կրքոտ խոսքերով դատապարտելով նոր պատերազմի հրձիգներին և պաշտպանելով խաղաղության գաղափարախոսությունն ու քաղաքականությունը:

Ժամանակի հայոց հրապարակախոսությունը այլ, «ներքին» թեմաներ արժարժեղիս հանդես չբերեց ո՛չ գեղարվեստական արտահայտման ճկունությամբ, ո՛չ էլ նյութի զննումների խորությամբ: Տիրապետող էին մակերեսայնությունը և վերամբարձ շքերթայնությունը:

Պ Ո Ե Զ Ի Ա

1

Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին պոեզիան տիրապետեց և՛ նոր նյութին, և՛ արտահայտման նոր միջոցների: Փորձության ծանրագույն օրերին գրականության ամենաշարժունակ տեսակը՝ պոեզիան, պետք է որոշեր իր տեղը և դերը ժողովրդի կյանքում, նոր խնդիրները:

Արդեն պատերազմի առաջին օրերի և ամիսների բանաստեղծական արձագանքներում՝ կոչերի, հրովարտականների, դիմումների, պատգամների մեջ ձևավորվեցին «ռազմական գեղագիտության» բնորոշ գծերը: Ժամանակաշրջանի բանաստեղծության պատկերային համակարգում լայն տարածում գտավ բանաստեղծական խոսքի և ղենքի համադրման մետաֆորը: «Թռի՛ր, իմ եղ, որպես արկի շառաչ», — գրում էր Ն. Զարյանը: Երգը ականի հետ է համեմատում՝ նաև Ա. Տարոնցին, իսկ Աշոտ Գրաշին քնքշագին քնարի փոխարեն ձեռքն է վերցնում ռազմի քնարը: Պոեզիայի ավանդական հատկանիշներին՝ քնքշությունը, մտերմությունը, հոգեկանությանը հավելվում են նորերը՝ ուժը, ամբողջությունը, պաթոսը:

Խորհրդային ժողովրդի հայրենասիրական զգացմունքների վերելքն արտահայտելու համար բանաստեղծները պատերազմի սկզբնական շրջանում գլխիցին առավելապես կոչի, պատգամախոսության, հրովարտակի, «բարի երթի», ուղերձի բանաստեղծական տեսակներին: Բանաստեղծության պատկերային համակարգում տեղ գտան անեծքն ու ատելության խոսքը, կոմի

հրավերն ու վրեժի պատգամը, օրհնանքն ու մաղթանքը, հերոսության գովքն ու հայրենի հողը պաշտպանելու կանչը, բարկության բոցն ու ցամառն ահազանգը:

Ռազմական օրերի գեղագիտության կարիքով էական փոփոխություններ կատարվեցին ոչ միայն թեմատիկայի ասպարեզում (այստեղ գլխավոր շեշտըն ընկավ հայրենասիրության և թշնամատեղության վրա), այլև արտահայտչական-կառուցվածքային ձևերի: Պոեզիան արևահայտեց ժողովրդի հայրենասիրական մտածողության ու ներշնչանքների բարձր աստիճանը: Ընթերցողների լայն շարքերում հուժկու արձագանք գտավ 1941-ի հունիսի 22-ին Ավ. Խաչակյանի գրած էպիկական թափի «Ռազմակոչ» բանաստեղծությունը.

է՛ջե՛յ, լսեցե՛ք, ձայն տվե՛ր իրար,
Ամենեղ ե՞ք սաքի, մարդ քնած չկա՞.
Շո՞ւա հագեք-կապեք գեներ ու զրահ,
Գոտեպնդվեցե՛ք ատելության մառ,
Գոտեպնդվեցե՛ք անձնագոհ կամրով,
Գոտեպնդվեցե՛ք ահազ վրեժով,
Շառաչե՛ք ուժգին, կաղնիներ հզոր,
Խոլ վրնջացե՛ք, նժույզներ խիղախ,
Մրրկի նման զարկեցե՛ք շեփոր,
Դեպի ռազմի դաշտ, գեպ հերոսացում,
Դեպի ռազմի դաշտ՝ սուրբ դրոշի տակ,
Դեպի բարձունքը մահի ու փառքի,
Վանեցե՛ք հեռու թշնամուն վայրագ,
Մեր խրճիթներից, մեր հնձաններից,
Մեր արտ ու կալից վանեցե՛ք հեռու
Հավերժ պիտ մնա հայրենիքը մեր,
Հզոր և ազատ և հավերժ կանգուն
Մեր իդեալների սուրբ արևի տակ¹⁶:

Համաշափ, հանգիստ ուրբանի փոխարենն ռազմական օրերի պոեզիան դիմում է լարված ուրբանների, ազատ շարահյուսության, հուզական լիցք պարունակող խոսքերի: «Սասունցի Դավիթ» հերոսական վիպերգից բանաստեղծները վերաքաղում են բանավոր խոսքի կենդանի հնչերանգ, ինչպես նաև կերպարներ («Թուր-կալծակի», «Քուռկիկ Զալալի» և այլն):

Հրապարակախոսական պոեզիայի հիանալի նմուշներ տվեց Ն. Զարյանը, որի բանաստեղծություններին բնորոշ էին կամային հնչերանգը, զոր-ծողության կանչը: Առանձնապես մեծ մասնաշաղկանություն վայելեց «Ուղերձ իմ ժողովրդին» հրովարտակը, որով բանաստեղծը դիմելով աշխարհասփյուռ հայությանը՝ կոչ էր անում համախմբվել ֆաշիզմի դեմ պայքարի դրոշակի տակ:

Ռազմերգական էին ոչ միայն Աղավնին, Ս. Տարսնցին և Ս. Վահունին, Թ. Հուրյանը և Գ. Բարյանը, այլև այնպիսի քնարական մեղմ խառնվածքի բանաստեղծներ, ինչպես Գ. Սարգսյանը և Հ. Շիրազը:

Ռազմերգական շունչը բնորոշ էր Աուսեն Վախուճու (1910—1983) ստեղծագործությանը:

Երևանի Խ. Աբովյանի անվան դպրոցը և Կիրովականի մանկավարժական տեխնիկումը ավարտելուց հետո Ս. Վահունին մտավ զրական ասպարեզ:

1930-ին տպագրվեց «Երկու ելք» ժողովածուն, իսկ 1938-ին՝ «Ռազմի երգերը», ուր հնչեց Վահունու ստեղծագործության գլխավոր թեման: Դա հեղափոխական պարտքի հավատարմության և արիության թեման է, որի մարմնացումները եղան քաղաքացիական պատերազմի մասին պատմող բալլադները («Բալլադ պարտիզանի, նրա կնոջ և ձիու մասին», «Բալլադ կապուտաշյա մանկան ու արևի մասին» և այլն):

Այդ բալլադներին հատուկ ուսմանտիկական պաթոսը և սյուժետային կազմությունը տեղ գտան նաև 1943-ին տպագրած «Դեպի արևմուտք» ժողովածուի բանաստեղծություններում:

Վահունին հայտնի է դարձել իբրև «Ասք Իգորի արշավանքի մասին» ստեղծագործության, Բոկաչևի «Դեկամերոնի», Պուշկինի պոեմների («Բախ-չիսարայի շատրվանը») և բանաստեղծությունների թարգմանիչ:

Ինչպես լինում է համաժողովրդական մեծ շարժումների ժամանակ, նախ և առաջ լայն տարածում են գտնում, այսպես ասած, մասսայական ժանրատեսակները՝ քառյակները (частушки), քայլերգերը, ագիտացիոն խոսքեր: Հետագայում, դեպքերի էության բացահայտմանը զուգընթաց, պոեզիան դիմում է մարդկային ներաշխարհին:

Զինվորի ճակատագրի, նրա հոգու շարժումների, ծննդավայրի կարոտի, անցած օրերի վերհուշերի հիման վրա ձևավորվեց քնարերգության մի ուրույն տեսակ, որին արվեց «ռազմաճակատային քնարերգություն» անունը:

Այս ուղղության ստեղծողներն էին գործող բանակում գտնվող բանաստեղծները՝ Թաթուլ Հուրյան, Գուրգեն Բորյան, Համո Սահյան, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Արշալույս Սարոյան, Մեսրոպ Մերուժան, Դերենիկ Զարխչյան և այլք:

Պատերազմը ստեղծագործական հասունացման դպրոց հանդիսացավ Թաթուլ Հուրյանի (Խաչատրյանի, 1912—1942) համար:

Թ. Հուրյանը ծնվել է Սուրմալուի գավառի Թաջըրլու գյուղում, գյուղացու հարկի տակ: Բաքվի Հովհ. Թումանյանի անվան դպրոցն ավարտելուց հետո աշխատանքի է անցել տեղի հայկական «Կոմունիստ» թերթում, սովորել է Մոսկվայի խմբագրական-հրատարակչական ինստիտուտի գրական բաժնում:

Ինչպես 30-ական թթ. սկզբի բոլոր սկանալները, Հուրյանը ևս անցավ հրկաթաձայնների, մկանի ու մուրճի երգի ճանապարհը: Դրա վկայությունն էր «Հողի արյունը» (1932, Երևան) առաջին գիրքը՝ «Թող կոշտ լինի հրգդ, մուրճով լինի գրած» նշանարանով:

Այնուհետև Բաքվում տպագրվել են «Դինեպր» (1933), «Հասակ» (1934) (ժողովածու) և «Պոեմներ» (1941) գրքերը:

Թեև ձգտում է նոր երգի, սակայն դժվարանում է դա յուրացնել: Պատերազմից առաջ գրում է նաև «Ֆրիկ» դրաման, «Սայաթ-Նովա» պոեմը, որոնք տպագրվում են հետմահու՝ անտիպ աչլ երգերի հետ միասին: Հայ գրականության միջնադարյան ակունքներին դիմելը, ըստ երևույթին, թելադրված էր շարենցյան շրջադարձով:

Դեռ պատերազմից առաջ դրած բանաստեղծություններում Հուրյանը հանդես էր եկել իբրև հերոսական սիրազորություն, «գիտակցված» մահվան, հայրենասիրական վերելքի հրգիշ («Մայր Արաքսի ափերին», «Աստղը», «Հերոսության հրգեր» շարքը և այլն):

Պատերազմի առաջին զրծում՝ Սևաստոպոլի հերոսական պաշտպանության օրերին, ավելի վառ ու լիակատար արտահայտվեց արիության և հանուն հայրենիքի նահատակության թեման: «Սևաստոպոլյան հրգեր» վերնագրված շարքում բանաստեղծ-զինվորի տրամադրություններն աչքի են ընկնում ոգու ուժով, վստահությամբ, նահատակության պատրաստակամությամբ:

Այս տեսակետից ուշագրավ են «Միկենդեյան լեռներում», «Սևաստոպոլ», «Մրով եկողը, սրից էլ կրնկնի», «Վերագարձ» և մյուս բանաստեղծությունները: Ահա, օրինակ, «Միկենդեյան լեռներում» բանաստեղծության սկիզբը.



Քարույ Հուրյան

Լեռն՝ Միկենդեյան, ծառ՝ թևահատված,
Եվ թփուան՝ դալար, արյունոտված, անկյանը,
Բանաստեղծն է ահա ձեր փեշերին կանգնած՝
Ձեռքին նռնակներ ու սրտի մեջ կրակ:
Նա թողել է տունն իր և իր մանկանց սիրած,
Նա հրգեր է թողել անավարտ ու անտիպ,
Ձեր փեշերին, լեռներ, անվախ ու կրճարաց,
Մարտ է մղում բոլոր ստիսների հանդեսը...¹⁷

Իսկ մահից մի քանի օր առաջ՝ 1942 թ. հունիսի 18-ին, Հուրյանը գրեց «Վերագարձ» բանաստեղծությունը («Թշնամական զնդակն ինձ մարտից չգրկեց, նա չի կարող հատել կյանքը բանաստեղծիս»), սակայն հինգ օր անց, հունիսի 23-ին, ընկավ հերոսի մահով:

«Խաղմաճակատային քնարերգության» հիանալի նմուշներ տվեց Գուրգեն Բուրյանը (1915—1971):

Ծնվել է Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում, մտավորականի ընտանիքում: Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Երևանում, աշխատելով նաև «Պիոներ կանչ» թերթում՝ իբրև գրական բաժնի վարիչ:

1937-ին տպագրվեց «Բանաստեղծություններ» խորագրով գրքույկը, որի գլխավոր շեշտը խանդավառության հասնող սերն էր Աբովյան փողոցի ծառերի, առհասարակ երևանյան պեյզաժի հանդեպ, որը լիովին համապատաս-



Գուրգեն Բորյան

խանում էր Բորյանի ումանտիկական խառնվածքին: Ռոմանտիկական շողախի մեջ էլ շարունակվեց նրա հետագա գրական կենսագրությունը:

Այդ կենսագրության լավագույն էջը 1940-ին գրած «Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...» բանաստեղծությունն է, որն արժանացել է ԱՎ. Իսահակյանի ջերմ վերաբերմունքին, իսկ ուստիանավոր բանաստեղծ Իլյա Սելվինսկին տվել է բնագրին համարժեք թարգմանություն:

Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր,
Ինչպես ճամփան այս հարդադուրի...
Չլինե՞ր ցերեկ, լինե՞ր գիշեր
Եվ անցնեինք մենք դադապուրի:

Անցնեինք մեկակ... Եվ իրարու,
Ինչպես աստղերը՝ հրկնքում հեռու,
Շշնջալինք մենք սիրո խոսքեր...
Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր:

Չըշտիներ մենք ուղին անցած,
Եվ չնայեինք երբեք մենք հետ,

Չըհարցնեինք՝ ո՞րքան մնաց...

Այս ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...

Եվ այդ ճամփի պես հար երջանիկ
Սիրո խորհուրդը լինե՞ր անմեռ,
Լինե՞ր հավերժ ու... Մենք քայլեինք,
Եվ ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...

Առաջին բանաստեղծությունների անապական սիրո երազանքը՝ շարունակվող ճանապարհի, կրակի, երկնքի կապույտի, ճերմակ ամպերի, ամպրուպի որոտների, բարի լույսի և այլ խորհրդանշաններով, — վերին աստիճանի հարազատ տարերք էր Բորյանի սերնդի երիտասարդություն համար: Սերնդի սիրային քնարերգությունը հեռու էր հեթանոսական-մարմներգական կրքերից: Դրանց ափրապետող շեշտը սրտերի մերձավորության սպասումն էր, հոգեկան դաշնություն որոնումը: Սիրերգության այդ որակը ցայտուն արտահայտվեց Բորյանի խոստովանությունների, ընծայականների, մեղալականների մեջ: Դրանք պոստորալային անամպ ու երազային սիրերգեր չեն, իհարկե, այլ ներքին պայթյուններով լիցուն կենսագրության գրամատիկ շնչի էջեր: Ինչպես՝

...ես՝ կրկնակի՝ խաչված կարոտից բո,
Ես՝ հարություն առած բո սուրբ ձեռքով:

Կամ՝

էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց...
Քաժանումի ձյունը տեղաց
Ճամփաներում այս միղամած,
էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց
Մի այրող հուշ, մի ցաված սեր,
Մշուշ ու մութ... ձյուն ու ձմեռ...

Կամ՝

Դեռ աիսոսանքով դու շնչում ես
Անցած-մոռացած հնորյա մի երգ...
Իսկ ես տենչում եմ ու անբջում եմ
Ուրիշ առավոտ և ուրիշ եղբոր...
Իմ լավ բարեկամ, անցյալից անգամ
Ինձ ոչ թե մոխիր, այլ կրակ է պետք:

Այնուամենայնիվ, «ցաված սիրտ», տառապանքի, հոգեկան ալեկոծում-ների քնարական էջերը խաղաղեցվում են նոր ճանապարհների, նոր դարուն-ների կարոտի և անխափան երազների, «երազի սլահերի» հեռապատկերով.

Դու բացեցիր նորից իմ տան դուռը, եկա՛ր,
Վերջալույսն էր մարում բարդու սաղարթներին,
Մենք նստեցինք քեզ հետ այնքան երկա՛ր, երկա՛ր,
Մեր տենչերին, հոգու երազներին պերի...

Գ. Բորյանի սիրերգությունը հիշեցնում է մայիսյան ամպրոպը, և բնո-րոշ է, որ սիրերգության շարքի վերջին հրատարակություններից մեկը ար-դարացիորեն կրում է «Ամպրոպը մայիսին» խորագիրը:

Բորյանի քնարերգության մյուս՝ տիրապետող հրակը հայրենիքի և նրա զինվորի հարաբերությունն է: Անդրկովկասյան ռազմաճակատի «Կարմիր զինվոր» թերթի զինվորական թղթակից Գ. Բորյանը պատերազմի տարիներին հանրապետության մամուլում տպագրում է հավատարմության և հաղ-թելու վճռականության մասին լիցուն բանաստեղծություններ, որոնք ամփոփվեցին «Մարտիկի երգումը» (1941) և «Կրակե լեզվով» (1942) ժողովածուներում:

Աղագյին արժանապատվության հինավուրց ավանդներով ներշնչված բանաստեղծություններից հատկապես մեծ տպավորություն թողեց «Կամ վա-հանով, կամ վահանին...» պատգամախոսությունը, ուր լիզու առած հայոց երկիրը ռազմաճակատի իր զինվորներին է հղում հայրենիքի ծառայության պատգամը.

...մի խոսք ունենք հընուց և այն էլ տար որդիներինս.
Բարի՛ հետ գան հողն հայրենի
Կամ վահանով, կամ վահանին...
Դարեր եկան, դարեր անցան, բայց անմեծ է պատգամը հին,
Մեր բաջ նախնյաց խոսքն իմաստուն՝ կամ վահանով, կամ վահանին...

Բորյանի պոեզիայի պաթոսը համապատասխանում էր ահեղ օրերի բարձրաշունչ իրադրությանը: Անկեղծ, անմիջական խոսքով նա հնչեցնում էր հավատի ու հաղթանակի նվազներ.

Ես դիտեմ, դու կգաս
 դու կգաս մի վառ օր,
 Հաղթության ավերիք.
 դու թռչուն լուսավոր...
 Կշողառ վաստակած
 զինվորի աչքերում,
 Արևներ կվառեն
 իմ հոր աշխարհում...

Հաղթական մարտականչերից և ահազանգերից բացի, Բորչանի քնար-
 երգության մեջ շղթա են կազմում օրորոցայինները, ռազմական ընկերների
 հիշատակին ձոնած հոգեհանգստյան երգերը, սպայական տխրատուրախ վալ-
 սերը, կյանքի ու մահվան մտորումները, ապա նաև՝ երևանյան լուսաբաց-
 ների, Նորքի գարնան հանդեսների նվագները, որոնք բանաստեղծը, հավա-
 րելով մի գրքում, անվանեց «Լիրիկական ինտերմեցյո»։ Բորչանի քնարը
 անցած-հեռացած տարիներից հուշում է մի շարք ոչ անկարևոր դասեր՝ հո-
 գու մաքրություն, խղճի հավատարմություն, ասպետական նկարագիր, ինքն-
 աշխատանքի պատրաստակամություն։

Բորչանի ողմանտիկական խառնվածքն են վկայում նաև հետազայում
 գրած բանաստեղծությունները («Երևանյան լուսաբաց», 1947) և դրամաները։
 Այդպիսին է «Բարձունքներում» (1949) հերոսական դրաման՝ ողմանտիկա-
 կան շնչի ասք, նվիրված Կովկասյան լեռանցքի պաշտպաններին։ Ուժեղ,
 տպավորիչ դործ է «Նույն հարկի տակը» (1958), որը դարձավ «Սարոյան
 եղբայրներ» կինոժապավենի գրական ատաղձը։



Պատերազմի տարիների հայոց բանաստեղծության որակական հարուս-
 տացման նշաններից մեկն էլ զգացմունքների կոնկրետացումն էր։ Դա առա-
 ջին հերթին վերաբերում է աչնայիսի մեծ ու խոր զգացմունքի, ինչպիսին է
 հայրենասիրությունը։ Նախապատերազմյան շրջանի նկարագրական-հոե-
 տորական դոմբերին և բարձրագույն ծնծղաներին փոխարինեցին հայրենիքի
 կոնկրետ պատկերացումները։ «Հայրենական պատերազմը,— գրում է Մ.
 Շահինյանը հայ բանաստեղծների ուղեսրեն ժողովածուի առաջաբանում,—
 մղեց նորովի իմաստավորելու հայրենիքի զգացմունքը. ոչ թե «բնդհան-
 րապես», վերացական հայրենիքը... այլ իր երկրի այն կոնկրետ, իր ման-
 րամասներով թանկ այն աճկյունը, որտեղ աշխատել ես, հասակ առել, սո-
 վորել, սիրել, թողել մորդ ու սիրելիներիդ»¹⁹։

Հայրենական տան պատկերի կոնկրետացումով բանաստեղծությունը
 «վերադարձավ դեպի իր ակունքները», տեղ բացելով և՛ ազգային պատմու-
 թյան, և՛ ազգային բնանկարի խորհրդանշանների՝ երկրի օրնամենտի, և՛
 կեցության նոր գծերի համար։

Հայրենի լեռներն ու գետերը, ազգային ժողովրդական վիպերգի կեր-
 պարներն ու հայկական ճարտարապետության հուշարձանները, երկրի աշ-
 խարհագրությունն ու պատմությունը, Սևանն ու Արարատը—այս ամենի զու-
 գորդություններով հյուսվեց հայրենիքի միասնական և անխզելի կերպարը։

Ավ. Իսահակյանի «Հայ ճարտարապետությունը», Հովհ. Շիրազի «Ո՞րն է, բարո», «Արձան Արուվանին», «Էքսպրոմտ», Ն. Զարյանի «Արդարյանդի խնձորները», «Հայոց լեզուն» քնարական բանաստեղծություններում, Աշոտ Գրաշու և Սարմենի բնանկարներում, ինչպես և մյուսների ստեղծագործության մեջ արտահայտվեց հայրենիքի անմահության միտքը, բացահայտվեցին հայկական ազգային բնավորության որոշիչ գծերը:

Ավ. Իսահակյանի «Հայ ճարտարապետությունը» բանաստեղծության իմաստն այն է, որ հայրենիքը մարմնացնում են նաև ճարտարապետական հուշարձանները՝ հրաշալի տաճարները, դեպի երկինք միտող գմբեթները, ժողովրդական պատմական ճակատագրի և անմահության լուռ վկաները:

Հայ ժողովրդի ազգային բնավորության խորունկ թափանցում է Հովհ. Շիրազի վեց տողանոց «Էքսպրոմտը», ուր բանաստեղծական պատկերով շեշտվում է հայոց լեռների ու հովիտների ծրարած հերոսական շունչը: Հակադրելով հնաքնակ ժայռը և թշնամու վայրագ հողմերը, բանաստեղծը հաստատում է ժողովրդի անմահությունը և թշնամու դատապարտվածությունը:

Պատերազմը խորացրեց բանաստեղծության կապերը հայրենի երկրի աշխարհագրության և բնության հետ:

Ուշագրավ է հետևյալ պարագան. սկսվելով հայրենի տան՝ ծննդավայրի, հայրենի բնության, հայրենի պատմության հանդեպ սիրո բնական, անպայմանական զգացմունքից, հայրենասիրության զգացմունքը ոչ միայն չի սահմանափակվում «տեղային» դոմնագծերով, այլև ընդարձակվում է մինչև մեծ, խորհրդային հայրենիքի ըմբռնումը: Հայրենական պատմության և բնության պատկերների հետ միասին բանաստեղծության մեջ, իբրև պատկերային համակարգի օրգանական մասեր, տեղ են զբաղում ռուսական բլրինանների հերոս Իլյա Մուրոմեցը և Լենինի քաղաքը, խորհրդային հայրենիքի մայրաքաղաք Մոսկվան և կովկասյան ֆուկլորային հերոս Քյոոօզլին, Դենպրի կապուտակ ջրերը և Կովկասյան լեռները, այլևայլ ոչ հայկական թեմաներ:

Հենվելով ժողովուրդների սրբազան եղբայրության և միասնության ուժին, հայոց բանաստեղծությունը հայրենիքը ըմբռնում է իբրև անխզելի միասնություն: Այդ հասկացությունը ներառում է ԽՍՀՄ ժողովուրդների ոչ միայն ժամանակակից կեցվածքը, այլև պատմական հինավուրց ավանդները: Ժողովուրդների եղբայրության զգացմունքը՝ այդ զգացմունքը անող ամենօրյա աղբյուրներով, մարմնավորում է գտնում պարզ և անմիջական բանաստեղծական տողերում: Հատկապես լայն ընդունելություն գտավ Գ. Սարյանի «Խոսք ռուս ժողովրդին» ներբողյանը:

Պատերազմի տարիների հայոց բանաստեղծությունը դիմում է նաև «հայկական պանդխտության» նյութին (Ա. Գրաշի, Հ. Սահյան, Գ. Էմին), այդ նյութի հնաշունչ զեղարվեստական մարմնացումներին՝ պանդխտական անառնիսներին, որոնք ողողված էին մարդկային կարոտով, խոր, անփառատելի վշտով:

Հայրենիքից զրկված ժողովրդի անառնիսները ժամանակակից պոեզիայում արտահայտում են հակադիր բովանդակություն՝ վերագրած հայրենիքի զգացումներ: Այս առումով չափազանց բնորոշ է Գ. Էմինի «Երգ կռուների

մտախն» դորժը, որն իր բովանդակությամբ ժողովրդական-պանդխտական անվանական «Կոոպերատիվ» ժխտումն է: Նման եղանակով էմիլը դիմում է արտասահմանյան հաշույններ՝ նրանց հրավիրելով նորոգ, վերածնված հայրենիք:

Պատերազմի քնարերգության ժանրյան վայրերը դինվորական խրամատներն էին, նավերի տախտակամածները, պարտիզանական ջոկատները, հոսպիտալները, ռազմագերիների բարաքները (Ասատուր Շեմս, Խաթակ Գյուլնազարյան), ուր «հայոց լեզվի երեսունվեց զինվորով» (սա Հովհաննես Շիրազի տողն է) բանաստեղծները պատմում էին դինվորի ճակատագրից՝ հայրենի եղբորի կարոտից (Հ. Սահյան՝ «Նաիրյան դալար բարդի», Հր. Հովհաննիսյան՝ «Հեռվում թողել եմ ես իմ ծաղկող աչդին»), սիրո անուրջը, կարոտների կսկիծը, գետնատնակներում ծայր սռած հղբայրությունը, կյանքի ու մահվան մտորումը, ողբերգությունը:

Բանաստեղծական շատ էջերում, իբրև պատերազմի դեմ ուղղված ամենաարդար ծառացման միտք, հնչեց գոյություն մարդկային իրավունքի հումանիստական թեման (Ս. Կապուտիկյան՝ «Կլեոպատրա», Հր. Հովհաննիսյան՝ «Հրաշալի աչքեսդան» և այլն):

Պատերազմի ողբերգական էություն իմաստավորումներ են Գ. Սարյանի «Հողնած նայում եմ ես ճամփաներին» բանաստեղծությունը, որում ներկայացված է իր սերմնացան-մշակներից զրկված հողի «տառապանքը», Հովհ. Շիրազի մի շարք բանաստեղծությունները («Իմ երազի մեջ՝ կանաչ դաշտի մեջ, Կոխվն անցել էր, մաճկալ էի ես» և այլն), Հր. Հովհաննիսյանի՝ զինվորների նահանջը ներկայացնող «Մենք դեռ նահանջում ենք, մենք դեռ նահանջում ենք» հայտնի բանաստեղծությունը:

Պատերազմի տարիների պոեզիայի ընդհանուր հաշվեկշռում առանձնակի հնչեղություն ունեցան նաև «քնարական էպոսի»՝ պատմահայրենասիրական, փրկիսոփայական պոեմի և ժամանակակից ու դիցաբանական թեմաների բալլադային ժանրերը:

Եվ Զարյանի «Ջայն հայրենականը», և՛ Շիրազի «Բիբլիականը», և՛ Սարյանի «Դեպի կառույնարանը» իրենց ժանրային և ոճային առանձնահատկություններով «շեղումներ» էին դասական ռեալիստական պոեմի անվանողներից: Ավելին՝ քնարական-հուզական հնչերանգով և կառուցվածքային զծերով յուրօրինակ «հերքումն» էին ավանդական պոեմի ժանրի:

«Ջայն հայրենականը» (1943), օրինակ, բանաստեղծական «քնարական ճանապարհորդություն» է հայոց պատմության հինավուրց և նորագույն ուղիներում՝ պատմության գրվագների մեջ արտահայտված ժողովրդի գոյատևման կամքի ու կենսունակության աղբյուրների հայտաբերումով: Հանդես գալով իրեն ժողովրդական տրիբուն, Զարյանը պոեմում հրովարտակում է սրբությունը պաշտպանել ազգային սրբությունները: Պոեմի մասշտաբային մտահղացումը իրացված է հրապարակախոսական-հուզական անմիջական դիմումների, պատմամշակութային հղումների, ազգային օրնամենտի խորհրդանշանների ձուլվածքով:

Պատերազմի յուրօրինակ արձագանքն էր Հովհ. Շիրազի «Բիբլիականը» (1944), որը տպագրվեց միայն 1946-ին: Անդրադառնալով համաշխարհային պրականության մեջ լայնորեն տարածված «երկնքի ու երկրի» բիբլիական նյութին, Շիրազը աշխարհի արարման աստվածաշնչյան լեգենդը դարձնում

է շարժառիթ՝ փրկիստիաշորեն մեծարելու մարդկային բանականությունը, մարդու հզոր ուժը, այն մարդու, որն իր պատմական ծննդից մինչև այսօր, կրելով աշխարհի բոլոր տառապանքները, այգուամենայնիւ, կարողանում է իրենն ենթարկել բնությունը, թափանցել Տիեզերքի առեղծվածների խորքերը: «Բիրլիականում» Շիրազը, ղիմելով «մարդկություն շարժարանքին», դրանով իսկ արձագանքում էր ազգային պատմության, «հայոց վշտի» թեմային, այն նյութին, որին XX դարասկզբին ղիմում էին հայոց բանաստեղծները (Հովհ. Թումանյան, Սիամանթո, Ալ. Իսահակյան, Վ. Թեքեյան, Վ. Տերյան և ուրիշներ)՝ արտահայտելու ոչ այնքան հատուցման, որքան ժողովրդական ցասման, «բարկության բոցի» տրամադրություններ:

Նույն ավանդների հունի մեջ էր նաև Գ. Սարգսնի «Դեպի կառավարան» փոքրածավալ պոեմը, որը և՛ հոգեհանգստյան (ռեքվիեմ) ողբ է 1915-ի հայոց եղեռնի նահատակների հիշատակին և՛, միաժամանակ, մեղադրական թուղթ՝ մարդկության հին ու նոր ոսոխների դեմ:

Ինչպես պոեմները, այնպես էլ պատերազմի տարիների բալլադները առանձնանում են լարված և ճկուն ուժերով, «գեպքերի» ղինամիկ զարգացմամբ, մտքի խտացումով, արտահայտման հակիրճությամբ:

Հնագույն բալլադի ժանրը նորագույն բանաստեղծների զրչի տակ ազատագրվում է պայմանական տարրերից և դառնում ավելի ուղիղ և պարզ:

Պատերազմի կոնկրետ դեպքերն են արտացոլում Ս. Տարոնցու, Ս. Վահունու («Բալլադ ղինվորի կոշիկների մասին»), Գ. Սարգսնի բալլադները, որոնց բովանդակությունը ղինվորի նահատակության թեման է («Հրաժեշտ», «Հետախույզ», «Մայրը» և այլն):

Սարգսնը իր բալլադներում մշակում է նաև արեւելյան ու անտիկ պատմադրիցաբանական սյուժեներ՝ սիրո և անմահության թեմաներով («Դեկլորոշ և էլ-Նուրի», «Մարմարակերտ դեղուհին» և այլն), իսկ Ս. Տարոնցին մեծապես ղիմում է հայոց պատմության հերոսական ղրվագներին:

Հայրենական պատերազմի տարիների պոեզիայում, ինչպես երևաց շարադրանքից, մեծ տեղ ղրավեց հերոսությունը՝ և՛ իրրե թեմա, և՛ իրրե աշխարհագրացում: Դա հայոց պոեզիայի համար ղեղաղիտական որակ էր՝ կապված հնագույն գեղարվեստական մտածողության շարունակման ղծի հետ: Հերոսության ավանդույթները դարձան պոեական ստեղծագործության առանցքային կետերը:

2

Այդ ավանդների հունով սկսվեց նաև հետպատերազմյան առաջին տասնամյակի պոեզիան: Դա ոչ միայն անբնական չէր, այլև օրինաշափ փաստ էր: Դեռ նոր միայն ավարտվել էր պատերազմական փորձությունների ահեղ շրջանը, ղեռ Հայրենական ազատագրական կռիվներում կոփված բանաստեղծների նոր սերնդի տպավորությունների մեջ թարմ էին ուղղի օրերի հուշերը: Այդ հուշարկումներով հյուսվեցին բանաստեղծների նոր սերնդի առաջին ղրքերը՝ Հր. Հովհաննիսյանի «Իմ կյանքի երգը» (1948), Սար. Հարությունյանի «Իմ ձայնովը» (1947), Վ. Դավթյանի «Առաջին սերը» (1947), ինչպես և Վ. Կարենցի, Հ. Թումանյանի, Մ. Քարամյանի բանաստեղծությունները: Լույս տեսավ նաև 89-րդ Թամանյան հայկական ղիվիլիայի

«Կարմիր զինվոր» թերթի լրագրող Արշալույս Սարոյանի «Ռազմի խոհեր» ժողովածուն (1947), որում մարտիկ լրագրողը պատմում էր զինվորական առօրյայից, զինվորների արիությանից և հայրենասիրական զգացմունքների վերելքից: Նրա բանաստեղծություններից լայն մասսայականության արժանացավ «Հայկական բոշարին Բեռլինում» հաղթական ցնծության շեշտի պատումը:

Այնուհետև, այլևայլ թեմաների հետ միասին, Ա. Սարոյանը պահպանեց հավատարմությունը ռազմական թեմային, գրելով մի շարք տպավորիչ հուշական էջեր:

Ռազմական քնարերգության կողքին հղան նաև «քնարական էպոսի» ստեղծման փորձեր, որոնցից առանձնանում է Հունան Ավետիսյանի սիրտները պատմող Վ. Դավթյանի «Ճանապարհ սրտի միջով» ասքը:

Պետք է նկատել, որ շնայած մասնակի հաջողություններին, այդ տարիների պոեզիան ի հայտ չբերեց պատերազմական օրերի իմաստավորման խորություն ու պատկերային մտածողության կոնկրետություն:

Ռազմի հիշողությունների կողքին պոեզիայում հնչեց նաև հաղթողների տունդարձի մոտիվը:

Հաղթանակի օրվա առթիվ, մայիսի 9-ին Ավ. Իսահակյանի գրած բանաստեղծությունից հետո, բավականաչափ երկար ժամանակ, զինվորների վերադարձը մնաց բանաստեղծական գլխավոր մոտիվների շարքում: Եվ սակայն, առաջին դարձին պատկանում է Իսահակյանի «Մեծ հաղթանակի օրը» հայրենասիրական-մարդասիրական շնչի բանաստեղծությանը.

Մեր սուրբ փառքով գրեցինք պատյան,—
Մեծ հաղթանակի օրն է ցնծալից.
Պարտվեց մահաշունչ ռստիսը դաժան,
Եթեր են հորդում զվարթ սրտերից:

Հոծ փողոցներում աղմուկ ու շաղաշ.
Հոսում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,
Մի մարդ սեղան է բացել տան առաջ,
Լցրել լիասերը ոսկեփայլ գինով:

Եվ անցորդներին կանչում է, խնդրում,—
Եղբայրներ, որդուս կենացը խմենք.
Հերոս է որդիս, հաղթեց թշնամուն,
Ձեր որդիների կենացն էլ խմենք:

Խմում են խինդով, ցնծում երջանիկ,
Եվ փարկում նորից գավաթներն իրար.
Նրանց մեջ մի հայր ասում է մեղմիկ.—
Է՛ս էլ իմ որդուս հանգստյան համար:

Կլիտարկներն իսկույն հանում են նրանք,
Խոր ակնածանքով լուծում են մի պահ.
Խմում են անծայն զոհվածի համար
Եվ հեղում գինին սուրբ հացի վրա:

Այս և մի շարք այլ բանաստեղծությունների համար («Ռազմակուշ», «Սիրելի հերոս Ս. Գ. Զաքիյանի անմահ հիշատակին» և այլն) Ավ. Իսահակյանն արժանացավ ԽՍՀՄ պետական մրցանակի:

Տունդարձի մոտիվը, բնականաբար, հարույցում է խաղաղութիւնը՝ իրրեկյանքի նեցուկի, իրրեկ ստեղծարար աշխատանքի նախապայմանի, բանաստեղծական աշխարհավերաբերմունք: Բոլոր բանաստեղծները, սկսած նահապետից՝ Ավ. Իսահակյանից մինչև շարքայինները, արձագանքում են ժամանակի ամենահրատապ, ամենաարդիական, ամենագործարար սկզբունքին (մանավանդ Զեքիի ֆուլտոնյան «սառը պատերազմի» սպառնալիքից հետո), խաղաղության համար մղվող համաշխարհային շարժմանը:

Խաղաղության թեմայի իմաստավորման առումով առանձնանում են հատկապես Ն. Զարյանի, Հովհ. Շիրազի, Ս. Տարոնցու, Գ. Էմինի հրապարակախոսական հրովարտականն ու կրքոտ պատգամները, Գ. Սարյանի, Ս. Կապուտիկյանի և այլոց վերադարձի տաղերը:

Նորից գործողության լայն շառավիղ գծեց հայրենասիրական ներշնչանքների բնարերգությունը: Հայրենասիրությունը ներբողագրության ձև առավ մի շարք բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ:

Դրանց մեջ էին նաև Սարմենն ու Աշոտ Գրաշին:

Սարմենը (Արմենակ Սարգսյան, 1901—1984) ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Ուտունիք գավառի Պախվանց գյուղում: Ինչպես ժամանակակիցներից շատերը, Սարմենը ևս կրել է որբության լուծը, քրոջ հետ ապաստանելով Գանձակի որբանոցում:

Գանձակի գյուղերում և այլուր 1924—29 թթ. ուսուցչություն անելուց հետո մտնում է Նրեանի պետական համալսարանի պատմագրական բաժանմունքը, ավարտում՝ 1932-ին:

Դեռ 1919-ին «Փարոս» որբանոցային թերթում Սարմենը տպագրում է աստծո սահմանած օրենքների դեմ բողոքի շեշտ ունեցող «Դեպի աստված» բանաստեղծությունը, ապա հանդես է գալիս նոր ոտանավորներով, որոնք մտնում են Շիրակի ջրանցքի կառուցմանը նվիրված «Դաշտերը ժպտում են» (1925) գրքի մեջ:

Տասնամյա ընդմիջումից հետո Սարմենը տպագրում է նոր կյանքի ծաղկումը և գալիքի գովքը արտահայտող «Թռիչք» (1935), ապա նաև՝ «Նրգաստան» (1940) ժողովածուները, որոնք, ի վերջո, տուրք էին ժամանակի բարգավաճած ներբողագրությանն ու շքեղարդ ոճաբանությանը:

Ինչպես ճիշտ նկատել է քննադատ Ս. Սողոմոնյանը, նրա բանաստեղծությունները գրված են հետեյալ սխեմայով. «Երեկ մշուշ էր ու մահ, այսօր լույս է ու խնդություն, երեկ տառապանք էր ու անաղատ կյանք, այսօր ամեն ինչ ապահով է, անկաշկանդ...»²⁰:

Լինելով ոչ թե վերլուծական, այլ բացառապես տպավորական խառնվածք, բազմաթիվ ժողովածուներում («Աստղեր»՝ 1942, «Մաղկունք»՝ 1945, «Սրտի ձայնով»՝ 1947, «Գազաթների կարոտը»՝ 1954, «Բանաստեղծի աղբյուրը»՝ 1961, «Նրազանք»՝ 1969 և այլն) արձագանքել է կյանքի ամենօրյա երևույթներին, մեծ մասամբ մնալով փաստացի իրականության արձանագրությունների և խրատական բարոյախոսության սահմաններում:

Այսուամենայնիվ, մի շարք նախընտրած մոտիվների անդրադառնալով, Սարմենը գրել է ներշնչված և բնական շափածո էջեր: Այդպիսիք են

հեռվում մնացած ծննդավայրի կարոտի, անցյալի հուշերի, կյանքի փառաբանության, հայրենիքի ճակատագրի, վերածնվող Հայաստանի մոտիվները, որոնք երբեմն ստանում են արտահայտիչ հանդերձ:

Սարմենը հանդես է եկել նաև ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումներով՝ դիմելով ժողովրդական բառուրանին:

Նրա շափատողերն ունեն երգային պաշարներ և դրանց տեքստերով մի շարք երգահաններ գրել են ուրախության, խնջույքի, հայրենասիրական մասնայական երգեր, որոնք մտել են ժողովրդական երգարան:

1944-ին Սարմենը գրեց Խորհրդային Հայաստանի Պետական հիմնի տեքստը (երաժշտությունը՝ Արամ Խաչատրյանի):

Աշոտ Գրաշին (Գրիգորյան, 1910—1973)—ծնվել է Բաքվում, ուր Բաղադարթ գյուղից տեղափոխվել էր գեղջկական բնաանիքը: Ավարակ է Բաքվի միջնակարգ դպրոցը, ապա կրթությունը շարունակել է Երևանի մանկավարժական ինստիտուտի լեզվագրական ֆակուլտետում: 1931-ին, ավարտելուց հետո, վերագործվել է Բաքու և կնքվել Գրաշի մականունով (Գրիգորյան Աշոտի սկզբնատառերի միացությունից): Բանաստեղծություններ գրել է դեռ ուսանողական տարիներին. 1934-ին ապագրվել է «Մուտք» ժողովածուն, որը քնարական-տպավորական բանաստեղծություններով արժանացել է գրական շրջանակների ուշադրությանը: «Մուտքը» խոստում էր, սակայն Գրաշին հաջորդ գրքերում («Ժողովրդի հետ»՝ 1938, «Քնարական»՝ 1939), ղեկներելուց ընդհանուր, վերացական ապրումների և հոկտոբրական ոճերի բավիղներում, չկատարեց խոստումը:

Գրաշու ստեղծագործության նոր շրջանը կապվում է հայրենական պատերազմի քաղաքացիական-հայրենասիրական տրամադրություններ արտահայտող բանաստեղծական բազմաքանակ էջերի հետ, որոնք տեղ են գտնում հաջորդաբար հրատարակված «Ռազմի քնար» (1942), «Կռունկ» (1944), «Իմ գարունը» (1946) ժողովածուներում:

Տպավորիչ բանաստեղծություններ կային մասնավորապես «Իմ գարունը» ժողովածուում: Դրանք սիրո և կարոտի նվագներ էին, ապա նաև՝ Ղարաբաղի լեռնային բնությունը փառաբանող բանաստեղծություններ («Վրձին, լեռներ նկարիր» և այլն):

Ղարաբաղյան մոտիվներով Գրաշին, կարծես թե, գտնում էր իր բանաստեղծական աշխարհի ճանապարհը, թեման և արտահայտման ոճային դժերը, սակայն, այնպես եղավ, որ իր երգի հորիզոնների լայնացման մտահոգությունից իրապես նրա «երգը թռավ աշխարհով մեկ» («Երգը թռչում է աշխարհով», 1952): Այսպես էր խորագրված նրա ժողովածուներից մեկը, որը, ըստ էության, թողնում էր աշխարհագրական տեղանունների թվարկման տպավորություն: Որոշելով արձագանքել ժողովուրդների բարեկամության և համամոլորակային խաղաղության շարժմանը, Գրաշին նյութի կոնկրետությունը փոխարինում է վերացական խորհրդածություններով՝ նույն այդ նյութերի շուրջը: Գրական քննադատությունը սկզբունքային և սուր խոսք առաջ նրա «աշխարհագրական հայրենասիրություն» մասին: Շուտով հայտնվեցին Գրաշու նոր ժողովածուները՝ «Իմ սիրո պոեմը» (1954), «Սարերի սրինգը» (1957), «Ծիածանի յոթ. երգը» (1961), «Ո՞ւր ես, սիրո մոլորակ» (1968), որոնց մեջ նվազում են հոկտոբրական հնչերանգները և փաստերի արձանագրական մատուցումները:

Լինելով բանաստեղծական ձեռքերի տեր, Գրաշին ինչ-որ չափով մոտեցավ իր աշխարհին: Դա ծննդավայրի՝ Ղարաբաղի, բնության զունադժերի աշխարհն է, լեռնագագաթներն ու անտառները, դետերն ու հովիտները, ամպերն ու ծիածանները, պատմական հիշատակներն ու հնագույն վանքերը, մի խոսքով բանաստեղծական տրամադրություններ հարուցող մի յուրահատուկ ու անկրկնելի եզերք: Բանաստեղծական կողմնորոշումը հիմք տվեց ուս գրողներից մեկին ասելու, թե՛ «Գրաշուն իրավամբ կարելի է կոչել 'Ղաբաղի երգիչ»: Ահա իր խոստովանությունը.

«Ուր էլ ուր էլ ես գնամ՝ Ղարաբաղն է իմ սրտում, հետս ժպտում է տրտում...»:

Ապա՝

Երբ ես մահանամ, ինձ խաբույկ հետեք՝
Մոխրանամ նրա ուրախ բոցերում
Մոխիրս ավեր հովին սրափե,
Որ տա՛նի շաղ տա նա ձեռքով լեփե
Իմ Ղարաբաղի կապույտ լեռներում...²¹

Պետք է նկատել նրա քնարի մի հատկանիշը՝ խղումը «սրտի» և «ղլխի» միջև: Սրտով զգում է մանավանդ բնությունը, սակայն, անկարող է լինում իր զգացողություններից բանաստեղծական ընդհանրացումներ անել: Նրկորդ թերությունը՝ թեմայի արտաքին, մակերեսային յուրացումն է:

Նվ երրորդը՝ ֆուկլորային պարզունակ մտածողության տուրքն է:

Գրաշին թարգմանել է ազրբեջանական բայաթիներ, գրել է տաղեր, դադեներ, ժողովրդական քառյակներ և այլն: Էություններ նրա բանաստեղծությունները հարադատ են ժողովրդական պոեզիայի սկզբնաղբյուրներին, սակայն դրանց դիմելիս մեքենայորեն կրկնում է ժողովրդական երգի ձևն ու կառուցվածքը: Նրա ստեղծագործության այս որակը արժանացել է քննադատության (Գ. Մահարի, Ս. Սարինյան և այլք) սկզբունքային հզորակացություններին:

Այնուամենայնիվ, Գրաշու ոտանավորների մեղեդիական շերտերը արժանացել են երաժիշտների ուշադրությանը: Նրա տերստերի հիման վրա երգեր են գրել Ա. Խաչատրյանը, Ա. Բաբաջանյանը, Ա. Հեքիմյանը և ուրիշներ: Գրաշին ոտսերեն լեզվով ամենից շատ թարգմանված բանաստեղծներից է:

Հետպատերազմյան տասնամյակում տպագրվեցին հայրենասիրական ներշնչանքի ուժեղ բանաստեղծություններ, ինչպես Գ. Էմինի «Նրգ երգոցը», Հ. Շիրազի մի շարք պոեմներ, սակայն աստիճանաբար թուլացավ քնարերգության հայրենասիրական լարը, ասպարեզ մտան ծնծղաները, թմբուկները, շափածո հրավառությունը: Իրապես խցանված էին երգի ակունքները, որ վերաբերում է հատկապես մտերմական ապրումների քնարերգությանը:

Արգեն Հայաստանի գրողների երկրորդ համագումարում քննադատության մեծ բաժին հասավ անձնական քնարին՝ Ս. Կապուտիկյանի, Գ. Էմինի, Ս. Մարգարյանի, — որոնք գնահատվեցին իրեն «ապաքաղաքական արտահայտություններ»: Քնարական բանաստեղծությունը հենվեց սխեմա-կաղապարներին, այսպես ստացավ հաղթականներին, խլացվեցին անհատական-

մտերմական վերապրումների շեշտերը: Նզան, իհարկե, առանձին ընդվզումներ «ներաշխարհի» սահմանափակումների դեմ, բայց դրանք հնչեցին իբրև «ձայն բարբառոյ հանապատի» այն միջավայրում, ուր տիրապետում էր զրական վարչարարությունը: Բանաստեղծության զարգացմանը նվիրված առույթներից բացի (1946, 1954 թվականների), չափածո բանավեճերով հանդես եկան իրենք՝ բանաստեղծները:

Բնորոշ են Հ. Շիրազի ծառացումները այն մտայնության դեմ, որի համաձայն, անցել է «լիրիկայի ժամանակը», այլևս անախորոնիզմ էն սիրո և մայրության, բնության և կարոտի նվագները: Իր «Լիրիկա» և «Տեխնիկա» վերնագրերով բանաստեղծություններում Շիրազը, անդրադառնալով զգացմունքի և «երկաթե դարի» փոխհարաբերությանը (դա «ֆիզիկների» և «լիրիկների» հայտնի վեճի սկիզբն էր), անմնացորդ փարում է ինքնաբացահայտման, մարդկային հոգու հարստությունների պեղման սկզբունքին:

Չնայած սվիններով գրոհվող քնարերգության ինքնակաշկանդումներին, ասպարեզ են գալիս, թեև ոչ այնքան շատ, բայց տպավորիչ քնարական էջեր Մ. Մարգարյանի և Հր. Հովհաննիսյանի, Պ. Սեակի և Վ. Դավթյանի, Արարատ Այվազյանի («Թովչանք», 1948) և Արշալույս Մարգարյանի («Ձնծաղիկներ», 1947) գրքերում:

Քնարերգության ստեղծագործական խմորումների արդյունք էր Գ. Էմինի «Նոր ձանապարհ» (1949) և Ս. Կապուտիկյանի «Իմ հարազատները» (1951) ժողովածուների քաղաքացիական պաթոսը, այն ժողովածուների, որոնք համապատասխանաբար 1951 և 1952-ին արժանացան ԽՍՀՄ պետական մրցանակներին:

Պոեզիայի սահմանների ընդլայնման պահանջից ծնվեցին «գյուղական» և «արդյունաբերական» կոչված մի շարք պոեմներ (Գ. Սարյան՝ «Հրաշալի բերունդ», Ն. Զարյան՝ «Արմենուհի», Պ. Սեակ՝ «Անհաշտ մտերմություն», Վ. Դավթյան՝ «Պտուտակներ» և այլն), որոնցում հայ իրականության մեջ սկսված աշխատանքային վերելքը ներկայացվում էր արհեստական, շինծու բախումային հակասություններով, ոճային գունաղարդող արտահայտչաբյուր:

Պոեզիայի հիմնական ժանրը ներբողական օդան էր, թեև եղան նաև ասեակային բաղմադանեցման փորձեր:

Առակագրության մեջ աչքի ընկավ Արշավիր Դարբին (Արշավիր Մնացականյան, 1910—1980):

Ծնվել է Խանլարի շրջանի Գետաշեն գյուղում (Ադրբեջանական ԽՍՀ): Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Բաքվում, բարձրագույնը՝ Մոսկվայում (սովորել է Կինեմատոգրաֆիայի ինստիտուտի սցենարական բաժանմունքում):

Գրական ասպարեզ է մտել պոեմներով, որոնցից հաջողություն է ունեցել «Նոր բացվում է մանուշակը» (1948) գրաման: Հայրենական պատերազմից հետո գորացրվել է բանակից և երեսնում շարունակել գրական աշխատանքը:

Գրել է պատմվածքներ, սցենարներ, ակնարկներ, հրապարակախոսական, մտերմական, մանկական, երգիծական բանաստեղծություններ, սակայն համբավի է հասել իբրև առակագիր («КРОКОДИЛ» ամսաթիրթի և Գինգբուրդի թարգմանությամբ տպագրել է նրա առակների ռուսերեն հավաքածուն):

Դարբնու առարկաների նյութը և՛ արտաքին՝ միջազգային, և՛ ներքին կյանքի երեույթներն են: Մի շարք առարկաներում անդրադառնում է միջազգային թեմաների՝ ծաղրի սուր, մերկացնող ծայրն ուղղելով գերազանցորեն նոր պատերազմի հրձիգների դեմ («Կոլորադյան բզեզը», «Լուն կոնգրեսում» և այլն): «Առական» շերտագրված երեք ժողովածուներում (1952, 1955, 1959), «Ազվեսը դրախտում» գրքում (1969) առակախոսը անդրադառնում է «ներքին թշնամու»՝ բյուրոկրատի, ստորաքարշի, քծնողի, գռվողի, կաշառակերի կերպարներին, մերկացնում է կյանքի առաջադիմությունը խանգարող արատները:

- Հետևելով դասական առակագրության ավանդներին, Դարբնին ևս մեծ մասամբ դիմում է «կենդանական աշխարհի» նմանակմանը, ասել է թե՛ այլաբանությանը, կենդանիներին բնութագրող վարք ու բարքի միջոցով ներկայացնում մարդկային կեցության որոշ կողմեր:

Դարբնու առակաները, ինչպես նշել է Դ. Դեմիրճյանը, բերում են նոր լեզվաոճական ձևեր ու կառուցվածքներ, սակայն մեծ մասամբ, նույն Դեմիրճյանի ասելով, այդ առակաների կենդանիները «սխալ ամպլուաձի, սխալ դերի պատահական ֆունկցիայի մեջ են»²², ասել է թե՛ նրա կենդանիները, ի վերջո, ոչ թե մարդիկ են, այլ կենդանիներ:

1946—1956 թվականները, շնայած առանձին բանաստեղծական փայլատակումներին, ըստ էության «ճգնաժամի» տարիներ էին:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

Գեղարվեստական արձակի ժանրերից, ինչպես և պետք էր սպասել, առաջին բնագծեր դուրս եկավ ականարկը:

Վավերագրության սահմանափակումներով կաշկանդված այդ ժանրը շատ դեպքերում մնում էր ուղարկածի սահմաններում: Ինչպես ռազմաճակատային թերթերում, այնպես էլ թիկունքային պարբերականներում տպագրվող հարցուրալոր թղթակցություններ պատմում էին ռազմաճակատային և թիկունքային հերոսների սխրանքների, առանձին ղորամիավորումների անցուղարձի, գինվորական բարեկամության և այլ նյութերի մասին: Հաճախ էին տպագրվում այսպես կոչված՝ «նամականեր ռազմաճակատից», որոնց հեղինակները կամ արտահայտում էին իրենց վերաբերմունքը այս կամ այն իրադարձության հանդեպ, կամ պաթետիկ շեշտով, պատմական զուգահեռների դիմելով, պատմում էին պատերազմի մասնակիցների կյանքից և գործերից: Թագմական դեպքերի ընկալման մակերեսայնությունը, տոնական, հանդիսավոր տրամադրությունը բնորոշ էր Հ. Մկրտչյանի, Վ. Անանյանի, Գ. Բեսի առանձին ականարկներին:

Այսուամենայնիվ, չհասնելով գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի, ռազմաճակատային նամականերն ու ականարկները ստեղծում էին հուզական մթնոլորտ, որը անհրաժեշտ էր պատերազմի տարիներին: Հայոց պրականությունը թեև անծանոթ չէր «հրացանավոր մարդու» պատկերման ավանդությունը՝ դեռ քաղաքացիական կոիվների մասնակիցների պատկեր-

ման առաջարկելով, սակայն Հայրենական պատերազմը իր բարդ բովանդակությամբ չէր կարող անդադրվել եղածի շրջանակներում:

Նորի արտացոլման դժվարության վկայություն են գրական խոստովանությունները, ինչպիսին էր, օրինակ, Հր. Քոչարի ռազմաճակատից գրած նամակը քննադատ խորեն Սարգսյանին²³: Նամակում Քոչարը խոստովանում է, թե ինչ հարուստ և բարդ մարդկային նյութի հետ գործ ունի ժամանակակից դրող-տարեգիրը. «էսթետիկայի հին, քարացած պահանջներն ու նախապաշարմունքները նեղ դարձան պայքարի մեջ: Գրողին չէին կաշկանդում ժանրերը: Նրան հետաքրքրում էր պայքարը: ...Գրողը չէր կարող գրել այն ժամանակ անթերի և միշտ զգուշանալ «էսթետի» օրենսդրության սահմաններից»:

«Ռազմական գեղագիտության» վերաբերյալ իր մտորումները նա շարունակում է «նամակների» ալյուսյլ էջերում. «Մեր խնդիրը համեստ է՝ տանջակ դեպքերից ընտրել մի երկուսը և պատմել նրանց արտաքինը, գործողությունը, այն էլ արագ, թուլցիկ, հոգեբանական հարուստ նյութը թողնելով վաղվա հեղինակին»²⁴:

Քոչարի պատերազմական ակնարկի հետ կատարվեց ժանրային կերպարանափոխման մի հետաքրքրական շարժում. ճեղքելով վավերագրականփաստագրականի սահմանները, նրա ակնարկը մերձեցավ պատմվածքի ժանրին:

Հր. Քոչարը պատերազմի տարիների ռազմաճակատային կյանքի գեղարվեստական տարեգիրն է:

Հրաչյա Քոչարը (Գարրիելյան, 1910—1965) ծնվել է Ալաշկերտի գավառի Ղուճիկալուջախ գյուղում: Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին նրա ընտանիքը տեղափոխվում է էջմիածնի գավառը և հաստատվում Բամբակաշատ գյուղում: Ղուրդուղուլու (Հոկտեմբերյան) բամբակագործական տեխնիկումն ավարտելուց հետո՝ Քոչարը սովորում է Երևանի բանֆակում (1931) և Գրողների միությանը կից գրական համալսարանում: Մրդեն 1930-ականի սկզբին պարբերական մամուլում տպագրում է առաջին պատկերներն ու պատմվածքները, իսկ 1934-ին՝ «Վահան Վարդյան» վիպակը, որի հերոսը կարմիր բանակի շարքերում հոգեկան փխրությունը հաղթահարող երիտասարդ նկարիչն է: Զինվորական նոր միջավայրը Վահան Վարդյանի հոգուց արմատախիլ է անում քաղքենիական դժերը, ընդարձակում է տեսահորիզոնը և բարոյապես ամրացնում բնավորությունը: Առաջին վիպակում այս էական հարցերը, իհարկե, լուծվում են սխեմատիզմի որոշակի կարգով:

Մի քայլ առաջ էր «Օգսեն Վասպուրի ճանապարհորդությունը» (1937) երգիծական վիպակը, որի հերոսը դարձյալ մտավորական է՝ բանաստեղծ: Աշխարհին իր նեղ պատուհանից նայող, «փղոսկրյա աշտարակում» մեկուսացած հերոսը՝ կյանքի նոր տպավորությունների, մարդկանց հետ շփումների շնորհիվ ապրում է հոգեկան վերածնության ընթացք, դառնում հասարակության լիարժեք անդամ:

Օգսեն Վասպուրի կերպարը վիպակում գծագրված է Քոչարին բնորոշ հումորիստական վերաբերմունքով:

Քոչարի ոճային մտածողության մյուս բնորոշ գիծը հրապարակախոսական-նոմանտիկական բարձրաշունչ խոսքի նախասիրությունն է, մի հատ-

կանիշ, որ բնորոշ է նաև 1941-ին «Ժամանակներ» խորագրով ար-
պագրած պատմվածքների ժո-
ղովածուին:

Ժողովրդական ավանդության
մշակման («նղբայրների»), Դսեղի
ծերունիների զրույցների («Սոլո-
մոն բիձու փրկխոսփայտվյունը»),
«Կոստան պապի հիշողություն-
ները») գրառումների, ժամանա-
կակից կենցաղանկարների կող-
քին հեղինակը տպագրում է նաև
«Ժամանակներ» մենախոսու-
թյուն-երկխոսությունը զարերի
հետ, ուր գլխավոր շեշտն բնկ-
նում է պատմության և արդիա-
կանության սերտ կապի վրա:

Քոչարը նյութի, հերոսների
և գրեկերպի որոնման մեջ էր,
երբ սկսվեց Հայրենական պա-
տերազմը, և նա զարձալ մի շարք
ուսումնասիրություններ՝ թերթերի
զինվո-
րական թղթակից: Հանրապետական
մամուլում տպագրվում են նրա պա-
տումները՝ «նամակներ գործող բանակից»
խորագրի տակ: Այդ հրապա-
րակումներից ձևավորվում են նրա
երկու ժողովածուն՝ «Հերոսների
ծնունդը» (1942) և «Նախօրյակին»
(1943), որոնց 1946-ին հավելվում է
«Սրբազան ուխտը» գիրքը: Սրանք
ամփոփում են Քոչարի ծոցատետրերում
գրանցված «հասարակ պատմությու-
ններ», ակնարկներ ու պատմվածք-
ներ, որոնք թիկունք էին բերում
ուսումնասիրության լարված
ոթման ու հերոսության
մթնոլորտը:

Ժողովածուների ներքին թիվան
հերոսության՝ հայրենասիրության բար-
ձր տեսակի, բացահայտումն է՝
խաղաղ կյանքից պատերազմական
իրա-
դրությանն անցած մարդկանց
օրինակով: Դրանք խաղաղ
զբաղմունքի մար-
դիկ են՝ հովիվներ, հանքագործներ,
այգեպաններ, ուսուցիչներ,
հողագործ-
ներ, բժիշկներ և ուրիշներ,
որոնք հայրենիքին սպառնացող
իրադրության
մեջ դառնում են «զինակիրներ»:

«Հերոսության ծնունդը» Քոչարը
ներկայացնում է որոշ հասարակացու-
մով, վերամբարձ շեշտերով,
որի առնչությամբ բնագրատ
Խ. Սարգսյանը
«Խորհրդահայ պրոդան
Հայրենական պատերազմի
օրերին» հոգվածում
գրեց. «Ընդհանրացումներ,
բառիս իսկական իմաստով,
նա դեռ չունի: Բայց
նրա մոտ կա արդեն այդ
ընդհանրացումների սկիզբը:
Հենց հերոսների
ծննդյան հղացումն արդեն
նման մի սկիզբ է: Այս
ամենից ավելի՝ նա ունի
փաստեր, բայց այս
փաստերն էլ իրենց հերթին
դեռ չեն ազատվել ոչ-էա-
կան, պատահական
կողմերից, դեռ չեն
մաքրվել ու գտնվել, դեռ
չեն նստել նրա
զիտակցության խորքում
բյուրեղացած վիճակում,
մի խոսքով՝ դեռ չեն
հյութավորվել ընդհանրացման
ճառագայթից»²⁵:



Լևոն Խաչատրյան

Անշուշտ, հավասարաբեւ չեն Քոշարի պատերազմի տարիների գրվածքները: Դրանցում կան տաք դեպքերի թարմ հետքերով գրած ակնարկներ, որոնց մեջ հեղինակի խանդավառութիւնը յիշում է գեղարվեստական պատկերմանը, կան ակնարկներ՝ գրված հրապարակախոսական խորհրդածութեան ոճով (ինչպես՝ «Ժողովրդի ձայնի արձագանքը», «Նոր տարվա նվերը», «Խոհեր ու երազանքներ»), կան «Նամակներ...»՝ ծրագրված ռազմաճակատի հայ հերոսների ռազմական սխրագործութիւնը օր առօր պատմելու նպատակով («Ստալինգրադի հայ պաշտպանները», «Հերոսների ծնունդը»), սակայն ամբողջութեամբ մեջ նրա ակնարկն ու պատմվածքը Հայրենական պատերազմի տարիների հայ արձակի ձեռքերումն են: Ոչ թե ոճի կատարելութեամբ կամ հոգեբանական խորութեամբ, այլ երևութիւնների ու մարդկանց հավաստի պատկերումով:

Քոշարը պրականութիւնը բերեց պատերազմի իրական հերոսներին՝ հայ ու ալլադգի ռազմիկների, հայրենասիրական ապրումների ու խոհերի աշխարհը, փորձութիւններով ու վտանգներով լի նրանց ռազմական կենցաղում դիտեց իսկական մարդկայնութեան՝ դարերի ավանդած հումանիզմի բարձր արժեքներ, հայրենիքի ազատութեան ու անկախութեան համար մարտնչող ժողովրդի բարոյական ուժի կոնկրետ արտահայտութիւններ: Նրա գրվածքների «սյուժեները» ռազմական կյանքի սյուժեներ են, այսինքն՝ իրական դեպքեր, եղելութիւններ, հերոսները՝ իրական անձնավորութիւններ:

Դիմելով նախատիպերի ու սյուժեների նախօրինակներին, Դ. Դեմիրճյանի բառերով ասած՝ կրկնելով «տեղի ունեցած իրականութիւնից», նա ականատեսի դիտումներին միացնում է գեղարվեստական խնդիր և այս ճանապարհով նվաճում եղելութեան, կենսափաստի իմաստը:

Իր ակնարկներում ու պատմվածքներում գրողը նկարագրել է օդային ուժակոծութիւններ, դաժան երթուղիներ, նահապետութիւններ, ձեռնամարտ ու հրացանաձգութիւն, զրոհ ու հակազրոհ, նրա հերոսները գործում են ռազմական իրադրութեան ծանր պայմաններում, բայց պատերազմի առօրյա կենցաղի այս պարտադիր գրվագներից ավելի նրան գրավում է խորհրդային հայրենիքի զինվորի գիտակցութեան միասնութեան խնդիրը: Ահա «Փրկիչը» պատմվածքի հերոս վիրաբույժ Պարթև Սմբատյանը: Սովորական, անհայտ մի հերոս, «միջին մարդու» իսկական տիպար, որը ներկայանում է ամենօրյա լարված աշխատանքի մեջ զինվորական վիրաբույժի դժվարին պարտականութիւնը կատարելիս: Պարթև Սմբատյանը գործում է, թերևս, պատերազմի ամենադժվարին տեղամասում՝ բժշկական կետում, որտեղ ամեն օր ու ամեն ժամ իրար են հանդիպում կյանքն ու մահը, կյանքի ծարավն ու մաքառումը մահվան դեմ: Վիրավոր զինվորներից ավելի, համակ ուշադրութիւն ու կամք դարձած, ուժերի գերագույն լարումով կյանքի համար կռւի է դուրս եկել ճակատային վիրաբույժը. «Նա սուր դանակը ձեռքին մաքառում է մահվան դեմ անկոտորում կամքով, իր ուխտին ու երդումին հավատարիմ, որ երբեք նահանջի ճանապարհ չի ճանաչում: Եվ շունչ է տալիս անշնչացողին, ուժ ու կյանք՝ ուժասպառ ու արշունաքամ եղողներին, ժպիտներ ու պայծառ հայացքներ՝ գերմարդկային տանջանքների մեջ բարձր ջերմից զառանցող հիվանդներին: Նա հաղթում է մահին, ամեն մի առանձին կյանքի համար գոտեմարտի մոնէլով նրա հետ»: Բժիշկ Սմբատ-

յանն իր մասնագիտական պարտականության սոսկական կատարողը չէ. նա ներկայացվում է որպես արդարության և հումանիզմի սկզբունքները ար-
յամբ յուրացրած մարդու բնավորություն: Մահվան դեմ սկսած նրա հար-
ձակումը, ինչպես հիանալի պատկերում է պատմվածքագիրը, համեստ այդ
մարդուն բարձրացնում է փառքի պատմականդանին, թեև Սմբատյանի բնա-
վորությունից իսպառ բացակայում են «հերոսական» կեցվածքն ու փառա-
սիրությունը: Քոչարը նկարագրում է իր գործին ուշադիր, զմլարություններն
ու հոգնությունը հաղթահարելու պատրաստակամ հայրենիքի մարտիկին, որի
դիտակցության մեջ, քուն թե արթուն, բարախում է միայն մի միտք՝ մահ-
վան սահմանը հասած վերավոր գինւորներին կյանք վերադարձնելու միտքը:

Վերաբերված Սմբատյանի կերպարով Քոչարը հայրենասիրության քմբը-
նումը աղատագրեց վերացական գծերից և ցույց տվեց, որ այդ մեծ զգաց-
մունքը՝ մարդկային զգացմունքներից հնագույնը, նախ և առաջ պահանջում
է կոնկրետ գործ, մարդու կարոտ ու ծարավ: «Մարդու ծարավին» տիրեց
Քոչարի հերոսը և դրանով էլ դրսևորվեց որպես կենդանի անհատականու-
թյուն:

Քոչարի «գինւորական ժամանակագրությունը» լեցուն է եղբայրական
բարեկամության կենդանի օրինակներով, որոնք հեղինակը մատուցում է
դրական նկատելի վարդապետությամբ: «Արբազան ուխտը» պատմվածքում
պատմում է ռազմական առօրյայից բնորոշ մի դրվագ. Կուրսկի մարզի Բուդ-
յոնովկա գյուղի մոտ ռուս անվեհեր քաղղեկը՝ Վլադիմիր Յուրչենկոն, մեռ-
նում է հայ մարտիկ Նահապետ Մխիթարյանի ձեռքերի վրա: Մահվանից
առաջ, վերջին շնչում Յուրչենկոն խնդրում է, որ, երբ ծայրից-ծայր աղատա-
գրվի հայրենական հողը, Մխիթարյանն այցելի իր գերեզմանին. «Ես կսեմ
քո ձայնը և հանդիստ կզգամ ինձ հողի տակ»,— մեռնող քաղղեկի վերջին
խոսքերը հայ գինւորի համար դառնում են սրբազան ուխտ, և նա կատա-
րում է ուխտը: Պատերազմի վերջում Արևելյան Պրուսիայում զոհվում է նաև
հայ գինւորը ու թաղվում Տիլդիտի հրապարակում, եղբայրական գերեզմա-
նում: Նահատակների ողբերգական ճակատագրի գլխավերեւում շողշողում է
եղբայրության անշեշ կանթեղը, «սրբազան ուխտ» զաւափարը, որ տվյալ
գեպքում ոչ թե հերոսների ինչ-որ միատիկական ապրումներն է վերակոչում,
ալլ զաւափարական խոր հարազատությունն ու աշխարհայացքի միասնու-
թյունը:

Մի ակնարկում՝ տպագրված ռազմաճակատային թերթում («Խոհեր ու
երազանքներ»), Քոչարը ասում է. «Եղբայրություն, պատիվ, հայրենիք,
կյանքի սեր, ատելություն թշնամու հանդեպ, այս խոսքերն ու զգացումները
մեզ համար դարձել են զենք: Այդ զենքի շնորհիվ մենք միշտ անխոցելի կլի-
նենք»: Սովորական պայմաններում սովորական այդ հասկացությունները,
ամենից հասարակ խոսքերը պատերազմի տարիներին հուզական ազդե-
ցության ուժ են ձեռք բերում:

Քոչարի խոսքը մշտապես յարված է ու կրքոտ, հուզեցած անմիջական
խորհրդածություններով պատերազմին մասնակցող հայ ժողովրդի զավակ-
ների ազգային հպարտության ու ժողովրդի պատմական երթուղիների մասին
(օրինակ՝ հայ ժողովրդին ուղղված խոսքերը «Բարեկամություն» պատմված-
քի վերջում), հերոսության ժամանակակից քմբոնման մասին («Հերոսը» և

«Հերասների ծնունդը» ակնարկների հեղինակային դատողությունները), ժողովուրդների հզրալրության հզոր ուժի մասին և այլն: Նման խորհրդածությունները ոչ թե հեռացնում են զրոյին տեսած ու զգացած կենսական պատկերների ճշմարիտ վերարտադրությունից, այլ հակառակը՝ խորացնում են անմիջական տպավորությունից ստացած պատկերը նոր իմաստավորումներով:

Այս առումով Քոչարի ստեղծագործության մեջ առանձնանում է 1945-ին, պատերազմի ավարտից անմիջապես հետո գրած «Գիներալի բույրը» պատմվածքը, որ տպագրվեց «Պրավդայում»²⁶:

Պատմվածքի նյութը հեռավոր Ամերիկայից ուղարկված հայուհու նամակն է Հայրենական պատերազմում փառաբանված հայ զիներալին: Օսմանյան արյունոտ լախաղանի բոլոր սարսափները ճաշակած ժողովրդի դուստրը ենթադրում է, թե զիներալը իր հարադատ եղբայրն է: Բայց պարզվում է, որ վերջինս արյունակցական կապ չունի անծանոթ կնոջ հետ: Հայ ժողովրդի ճակատագրի համար բնորոշ այս «սյուժեն» Քոչարի դրչի տակ, պատկերավոր հրապարակախոսության ուժով, վերածում է հայրենասիրության իսկական հիմնի: Հայուհու և զիներալի փոխադարձ նամակները մերձեցնում են նրանց հոգիները, նրանց արյունակից է դարձնում նույն ժողովրդի արմատից ծնվելու, նույն ժողովրդին փորձության ժամին զորավիգ լինելու հանգամանքը:

Քոչարի ակնարկներից ու պատմվածքներից ուղիղ գծով ճանապարհ է ձգվում զեպի «Մեծ տան զավակները» երկհատոր վեպը (1952, 1959): Այստեղ կենտրոնացան հեղինակի ոչ միայն հարուստ կենսափորձն ու խորհրդային ժողովրդի ազատագրական պատերազմի բովանդակության ըմբռնումը, այլև արձակի կարճ ձևերից շատ հերոսներ ուղղակի մտան վեպի գործողությունների դաշտը (Բաբենկոն՝ «Բարեկամություն» պատմվածքից, Բաշկիր էմիլովը՝ «Եղբայրներից», հույն զինվոր Պավել Իվանիդին, քաղղեկ Մալիշևը՝ «Մեր քույրերը» ակնարկից, հրամանատար Բորիս Յուրչենկոն և ուրիշներ):

Վաղերադրական-փաստագրական հիմք ունի նաև վեպի սյուժեն ամբողջությամբ: Դա քաղաքացիական կռիվների տարիներին Հայաստանում լուռ ու գնդի հիման վրա ձևավորված դիվիզիայի պատմությունն է՝ Հայրենական պատերազմի ուղիներում: Հավաստարիմ մարտական, հերոսական ավանդներին, դիվիզիան պատերազմի առաջին իսկ օրից մեկնում է ռազմաճակատ: Քոչարը պատկերում է դիվիզիայի մասնակցությունը պատերազմին՝ պաշտպանական մարտերի ու նահանջի (I հատոր), Վոլգոգրադյան ճակատամարտի ու խորհրդային զորքերի հակահարձակման ժամանակ (II հատոր):

Խոսելով գրքի ստեղծման ակունքներից, Քոչարը մի հոգվածում գրում է, որ ելակետը եղել է ուկրաինական մի զինվորի թևավոր խոսքը՝ «Տարբեր են մեր ծննդավայրերը, բայց հայրենիքը մեկ է»²⁷:

Վիպական համառոտ նախադրություններից հետո, որ կոչված է ներկայացնել խաղաղ կյանքի բնդհանուր պատկերն ու ներքին բովանդակությունը, վիպասանը հենց ռազմաճակատից էլ սկսում է Գալունովի, ապա գեներալ Լև Յանոսյուլյանսկու գլխավորած մարտական միավորման զինվորների ու հրամանատարների կյանքի տարեգրությունը. թշնամին առաջ է շարժվում, հայրենի բզկտված հողի վրա ահդի են ունենում պաշտպանական ծանր ու ահեղ

մարտեր: Ռմբակոծվում են քաղաքներն ու գյուղերը: Հրամանատարութեան պահանջով հետ է քաշվում նաև զիններս: Յասնոպոլյանսկու դիվիզիան՝ թողնելով Հյուսիսային Դոնեցում գրաված բնագծերը:

Հարկադիր նահանջը դառնում է զինվորների «առողմական մտածումների» գլխավոր նյութը. սկսած շարքային հանձնակատար Լիովակից մինչև բանակի ռազմական խորհրդի անդամ Մաքսիմ Լուգանսկոյը, հայրենիքի պայծառ կերպարն իրենց հողիններում, դառնություններ են մտածում նահանջի մասին: Նրանք թշնամուն են թողնում հայրենի հողը, հավատալով իրենց դործի արդարությանը, նահանջում են՝ վերադարձի հույսով:

Վեպի առաջին հատորում, հարազատ մնալով պատերազմի ընթացքին, Քոչարը ցուցադրում է գերազանցորեն նահանջ: Այստեղ պետք է ասել, որ, յուրովի տուրք տալով հասարակագիտական ու ռազմական գրականության մեջ ժամանակին լայնորեն տարածված սխալ կոնցեպցիաներին, Քոչարը երբեմն հերոսների բերանով արտահայտում է «Նահանջը մեծ հարձակման սկիզբն է» կեղծ տեսակետին հարակցող մտքեր: Այս մեղանշումը, անշուշտ, խախտում է վիպական ճշմարտությունը:

Քոչարը ցույց է տալիս, թե ինչպես միասնական հայրենիքի ղգացումը զինակիցներ է դարձնում Ուլբեկստանի բամբակագործ Ալդիբեկ Մուսրալիովին և տուլացի զինագործի որդի Իգոր Սլավինին, Արարատյան դաշտի հողագործ Արսեն Տոնոյանին և ուկրաինացի էլեկտրամոնտյոր Միկուլա Բուդենկոյին, հայուհի Աննիկ Զուլայանին և ուկրաինուհի Շեչուկին, քաղաքացիական կռիվների վետերան Մինաս Մեկիքյանին և ադրբեջանցի Համդա Սադիսովին, վրացի, բաշկիր, ղաղախ, հրեա ժողովուրդների՝ մեծ տան զավակներին: «Զինվորը նա է, ով իր տնակից հևու տեսնում է մեծ տարածություններ», — հայրենասիրության այս լայն ըմբռնումն է, որ զինքի ընկերներին դարձնում է նաև հայրենակիցներ, ընդհանուր հայրենիքի պաշտպաններ:

Քոչարի վեպում ոճական գլխավոր սկզբունքը հերոսականության ռոմանտիկական բնույթն է: Նա շարունակում է պատերազմի շրջանի իր զորավարների ոճը, միայն ավելի մանրամասն ցուցադրելով հերոսների աշխատանքն ու սխրագործությունը, պարտությունն ու հաղթանակը, երազանքն ու սերը:

Բնավորության հավաստիությամբ առանձնապես աչքի են ընկնում շարքային հերոսները, տարբեր ազգությունների զավակներ՝ «հասարակ, մեծ մարդիկ», որոնք հանգես են գալիս որպես ժողովուրդների բարեկամության ու խորհրդային հայրենասիրության սկզբունքի կրողներ: Նրանց կողքին ներկայանում են բարձրաստիճան զինվորականներ:

«Սովորում ենք կռվել, և գեներալները նույնպես սովորում են», — ասում է զենեքալ Յասնոպոլյանսկին, «բանտձեկելով» պատերազմի փորձի նշանակությունը հրամանատարի աշխարհայացքի ու կենսափորձի ձևավորման գործում:

Յասնոպոլյանսկին փոխարինում է նախկին հրամանատարին՝ զենեքալ Գալունովին: Լե Յասնոպոլյանսկին էլ է տեսնում, որ ծանր ու դժվար է հաղթանակի ճանապարհը, պահանջում է հոգեկան ու ֆիզիկական ուժերի ղերադույն լարում, բայց չի կորցնում հավատը. համոզված է, որ մեծ զոհողությունների ուղին է տանում ղեպի հաղթանակ: Գալունովը, հակառակը, չունի

հեռանկարի ղգացողություն: Նա հին գեներալ է, փալլուն կերպով ծանոթ է ռազմական տեսությունը, անգիր գիտե կլաուզիցի գրքերն ու կլուգենդորֆի հուշերը. սակայն չի կողմնորոշվում առկա իրադրության մեջ և պատերազմն էլ չի դիտում որպես կենդանի մարդկանց կենդանի գործ: Գալունովի քաջությունը ցուցադրական է, արտաքին, երևութական, այն թշնամու տեխնիկայից ահաբեկված ու հուսահատված մարդու ղգացողությունից ծնված քաջություն է:

Լև Յասնոպոլյանսկին ռուս ժողովրդի լավագույն հատկությունների՝ համբերատարության, հոգեկան կայունության, բարության, պարզության կրողն է: «Գեղեցիկը պարզության մեջ է», — կյանքի փորձից հանված այս իմաստությունը սոսկ խոսք չէ, այլ գործունեության նշանաբան:

Հերոսի ճակատագրի միջոցով պատմել ժողովրդի ճակատագիրը, — սա է Տիգրան Արշակյանի կերպարի մտահղացումը: Վեպի որոշ հատվածներում՝ վիպական առանձին հանգամանքներում Արշակյանի կերպարը ստատիկ է, չի արտահայտում բոլոր այն դժերը, որ հանձնարարում է հեղինակը, և, այդուամենայնիվ, ուշադրավ է կերպարի մատուցման հեղինակային դիտակետը. Տիգրան Արշակյանը մասնագիտությամբ պատմաբան է, պատերազմից առաջ ուսումնասիրել է հայ-ոսմական քաղաքական հարաբերությունները, մասնավորապես Գրիբոյեդովի գործունեությունը: Բանակում ծառայում է որպես քաղաշխատող. նա ռազմաճակատ է գնում տանելով իր հետ հարադատ ժողովրդի պատմությունը, հայ ժողովրդի սիրո ղգացմունքը ռուս ժողովրդի հանդեպ: Արշակյանը հասունանում է պատերազմում, ավագ քաղ-դեկից դառնում գումարտակի կոմիսար: Դա սոսկ ձևական հարց չէ, տարբերանշանների փոփոխություն: Ֆեդոսովի, Դեմենտևի, Գելաձեի նման հայ-բենասերները Արշակյանի առջև բացում են հայրենասիրության առաջին աստիճանը, որ խարսխված է անձնադոհության հիմքին:

Անվիճելի հետաքրքրություն է ներկայացնում Պավել Ուխաբովի կերպարը: Նրան է առնչվում վեպում բավականաչափ հիմնավորված «ուխաբովչինայի» թեման: Ո՞րն է դրա էությունը: Ուխաբովը քաջ ու համարձակ հրիտասարդ է՝ պատրաստ «հեքիաթային» արարքների: Նրա գործողությունները, սակայն, չունեն բարոյական ամուր հենակետեր: Այն հարցին, թե ինչու է ինքը կովում, պատասխանում է. «...Իմ բախտի, իմ ճակատագրի, իմ վաղվա համար: Հին բանակում, ասում են, երբ ղինվորը Գեորգիևյան երեք խաչ էր ստանում, երբ դառնում էր այդ պարզեների լրիվ ասպետ, նրան ազնվականի կոչում և հողեր ու կալվածքներ էին տալիս: Իսկ մեզ մոտ տալիս են փառք, պատիվ, լավ աշխատանք: Չեմ թաքցնում: Ես ուզում եմ պատերազմից հետո կուրծքս զարդարած վերադառնամ և ամեն համբակ չհամարձակվի ինձ ասել՝ աշտեղից վե՛ր կաց, այնտեղ նստի: Ամեն մեկը դիմիս կաղին չջարդի... Ես էլ եմ ուզում իրավունք ձեռք բերել ծառայությունների հիշեցնելու և ինձ արժանի տեղ պահանջելու կյանքում»:

Ուխաբովի «հեռատես հայրենասիրությունը», նրա անմիտ «հերոսությունը», որ պատճառ է դառնում բազմաթիվ դեհերի, վեպում հակադրված է իսկական ղինվորների հայրենասիրության այն ըմբռնմանը, որ անձնական շահից վեր է դասում քաղաքացիական պարտքը: Ուխաբովի բարոյական ոչ մի չափանիշ չճանաչող քաջությունը, ղուտ փառասիրումամբ ամրա-

պնդվող հերոսությունը՝ «ուխաբովչինան», աղետարեր հետեանքներ է բերում զորամասին:

Ա. Ֆադեևը գրել է. «...երբ գրողը գրում է պաշտանական ուսման տիկական եղանակով, նա կողմնորոշվում է դեպի տրամագրություններն ու զգացմունքները: Իսկ երբ նա ընտրում է գրելու ռեալիստական ձևը, այսինքն՝ երբ նկարում է բնավորություններ, կոնկրետ մարդկանց, նա պարտավոր է պատկերել և նրանց արտաքին գծերը, որովհետև առանց բնավորության և ժեստի ընդհանրացման չի կարող լինել կերպարի ավարտվածություն»²⁶:

Քոչարը ձգտում է այդ երկու սկզբունքների միահյուսման: Ճիշտ է, դրանցից գերակշռողը քնարական և հրապարակախոսական արտահայտման բարձր ոճն է, բայց վեպում քիչ տեղ չեն գրավում նաև ռեալիստական տեսարանները (Դեմենտիի գումարտակի նահանջի պատկերը, Վովչա քաղաքի էվակուացիային, ֆաշիստների զագանություններին, հոսպիտալացին կյանքին նվիրված նկարագրությունները և այլն):

Ռոմանտիկական-քնարական պաթոսը զուսավորում է և հերոսների պատերազմական առօրյան, և՛ նրանց խորհրդածությունների աշխարհը, և՛ հայրենասիրությունը, և՛ անգամ նրանց կենցաղը: Դա, սակայն, այն պաթոսն է, որն իր տարողությունը ստանում է կենդանի իրականության երկվույթներից: Ահա, օրինակ, Օլես Բարենկոյի «Վովչա քաղաքի ժամանակագրությունը», որտեղ ծերունի տարեգիրը, յուրովի ոճավորելով հնամենի տարեգրությունների արտահայտչության եղանակները, հանդիսավոր ներշնչանքով պատմում է իրական ճշմարտություններ: Նույն երկույթը կարելի է դիտել վեպի այն հատվածներում, որտեղում Քոչարը նկարագրում է հայրենի աշխարհի բնությունը, զինվորների խրամատային հարարերությունները. նրանց կարոտն ու սերը, բարեկամությունն ու մտերմությունը: «Մասշտաբայնություն» հակումը, անխուսափելիորեն, իր հետ բերել է զեղարվեստական մի շարք էական թերություններ՝ վիպական հյուսվածքի գիրացում և ձգձգվածություն (վեպը գրավում է մոտ 1500 էջ), նկարագրությունների կրկնություն, մի շարք կերպարների մեկնարանության մոկերիսայնություն, հրապարակախոսական ոճի չարաշահում, որը առանձին հատվածներում վերաճում է հեռուսրության:

Քոչարի ստեղծագործության նոր աստիճանն են նշանավորում մի շարք պատմվածքները («Մպիտակ դիրք», «Ուսուցիչը» և այլն) ու «Նահապետ» վիպակը:

«Նահապետը» նրա վերջին գրվածքներից է: Դա, սակայն, միայն դրություն թվականով կարող է վերջինների շարքում դասվել: Ըստ էության այն Քոչարի գլխավոր գիրքն է՝ հյուսված ամբողջ կյանքում:

«Մենագրություն-վիպակի» հերոսը՝ Նահապետը, լայն արձագանք ունեցավ ընթերցողների շրջանում ոչ որպես «ընդհանրապես» բնավորության տիպար, այլ նախ և առաջ նրանով, որ կրում է հայկական ազգային բավորությունների գծեր:

Նահապետը ոչ միայն կենսագրությամբ՝ ողբերգական ճակատագրով, կորուստներով ու թափառական կենցաղով է հայ (նրա կենսագրությունը հայկական արյունոտ կոտորածների մի «շարքային» երկույթ է), այլև հուրբանական կերտվածքով, մտածողության եղանակով, վարմունքով, աշ-

խաբհի հանդեպ զգացմունքային վերաբերմունքով, բարոյախոսական ընդհանրացումներով:

Քոչարը իր հերոսին պեղել է ժողովրդական կյանքի հարուստ երաններից, իրական պատմությունից: Ավելի ստույգ՝ գրականության մեջ նա վերախմաստավորել է ժողովրդական կյանքում ու ժողովրդական երևակայության միջոցով ստեղծված կերպարը:

Գրվածքում մեծ տեղ են դրավում հայկական կենցաղն ու ազգագրությունը: Սրանք, ինչ խոսք, նպաստում են տեղական կոլորիտի վերստեղծմանը: Բայց այդ «շրջապատով» չի սահմանափակվում կերպարի դոյուվյունը, ոչ էլ Քոչարը լուծում է ազգադրական-կենցաղային խնդիրներ: Դա կադրատացներ կերպարի բովանդակությունը: Նահապետի բնավորությունը արտահայտվում է նրա զգացմունքային աշխարհում ու բարոյախոսական ըմբռնումներում, նրա հոգու սլացքով:

...Սիրելի մարդկանց կորուստը (բարբարոսները սպանել են կնոջը, զավակներին, հղբայրներին) ու հարազատ օջախի ավերումը, ճակատագրի անեծքն ու զաղթի սովահար ճամփաներով շարժվող մարդկային հոծ բաղմունքները՝ նահապետին դարձրել են յուրատեսակ մենավոր, ողբերգական վերապրումներով ողողել նրա հոգեկան աշխարհը: Նա երես է թեքել աստրածույց, բախտից, մարդկանցից, աշխարհից: Կտրել է բոլոր կապերը կյանքից: Դյուրական կիսավեր խրճիթը դարձել է նրա վերջին կայանը, թափառական ձեռնափայտն ու ծխամորճը՝ նեցուկները մեծ աշխարհում. «Սիրտ սպանվիր է, սիրտ չունի: Ուրի վրա կերթա-կիզա, բայց մեռեր է, հոգով հեռացեր է կյանքեն»:

Աշխարհը նրա աչքին երևում է համատարած ունայնության պատկերով:

Եվ այս ամենից հետո՝ կյանքի ամենաողբերգական ընթացքից հետո, երբ թվում է, թե ընդմիշտ փակվել են կյանքին դառնալու բոլոր ուղիները, նահապետը անիմանալի մի թռիչքով վերստին դառնում է բարձր կեցությունը: Իր կյանքի ողբերգական դալարումների ընթացքում մի անընդգրկելի, մեծ մտահոգություն է ունեցել՝ անշեջ ու անվթար պահել հայրենի օջախը: Նա ծոնկի կգար, եթե չպահպաներ հոգեկան այդ միակ կապը աշխարհի հետ: Նահապետը, ուժեր քաղելով ժողովրդի ազգային բնավորության այդ մըշտարուխ ակունքներից, ոչ միայն ծոնկի չի գալիս դժվարությունների առջև, ոչ միայն վաչր չի դնում դոյուվյան ղենքերը, այլև ավելի սուր է զգում կեցության դեղնակությունը: Օջախից բարձրացող ծխի, ավերված հայրենական տան նորոգման գաղափարը՝ հայկական դարավոր պատմության հավերժական երևույթը, արդարացնում է նահապետի անըմբռնելի քայլը՝ նոր ամուսնությունը թանկագին կորուստներից հետո: Նահապետը ունենում է զավակներ, թոռներ, հայրենի հողի վրա կառուցում է նոր տուն, աշխատանքով զարդարում հայրենի հողը և մեռնելուց առաջ, նոր տոհմի նահապետի իրավունքով, բարոյական այսպիսի պատվիրանով դիմում հայրենակիցներին. «...եթե կուզեք իմ հիշատակ հարգեք, իմ պատվիրաններ պիտի կատարեք: Կխնդրեմ, որ ոչ մեկդ լաց չլինեք, երբ որ ես վախճանվեմ: Կս չեմ մեռնի, ես մոմի պես վառվա և հիմա կսպառվեմ... Շատ ենք լացեր, բավականի, թող լացից չկուրանաք: ... Կցանկանամ, որ դուք և ձեր զավակներ պատերազմ ու կոտորած չտիսնաք, խաղաղության մեջ ապրեք՝ ...սեր ու համերաշխություն անպակաս էլնեն ձեր սրտերեն»:

կերպարի ընդհանուր նկարագիրը քաղված է հայոց պատմությունից (Նահապետը ժողովրդի ղիմացկունության, կենսունակության ու հույսի մարմնացումն է), ինչպես և այն խորհրդանշանները (հայրենի ծխան, խնձորենի-նեբ և այլն), որոնք ասպարեկ են բերված աղղային պատմության որոշակի փիլիսոփայությունը բացահայտելու համար, և մանավանդ մտքերի ու զգացմունքների արտահայտման այն բնորոշ դարձվածքայնությունը, որոնցով Նահապետը խաղաղության ու սիրո, արդարության ու խղճի պատվիրանները մատուցում է հայկական գույներով:

Նահապետը ժողովրդական աշխարհազգացման զուլալ ակունքներից է ամբարել անընկճելի ողին, արտակարգ կենսական ուժը, արդար, անշար բնավորությունը: Մնալով ռեալիստական հավաստիության սահմաններում, Քոչարը բերում է կերպարի յուրատեսակ բանահյուսական մեկնություն, շարքային մարդուն բարձրացնելով էպիկական հերոսի բարձունքը: Այդպիսի ընկալմանը օգնում է նաև վիպակի արտահայտչությունը, որի հատկանիշները ծալր են առնում ժողովրդական հինավուրց ասացողների պարզ ոճաբանությունից: Այս տեսակետից «Նահապետը» ևս հաստատում է գեղագիտական մի էական շափանիշ. ժամանակակից ոճը կարելի է նորոգել նախ և առաջ ժողովրդական ասմունքի հարուստ երակներով, աշխատանքի ու հողի, բնության ու պատմության հետ կապված ժողովրդական աշխարհի կուտակած դիտումներով, հյութեղ ու հակիրճ ոճերով, ճշգրիտ ու արտահայտիչ ձևերով: Դարերի մեծ հարստությունը՝ ժողովրդական լեզուն, «Նահապետի» օրինակով մի անգամ ևս ապացուցում է իր կենսունակությունը:

Ամեն մի նոր ստեղծագործություն հյութեր է քաղում կյանքից, պատմությունից, ժողովրդի հոգեբանությունից, ապա նաև զեղարվեստական այն ավանդներից, որոնք նախորդում են այդ նոր գործին: «Նահապետը», այս իմաստով, յուրովի շարունակությունն է գրական այն ավանդների, որի ակունքների մոտ կանգնած են Հովհաննես Թումանյանը և Ավետիք Իսահակյանը, Ակսել Բակունցը և Ստեփան Զորյանը: Իհարկե, կարելի է ցույց տալ Նահապետի կերպարի գրական որոշ աղբյուրներ. նրա անմիջական նախորդն է Լաու Մարգարը՝ հայրենական տան համառ երազներով, «աշխարհաթողության» որոշ կողմեր ծալր են առնում Իսահակյանի ստեղծագործությունից, Նահապետի ամուսնությունը «կրկնությունն» է Մարտին ապուր՝ ծեր ալգեպանի համանման արարքի, ոճը մերձենում է Խ. Դաշտենցի «Խողեղան» վեպին, բայց այս նմանությունները նաև կենսական փաստերի նմանության հետևանք են:

Նահապետը գրական նոր կերպար է, որի բնորոշներին՝ սրանց բնորոշ կենսագրությամբ ու ճակատագրով, զեղչկական պարզ իմաստությամբ, վարքուբարքով, կարելի է տեսնել Հայաստանի դյուզերում, մանավանդ Սասունից, Ախալկերտից, Տարոնից, Սուլից տարածված հայության շրջաններում: Կյանքից հերոսին բերելով գրականություն, հեղինակն այդ «տնցումը» իրագործում է գրական այն ավանդներով, որով սովորական մարդը իր էությամբ դրվում է պատմության լայն մասշտաբների մեջ: Մարդկայնություն, արդարություն, սերնդադաշտություն, կյանքի ծաղկման, հայրենի օջախի նորոգման վերաբերյալ արտահայտած մտքերով, այդ ամենի հանդեպ տաժած համարյա հեթանոսական սիրով Նահապետը բերում է ժողովրդի հոգեկան ու բարոյական աշխարհի առողջացման խորհուրդներ:

«Նաճապետի» լայն ճանաչումը հաստատում է արվեստի մի այլ շափանիշ ևս: Գրական տեխնիկայի իմաստով «Նաճապետը» ունի որոշ զիգ-դազներ: Եվ, այդուամենայնիվ, տեխնիկայի թերությունները փոխհատուցվում են բանաստեղծական այն ջերմությամբ, որով ողողված է Նաճապետի կերպարը, և բաղադրացիական այն շնչով, որով Քոչարը Նաճապետի հետ միասին հաստատում է նաև հայրենի օջախի նվիրական դադափարը:

Ռազմաճակատային կյանքի հերոսների ճակատագիրը դարձավ Գարեգին Բեսի ստեղծագործության բովանդակությունը:

Գաբեգին Բեսը (Սարինյան, 1910—1988) ծնվել է Լեռնային Ղարաբաղի Շուշի քաղաքում, դարբնի ընտանիքում: Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Բաքվում, իսկ 1932-ին ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի պատմագրական ֆակուլտետը:

Նույն տարիներին էլ մամուլում տպագրել է արձակ բանաստեղծություններ, ակնարկներ ու պատմվածքներ, որոնք այնուհետև տեղ են գտել «Կյանքի հրդը» (1930), «Վիշկանները բարձրանում են» (1932) և «Արձակ բանաստեղծություններ» (1933) գրքերում:

Բաքվի նավթաշխարհի բանվորական միջավայրին վերաբերող նրա գրվածքներում, իհարկե, չկան շեշտված մարդկային բնավորություններ. դրանց փոխարեն երևում են հեղինակի հումորը, հուզական շունչը, կոլորիտը և ուրիշները:

Հայրենական պատերազմի տարիներին գրած պատմվածքներն ու ակնարկները համախմբվեցին «Կրակ» (1944) ժողովածուում:

Հերոսի հոգեբանության պատկերման առումով աչքի ընկավ «Փոստատարը» պատմվածքը, ուր հոգեբանական նրբագծերով ներկայացված է գյուղական փոստատարի մարդկային բարձր նկարագիրը, նրա սերը մերձավորների հանդեպ:

Հոգեբանական առանձին նրբագծեր են գտնված «Կրակը», «Բժիշկը», «Զինվորի ուղին», «Զինվորը վերադառնում է տուն» պատմվածքներում:

Մերձավորի նկատմամբ զգայուն վերաբերմունքի գեղարվեստական յուրացում է պատերազմից հետո Բեսի գրած «Պետունց Գալոն» (1947) պատմվածքը: Պետունց Գալոն այն բնավորություններից է, որոնք եռանդով մասնակցում են կյանքին, միջամտում են շրջանի մանր ու մեծ գործերին, ապրում հանրային շահերով: Գալոն ոչ թե «բարոյախոս-մխիթարիչ» կերպար է, ինչպես բնութագրեց ժամանակի քննադատությունը, այլ ժողովրդական բնավորության նոր դժերով օժտված կերպար:

Բեսը հանդես է եկել երգիծական մանրանկարներով, արձակ բանաստեղծություններով, հայոց արվեստի և գրականության գործիչների (Հովհ. Աբելյան, Հր. Ներսիսյան, Նադեժդա Պապայան և այլք) կյանքից քաղված նովելներով: Այս շարքում առանձնանում է «Իմ Զաբենցը» հավաքածուն, որում մեծ բանաստեղծի կենսագրության առանձին մանրամասների միջոցով ներկայացվում է նրա հոգեկան աշխարհը՝ ներքին գրամոտիվով:

Ինչպես արձակի, այնպես էլ մյուս նախասիրության՝ թատերագրության առաջարկում նա հակված է դեպի փոքր ձևը՝ կատակերգական թերմով («Որդու վերադարձը», «Աշխարհն ինձնով է սկսվում» և այլն): Բեսի մի գործողությամբ պիեսները բեմադրվել են շրջանային թատրոններում:

Պատերազմի տարիներին ժողովրդի կյանքը տոգորված էր պատմության շնչով, ազգային պատմության նշանավոր հերոսների կերպարներով: Ժողովրդական կյանքի այդ շնչում, բնականաբար, հարույցեց պատմական անցյալի նյութերին անդրադառնալու պահանջ:

Հետագարձ հայացքը ենթադրում էր ոչ թե ազգային պատմության մասունքների ինքնանպատակ վերականգնում, այլ անցյալի և արդիականության ներքին, հոգևոր կապերի որոնում:

- Դրա արտահայտությունն էին հայոց պատմավեպի երկու նշանավոր գործերը՝ Դ. Դեմիրճյանի երկհատոր «Վարդանանքը» (1943—1946) և Ստ. Զորյանի «Պապ թագավորը» (1944):

Բաղմաթիվ առիթներով Դ. Դեմիրճյանը անդրադարձել է «Վարդանանքի» արդիականության խնդրին, գտնելով, որ Հայրենական պատերազմը, իբրև համաժողովրդական պատերազմ, ունի իր նախօրինակները հայոց պատմության մեջ, որոնցից ամենամեծը Վարդանանց պատերազմն էր՝ ազգային գոյության «լինել-չլինելու» ճակատագրական զրվածքով:

«Շտապում էի Հայրենական պատերազմում գործող հայ ժողովրդին տալ մի դիրք, որը հիշեցներ նրան իր հերոսական անցյալը»,— գրել է Դեմիրճյանը: Այնուհետև՝ «Հազար հինգ հարյուր տարի առաջ Ավարայրի դաշտում հայ ժողովուրդը կատարեց իր ամենամեծ ճիգը, ամենամեծ գործը՝ փրկեց իր ազատությունը»²⁹:

Դ. Դեմիրճյանին ողեշնչում էր պատմիչ Եղիշեի դիրքը՝ «Եղիշեն տվեց համայն հայոց պատմությունը», իբրև «էպիկական, համաժողովրդական, հայրենական» պատմություն և առաջադրեց ու իմաստավորեց «հայ ժողովրդի գոյության հանելուկը»³⁰:

Երկրի ժողովածուի տասնչորսհատորյակի 7-րդ հատորի ծանոթագրություններից (կազմող և ծանոթագրող Կարինե Տիրատուրյան) հայտնի է դառնում նաև Դեմիրճյանի կեցվածքը Վարդանանց պատերազմի, այսպես կոչված, կրոնական բնույթի վերաբերյալ: Դեմիրճյանը այն մտքին է, որ «նահատակը» իր կյանքը ժողովրդի վրա դնող և նրա համար մեռնելու պատրաստ հերոսն է իմ վնասում, որի կրոնը ոչ միայն հավատն է, այլև լիզուն, ժողովրդի «կենցաղաձևը», որ Ավարայրում, հետևաբար, հաղթեց «ժողովրդական ոգին»³¹:

Ուշադրավ է նաև վեպի երկային պաթոսի մասին Դեմիրճյանի արտահայտած միտքը. թեև, ասում է նա, զրեկ է ողբերգական անցքերի մասին սակայն իր պատումը ոչ թե ողբ է, այլ «Վարդանանց երգը»³²:

«Վարդանանքի» մյուս առանձնահատկությունն այն է, որ Ավարայրի ճակատամարտի պատումով Դեմիրճյանը ներկայացնում է դարերի բնթացքով ժողովրդի հանդեպ բերած գոյատևելու փիլիսոփայությունը. թշնամու բերած արհավիրքները, բռնակալի սուրբ ի վիճակի չեն կոտորելու ապրելու ժողովրդական հավատն ու կամքը:

Դեմիրճյանի գրչի տակ պատմական հեռավոր անցյալը երևում է իբրև մարդկային կյանք՝ իր կնճիռներով, հոգսերով, ներքին դրամաներով:

Հովհ. Թումանյանը գտնում էր, որ, եթե վարդապետան վաղ շրջաններում գրականությունը կարող է բավարարվել միայն ազգային-հայրենասիրական

ներշնչանքներով, ապա հասունության շրջանում այդ ներշնչանքներին պետք է գումարվեն կյանքի հարուստ շերտերը: Այս ողով էլ «Վարդանանքը» անցյալի բաղձական կրակի վեպից շրջվում է դեպի կյանքի վեպը՝ ձայնակցելով արդիականությանը:

Արդիական հնչելությունն ուներ նաև մյուս պատմավեպը՝ Զորյանի «Պապ թագավորը»: Եթե ստեղծագործական ամբողջ կյանքում Դեմիրճյանը հոգում կրում էր Վարդանանց շարժման և հերոսական նահատակության գեղարվեստական յուրացման գաղափարը, ապա Ստ. Զորյանը Պապ թագավորի գործունեության պատկերման ծրագիրը մշակում է 1930-ական թվականների վերջից:

«Ինքնակենսագրության» հատվածներից մեկում Ստ. Զորյանը հայտնում է, որ «Պապ թագավորը», թեև սկսել է գրել «երեսունութ թվին... ավարտեցի քառասուներեւ թվին»³³: Միաժամանակ Զորյանը նամակներում գոհունակությամբ է արտահայտվում իրեն վերագրված «լուրջ դիտական աշխատանքի» կապակցությամբ, ապա անցնում է իր խնդրին՝ Փալատոսի և մյուս պատմիչների քննադատությանը, որոնք աղավաղել են իրենց «ղարի համար շատ լուսամիտ մարդու» կերպարը³⁴:

Վերջերս միայն, երկերի ժողովածուի տասներկուհատորյակի առաջաբանում Զորյանը գրել է. «Դարեր շարունակ հայ պատմագիրները և պատմագետները կարգացել են Փալատոսի այդ անիրավ տողերը երիտասարդ թագավորի հասցեին և կա՞մ չտեսնել են ձեացրել այդ դրքի էջերում եղած հակասությունները, կա՞մ, իրենք էլ լինելով կրոնավոր մարդիկ, մանավանդ Սերսես Մեծի երկրպագու,— Պապի վրա բարդված մեղադրանքները կրկնել են նույնությամբ:

Միայն 20-րդ դարի սկզբում, երբ պատմական քննական ոգին մուտք է գործում նաև մեր մեջ, առաջին մարդը, պատմագետը, որ նկատում է Փալատոսի խոսքերի պարզ հակասությունը և փոքրիշատե մաքրում է Պապին դարերի նզովքից,— լինում է Մադաթիա Գարազաշյանը»:

Նույն առաջաբանում Զորյանը գրում է, որ «Պապի կարճատև և խիզախ գործունեությունը տակավին կարոտ է խոր ու բազմակողմանի ուսումնասիրության և լուսարանության...»³⁵:

Մի այլ առիթով Ստ. Զորյանը հայոց պատմության ամենամեծ փառքերից է համարում Զիրավի ճակատամարտը, որում մեծ է եղել նաև Պապի դերը. «...Առանձնապես պետք է հպարտանանք երիտասարդ Պապ թագավորով,— գրում է նա,— որ ոչ միայն եղել է մեծ հայրենասեր, այլև ունեցել է պետական մեծ խելք, եղել է մեծ բարենորոգիչ, որ 1600 տարի մնացել է կրոնավորների նզովքի տակ և միայն 20-րդ դարում փորձեր են անում նրան հասկանալ ու զնահատել, Մի ուսումնասիրող, օրինակ, ասում է, որ այն բաբեռոսագումներն, ինչ առավ Պապը 4-րդ դարում, նույնը առավ Նվրոպայի կայսրերից մեկը 19-րդ դարում և զարմացրեց Նվրոպան:

Եթե Պապը լիներ ուրիշ ազգի պատմության մեջ՝ նրան կդնեին անշուշտ Պերիկլեսի, Պիդիստրատի և Գրաքոս հղբարների կողքին...»³⁶: Ստ. Զորյանը անհամաձայն է Պապին տված Փալատոսի և Խորենացու զնահատականներին և գրելով «Պապ թագավորը» տալիս է կերպարի իր մեկնաբանությունը՝ իրրե «պետական լայն մտածողության» կրողի:

Քննադատարար վերագնահատելով պատմական սկզբնաղբյուրները, Զորյանը վերականգնում է պատմական ճշմարտությունը՝ Հայաստանի պետականություն, քաղաքական և մշակութային անկախության համար Պապի գործունեության վիթխարի նշանակությունը: Հայոց պետականության միասնությունը համար Պապ թագավորի մղած պայքարը մեկնաբանվում է ոչ թե իբրև պատմական մի զրվագ, այլ իբրև հայոց պատմության բոլոր դարերին բնորոշ առանձնահատկություն: Ամենևին էլ հակապատմական չէր Զորյանի անցկացրած ղուգահեռը ժողովրդական վիպերգի հերոս Փոքր Մհերի և Պապի միջև, եթե նկատի ենք ունենում ֆոլկլորային և պատմական այդ հերոսների էության մեջ ծրարված հայոց պատմության փիլիսոփայությունը: Զորյանի պատմավեպի առանցքը ժամանակի քաղաքական ոգու հայտարարումն է, որին նա հասել է՝ խորապես հետազոտելով IV դարի հայ իրականության բոլոր արտահայտությունները՝ սկսած նյութական միջավայրից, մշակույթից, կենցաղից, ազգագրությունից մինչև ներքին ու արտաքին, աշխարհիկ և հոգևոր դադափարական կողմնորոշումները:

Ինչպես Դեմիրճյանի «Վարդանանքը», Զորյանի «Պապ թագավորը» ևս ձեռքում է նկարագրվող ժամանակաշրջանի սահմանները և դառնում հայոց սոցիալիստական պատմագրական շարժումների փիլիսոփայական մատյան: Եվ՝ մեկը, և՛ մյուսը զարգացնում ու շարունակում են հայոց պատմավեպի ավանդները:

Եթե XIX—XX դդ. հայոց պատմավեպը ստեղծեց կայուն աշխատանք, ապա արձակի կարճ ձևը՝ պատմվածքը, եթե շահվենք բանահյուսական նյութերի ոճավորումները, շատեղծեց իր ժանրային դիմապատկերը: Միայն մեր դարի 30-ական թվականներին ասպարեզ եկավ Դ. Դեմիրճյանի «Դիրք ծաղկանցր» (1935)՝ սկզբնավորելով պատմական թեմայի պատմվածքի ժանրը: Այդ աշխատությունը՝ ոչ միայն թեմատիկը, այլև հոգևոր-դադափարականն ու ոճականը, ի դեմս Վիգեն Խեչումյանի ունեցավ իր շարունակողին:

Վիգեն Խեչումյանը (1916—1975) ծնվել է Երևանում, ուսուցչի ընտանիքում: Սովորել և ավարտել է Երևանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետը (1940): Ուսանողական տարիներից աշխատել է Մատենադարանում, կատարելով նաև գրական նախափորձեր: Առաջին պատմվածքների հրապարակումից հետո տեղական ժամանակով լուծում է... մինչև 1945-ին լույս է տեսնում պատմական պատմվածքների հավաքածուն՝ «Զվարթնոց» խորագրով:

Խեչումյանի պատմական նովելների առաջին գնահատություններից մեկում ճիշտ է նկատված, թե՛ «Երկարատև շփվելով ձեռագրերի հետ, ծանոթանալով նրանց բովանդակությանը, ուշի-ուշով կարդալով նրանց հիշատակադրանքներ... հեղինակը բավականին ընտելացավ նրանց, ձեռագիրը նրա համար դարձավ մի տեսակ թափանցիկ, նա սկսեց պարզ պատկերացնել իրեն այն կոնկրետ միջավայրը, որի ծնունդն է այդ ձեռագրի, և այն կոնկրետ մարդկանց, որոնց ջանքերով առաջ եկավ նա: Տառերի ու զարդերի հետևում նա տեսավ մարդկային հույզ ու մտորում»³⁷:

Ժամանակի մեկ ուրիշ հայտնի գրաքննադատ՝ Ռուբեն Զարյանը, Վ. Խեչումյանի գրական մոտափ մասին գրեց. «Իր այս առաջին գրքի մեջ Խեչումյանն արդեն տարբերվում է ուրիշներից, նա ուրույն է և ինքնատիպ»:

Նա գալիս է, բերելով իր ժանրը, մի ինքնահատուկ ոճ, իր հերոսները՝ հույզերի ու խոհերի մի ամբողջ աշխարհ»³⁸:

Հայոց գրականության մեջ միայն սաղմնային վիճակով գոյություն ունեցող պատմական պատմվածքի ժանրում վ. խեչումյանը, թեև հանդես եկավ իբրև Գ. Դեմիրճյանի «Գիրք ծաղկանց»-ի շարունակող, սակայն շարունակության մեջ իսկ նա քաղաքացիության անցաթուղթ տվեց ժանրատեսակին:

Իբր պատմական նովելների նյութն ու սյուժեն խեչումյանը քաղում է հայկական միջնադարից՝ հիշատակարանների մեջ պահպանված գրույցներից



Վ.ԽԵՉՈՒՄՅԱՆ

և ավանդություններից: Դա, անշուշտ, «գրքային վերաբերմունք» էր աշխարհի հանդեպ՝ անցյալ դարի տոմարաիկներին բնորոշ կենսախույս կեցվածք հիշեցնող յուրատեսակ զիրք: Նրա հետաքրքրությունը միջնադարով ուներ ուրիշ խորհուրդ: Մշակելով միջնադարյան սյուժեներ, խեչումյանն ուներ այդ դարաշրջանի վերածնության հոգեկան բարձր արժեքները և հայրենասիրական-դեմոկրատական տարերքը բացահայտելու ղեղարվեստական խնդիր: Իրապես բերում էր պատմական նյութի նոր ըմբռնում և պատմական հերոսի նոր ընտրություն:

Նոր ըմբռնման իմաստը հանդում էր այն բանին, որ ժամանակակիցներին հաղորդեր մոռացված ճշմարտությունը՝ ըստ

որի՝ հայ ժողովուրդը գոյությունը պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտով և ռազմական մաքառումներով, այլև միջնադարյան խավարի դեմ ծառացող, հոգեկան ազատությունը ամեն ինչից վեր դասող ստեղծագործության և արվեստների պաշտամունքը իրենց էության մեջ կրող հերոսներով:

Նյութի մեկնության տեսանկյունը բերում է նաև իր հերոսին: Պատմության մեջ հռչակված գորավարների, հերոս նախարարների, պետական գործիչների և հոգևոր առաջնորդների փոխարեն խեչումյանը պատմական նովելների համար հերոսներ ընտրեց ոչ պաշտոնական միջավայրից, ժամանակագրությունների և հիշատակարանների մեջ սոսկ իրենց զբաղմունքով նշագրվող մարդկանցից: Դրանք են գրիչներ, ծաղկողներ, տպագրիչներ, մանրանկարիչներ, ճարտարապետներ, առակագիրներ, ղեղադործներ, զինագործներ, մազաղաթ ողորկողներ, շինարար վարպետներ, — մի խոսքով ոչ թե հասարակության ընտրանին, այլ հասարակ խավը:

Նովելների հերոսները բնութագրվում են ոչ միայն իրենց զբաղմունքով՝ արվեստն ու արհեստը, գիրքն ու շինությունը ունեցած վերաբերմունքով,

այլև կյանքի աշխարհականացման դարաշրջանի շունչն ու ոգին ծրարած անհատականություններ, դոգմաներից ազատագրված գեղացմունքներով: Վերածնունդի դարաշրջանի ոգին կրող այդպիսի ազատախոհ հերոս է «Աստվածամայր» նովելի ծաղկող Հովնանը: Հաղթահարելով կրոնական դոգմաների բոլոր պատենեշները, հրաժարվելով հոգևորականի բարձր դիրքից, մանրանկարիչ Հովնանը ձեռք է մեկնում հասարակ դասի միջից դուրս եկած Անահիտին և իր մեծ սերը դրոշմում ձեռագիր մի մատյանի վրա՝ ի դեմս Աստվածամոր և Մատթեոս ավետարանիչի մանրանկարչական կերպարների:

Հոգեկան ավելի մեծ ազատախոհություն է ի հայտ բերում Մխիթար Գուշի աշակերտ Վարդանը («Ատենախոսություն»), ամբողջ էությունը ձգտելով սիրո և վայելքի:

Թափանցիկ դարձնելով մագաղաթյա ձեռագրի «գաղտնիքները» (այն, ինչ նկարազարդված չի), Վ. Խեչումյանը կրոնական շղարշի միջից դուրս է կորզում աշխարհիկ հոգեբանության «թաքուն» արտահայտությունները և ներկայացնում վերածնունդի ոգու գոտեմարտը այդ ոգու ճախրանքը կաշկանդող շղթաների դեմ:

Խեչումյանի պատմական նովելները հենվում են ոչ թե մտացածին սյուժեների, այլ պատմության ձեռագրի հիշատակարաններում պահպանված այն հակիրճ տվյալների վրա, որոնք խորաթափանց աչքին մատչելի են դարձնում հարյուրամյակներով հեռացած կյանքի բարդ ծալքերը:

Այսպես. միջնադարյան բժշկարաններից մեկի լուսանցքում հիշված դեղատոմսը՝ ցալցածուկի հյուսիս օգտակարության վերաբերյալ, հիմք է ծառայել գրելու «Յալցածուկի» նուրբ նովելը: Այստեղ Խեչումյանը ծավալում է սիրո ամենազոր գեղացմունքի մի գեղեցիկ պատմություն:

Ծաղկող Հովնանին, լժիշկ Գնեկին՝ վերածնունդի ոգու արտահայտիչներին, ուղիղ դժու միանում են մյուս նովելների հերոսները՝ տպագրիչ Մանվելը («Տպագրեալ յԱմստերդամ»), ճարտարապետ Հովհանը («Զվարթնոց»), առականոս Վարդանը («Ատենախոսություն»), գեղջիկահիներ՝ Անահիտ, Ասաղիկ, մագաղաթ ողորկողներ, ոսկերիչներ, կառուցող վարպետներ:

Վ. Խեչումյանը նովելներում արտահայտում է այն միտքը, որ տաղանդը մենաշնորհ չի ամենեին, այլ դանդաղածային-ժողովրդական երևույթ, որ ստեղծագործական ձիրքերը սնունդ են ստանում ժողովրդական հոգեբանությունից:

Պատմական նովելներում նա հակված է ոչ այնքան դեպի կենցաղի՝ առարկայական աշխարհի ճշգրիտ վերարտադրությունը, որքան դեպի տրամադրության ու կոյորիաի վերստեղծումը: Խույս, մագաղաթ, ձեթի ճրագ, մանրանկար, դեղաբույս, քար և այլն, — հիմնականում սրանք են նովելների իրային շինանյութերը:

Վ. Խեչումյանը, հետամուտ չլինելով մարդկային բնավորության և հոգեբանության արտահայտման խնդիրներին, մնում է հերոսների բանաստեղծական ապրումների և տրամադրությունների շրջանակում, տալիս է ավելի շատ վառ նրբերանգներ և ճկուն գունախաղեր, քան հոգեբանական վերլուծություններ:

«Զվարթնոց» գրքում նա ի հայտ բերեց միջնադարյան արտահայտչության ոճավորումներ: Դա էլ նրա պատումի թուլությունն էր:

«Զվարթնոցին» հետեւեցին «Գիրք պանդխտության» ժողովածուն (1959)՝ ժողովրդական զրույցների և լեզենդների մշակումներով: Այս պատմվածաշարի մասին Պ. Սեակը գրեց. պատմությունից «ինքն է սարքում մի փոքրիկ խարույկ՝ մի վառելանյութից, որ մինչև հիմա չի նկատվել որեւէ մեկից»³⁹: Գրան հետեւեց «Մեղ մոտ, հարավում» (1955) անհանգիստ վեպը՝ գործարանային կյանքից, «Գույներ և երանգներ» (1962) արվեստագիտական ակնարկների հավաքածուն և, վերջապես, «Գիրք լինելության» (վիպասանություն, գիրք առաջին՝ 1966, գիրք երկրորդ՝ 1971), դարձյալ միջնադարյան Հայաստանի կյանքը վերարտադրող պատմվածք:

«Գիրք լինելությանը», ինչպես պատմական նովելները, նվիրված է հայկական միջնադարին՝ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածի» բացահայտմանը, նրա լինելության փիլիսոփայությանը: Ի տարբերություն պանորամայի սկզբունքով շարադրված «Աշոտ-երկաթյան» բնույթի պատմականների, խեղումյանի հրկը բարդ, մտածական հարուստ պաշարներ պարունակող գիրք է: Ինչպես գրում է Պ. Սեակը իր ներշնչված գրախոսականում «...պատմությունը նրա համար մեջք ու թիկունք չէ, որին հենվում են, այլ դեմք ու երես, որին նայում են»⁴⁰:

Ասել է թե՛ Վ. խեղումյանը գրիչ է վերցրել ոչ թե պատմական իրադարձություններն ու հիշատակները իրար կողքի շարելու, այլ միջնադարյան կյանքի ու հոգեբանության միջոցով ժողովրդի «լինելության» «գաղտնիքը» բացատրելու համար:

Վ. խեղումյանը, շարունակում է Պ. Սեակը, «...մեր պատմության հավաքական գոյականները դարձնում է հառուկ անուններ»⁴¹, հերոսներ ընտրելիս գիմում է ոչ թե կլասիկ հայրենասերների սրբապատկերներին, այլ բուն ժողովրդական տարերքին: Այս կետում խեղումյանը մնում է «Զվարթնոցի» գիրքերում. ոչ թե հավատարիմ մնալ պատմական փաստերի առձեռն տվյալներին, այլ՝ պատմական իրականության ներքին շարժումը ներկայացնելով, հնչեցնել մարդկային կրքերի հավերժական ընթացքը, արդիականությանը հարադատ սիրտ և աշխատանքի, մարդկայնության և ազգային արժանապատվության զգացմունքներ:

«Գիրք լինելության» վեպը հայրենասիրության քարոզգիրք չէ և ոչ էլ բարոյախոսական պատվիրաններով շղթայված առակ: խեղումյանը «հրաժարվել» է քարոզչության սկզբունքից և կենդանագրել միջնադարյան հայկական պատմության սոցիալական հոգեբանության ու մարդկային կրքերի այն պատկերը, որի վերևում փողփողում է լինելության ու մաքառման գաղափարը:

Այստեղ գործում են ոչ թե պատմության թվականները, այլ նրա ներքին օրենքները, ոչ թե աղբյուրներով հղված փաստերը, այլ պատմական տարերքի թաքուն գապանակները: Պատմությունը, խեղումյանի ելակետով, շարժում է ոչ թե խոշոր անհատների ինքնակալ կամքը, ոչ թե սոսովածային նախախնամությունը, այլ ժողովրդի սոցիալական ու պատմական հոգեբանությունը: Սա, շասինք ինքնատիպ, բայց միանգամայն արդարացի հայացք է: Ինքնատիպը խեղումյանի մտահղացումն է. հայկական պատմությունից անբաժան փախստականի, ճամփորդի, գերու, պանդխտի, թափառականի, — այն էլ մատենագիր թափառականի միջոցով է նա արժարժում ազգային գոյության թեման: Վեպի սյուժեն շունի խստորեն արտահայտված ծայրա-

ղծեր, բայց զրիչ Ավետիքի հարցումների, տեսիլների, երազների, դավանած զազափարների, նրա փոխհարաբերությունների միջոցով վերակերտվում է մի ամբողջ աշխարհի համայնականը:

Խեչումյանը վեպում շարունակում է մնալ արդեն իր միջնադարյան նովելներից ծանոթ գաղափարների աշխարհում. հայ ժողովուրդը, — ասում է վիպագիրը, — իր «լինելությունը» պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտերով ու քաղաքական մաքառումներով, այլև ստեղծագործական հարուստ ուժերի բարգավաճման, գեղեցկության պաշտամունքի, վերաշինման աշխարհագրացումի ճանապարհով:

— Եվ այսպես, ինչպես նովելներում, նա վեր է հանում իրեն հարադատապաժ մանրանկարիչների, ծաղկողների, զրիչների, տպագրիչների, ճարտարապետների հոգեկան նստվածքը, նրանց զործի հանրագումարը, այդպես էլ «Գիրք լինելության» վեպում բացահայտում է ժողովրդի հոգեկան արժեքների թանձրացումը՝ հին դարերից ազնվ կապելով գեպի նրա արդիականությունը:

Վ. Խեչումյանը նշանավոր հայկարան է: Գրողների շարքում գրեթե անմրցակից՝ հայոց լեզվի բառազանձի ու մատենագիրների բառարանի իմացությունը: Նույնքան էլ նշանավոր ոտկերիչ՝ նախադասություններ կառուցող: Նույնքան էլ հմուտ՝ բառային ժանյակներ ստեղծագործող, նույնքան էլ պիղող՝ լեզվի նոր շերտեր բացող: Շատ արժանիքներ ունի Խեչումյանի գիրքը, բայց նրա գրական հյուսվածքի երկու կեսը արժանացան քննադատության: Դրանցից առաջինը «միջին» հայերենին, անգամ դրաբարին հատուկ արտահայտման եղանակների պատվաստն է ժամանակակից գրական լեզվի վրա: Սա մասնակի մոմենտ չէ, ոչ էլ պատմական մթնոլորտի ստեղծման խնդիր է, այլ հետևողականորեն կիրառվող լեզվական «նորարարություն»: Վեպում նկատելի թիվ են կազմում դրաբարաշունչ ոճերն ու շարահյուսական ձևերը, միջին հայերենին բնորոշ դարձվածաբանությունը, շրջագասությունները, նախադասության կառուցվածքը: Այդ «նորամուծությունները» քաղաքացիության իրավունք չստացան: Նախ և առաջ այն պատճառով, որ արդի գրական լեզուն զարգանում է միանգամայն այլ ուղիներով՝ ժողովրդական խոսքաշինության հիմունքներով և չի կարող պատահել այնպես, որ դարացման ուղիները շրջվեն գեպի հետ:

Հնադարյան ոճաբանությունը գեռ շատ տալիք ունի մեր գրական լեզվին: Խոսքն այդ մասին չէ: Խոսքը վերաբերում է նրան, որ հնագույն ոճերն ու բառապաշարը պետք է օգտագործել միայն ժողովրդական լեզվի օրենքներով, որովհետև հենց ժողովրդական լեզվի բառակազմության մեջ էլ պահպանված են լեզվի հնագույն հատկանիշները: Երկրորդ կետը վերաբերում է բառագործածության սկզբունքներին: Խեչումյանը լավ խնամված խոսքի, բառի ազնվության ու գեղեցկության ջատագով է: Նա քաջ գիտի, որ զրոզի համար բառի հանդեպ վերաբերմունքը հավասարազոր է աշխարհի ու մարդու հանդեպ ունեցած վերաբերմունքին: Նա ունի իր բառաշխարհը: Բայց երբ առանձին պարբերություններում կուտակում է գրական սիրուն ոճերը, ծալք-ծալքի հետևից բռնափորում է պատկերը, ապա անսպասելի չէ, որ երբեմն էլ կորցնում է կենդանի բառի գրացողությունը: Դրանով հակվում է գեպի մի ոճավորում, որը չի նպաստում ոչ գործողության, ոչ էլ հոգեբանության նվաճմանը: «Ընտրանի խոսքը» բառից հանում է կենդանի շունչը, իսկ

արվեստում շատ մեծ արժեք ունեն բառերի աննկատ շնչառությունն ու նրանց անտեսանելի ընթացքը: Ոճավորումը, վերջին հաշվով, տանում է դեպի գրականության կենսական հիմքերի ու պատկերային կառուցվածքի քայքայում, դեպի խնդիրների մանրացում: Խեղումյանը այն գրողներից է, ովքեր զարգացնում են հաշվական արձակի ոճական ավանդները, որոնում են պատկերային այն երակները, որոնք շարժման մեջ են դնում հայոց լեզվի անհատակ հարստությունը:

1978-ին, հեռամհու լույս տեսավ Վ. Խեղումյանի «Դիրք գրոց» մեծագիր աշխատությունը, որը ո՛չ գեղարվեստական արձակ է և ո՛չ էլ հետադոտական մենագրություն, այլ այդ երկուսի խառնուրդը: Վ. Խեղումյանը «Դրքում» պատմում է հայոց միջնադարյան ձեռագրերի ճակատագրի մասին՝ նորից դառնալով իր սիրելի հերոսների՝ գրիչների, ծաղկող-մանրանկարիչների, տպագրիչների աշխարհը: Այդ աշխարհը ներկայացված է իմացության մեծ պաշարներով, կարելի է ասել՝ հանրագիտարանային տեղյակությամբ և բանաստեղծական շնչով:

Պատերազմի հաղթական ավարտից հետո գրականության զարգացման առանցքը դարձյալ մնաց ժամանակակից կյանքի հերոսների կերպարների ստեղծումը:

Գեղարվեստական այդ առաջադրության ծանրությունը ընկավ վեպի ժանրի վրա, որը արձակի քարտեզի վրա դրավեց տիրապետող դիրքեր:

Ժանրի խոշորացման միտումի մեջ, իհարկե, կար որոշ օրինաչափություն. արձակագիրները փորձում էին առաջադրել հասարակական նշանակության գեղարվեստական խնդիրներ, ուստի և դիմում էին լայն կտավների: Ժանրային դժվարություններից բացի, կային նաև «օրյակտիվ» դժվարություններ՝ տեսական ուսուցիչ հրահանգավորումներ, որոնք պայմանավորում էին մի կողմից՝ բարդ կյանքի հակասությունների, վիպական հերոսների ներքին աշխարհի տարուբերումների սքոդումը, մյուս կողմից՝ իրականության նատուրալիստական պատկերումը:

Տեսական ասուլիսների ու բանավեճերի ընթացքում պարտադրվեցին «անսխալական», «իրեալական» հերոսի՝ սրբապատկերի և ցուցադրական-մտադիր հակասականության հերոսների անբովանդակ սխեմաներ, որոնք նահանջ էին կյանքի հարստության և բարդության վերաբերյալ դասական ուսուցիչի մշակած սկզբունքներից:

Պատերազմից հետո, բնականաբար, արձակագիրները դիմեցին իրենց կուսակած պաշարներին՝ պատմելու ժողովրդի հոգևոր-սոցիալական փորձից: Նոթատետրային գրառումների կողքին ծավալվեց վիպային շարժում, որի առաջին բնագծերը պատկանում էին ռազմաճակատային գրողներին:

Թեև հայ գրողների «ռազմական վեպը» ուներ վավերագրական հենակետեր, պատմում էր պատերազմի իրական դեպքերից ու դեմքերից, սակայն, նույն այդ վավերագրական-ակնարկային նյութը չէր հաղթահարվում դեպքերի ու դեմքերի գեղարվեստական իմաստավորման ուղղությամբ: «Ռազմական վեպին» բնորոշ էր և՛ հերոսության պաթոսը, և՛ գիտակից հայրենասիրության բմբուխը, և՛ հերոսների աշխարհայացքային լայնությունը, բայց և տեղի ունեցած իրադարձությունների պատմական հստակ վերլուծության պակասը, հոգեբանության ճառերի վերաճելու միտումը, արտահայտման ոճի սխեմատիզմը:

Այս թերությունները ավելի կամ պակաս շափերով արտահայտվեցին պատերազմի մասին պատմող այն վեպերում, որոնց հեղինակներն էին նախկին ռազմաճակատայինները (Ս. Խանգաղյան՝ «Մեր դնդի մարդիկ», Մ. Շաթիրյան՝ «Զինվորներ», Քր. Թափալցյան՝ «Պատերազմ», Հմ. Սիրաս՝ «Արարատ», Բ. Վերդյան՝ «Քեզ համար, Լենինգրադ», Հր. Քոչար՝ «Մեծ տան զավակները» և այլն):

«Վեպ-ժամանակագրության» (роман-хроника) ժանրաձևով գրված այս ծավալուն կտավներում, ասպարեզ հանելով իրականության մեջ «կատարված դեպքերը», այսպես ասած, վավերագրական-ակնարկային նյութը՝ մարտական գործողություններ և հերոսության փաստեր, այդուամենայնիվ չհասան դեղարվեստական ընդհանրացումների՝ նյութի դիմագրության հաղթահարման ճանապարհով:

Պատերազմական իրականության գունազարդումից վեր բարձրանալու որոշ միտումներ արտահայտվեցին Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» վեպում: Թիկունքային կյանքը բնորոշ դժվարություններով, առանց գունազարդման ներկայացնելու փորձ էր Անժ. Ստեփանյանի «Քույրերը»:

«Ռազմական վեպերի» էական կողմերից մեկը Մեծ Հայրենականում հայ ժողովրդի մասնակցության լայնագիծ պատկերումն էր. այդպիսին է Հմ. Սիրասի «Արարատը»:

Հմայակ Սիրասը (Ոսկանյան, 1902—1983) ծնվել է Ալաշկերտի Կարաբիլիս Կյուղաքաղաքում: 1915-ին բնառնալքով հաստատվում են Թիֆլիսում, որտեղ մի կարճ ժամանակ Սիրասն աշխատում է Էնֆիենչյանի տպարանում՝ իբրև դրաշար-բանվոր: 1921-ին տեղափոխվելով Երևան, մինչև 1924 թ. սովորում է համալսարանի պատմագրական ֆակուլտետում, ապա կուսակցական աշխատանք է կատարում Ախտալում, Ամասիայում, խմբագրում է «Բանվոր» (Լենինական) թերթը: 1932-ին ավարտում է Մոսկվայի Համամիութենական կոմունիստական ժուռնալիստական ինստիտուտը: 20-ական թվականներից մամուլում տպագրում է պատմվածքներ ու պատկերներ, իսկ 1931-ին ասպարեզ է հանում «Հարցրեք նրանց» վեպը:

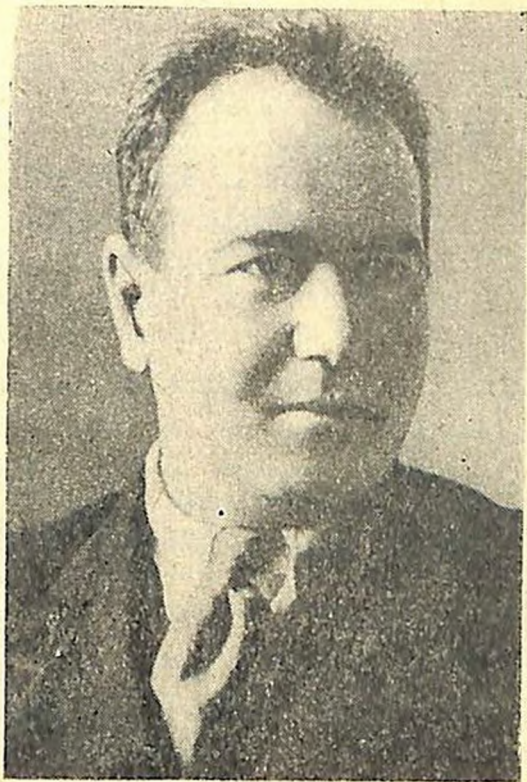
Ինչպես պատմվածքների («Ծռացող կաթսան»՝ 1922, «Թալիսմանը»՝ 1924), այնպես էլ «Հարցրեք նրանց» վեպի՝ նյութը թշվառ մարդկանց՝ բանվորական կյանքի դոճերի, ճակատագիրն է:

1934-ին տպագրվում է Սիրասի «Կյանքի կարոտ» գիրքը, ուր առանցքային են արևելյան ժողովրդական ավանդությունների մշակումները («Մամեն և Աշեն», «Ասմար», «Լաթիֆ», «Հավերժական սեր», «Աստվածային», «Անանուն աղջիկը» և այլն): Դրանցում արևելյան ավանդական սյուժեների միջից Սիրասը փորձում է «որսալ» սոցիալական կապեր ու բարոյախոսություններ:

Թեև Սիրասը ի հայտ է բերում արևելյան միջավայրի զգացողություն, բայց և այնպես նրա մշակած լեգենդները չեն բարձրանում պարզունակ, արկածային սյուժեներից և շփեղ, վերամրարձ ոճարանությունից:

«Կյանքի կարոտ», «Գարնան ծաղիկներ» և այլ պատմվածքներում Սիրասը անդրադառնում է քաղքենիության թեմային, որը և դարձավ «Զգրված

* Այդ վեպի վերամշակված տարբերակը («Նախօրյակին») որոշ ճանաչողական նյութ և պարունակում մոտավոր անցյալի մասին:



Հմայակ Սիրաս

վիպագրության պատմության մեջ, այլև, ինչպես հավաստում էր գրական ըննադատությունը, դարձավ այն վիպագրության սկիզբը, որը բնորոշվում է ոճական խառնիճաղանջությամբ, հոգեբանական կեղծ, անհամոզիչ վիճակներով, իրականության բարդությունների պարզունակացումով:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Սիրասը գրեց բազմաթիվ հրապարակախոսական հոդվածներ ու ակնարկներ, նաև նյութեր կուտակեց ապագա կտավների համար: 1946-ին լույս տեսավ «Հայր և որդի» վիպակը՝ հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամության ավանդական-«ժառանգական» թեմայով:

Վիպակի գործողության ժամանակը Հայրենական պատերազմի օրերն են, սյուժեն՝ Սուրեն Նահապետյանի կյանքի պատմության մի հուզիչ էջը. ռուս ազատարար զինվորի ձեռքով մանկության տարիներին փրկված Սուրենը Հայրենական պատերազմում դառնում է ստորաբաժանման հրամանատար և որդեգրում է իր զոհված մարտական ընկերոջ՝ Սմիրնովի տղային, մի տեսակ փոխհատուցելով ռուս ժողովրդի վաղեմի օգնությունը:

«Հայր և որդի» վիպակում Սիրասը, ի տարբերություն նախորդ գրվածքների, ավելի հստակ է զարգացնում, ավելի բնական է ներկայացնում հերոսների կերպարները:

Սուրենի, Սմիրնովի, Կուրսովի, Վերայի կերպարներով Սիրասը ներկայացնում է պատերազմի բոցերի մեջ թրծվող հայ և ռուս ժողովուրդների բարեկամությունը, հերոսների բարոյական պարզությունը, հումանիզմը, նրանց անկաշառ հայրենասիրությունը և քաղաքացիական պարտքի գիտակցությունը:

Վիպակում մատնավորապես շեշտն ընկնում է պատերազմի ուղիներում Սուրեն Նահապետյանի բնավորության ձևավորման ընթացքի վրա:

օրենք» (1936) վեպի հիմնական նյութը: Վեպի նեղ-բարբազրական էությունը Սիրասը նոր տարբերակում (լույս տեսավ 1940-ին «Անահիտ» խորագրով) խմբագրիչ կենցաղի և հասարակական կյանքի կապերի ուղղությամբ:

Մինչ վեպի տռաջին տարբերակում Անահիտի հոգեկան տառապանքները բացատրվում են կենսաբանական գործոններով (կնոջ և նրա ամուսնու՝ Հանեսի, հասակային տարբերությամբ), «Անահիտ» տարբերակում Ռաֆայելը ներկայացվում է իբրև ջրանցքի շինարարության էնտուզիաստ, որը բարձիթողի է մատնել ընտանեկան հարաբերությունները:

«Անահիտը» ոչ միայն կաշուն արժեք չգործով նորագույն

«Արարատ» վկայր (1950) նախատեսված է իրրե Հայրենական պատերազմի ամբողջ ժամանակաշրջանը (1941—1946) բոլոր երևույթներով՝ ռազմաճակատային և թիկունքային կյանքով ներկայացնող մասշտաբային ստեղծագործություն: «Զանգվածային» նյութով հագեցած գրքում նա փորձել է նկարագրել ռազմական զորամասերի մարտական գործողություններ և պարտիզանական պայքարի դրվագներ, ընդհատակայինների գործ, թիկունքի կյանք: Վկայը բնակեցված է բազմաթիվ հերոսներով՝ զինվորներ ու հրամանատարներ, պարտիզաններ ու քաղաշխատողներ, կոլտնտեսականներ ու մտավորականներ, պատանիներ ու ծերունիներ:

«Արարատի» բազմաճյուղ և բազմահերոս սյուժետային կառուցվածքը պայմանավորված է պատկերված իրականության բարդությամբ: Պետք է ասել, սակայն, որ Սիրասը չի կարողացել հասնել վիպական դրվագների գեղարվեստական միասնության: Առանձին տեսարաններ ունեն պատկերման հուզական շունչ և զինվորների ու հրամանատարների հոգեկան մղումների, հայրենասիրական կամքի ուժի հավաստիություն, սակայն, ամբողջության մեջ վեպը չունի վիպային ներքին բովանդակություն:

Հետաքրքրական է «Արարատի» գլխավոր հերոսի՝ Ասքանազ Արարատյանի կերպարի մեկնակեալը, նրա միջոցով գրողը փորձել է ներկայացնել հայ ժողովրդի ճակատագիրը պատմության ուղիներում: Հայկական արյունոտ կոտորածներից փրկված նախկին որբը դառնում է նշանավոր գիտնական, իսկ այնուհետև՝ խորհրդային բանակի հմուտ հրամանատար: Արարատյանի կենսագրության ձևավորման այս ընթացքով ներկայացվում է մարտական կյանքի և հարաբերությունների դրական ազդեցությունը հայ մարդու հոգեբանության ձևավորման ուղեգծով:

«Արարատը» ունի մի քանի գրավիչ հատկություններ (մշակված լեզու, ռոմանտիկական բեռնացումներից ազատագրված սյուժետային բալլերի հստակ ընթացք և այլն), սակայն ամբողջության մեջ տառապում է էական թերություններով, որոնց մասին խոսել է ժամանակի բնագիտությունը: Վեպում իշխում են փաստագրությունը, կենցաղային մանրութների երկար նկարագրությունները, պատկերման նատուրալիստական ոճը, մարդկային հոգեբանության հասարակացումը, վեպի կառուցման հնացած սխեման:

Պատերազմական իրականության նատուրալիստական պատկերման ուղղությունը առավել ցայտուն արտահայտվեց Զրիգուսիոր Ռաֆայելյանի ստեղծագործության մեջ:

Քրիստափոր Թափալցյանը (1910—1967) ծնվել է Բուլանջի գավառի (Արևմտյան Հայաստան) Կոփ գյուղում: Լենինականում ստացել է միջնակարգ կրթություն, որոշ ժամանակ հղել է ուսուցիչ և 1933-ին ընդունվել է Նրևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետը:

Առաջին իսկ գործերից («Վիկտորիա»՝ 1937, «Կյանքի արշալույսը»՝ 1939) ի հայտ են հիկել Թափալցյանի վիպասանական ձիրքերը և կյանքի նյութի բարբաղրական մեկնության հակումները:

Այլևայլ գեղարվեստական ափնառու թերություններով հանդերձ, Թափալցյանի առաջին կտավները աչքի բնկան նյութի մատուցման բախտմային սուր գրություններով, զուգական իրականությունը բնորոշ հակասությունների արտացոլման ձգտումով:

Պատերազմի տարիներին Թափալցյանը ծառայում էր հայկական թամաշյան դիվիզիայի թերթում, որի արդյունքը հղան պատմվածքների «Հույրենիք» (1942) ժողովածուն և «Պատերազմ» քառահատոր վեպը: 1946-ին լույս տեսավ «Պատերազմի» առաջին հատորը, 1949-ին՝ երկրորդը, 1958-ին՝ երրորդը, 1965-ին՝ չորրորդը:

Բոլոր հատորներն էլ արժանացան կուսակցական և զրական մամուլի սուր քննադատությանը, մասնավորապես նշվեց պատերազմական իրականության պատկերման նեղ-բարբաղրական, ոչ զեղարվեստական պլանը:

«Պատերազմը» լայն ընդգրկում ունեցող, մեծ ծավալի ստեղծագործություն է, հայոց զրականության մեջ, թերևս, ամենածավալունը: Թեև վիպասանի ծրագրի մեջ է հղել հայկական դիվիզիայի մարտական ճանապարհի վավերագրական պատմությունը ներկայացնելը, հեղինակը, «պատերազմի ուղիներից» բացի, անդադարձել է ժամանակաշրջանի կյանքի բազմաթիվ հրեույթներին՝ քաղաք-գյուղ, ռազմաճակատ ու թիկունք, գութան և ուսանողական միջավայր, մի խոսքով ցուցադրել է «լայնաշավիղ» մի իրականություն՝ բոլոր-բոլոր արտահայտություններով:

Լայնածավալ «պանորամայի» պահանջով «Պատերազմը» բնակեցված է անհամար հերոսներով՝ ղինլորներ ու հրամանատարներ, բանվորներ ու մտավորականներ, կուտնտեսականներ և ուսանողներ:

Պետք է նկատել, որ պատերազմի նյութով զբաղված հայկական վեպերի ընդարձակ հոսանքում «Պատերազմը» այն զբաղվածքն է, որը ամենից քիչ է ենթարկված «իրականության գունազարդման» միտումին: Խրամատն ու թիկունքը՝ նրանց բնորոշ կենսական դժվարություններով, տագնապներով, դժվարին կենցաղով, նահանջի դառն օրերով և հարձակման ծանր պահերով «Պատերազմում» արտացոլվել են միանգամայն ճշգրիտ ու հավաստի: Թափալցյանին մասնավորապես հաջողվել է ղինլորների «խրամատային» առօրյայի պատկերումը: Այս ոլորտում նրա կենսական դիտումները վերաճել են ճշգրիտ զեղարվեստական պատկերի: Պատերազմական իրականության «ներքին դադարների» ճանաչողությունը Թափալցյանը վերարտադրել է ճշմարտապատում հրանգներով:

Այդուամենայնիվ «Պատերազմ» վեպը ունի էական թերություններ, որոնց մասին սկզբունքային խոսակցություն է հղել զրական ասուլիսներում:

Դիտվել է, որ թերությունները ծայր են առել նախ և առաջ վիպական սխալ կառուցվածքից: Վեպի հիմքը և կենտրոնը դարձնելով Հայկազ—Մովհնար—Արամ կենցաղային պատմությունը, Թափալցյանը պատերազմական իրականությունը վերարտադրել է իբրև զեպերի ու հերոսների էկեկտիկ միացություն: Վիպասանը զբաղվածքը ծանրաբեռնել է անկապակից փաստերի նկարագրություններով, վիպական տարածությունը լցրել է սյուժետային բազմաթիվ ճյուղերով, որոնք ոճական միասնության փոխարեն բերել են պատմության խառնադեղատվություն, հոգեբանական խորացումների փոխարեն՝ նյութի հետ կապված զրվագների մակերեսային վերարժարում:

Թափալցյանը իրականության բարբաղիր-տարեղիր է իր խառնվածքով: Դրա արտահայտությունն է նաև «Ոսկե հովիտ» վեպը, որի նյութը գյուղական կյանքի հրեույթներն են՝ զարգացման դժվարություններն ու հակասությունները, հոգսերն ու տագնապները:

Ի տարբերություն «գյուղական հովիտների», Թափալցյանի վեպը ներկայացնում է գյուղի ավերման, սեփականատիրական կրքերի բորբոք-

ման, դյուղացիների ապագյուղացիացման, կեղծ հայրենասիրական հրավառության, դեկավարման սխալ երևույթները:

«Ոսկե հովիտ» վեպում ևս Թափալցյանը երևում է իբրև բազմամարդ տեսարանների լավ նկարիչ: Բնագատությունը «Ոսկե հովիտի» կապակցությամբ նույնպես խոսեց նյութի բարքադրական նեղացման նախասիրությունից: «...Վեպի արխիտեկտոնիկան քիչ է մտահոգել հեղինակին..., — գրել է Ա. Ինճիկյանը: — Հեղինակը ձգտել է, որքան հնարավոր է, մեծ շառավիղով պատկերել կյանքը, որի հետևանքով հետզհետե նորանոր կերպարներ է հանդես բերել, սրանց դրել բազմազան իրավիճակների մեջ, արհեստականորեն ստեղծելով մի բավական բարդ վիպական հյուսվածք»⁴²: Վեպի կոնֆլիկտի և կերպարների մասին սուր դիտողություններ է արել նաև Հր. Թամրազյանը⁴³:

Արձակի դարգացման բնորոշ միտումներից մեկը թեմատիկայի բազմազանությունն է, «աշխարհագրական հորիզոնի» լայնացումը:

Հայ արձակի մեջ կայուն տեղ է գրավում Արևելքը, որը նախորդ շրջաններում առավելապես բանաստեղծական ստեղծագործության նյութն էր:

«Նոր օրիենտալիան»՝ պատմվածքների, վիպակների ու վեպերի խումբը, ասպարեզ կոչեց մի շարք անուններ, որոնք արժանացան լայն մասնաշաղկապության:

Բազմաթիվ պատումների շարքում այդպիսի ընդունելության արժանացավ նախ և առաջ Գ. Սևունցի «Թեհրան» երկհատոր վեպը:



Գարեգին Սևունց

Դարեգին Սևունցը (Գրիգորյան, 1911—1969) ծնվել է Զանգեզուրի Խնձորեսկ գյուղում: Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Բաքվում, բարձրագույնը Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի հեռակա բաժնում: Աշխատել է Բաքվի հաշվական «Կոմունիստ» թերթում, խմբագրել է «Խորհրդային գրող» (1938—1941), ապա երևանում՝ «Պիոներ» ամսագիրը (1946—1952):

Սևունցի ստեղծագործության սկիզբը եղավ «Ծովախորշում» վիպակը (1938), որը պատմում է Բաքվի նավթագործների կյանքի ու աշխատանքային մարտումների մասին: Չնայած վիպակում կան ծովի հատակում նավթաբեր նոր շերտեր հայտնաբերող մարդկանց անձնվեր աշխա-

հըրդավոր» իրավիճակներ ներկայացնող արկածայնություններ, տեսահորիզոնի սահմանափակվածությունը:

Սևունցի պատերազմի տարեներին զինվորական ծառայության մեջ էր իրանում: Իրանական աշխարհը տրոհվում էր նա զրեց «Ազատության պողոտա» (1947) վիպակը, «Իրանական Լեռները» (1949) և «Թեհրան» (1952) քաղաքական վեպը:

«Ազատության պողոտան»: «Թեհրանի» նախնական տարբերակն է, իսկ «Իրանական Լեռները» փաստերի վրա շարահյուսված քաղաքական հրապարակախոսություն է: Ակադեմիկոս, նշանավոր պատմաբան Ն. Տարլեն «Պարզապարտ» տպագրած գրախոսության մեջ՝ գնահատելով «Թեհրանի» լայն արձագանքը ընթերցողների շրջանում, նրա ժանրային կազմությունը համարեց «վեպ-ժամանակագրություն»⁴⁴: Դա, իսկապես, ժամանակագրություն է, որով ներկայացված է Իրանի հասարակական կյանքը՝ տնտեսական-սոցիալական, քաղաքական-դիվանագիտական, բնտանեկան-կենցաղային բոլոր երևույթներով, Ռզա շահ Փեհլևիի տիրապետության օրերին՝ համաշխարհային երկրորդ պատերազմից մինչև 1943-ի վերջում կայացած երեք պետությունների Թեհրանի կոնֆերանսը:

«Թեհրան» վեպում իրար դեմ կանգնած են երկու Իրան. յնկ քաղաքական-հետադիմական, որին հովանավորում են անդլիական, ամերիկյան, գերմանական իմպերիալիստները, մեկն էլ՝ ներքին և օտար ռեակցիոն ուժերի դեմ ազատագրական պայքարի բարձրացած դեմոկրատական շարժումը: Ռզա Փեհլևիի բռնակալական ռեժիմը երկիրը հասցրել է քաղաքական փլուզման և ստրկացման աստիճանին: Այդ իրադրությունն ավելի է խորանում պատերազմի տարիներին: Եվ, բնականաբար, հարուցում է առաջադիմական-դեմոկրատական-ազատագրական պայքարի բարձրացող ալիք: Ազատագրական պայքարի առաջին գծում են «Ազատության պողոտա» ընդհատակյա կազմակերպության ղեկավարները, առաջին հերթին Շեմս Աղադին՝ իր համախոհներով (Տիգրան, Շովքատ, Ամին և այլք):

Սրանք արտահայտում են աշխատավորական Իրանի շահերն ու ազատագրական բաղձանքները, ժողովրդական խավերին համախմբում ընդվզելու օտարերկրյա գաղութարարների լծի դեմ: Ժողովրդի ազատագրական շարժումը, ինչպես մեկնաբանում է վիպագիրը, հենվում է բանվորական և դյուղացիական շերտերի, այդ միջավայրում հասունացող տրամադրությունների, ընդվզող տարերքի վրա: Գ. Սևունցին իրապես հաջողվել է ճիշտ ներկայացնել, այսպես ասած, «ներքնախավերի»՝ բանվոր-դյուղացիների, ուսանողների և մտավորականների տրամադրությունների կազմավորման ընթացքը:

Դեմոկրատական Իրանի ողին առաջին հերթին մարմնացնում է Շեմս Աղադին, որն անցել է քաղաքական պայքարի հրաշալի դարձյալ, այդ պայքարում ստացել հայրենասիրական-քաղաքացիական կոփվածք և անում է ամեն ինչ՝ երկրում հաստատելու առաջադիմական կարգեր:

Վիպագիրը շատ ավելի բարդ քաղաքական խնդիրներ է լուծել իրանական ռեակցիան ներկայացնելիս: Շահական Իրանը քաղաքական խառնակությունների մի անվերջանալի շղթա է, ուր տեղական կալվածատիրական ուժերի, պալատական պաշտոնյաների, հոսքով հավարի, դատավոր նամավարի, ինստիտուտի դասախոսներ Ղորանիի, Վսուդիի և այլոց կողքին գործում

են երկիր թափանցած գերմանական զործակալներ, անգլիական-ամերիկյան կառավարությունների դրածոներ:

Գ. Սևունցը քաղաքական կյանքի մեխանիզմի լավ ճանաչողությամբ գծել է և՛ շահի պայտատական շրջապատի, և՛ օտարերկրյա «հյուրերի»՝ «իրանական նավթի» համար կռվող զաղութարարների անհատականացված կերպարներ: «Թեհրանը» քաղաքական վեպի լավագույն նմուշներից է առհասարակ խորհրդային գրականության մեջ:

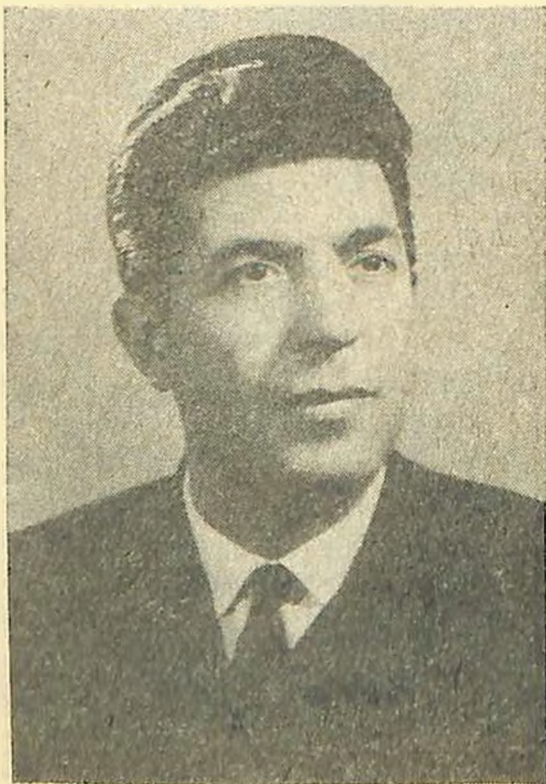
Առաջատար թեման՝ ժողովրդական ազատագրական սլաքարը, Սևունցը իրացրել է հետաքրքրաշարժ սյուժետային կառուցվածքի, վավերագրական նյութի, առանձին ճկուն նկարագրությունների միջոցով: Վեպն ունի նաև որոշ արկածային երանգներ, «խորհրդավոր հանգույցներ», որոնք, ինչ խոսք, հարվածում են գեղարվեստականությանը:

«Թեհրանից» հետո Գ. Սևունցը գրեց «Գերիններ» (1958) և «Պետական գաղտնիք» (1967) վեպերը, «Դանուբից Դանպես» (1957) և «Վիետնամի գարունը» (1960) ճանապարհորդական նոթերը:

Գ. Սևունցը նաև հասարակական եռանդուն զործիչ էր, Ասիայի և Աֆրիկայի ժողովուրդների համերաշխության կոմիտեի անդամ:

Արևելքի ազատագրական շարժումներին նվիրված վեպերի լայն հոսանքի մեջ գրելակերպի ինքնատիպությամբ աչքի ընկան Ստեփան Ալաջաջյանի «Անապատում» և «Պարտություն» վեպերը:

Ստեփան Ալաջաջյանը ծնվել է 1924-ին, Սիրիայի Հալեպ քաղաքում: 1934-ին ավարտել է Հայկաի բոլեջր: 1946-ին ներգաղթել է խորհրդային Հայաստան և սովորել Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում (ավարտել է 1951-ին): Գրական փորձեր կատարել է դեռ Հա-



Ստեփան Ալաջաջյան

լեպում: 1942-ին տպագրվել է «Վշտի ծաղիկներ» բանաստեղծությունների ժողովածուն: Այդ գիրքը կրկնում էր սփյուռքահայ բանաստեղծության հայտնի դեմքերի վշտի և կարոտի մոտիվները, այն էլ մանրամասնապես, անառարկա պատկերներով:

Տասնամյա ընդմիջումից հետո Ալաջաջյանը գրում է «Անապատում» վիպակը (1953), որը գրական հասարակացության ուշադրությունը գրավեց լույսն ածվալ և դանդաղորթաց «պանորամաներից» տարբերվող գինամիկ և խտացած պատումային ոճով, հոգեբանական թափանցումներով, հերոսների «ներքին աշխարհի» վերլուծություններով:

«Անապատում» վեպի գոր-

ծողության վայրը Լիվիաական անապատն է, ժամանակը՝ 1942 թվականը, հերոսները՝ անապատում մոլորված զինվորական փոքրիկ ջոկատի մարդիկ:

1949-ի հուլիսին, ֆաշիստական արշավանքի դեմ խոստացած «երկրորդ հակառակ» բացելու փոխարեն զաշնակիցները անիրավաբար թշնամուն են հանձնում մի կարևոր ամբողջ: Լիվիական անապատի տոթակեղ փոթորիկների միջով, բրիտանական բանակի մայոր Զեֆի առաջնորդությամբ, քայլում է բախտի քմահաճույքին թողնված ալյազգի զինվորներից կազմված վաշտը: Զինվորները, որ այստեղ էին եկել ֆաշիզմի դեմ կռվելու, այժմ հարկադրված են ոտքով անցնել անապատը, դուրս գալ շարշարանքի, քաղցի, անտանելի հարավի անդիմադրելի տոթի աշխարհից, «ինչ-որ հեռավոր մի տեղ», որտեղ իրենք նետված են նյութված դավաճանության պատճառով:

Անապատի միջով քայլող վաշտը միատարր չէ ոչ իր սոցիալական և ոչ էլ ազգային կազմով: Բրիտանական կայսրության հավատարիմ հպատակներից բացի, նրա շարքերում կան ալյազգիներ՝ հնդիկներ, արաբներ, նեգրեր, ավստրալիացիներ, նորզելանդացիներ, իտալացի և հայ: Կյանքի ծախքով և հույսը, ապրելու անսպառ կամքը, հայրենի եղերքների կարոտը, ապագայի երազանքը ուժ են տալիս ուղեկորույս և անդեկ մարդկանց՝ հաղթելու Լիվիական անապատի դժվարությունները:

Նկարագրելով զինվորական վաշտի մի քանի օրվա հարկադիր «երթը» Լիվիական անապատում, ցուցադրելով զինվորական կյանքի առօրյան, հեղինակը չի դառնում լուկ անապատային նահանջի ժամանակագիր:

Վեպը պատասխանում է զինվորներին մտատանջող հարցախմբին. ինչո՞ւ են իրենք կռվում ֆաշիզմի դեմ, եթե «ինչ-որ տեղ» պետք է դավաճանեն և հանձնեն պաշտպանական հզոր ամբողջը, ինչո՞ւ համար գոյություն ունեն ազգային տարբերություններ, ինչո՞ւ են իրենք հավաքվել օտար անապատում և այժմ ստիպված են կյանքի, մաքառման գնով հեռանալ այնտեղից:

Հերոսներին հուզող այս հարցերը Ալաջաջյանը լուծում է ոչ թե մերկ հրապարակախոսության միջոցով, այլ անհատականացված և գեղարվեստորեն մշակված կերպարների միջոցով:

Վեպի «առանցքը» մայոր Զեֆի՝ «կայսրությանը» նվիրված «ռազմիկի», կերպարն է, որն արհամարհանքով է նայում ալյազգի ստորադրյալներին, ատում է «կեղտոտ, թափթված, անզխարկ» զինվորներին, որոնցից «անզխարկ», — մտածում է նա, — այնքան բարձր է կանգնած»: Զեֆը դաժան է ու փառասեր, սպանում է թուլակազմ զինվորներին, որպեսզի նրանք բռն չլինեն, բնիկներից թալանած հացը զաղտնաբար բաժանում է անզխարկներին:

Ջեկ Համիլտոնի կարծիքով, որը Զեֆին ճանաչում էր դեռ պատերազմից առաջ, նա ընդունակ է ամեն տեսակի ստորություն: Դրա բնորոշ արտահայտությունն է Հարի Լիին՝ մորթապաշտ ու բծնող զինվորին «տեղեկատվություն» համար ընտրելը: Զեֆը նրանից ամենօրյա տեղեկություններ է ստանում զինվորների տրամադրությունների ու ներքին հակասությունների վերաբերյալ, սարսափով տեսնելով կայսրության հեղինակության անկումը:

Զեֆը իր «տոհմական ծագման» արժանապատվությունը գիտակցող անզխարկական գաղութարարի կերպար է՝ զմված պլաստիկական ուժով:

Նրա հակապոտիկերն է իտալացի սերժանտ հումանիստ Պանսոն, իսկացի ու բարի մի անձնավորություն՝ ջոկատի սիրելին: Պանսոն Զեֆի մարդասպա-

նական վարքագծի մերկացնողն է, վաշտի զինվորներին լուսավոր գաղա-
փարներ ներշնչողը:

Եթե Զեֆր, երեսպաշտ քահանա նովելյար և սրանց համակիրները ցան-
կանում են զինվորներին դարձնել «կայսրության» կամադուրկ զործիքներ,
տալա Պանոտն, սիրիացի հայ Տիգրան Արաղյանը և սրանց համակիրները
մարդու մեջ, ինչ ազգի էլ պատկանի, զնահատում են զգացմունքների ազա-
տությունը, հոգեկան հարստությունը:

Վեպի զլիսավոր հերոսների աշխարհայացքների բախումը առավել ցա-
տուն արտահայտվում է ալյազդի զինվորների հանդեպ ունեցած վերաբեր-
մունքում: Թեև անապատից քչերին է հաջողվում փրկվել, սակայն փրկված-
ները (Նեբեհ, Ռուհի, Քասիմ, Սադադի և այլն) ի հայտ են բերում ազգային
և սոցիալական շահերի հասուն գիտակցություն:

«Պարտություն» վեպով Ալաջաջյանը կրկին հաստատեց իր գրական ձի-
քը: «Պարտությունը» առանձնանում է նաև իրականության հանդեպ ամբի-
խոր հայացքով: «Անապատում»-ից ալյազդ անցած կերպարների կողքին
գործում են մի շարք նոր կերպարներ՝ քաղաքական ամբիխ բարդ հարաբե-
րություններով:

Անապատին ալյազդ փոխարինում է արեւելյան մեծ քաղաքը, սրտեղ
արաբական (Սիրիա) կենցաղը զուգորդվել է արեւմտյան քաղաքակրթության
երևույթների հետ: Ներկայացվում են Սիրիայում հանգրվանած անգլիական
զաղութարարները, որոնք, ի վերջո, հասնում են իրենց նպատակներին՝ ար-
տաքուստ «անմեղ» զործելակերպով:

Ալաջաջյանի գրական մոտաքն արժանացավ արձակի կենդանի դասա-
կանների՝ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի ուշադրությանը: Ի դեմս տալա-
զրած գրվածքների նրանք տեսան արձակագրության մի նոր ոճ, վերին աս-
տիճանի գինամիկ, նկարագրական ամբլորդություններից բեռնաթափված
պատում, որի ծանրության կենտրոնը կերպարների հոգեբանական բացա-
հայտումն է:

Հիսնական թվականներին գրական ոսպարեղ մտած արձակագիրների
սովար խմբի մեջ Ալաջաջյանը աչքի ընկավ սեփական ձեռագրով, ոչ միայն
պատումի նշաններով՝ գեղանկարչական թանձրացումներ (ալյապիսիք են ա-
րաբական տոթակեղ անապատի անտանձ սամումի և սիրիական քաղաքի
անցողաբձի տեսարանները), կերպարների հոգեբանական հաղեցում, գոր-
ծողություններն առաջ շարժող երկխոսություններ,—այլև ստեղծագործության
զլիսավոր թեմայով, որ այնուհետև դարձավ նախ բոլոր գրվածքների անբա-
ժան հատկանիշ:

Դա ալս մեծ ու դժվարին աշխարհում արդարության որոնման թեման
է՝ սրա պես-պես արտահայտություններով:

Պարզ էր ալլես, որ վաղ թի ուշ Ստեփան Ալաջաջյանը անգրադառնալու
էր իր տոհմի պատմությանը: Դրա անցաթուղթը եղավ «Սղեղները շիտնարհ-
վեցին» երկհատոր վեպը: Մինչև այդ վեպի հրապարակումը արձակագիրը
հանդես եկավ հայրենագուրկ մարդկանց ողբերգական ապրումները, ինչպես
և նրանց բարոյական անկման գրվագները ներկայացնող «Առանց հայրենի-
քի», «Փյունիկ» վիպակներով, որոնցով հայրենադարձության թեման ար-
ձարծվում է դարձյալ մարդկային արդարության որոնման անկյունադարձով:
Հայրենիքի որոնման մտորումները վիպագրին տարան պիպի հետ, դեպի

պատմական Սիլիկիայի ավերը, որտեղ մեր դարասկզբին մի բուռ զենթուն-
ցիներ մահու և կենաց պայքար էին մղում թուրքական հրոսակների դեմ:

Թեև պարտվեցին, բայց շխտարհվեցին. «Եղեգները շխտարհվեցին»:

Իր բնույթով սա հերոսությունն է. Ալաջաջանը՝ գործի
գնելով իմացությունները «հիշատակաց հրկրի» աղետավոր օրերի անցու-
դարձից, ինչպես նաև հոգեբանական թափանցումների արվեստը, կերտեց
նախնիների՝ 1862-ի Զեյթունի ապստամբության քաջորդիների և քաջուհիների
մերդարյա շառավիղների գեղարվեստական հրաշալի կերպարներ:

Ալաջաջանի վիպասքի հերոսները պատմության շար ուժերի քմահա-
ճույթով դրված են ամենաանարդար պայմաններում: Ի պատասխան այդ
անարդարությունների, որոնք ասպարեկ են հանում ոչ այլ ինչ, եթե... իրենց
անընկճելի ոգին ու մաքառման կամքը՝ հաստատելու ապրելու մարդկային
իրավունքը: Այդ ոգու կրողներն են վիպասքի տղամարդ ու կին հերոսները,
առաջին հերթին՝ Փառենը, որը դառնում է ճակատագրի քմահաճույթին
հանձնված հալածական և անպաշտպան համայնքի դիմադրության շարժ-
ման կազմակերպիչը: «Եղեգները շխտարհվեցին» գրվածքը, թեև պատմա-
կան հիքստապատում է, այսինքն գործ ունի «պատմական հիշողության» սլա-
քով վերարծարծված իրականության հետ, ոակայն նրա էական հատկանիշն
է նաև ժամանակակից իրականության յուրօրինակ զուգահեռը լինելու հան-
դամանքը:

Ազգային արժանատյալությունը և հայրենասիրությունը բարձր պահած
վիպական հերոսները, հեղինակի մեկնակետով, այդ հասկացությունների
տեսական մաքառման պաթոսը լրացնում են նաև ապրելու մարդկային իրա-
վունքի համընդհանուր գաղափարով:

Լինելով հոգեբանական թափանցումների վարպետ (դա են վկայում ա-
ռաջին վեպերի հերոսների հոգեկան աշխարհի սուղումները), Ալաջաջանը
«պատմական հիշողության» այս վեպում նույնպես իրար է հշուտում սու-
ժեի պատմական ու հոգեբանական եզրագծերը, դրանով իսկ հասնելով նկա-
րագրած կյանքի ճշմարտության յուրացման:

«Եղեգները շխտարհվեցին» վիպասքին հետեցին մի շարք այլ պատում-
ներ, որոնք համախմբվեցին «Ոսկեդուլն ծիրկաթին» (1981) հատորի մեջ՝
ներկայացնելով իր կենսագրության առանձին հատվածները, մաքերն ու
ապրումները, իր հոգու կյանքը:

«Անառազաստ նալակներ» հոգեբանական դրամատիկական շնչի վիպակը
ևս իր հիմքով արդարության՝ կյանքի հավերժության որոնում է, հիվանդի
ու նրա շրջապատի, հիվանդի ու բժշկի յուրօրինակ երկխոսություն աշխարհի
ամենամեծ «հրաշքի»՝ կյանքի մոտիվներով:

«Անառազաստ նալակներ» խիզախ, աներկյուղ, հպարտ մարդու խոս-
տովանությունն է աշխարհին և միաժամանակ նրա ծնրադրումը կյանքի
պեսպա կերպերի առջև:

«Եղեգները շխտարհվեցին» վեպով Ալաջաջանը հաջողությամբ շարու-
նակում է վիպասանության այն գիծը, որ, իրավամբ, կապվում է հաշիկ
Դաշտենցի անվան հետ:

Խաչիկ Դաշտենցը (Խաչիկ Տոնոյի Տոնոյան, 1910—1974) ծնվել է Արև-
մրայան Հայաստանի Բիթլիսի վիլայեթի Խութ-Բունաշեն գավառի Դաշտա-
դեմ գյուղում: Միջնակարգ կրթությունն ստացել է Ալեքսանդրապոլի (այժմ՝

լենինական) ամերիկյան մանկատանը, ապա ուսուցչություն արել նույնա-
նուն դավառի Հոուսև և Սառնադրյուր գյուղերում: 1932-ին ավարտել է Երե-
վանի պետական համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը:

1932-ին էլ վերաբերում է «Երգերի գրքով», առել է՝ բանաստեղծու-
թյամբ, սկսած նրա գրական ուղիքի, որ արժանացել է Ն. Չարենցի հատուկ
վերաբերմունքին⁴⁵: 1936-ին լույս տեսած «Բոց» բանաստեղծությունների
գիրքն արդեն այնքան աղմուկ հարուցեց, որ Դաշտենցը ստիպված հեռա-
ցավ Մոսկվա և խարխալ նեանց օտար լեզուների ինստիտուտի անդերհեն
լեզվի բաժնում, նախապատրաստվելով թարգմանչի կոշման:

Այդ կոշումը Հ. Խան-Սառնայանից հետո նա սրբագործեց նվիրվելով
հայոց Շերապիրականի ամբողջացմանը:

1950-ին հրապարակված «Խոզեղան» վեպը յուրահատուկ տեղ ունի
խորհրդահայ վիպագրության մեջ՝ այն էլ մի քանի առումով: Նախ, այդ վե-
պով շարունակվեց հայրենական զրականության այն ափսոսը, որ մի շարք
պատմվածքներով բացել է Ակսել Բակունցը: Դա 1915-ի հայկական կոտո-
րածներից փրկված մարդկանց վերածնությունը գեղարվեստական մարմնա-
վորման ափսոսն է, որի մեջ մտավ նաև Դաշտենցը՝ ոչ միայն իբրև շարու-
նակող, այլ ավանդները հարստացնող:

«Խոզեղանը» կենսագրական վեպ է մի հայ ընտանիքի ճակատագրի
մասին. այդ ընտանիքը ապրում է թուրքական բռնակալության բոլոր սար-



Խաչիկ Դաշտենց

սափները: Դաշտենցը արժանա-
հավատ պատկերներով նկարա-
գրում է հովիվ Ասատուրի (Խո-
զեղանի) և նրան շրջապատող
սասունցի աշխատավոր մարդ-
կանց կյանքի ուղին՝ բնավայրում
և գաղթի ճանապարհներին, տե-
ղահանության ու կոտորածների
ժամանակ: Խոզեղանի ընտանիքի
կենսագրության միջոցով Դաշ-
տենցը ներկայացնում է միջադ-
գային իմպերիալիզմի անլուր
եղևոնաբործություններից մեկի՝
հայկական կոտորածների որոշ
կողմերը:

«Խոզեղանի» հերոսները հայ
ժողովրդական էպոսի հերոսների
շառավիղներն են, նրանց նման
բարի ու խաղաղասեր, վեհանձն
ու արդարադատ մարդիկ, որոնց
կյանքն ու աշխատանքը խռովում
են թուրքական բեզերն ու քուրդ

րազրույթյանը: Սասունցի շինականները տենդագին նախապատրաստվում են նշելու ազգային-ժողովրդական տոնը, սակայն շուտով նրանց պարզ ուրախությունը խառնվում են ողբն ու տառապանքը: Ծխի հսկայական քուլաներ են բարձրանում հայ շինականների երգիկներից, թուրք բռնակալները սկսում են ահավոր սպանողը, հրի ու սրի են մատնում անդեն գլուղերը: Անմեղ ու անգեն, իրենց արտ ու հանդով զրազված մարդկանց արյունը հոսում է լեռներում ու ձորերում, երևիս մոթվում է օրորոցում, կինը՝ թոնրի պոնկին, վարդավառի տոնի համար գաթաներ թխելիս, ամուսինը բարդենու տակ՝ սամի շինելիս: Շատերն իրենց նետում են Մեղրագետի ալիքների մեջ:

Դաշտենցը հաջող է նկարագրել սասունցիների կենցաղն ու ազգային սովորույթները (հասնելով մինչև ազգագրական մանրամասնությունների), հյուսիս գույներով է ներկայացրել աշխատավոր մարդկանց կերպարներն ու բնությունը, սակայն պատշաճ խորությամբ չի ցուցադրել սասունցիների հերոսական դիմագրությունը թուրքական բռնակալներին, նրանց անձնուրաց քաջությունն ու գլուցազնական ոգին:

Այս ամենը Դաշտենցն իրագործեց «Ռանչպարների կանչը» փայլուն վիպասանությամբ, որը կարճ միջոցում ունեցավ երկու հրատարակություն, մեկ՝ 1979-ին, մեկ էլ 1985-ին՝ մեծ տպաքանակով. նույն 1985-ին Մոսկվայի «Советский писатель» հրատարակչությունը Դաշտենցի այդ գրվածքը տպագրեց ռուսերեն (թարգմ. Անահիտ Բայանդուր):

«Ռանչպարների կանչը» XIX դարավերջյան և XX դարակիզբյան հայոց ազատագրության «կարմիր աստվածների»՝ հայդուկների, վիպասան է, ինչպես նրա ժանրային կազմությունը բնորոշել է հեղինակը և «եսոսք հեղինակի» նախախոսքում տվել հետևյալ մեկնաբանությունը. «Այդպիսի սերունդ եղավ, այդպիսի սերունդ դժվար թե կրկնվի»:

Այնքան արատառվոր և առասպելական էին այդ սերնդի մարդիկ և իրենց գործերը, որ, թեև այս վեպի ամբողջ նյութը իրական է, կատարված եղելություն, բայց ոմանց կարող է թվալ անիրական և հեքիաթային:

Այդ մարդկանց անուններն ու գործերը հյուսվել են լեզենդին, հեքիաթին, առասպելին և սերնդեսերունդ անցնում են բերներերան:

Նրանք խումբ-խումբ եկան և լցվեցին այս վիպասանության մեջ, ոմանք իրենց անուններով, մի քանիսն էլ անունները փոխած: Ու դարձյալ հին, չարքաշ, բայց տոկուն հայ շինականն էր, որ ելավ իմ առաջ: Ամեն մեկը բերեց մի հերոսական դրվագ կամ եղելություն իր կյանքից և հյուսեց այս գիրքը: Գրքի ամեն մի գլուխը մի առանձին պատում է կամ պատմվածք, իսկ բոլորը միասին՝ մի ամբողջական վեպ»⁷⁶:

Հիրավի, «Ռանչպարների կանչը» ժողովրդական վիպասք է, «վիպասանություն», պոետիկայով ամենասերտ աղերսներով կապված ժողովրդական բանահյուսության աղբյուրների, կարելի է ասել՝ «Սասունցի Դավիթ» վիպերգից սերող ասացողական-ասմունքային արվեստի հետ: Ասմունքը «Ռանչպարների կանչի» մեջ բացահայտորեն կայուն բնավորություն ունի, ուր իրար են գալիս ասքը և փոստագրական նյութը, բանավոր խոսքն ու գրավոր հիշատակությունը, լեզենդը և տարեգրությունը, հեքիաթը և եղելությունը: Այս ամենը կազմավորում են «Ռանչպարների...» կենսական տարածությունը և պայմանավորում հեղինակի գեղարվեստական հայտնագործումներն ու գիրքերը:

Իրագարծությունների կենտրոնում Մախլուտո անունով հայդուկն է, որի ընդարձակ պատումը ներկայացնում է ազգային-ազատագրական մաքառումների հայդուկային-ֆիզային համավածի եթե ոչ ամբողջական, ապա ամբողջությամբ մերձեցող համապատկերը: Շատ կարճ ժամանակամիջոց այցելելով սուրբ Մարինե վանքի գլխահայրը, «Ռանչարների կանչի» ծածկագրերով արտապետելով մաշտոցյան այբուբենին, Մամիկոն-Մախլուտոն նետվում է ազգային շարժման բուռն հորձանուտի մեջ (Սասունի և Մուշի տարածքում), որտեղ նրա կյանքի ողիսականը հատվում է դարավերջյան նշանավոր հայդուկների՝ ազգային նվիրյալների հերոսական սխրանքների հետ:

Դրանք են Արաբոն, Աղբյուր Սերոբը, Սոսեն, Գևորգ Չաուշը, Անդրանիկը և շատ-շատերը, որոնք, չհաշտվելով ազգային ստրկության լծի հետ, կամովին ոտքի են բարձրացել իրենց մարդկային արդար իրավունքների, հող ու ջրի, լեռ ու ձորի, պատվի ու խղճի պաշտպանության համար: Հայդուկային շարժումը, ինչպես ավանդում են պատմական աղբյուրները, ուներ իր չգրված օրենքները: Մախլուտոն աստիճանաբար տիրապետում է այդ օրենքներին:

Առաջին ականավոր հայդուկը, որի հետ բախտ է ունենում շփվելու, լինում է Արաբոն: Իր հայդուկային դասերով, խորհուրդներով ու վարքագծով Արաբոն Մախլուտոյին ներշնչում է ազգային պատվի ու արժանապատվության հիմնորոշ գաղափար: Այնուհետև Մախլուտոն անցնում է մյուս նշանավոր հայդուկների, այդ թվում ամենանշանավորների՝ Աղբյուր Սերոբի և Սոսեի, Գևորգ Չաուշի և Անդրանիկի, մյուսների դասերը, որդեգրելով հայրենյաց փրկության զոհասեղանին կյանքը անմնացորդ զոհաբերելու, պայքարի զենքը՝ հրացանը, ամեն ինչից վեր դառնալու պատգամ-պատվիրանները: Վիպասքի առաջին մասը հայդուկային ազատագրական շարժման ընդհանուր համապատկերից քաղված նովելատիպ պատմություններ են. նովելներից ամեն մեկը պատմում է մի զրվագ, մի լեզենդ, մի անձնավորության կյանք, մի մարտական կռվի նկարագրություն:

Բնականաբար, առաջին մասում իշխում է հայդուկային շարժման, այսպես ասած՝ հեքիաթային-միֆական տարերքը, իսկ այնուհետև, գարգացման ընթացքում, պատումը ազատագրվում է միֆական-հեքիաթային գծերից և ավելի ու ավելի մերձենում ռեալիստական ասմունքին:

Այսպես, վիպասքի սկզբնամասի համար վերին աստիճանի հատկանշական է Պայթող Աղբյուրի ավանդապատումը. Պայթող Աղբյուրի ակունքից հայտնվող Քուռկիկ Ջալալին, հրեղեն այդ ձին, ըստ վիպասքի տրամաբանության, ոչ միայն Արաբոն էր, այլև մյուս անանուն և համբավավոր հայդուկները: Միֆական-առասպելական ծագում ունի այն զրվագը, երբ Սև սարի հոտաղը փայտը ձեռքին՝ ընդդեմ կալծակի, կրակ բերելու է ելնում յուրայիններին պարզեցնելու համար:

Կամ հիշենք Բարշենի ճակատամարտից հետո Գևորգ Չաուշի սխրանքին տրված պնահատականը. «Ճակատամարտից անմիջապես հետո, որտեղ աչքի ընկավ Գևորգ Չաուշը, երգ հյուսվեց նրա զարմանալի քաջադործությունների մասին, այն մասին, թե ինչպես էր Չաուշը «մաղով որսում թըշնամու գնդակները»: Հիշենք նաև Մոսե Խմոյի հրեղեն ձիուն ուղղված խոսքը. «Ես երազելով երազեի եմ քեզ, հրեղեն... Սուլթանը վիշապ օձի պես փախ-

յըլելի է մեր շորս կողմը և պոխր պրել մեր կրծքին: Ընդունիր իմ կանչը սասունական և կանգնիր տյատիզ, հրեղեն, կանգնիր այնտեղ»:

Նույն Մոսե Իմոն հավաքում է իր զլխին տալվորիկցիներին և նրանց պատմում անգլիական թագավորին օրոքոց տանելու արարողությունը. «Ու հավաքվեցին Սասնա նշանավոր մարդիկ, որ Մոսե Իմոյի բերած թագավորական թուղթը կարդան»:

Եվ այսպես շարունակ՝ լեզենդներ, առասպելներ, հեքիաթներ: Ժողովրդական պոետիկայի այդ նշանները ոչ թե քմածին, պատմողի-ասացողի երևակայության խաղի գրսևորումներ են, այլ նրա նկարագրած կյանքից քաղված միանգամայն բնորոշ իրադրության էություն արտահայտման եղանակներ:

Հեղինակին (և նրա տաացող-ըրուցակցին) քաջածանոթ է իրականության բանահյուսական մոդելը, որ չի բացառում ավանդապատմային-առասպելաստեղծված արտահայտման շերտերը, բայց այդ ամենը իրականության շրջանակներում:

Արդարև, «Թանշպարների կանչը» շնչում է իբրև իրականության հեքիաթայնացված մոդել, որով զլխավոր անցքերը իրենց վրա են վերցնում Սասնա և Մշո քաջերը, այն հայդուկները, որոնց սխրանքների, մարտերի ու կենցաղի, ծեսերի ու սովորությունների, նրանց զլխով անցած դեպքերի մասին վիպասանում է Մախլուտոն:

Մախլուտոն իբրև ականատես վավերագրում է տեսածն ու ղգացածը, ձեռք բերածն ու կորցրածը: Հեքիաթասացից Մախլուտոն վերաճում է վավերագրողի, փաստագրող-արձանագրողի՝ գրվածքի երկրորդ մասում գերազանցորեն ներկայացնելով հայոց լեռների Արծվին՝ Անդրանիկին, նրա զանգեղուրյան, նախիջևանյան և էջմիածնական երթուղիները, նրա և զինվորների հարաբերությունները, նրա և դաշնակցության զորապետների, օրինակ, Դրոյի ներքին տարաձայնություններն ու բախումները: Անդրանիկը վավերագրության էջերում երևում է իբրև Մախլուտոյի կենսագրությանից անտրոհելի անձնավորություն, որի հետ հայտնվում է օտար ափերի տարադրության մեջ:

Երրորդ մասում Մախլուտոյի կենսագրության պատումի ղեկը իր ձեռքն է վերցնում հեղինակը՝ նույնպես տաացող Դաշտենցը: Նա պատմում է Մախլուտոյի ամերիկյան և փարիզյան օրերի մասին, երբ զլխահակ հետեւում էր Անդրանիկի հուղարկավորությանը դեպի Պիր-Լաշեզի գերեզմանատուն, պատմում է համաշխարհային երկրորդ պատերազմի տարիներին ֆրանսիական հայրենասերների՝ Դիմադրության շարժմանը մասնակցության մասին, նաև հայրենադարձության, երբ Սմբատ զորավարը (նույն ինքը Մախլուտոն) պահակ էր Կոմիտասի անվան զբոսայգի-պանթեոնում:

Մախլուտոյի կենսագրության մեջ հայտնվում է մի շատ էական մանրամասնություն: Նա կտակում է թաղվել էջմիածնում՝ Խենթի գերեզմանի կողքին: Խենթի հայտնությունը Մախլուտոյի երազանքներում ոչ միայն անակնկալ չէր, այլև նրա և առհասարակ հայդուկային շարժման բնական ու արամբաբանական շարունակությունն էր: Բանն այն է, որ հայ հայդուկները հնարավորության սահմաններում տեղյակ էին նույն ժամանակներում մտքերի վրա իշխող Բաֆֆի վիպասանի վերակերտած ազատագրության քաջ մարտիկներին, որոնց մեջ էր նաև Սամսոն Տեր-Պողոսյանը, մականվանյալ՝ Խենթ: Մախլուտոյի իղձը կատարվում է անմնացորդ. էջմիածնի Դաշանյան

վանքին զրկից Խենթի հողաթմբի կողքին բարձրանում է նաև Մախլուտոյի հողաթումբը, ուր երկու տարի անց զրանիտի հուշարձանի վրա զրվեց. «Տարոնի հայդուկ Մախլուտոյի (Սմբատ Բորոյան) հիշատակին»:

1872—1956 թթ. իր դասընկեր Լեոնից, Մշո Ծոփ գյուղացի»:

Պարզվում է նաև այս առեղծվածը՝ Մախլուտոն հուշակավոր զորավար Սմբատն էր, որին ծանոթ էինք նաև մենք:

Խաչիկ Դաշտենցը վիպասքի քնարական միջամտություններում, որոնք բավականաչափ առատ են, գրում է, որ ինքը պատմում է հայ շինականների, իբրև միասնական հանրության, համայնքի մասին: Նախնական մտահղացումով զրվածքը անվանվելու էր «Շապինանդ»: Այս ծածկագիրը վերծանվում է՝ «Շապին-Գարահիսարցի Անգրանիկ»: Հետագայում վիպասքը հյուսելու, առանձին մասերը իրար բերելու ընթացքում նաև հրաժարվել է առաջին խորագրից և կանգ առել «Ռանչպարներ», ապա նաև «Ռանչպարների կանչը» վերնագրերի վրա:

Արդարև, վիպասքի հեղոսները, որ հաշվվում են տասնյակներով, հայ հողագործ շինական-առմիկներ են, բառիս բուն նշանակությամբ՝ ռանչպարներ: Դրանք սերմնացաններ են, մաճկալներ, հնձվորներ, ջրաբաշխներ, դարբիններ, արհեստավորներ (ինչպես Անգրանիկը), իրենց հող ու ջրին, հանդ ու ձորին, իրենց ընտանեկան օջախներին, գութանին ու մանգաղին գամված մարդիկ, որոնք, շահագործելով իրենց իրավունքները, առաջին հերթին՝ ապրելու գերագույն իրավունքը բռնադատելու լուծը, արդար զայրույթով ու ցասման շանթերով ոտքի են կանգնում՝ կատարելու ժողովրդի կամքը:

Այս հայեցակետը՝ հայդուկային շարժման համաժողովրդական բովանդակությամբ, Մախլուտոն (հեղինակի հետ միասին) ներկայացնում է պեսպես, զարմանահրաշ, բայց իրական զրվագներով: Մախլուտոն հանդես է գալիս իբրև անցքերի յուրօրինակ մեկնաբան, Աղբյուր Սերոբի և Գևորգ Չաուշի, Անգրանիկի և Սամարցի գործերի գնահատող: Ինչպիսի դառնություններ ու խոր մորմոքով է խոսում նա, օրինակ, Չաուշի «մեղքի» մասին, որը Ալվառինջու թունդ գինով հափշտակվելու հետևանք էր: Նա յուրովի դատապարտում է Գևորգ Չաուշի՝ հայդուկային ասպետական օրենքներին չվալիող արարքը, դա համարում է բաց՝ հայդուկային ամբողջ շարժման համար:

Վիպասքի ռամկական շաղախի մասին է վկայում նաև աշխատանքի, իբրև մեծագույն մարդկային արժեքի, գնահատությունը: Հերոսներից շատերը հոգու ամբողջ էությունը երազում են խաղաղ ու արդար աշխատանքային կյանք:

Այս առումով խորհրդանշական իմաստ է արտահայտում Ֆադեի կերպարը, ինչպես նկատել է Նլենա Ալեքսանյանը իր «Խաչիկ Դաշտենցի վիպէպոսը» փոքր-ինչ տեսական դրույթներով և մեծերի ստույթներով ծանրաբեռնված, սակայն առանցքային կետերում միանգամայն հաաթրքերական հողվածում:

«Թիակը ուսին անցնելով վիպական ամբողջ տարածությունը,— գրում է քննադատը,— Ֆադեն մարմնացնում է ժողովրդի անսպառ էներգիան՝ կենսասիրությունը. նույն Ֆադեն միաժամանակ թե սովորական հայ գյուղացի է, որը տնօրինում է ջրտուքի դործը, համապյուղացիներին և հայրենակիցներին օգնություն հասնելով զժվարին պահերին, թե հայ մշակի հավաքական կերպար է, այս աշխարհը եկած մի մարդ, որն ընդունակ է հաղ-

թելու աշխարհի սուտն ու շարքը. «Իմ դործը աշխարհը ջրելն է և մոլորված-ներին շխտակ ճամփա ցույց տալը»⁴⁷:

«Ինչքան էլ թոփ ու թվանքները գոռան, վերջը պիտի խոնարհվեն թիակի առաջ,— տասում է Ֆադեև փաշային և ավելացնում.— Դնա քո սուլթանին առա, որ Ֆադեևի շաղկամի ծիլը իր զորանոցի հիմքից զորավոր է»: Եվս մի իմաստուն դարձվածք՝ «Ջրի խշշոց և թիակի ղնզոց էս է աշխարհը»: Ժողովրդական-գեղջկական այս աշխարհազգացողությունը Դաշտենցի հերոսների գործողության նշանաբանն է, նրանց բաղձանքների ու երազների բարձրակետը: Օրինակ, Մուղրուղու Շմոն շարունակ ու անհամբեր սպասում է «արդարության արագաղլի» կանչին, որ իր հայտնագործած վաղնջական դարերի ցորենի հատիկը ցանի ազատ Հայաստանում:

Եվ այսպես, ազգային ճակատագրի իրենց իրավունքների պաշտպանության համար ոտքի ելած գեղջուկների (սա է հայդուկի բառարանային բնորոշումը) պայքարը տարվում է աշխարհի արդարությունը որոնելու ուղղությամբ:

Երբեք էլ իմ կարգացած վերլուծական հողվածներից լավագույններից մեկի մեջ՝ «Բրաբիոն ծաղիկ որոնողը» խորագրով, որի հեղինակն է Մուշեղ Գալշոյանը, ասված է. «Ուխտին հավատարիմ՝ ղենքին պսակված, նրանցից շատերը փաթաթվեցին իրենց պատանքացու կտավներով և, որպես Բրաբիոն ծաղիկ հունդեր, թաղվեցին սարերում: Ով մնաց՝ տեսավ հայ գողգոթան ու տեղահանվող, լկվող, մորթվող ու այրվող ժողովրդի համար դարձավ պաշտպան բանակի խորհրդանիշ և բանակ, առաջնորդի խորհրդանիշ և առաջնորդ, կամքի խորհրդանիշ և կամք, հույսի խորհրդանիշ և հույս: Եվ ապա այդ քշերից էլի ով մնաց, մի առավոտ տեսավ, որ արդեն ավեր ու անշունչ երկրում, Մուշից վեր՝ Ծիրանկատարին ծաղկել է Բրաբիոն ծաղիկը...»⁴⁸:

Խաչիկ Դաշտենցի մեկնաբանությամբ Անդրանիկի, Մախլուտոյի և մյուս նվիրյալների որոնած Բրաբիոն ծաղիկը Սարգսրապատի ահեղ ու փրկարար ճակատամարտն էր, որը ավերակված Հայաստանին բերեց նոր կյանք ու խաղաղություն, այն ավինը, որին սատարելով հին ֆիգայիները դյուղացու տարադով որբեր են հավաքում ապագա Հայաստանի համար. «որբեր հավաքենր, շիթիլ անենր Հայաստանի համար»:

Ռանչպարության զաղափարը դնելով աշխարհազգացողության հիմքում, աչսինքն հայդուկային շարժումը համարելով դեմոկրատական բովանդակության շարժում, Դաշտենցը իր ճշգրիտ, պատմականորեն հավաստի կոնցեպցիայիցով էլ բացատրում է հերոսների հերոսական, անձնվիրյալ, ողջակիզման պատրաստ վարքագիծը, նրանց արարքների էպիկական վեհությունը, նահատակվելիս անգամ հոգիններում վառ պահած լավատեսությունն ու հեռանկարի անվհատ զգացողությունը:

Աշխարհայացքային այս շաղախը, անտարակույս, գալիս է «Սասունցի Դավիթ» ազգային-ժողովրդական վիպերգի բովանդակությունից, ազգային էպոսից, որի անվրեպ, ներշնչված գիտակն էր Դաշտենցը (այդ փորձը երեվում է արդեն «Խոզեգան» վեպից):

Այստեղ էլ պետք է արձանագրել երկու զաղափարական կարևոր, արմատական հարցադրում: Դաշտենցը՝ ներկայացնելով հայդուկային-պարտիզանական ասպետամբության առանձին դրվագների շարանը, իրավացիորեն այդ շարժումը համադրում է հայ ժողովրդի ազգային-ազատագրական բաղձանքներին, համարում համաժողովրդական ցասման արտահայտություն, քաջ

առ քայլ փաստարկելով՝ դատապարտում օսմանյան բռնությունները: Այս առումով բնութագրական է Անդրանիկի և նրա մերձավոր զորավար Մախլուտույի հրկիսությունը հեռավոր Ամերիկայում՝ «Բրաբինոն ծաղիկը» համվածում: «—Ես իմ ամբողջ կյանքում Բրաբինոն ծաղիկը փնտրեցի աշխարհում,—ասում է Անդրանիկը: —Ես էլ, դու էլ այդ ծաղիկի հետևից գնացինք: Խենթ էինք և խենթ երազ ունեինք: Ոչ ոք չէր գիտի այդ ծաղիկը: Ասում են այդպիսի ծաղիկ չկա: Բայց եղան մարդիկ, որ մեզնից շուտ գտան դեպի այդ ծաղիկը տանող շիտակ ճամփան: Մենք սխալ կողմից փնտրտուքի ելանք և մոլորվեցինք քերձերում»:

Անդրանիկը հիշում է իր գինվոր, թավրիպեցի խիզախ կամավոր Հաչկ Բժշկյանին, հետագայում՝ Գոյ, որը զարձավ հեղափոխության զինվոր՝ մըշտապես հավատարիմ մնալով հայրենիքի ազատության կարմիր ծաղիկներին:

Ավետիք Իսահակյանի ծոցատեղադրված զրառումների մեջ պահպանվել է մի հղում այն մասին, որ խաչիկ Դաշտենցը ասացողական-ասմունքային շնչի գրող է: Դաշտենցն ինքը շարունակ պատմում էր, որ Իրինդում համատեղ ապրելու օրերին Վարպետը հրահրում էր հայդուկների մասին վիպասանությունները գրելու դադարները:

Դաշտենցը կատարում է այդ նվիրական, թանկագին խորհուրդը, դրում է «Ռանչպարների կանչը» էպոսային արձակը:

Վեպի մասին զրաժ չափազանց հետաքրքրական ուսումնասիրության մեջ Մ. Բախտինը գրում է, որ զա անցյալից մեզ հասած միակ ժանրն է, որը չի ենթարկվում կանոնացման, զարդանում է և ձևափոխությունների ենթարկվում, ձևավորվում է ազատ հունով, ներառնելով շատ ու շատ նոր տարրեր: Արդարև «Ռանչպարների կանչը» վեպ չէ՝ դասական նշանակություն: չկան ոչ ցայտուն սյուժետային փոխհարաբերություններ, ոչ հոգեբանական խորացումներ, հերոսների ներաշխարհի մանրակրկիտ վերլուծումներ: Դրական դավանանքով արտաքնապես «պահպանողական» Դաշտենցը լուծում է մեծապես նորարարական խնդիրներ, վեպի կանոնիկ ձևը նորոգելով ժամանակակից արձակին բնորոշ ռիթմերի զգացողությամբ, այդ ռիթմերը հայտնագործելու համար գիմելով ազգային պատմության գեղարվեստական հուշարձանների ոճական գունազոծներին, ժողովրդական դարավոր փորձի մեջ բեկված արտահայտման եղանակներին:

Ազատագրական շարժման վիպասք ստեղծելու համար Դաշտենցը հազվագյուտ թափանցումներով օգտվել է այդ շարժման էությունը ամենից ավելի պատշաճող պարզ ու բնական, պարզունակության չափ պարզ, միամիտ, «անարվեստ», «ռամիկ» պատումի ձևերից ու բառապաշարային-դարձվածաբանական շերտերից:

Սա արձակի այն որակն է, որն իր բնահանուր կոլորիտով մերձենում է, այսպես կոչված, «պրիմիտիվիզմի» արվեստին, Փիրոսմանիի, Վանո Խոջաբեկյանի և այլոց արտահայտչական տեսագծերին: Վերադարձը դեպի «պրիմիտիվիզմ» XX դարավերջի գրականության համար շատ բնորոշ ուղղություն է, որի մոտացված շերտերը Դաշտենցը հայտնագործեց հայոց բանահյուսական պատմությունում, ներկայացնելով վերին աստիճանի տպավորիչ պատմություններ:

Հիշենք, օրինակ, «Ինդլիզի թագավորի նվերը», «Սոսեի կանչը», «Ով էր երգում լուսնյակ գիշերին», «Մական և Մանուկ» և մյուս նովելները, կամ էլ

«Զմոռն»՝ պատմությունն այն կնոջ, որին գյուղի կանայք ցանկանում են մեկուսացնել գյուղից՝ լիբր վարքի համար. «Սասնո ճամփի վրա Տաարակ անունով մի գյուղ կար: Ճանճիկ սարը իր մերկ ծունկը ծալելով սեղմել էր նրա ծոծրակին, իր սանաթաթի վրա խաղացնելով բրդածե բարդիների մի գեղեցիկ պուրակ:

Եկա, եկա ու դեմ տաա աչդ գյուղին:

Զմոռնին ես աչդանդ տեսա:

Զմոռնի ամեն տեղ կան:

Աշխարհը չի կարող լինել առանց Զմոռների:

Մեծահարուստ տներից մեկի տուաջ կանգնած էր գյուղի ուսը, գլխին թաղիքի սև գդակ, նախշուն զոտին մեջքին ուրած, ծխատուփը խրած գոտու տակ:

Գյուղի բոլոր կողմերից բազմություն էր հավաքվում ուսի շուրջը, դուրսավորապես կանայք: Աջից ու ձախից հարսներ էին գալիս, և ի՞նչ շարժադ հարսներ: Ոմանք աղբյուրից էին տուն դառնում, լիքը կթերը ուսերին, ոմանք նոր էին գնում ջրի, բայց ջրի ճանապարհը փոխելով շտապում էին դեպի ուսի ապարանքը: Դալիս էին քաղվոր կանայք, գալիս էին սարվոր կանայք, ու ամենքը կանգ էին առնում ուսի տան առաջ: Ու բոլորի դեմքին բողբոռի արտահայտություն կար, դժգոհություն և զայրույթ: Մեկ-մեկ եկան, խումբ-խումբ եկան, լիք կթերով եկան, գատարկ կթերով եկան, խոտով ու խոտակապով եկան, փոցխով ու մանգաղով եկան: Եկան, մոտեցան, խտացան ու շրջապատեցին ուսին»:

Պատումային այս ութմը, որ տիրապետում է ամբողջ գրքի հյուսվածքում, գալիս է հաշվառվողական էպոսից: Դաշտենյը վիպասքը գրելիս առատորեն օգտագործել է բանահյուսական նյութեր՝ քնարական և էպիկական երգեր, թեմալոր դարձվածքներ և ավանդապատումներ, դիմել է տեղադրական-աղբյուրական, աշխարհագրական, հիշատակարանային աղբյուրների՝ առավելագույնս հարադատ մնալով պատմության ձայնին:

Վերոհիշյալ հոգվածում Մ. Դաշտենյը գրում է, որ Դաշտենյը «մեղ է ժառանգում հայրենի եղերի կենդանի քարանդ», — բնակավայրեր, վանքեր, ճանապարհներ, լեռնաշղթաներ, բերդեր, աղբյուրներ, բուսական ու կենդանական աշխարհ, կամուրջներ, տարազներ... «Եվ այս ամենը բաբախուն, հունցված սիրո ու կարոտի շնչով:

Բայց բոլորից առաջ և ամենից առավել, — շարունակում է մեկնաբանը, — մեղ է ժառանգում հայ ֆիգալիների հզոր կամքը, հրեղին շունչը, մեծ ոգին, չարի դեմ ծառացած նրանց առասպելական կերպարը»:

Սա էլ վիպասքին հաղորդում է արդիական խորհուրդ:

«Խոսեցանից» հետո 50-ական թթ. «Զնհալի» նախամթնոլորտում հրատարակվում է նաև Լ. Թարգյուլի «Կոմիտաս» վեպը:

Լյուսի Թարգյուլը (1905—1955) ծնվել է Վանում: Դաղթելով Կովկաս, կրթություն է ստացել Թիֆլիսի Հովհաննյան-Գալանյան դպրոցում, այնուհետև Երևանի պետական համալսարանում և Մոսկվայի խմբագրական-հրատարակչական ինստիտուտում: Վաղ տարիների երկերից է «Հսկաների շարքում» վեպը (1937), որը արդյունաբերական նյութի առաջին դրվագներից մեկը կղավ:

Գրել է նաև պատմվածքներ, գերազանցապես մանկանց համար:

Լ. Թարգյուլի ստեղծագործության մեջ աչքի է ընկնում «Կոմիտաս» վեպը, որը լույս տեսավ հետմահու (1956): Լինելով բուռն և ինքնամոռաց կոմիտասապաշտ, Լ. Թարգյուլը այդ վեպում հշուտում է մեծ երաժշտի կյանքի տարեգրությունը՝ վաղ մանկությունից մինչև հոգեկան խանգարումը՝ հայոց կոտորածների ցնցող տպավորությունների տակ:

Այդ վեպում Կոմիտասը երևում է իբրև ազգային պատմության նվիրյալ, որ կոչված է հալ ժողովրդական երգին տալու համամարդկային հրնչեղություն:

Դեղարվեստական առանձնակի ուժով են գրված հատկապես կոտորածների պատկերները, որոնցում նորադույն գրականության մեջ առաջին անգամ գծագրվում են նաև Դ. Վարուժանի, Սիամանթոյի և մյուս նահատակների կերպարները:

Հետպատերազմյան տարիների վիպագրությունն անդրադարձավ նաև ընտանիքի և բարոյականության խնդիրներին: Նեղ-բարքադրական գրվածքների «տառապող հերոսների» և մանր կոնֆլիկտների գեղադիտության սխեմաներով շարահյուսված շատ պատումներից հարցերի սուր գրվածքով և նյութի հոգեբանական լուծումներով առանձնացավ Ան. Սահինյանի «Խաչուղիներ» վեպը:

Անահիտ Սահինյանը ծնվել է 1917-ին, Ստեփանավանի շրջանի Վարդաբլուր գյուղում: Եղբոր՝ անվանի ճարտարապետ Ալեքսանդր Սահինյանի հետքերով սովորել է Երևանի շինարարական տեխնիկումում, այնուհետև



Անահիտ Սահինյան

Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում (ավարտել է 1941-ին):

«Վայելք» (1942) վերնագրով առաջին վիպակը արժանացավ ուշադրության, Դ. Դեմիրճյանը գնահատեց հեղինակի սուր դիտողականությունը և հոգեբանության ցուցադրման ռեալիստական կերպը⁴⁹:

«Վայելքը» կանխորոշեց Սահինյանի նախասիրությունը՝ բարքային-սոցիալական արձակի հակումը: Դրա արտահայտությունն էր նաև «Խաչուղիներ» բաղմամբյուղ և բաղմահերոս վեպը (1946):

«Խաչուղիներ» վիպակ Սահինյանը արձակագրության մեջ վերականգնեց կյանքի ճշմարտության ավանդների արհեստականորեն ընդհատված զիծը, իրականության դրամատիկ

հանգուցյների և մարդկային հոգեբանության զիգագների բացահայտման միջոցով զիտելով հասարակության առաջադիմության ճանապարհը: Վեպն, բոտ էության, ասպարեզ բերեց տրձակագրի գրական զիմանկարի կարեոր գծերը՝ կյանքի նյութի կողմնորոշումը, գեղարվեստական խնդիրների հասարակական կարեորումը, բարոյական մարսիմալիզմ, «գրական-ձեական խաղերի» հանգեպ բացատող կեցվածքը:

Ռեալիզմի ավագանում մկրտված Սահինյանը առաջին տեղը տալիս է կյանքի ճշմարտությանը, կյանքի տեսարաններին, գույներին և ձայներին, իրականության սուր անկյուններին ու առարկայական, տեսանելի փաստերին: Արդիականության ապրումները նա յուրացնում է սյուժետային-կոնֆլիկտային դրամատիկորեն լարված պատմությունների, այդ պատումների հեղեղանգային շեշտերի ճկուն տեղաշարժերի, բնավորությանը և հոգեբանությանը անհրաժեշտ «կյանքային մանրամասնությունների» կուտակման միջոցով:

Կյանքի նյութի նախասիրության սկզբունքով են շարահյուսվում ոչ միայն «հաշուդիները», այլև նրանից հետո դրած «Ծարավ» և «Կարոտ» վեպերը, վավերագրական և ուղեգրական արձակը, որ հեղինակի գրական կենսագրության անբաժան հատվածն է: Բնական, անպայմանական կյանքի կողմնորոշումը ամենևին էլ չի նշանակում, թե Սահինյանը «նյութի գերության» մեջ է՝ կենցաղագրության սահմանափակ տեսագծերով: Արդարև, նրա վիպական լայն կտավներում և «փոքր արձակի» էջերում չափազանց առատ են առօրյա կենցաղային անցուդարձի մանրամասները, միջավայրի մանրակրկիտ նկարագրությունները, «սովորական մանրուքների» բացահայտումները: Դրանք ոչ միայն խնդանապատակ չեն, այլև կոչված են ձև ու մարմին տալու գրողի գաղափարական-բարոյախոսական պաթոսին ու գեղարվեստական իդեալի որոնումներին:

Սահինյանը գրականության անառագաստ ու անդեկ ճանապարհորդ չէ: Նա այն գրողներից է, որի հայացքը մշտապես սեևնվում է ժամանակի բարոյական խնդիրների ու հասարակական հոգսերի կողմը, որը ոչ միայն պատմում է եղելություններ, այլև բերում է իր տագնադալից, կրքոտ, քաղաքացիական վերաբերմունքը կյանքի զարգացմանն ուղեկցող «սովերների» հանգեպ:

Առաջին հայացքից «հաշուդիների» բովանդակությունը հանգում է բնտանեկան այն «թյուրիմացության» լուծմանը, որ հանդես է գալիս Արտաշես—Շադիկ—Մաճկալյան «եռանկյունու» փոխհարաբերության մեջ, սակայն, առաջ քաշելով ավանդական բնտանեկան ներհակությունը, հեղինակը հերմեաիկորեն այն չի մեկուսացնում հասարակական լայն կյանքից՝ հասարակական այն իդեալներից, որոնց առնչվում է տվյալ բնտանեկան փոխհարաբերությունը:

Բացի հիշատակված կապից, Սահինյանը վիպական գործողությունների կենտրոն է բերում ուսանողների, շինարարների, ճարտարապետների, ուղեմաճակատի ու թիկունքի միջավայրը (գեպերը անդի են ունենում պատերազմական տարիներին): Այդ իրականության ոլորտում Սահինյանը ուղղորդությունը կենտրոնացրել է մարդկանց բարոյա-էթիկական ըմբռնումների, այդ կապակցությամբ նրանց մեջ առաջացած հոգեբանական փոփոխությունների, կյանքի նրանց սեփական ըմբռնումը բացահայտող ներքին

Հոգեբանական դործողությունների վրա: Այս ճանապարհով նա թեւեւ չէ իր մասնավոր նպատակադրման՝ մարդկային խեղճանկության թեմայի բնագավառը: Ընտանեկան-հոգեբանական թեքումով զրկւած վեպի մեջ, հեղինակային նման դարձվարձումներով շեշտւում են երկրի դաստիարակչական պաթոսը և բարոյական միտումը:

Մաճկալյանը, Արտաշեսը, որոշ հանգամանքների մեջ նաև Շաղիկը հասարակական կյանքում ակտիվ, անձնվիրության շափ դործին նվիրւած, մոռացությունից բարձրացած անհատներ են, երեքն էլ աղնիվ ու մեծահոգի, մարդկայնորեն համակրելի, բայց երեքն էլ կենցաղի մեջ ձախողակ, մարդկային երջանկության վերաբերյալ իրենց կառուցած խաբսու պատկերացումներով դրամատիկ տառապանքի խաշուղիներն ընկած անձնավորութիւններ: Նրանց ճակատագրով հեղինակը ցուցադրում է արդեն զգալի վաղեմություն ունեցող էթիկական հայացքների վերանայման և նույնիսկ դրանցից հրաժարվելու, նոր, նրանց կարծիքով, ավելի կատարյալ կյանքի սկզբունքներ դաժանելու հոգեբանական ընթացքը:

Շաղիկը թողնում է ընտանեկան հարկը ոչ թե պրիմիտիվ զգայականության թելադրանքով, ոչ թե Արտաշեսին մոլորեցնելով, այլ այն խոր հավատով, որ վերջինս գիտական դրավիչ զբաղմունքի հետեւում չի տեսնում ընտանեկան երջանկության ծարավ կնոջ պահանջները:

Շաղիկը ձգտում է դեպի Մաճկալյանը՝ ոչ թե փառասիրության տենչով, այլ ի զեմս նրա «գտնելով» բոլոր կողմերով կատարյալ մարդու իդեալը: Մաճկալյանն իր հերթին, շարունակ գտնվելով կյանքի առաջին գծում, երիտասարդության տարիներին կենցաղի մեջ թույլ տւած սխալը փորձում է ուղղել սիրո և փոխադարձ վստահության ամուր հիմքի վրա, Շաղիկի մեջ «գտնելով» աշխատանքի ընկերոջն ու կանացի հոգու քնքշութիւնը, որից նա զրկւած է եղել աշխատանքային եռուղեռով կլանւած տարիներին:

Իսկ Արտաշէսը՝ նրա համար անակնկալ, բայց անսպասելի չէր իրերի այսպիսի դասավորութիւնը՝ բնատնիքում օրեցօր խորացող այն ճեղքվածքով, որ ծայր էր առել բնատնիքի վերաբերյալ սեփական «ջերմոցային» հայացքների պատճառով:

Ահա մի բնատնիկան կանկրեալ դրամա՝ բարդ հանգուցով, որ պահանջում է լուծում: Կյանքի անողոր զարձարձումներով ստեղծված այս խճրճված փոխհարաբերութիւնը ներկայացնելով, Սահինյանը, բնականաբար, պետք է որոներ լուծման բանալին: Իսկ որտե՞ր: Հեղինակը պատասխանը պատրաստի չի դնում ընթերցողի առջեւ, որպէս բարոյախոս, որպէս սոցիոլոգիական կանխակալ թեզ, այլ պատասխանը որոնում է հերոսների կենսագրության, նրանց անցյալի և ապագայի, հասարակական առնչութիւնների, նրանց բարոյական հատկութիւնների մեջ: Այս դիրքերից էլ վերստին սկսվում է աղնիվ ու շահագրգռված, կրքոտ ու համոզված պայքար ոչ թե Մաճկալյանի, Արտաշեսի ու Շաղիկի դեմ, այլ նրանց բարոյական ներքին կատարելագործման համար, բոլոր առեակի վաղանցուկ բամիններին դիմացող հաստատուն բնատնիքի, մարդկային բարոյականության սկզբունքների հաստատման համար:

Անհատի կամքի, զգացմունքների, վարքագծի ազատութիւնը, — ասում է վիպասանուհին, — չի կարող վերածվել անհատապաշտական քմահաճուքի: Այդպէս վարվեց հոգեկան էքստազի պահին Շաղիկը, բայց, ի վերջո, մո-

յորութեան ճանապարհով հասաւ ճշմարտութեան, վերադարձաւ ընտանիք։ Այս ձևով է մտածում ոչ միայն հերոսուհին, այլև «տուժած» կողմը՝ Մաճկալեանը։

«...Սակայն վերադարձել ես քո ընտանիքը, նշանակում է սխալ էր այդ ընտանիքը թողնելը... Սխալ էր, և ես այդտեղ ունեմ իմ մեղքի բաժինը։

— Այո,— շարունակում էր նա ցածր, հուզմունքից թանձրացած, խըռպոտ ձայնով,— կողմնակի մեկի գոյութիւնից անկախ, երբ ընտանիքն անտանելի է, և հեռանալն անխուսափելի, այդ արդեն բոլորովին ուրիշ է, բայց այստեղ, այս դեպքում... պետք էր դիմանալ, հաղթահարել, խնայել զոհերը... Այդքան ուժ դու չունեցար, ես պարտավոր էի օգնել... Բայց, դժբախտաբար, ինձ համար այժմ միայն, դեպքերի այս ընթացքը պարզեց դրութիւնը... երբ արդեն,— նա ակամա ժպտաց, տանուլ տված մարդու ցավագին ամսոտանքով, որ չգիտէ, թե ում ուղղի մեղադրանքի խոսքը,— արդեն ուղղված է սխալը, միևնույն սխալի ճանապարհով»։

Շաղիկի և Մաճկալեանի միջև անխուսափելի անհրաժեշտութեամբ առաջացած ցավագին խզումը,— խոր ապրումներ ունեն թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը, —վերջում չի դիտվում որպէս հոգեկան ուժերի նահանջ և մի «երկրորդ» անձնավորութեան՝ Արտաշեսի նկատմամբ տաժած խղճահարութեան արտահայտութիւն։ Ո՛չ։ Շաղիկը,— եթէ հարցին նայենք սահմանափակ բարեկեցութեան տեսանկյունից,— Մաճկալեանի հարկի տակ ավելի լավ կարող էր դգալ իրեն։ Բայց նա միևնույն է, Մաճկալեանի ներկայութեան պայմաններում իսկ պետք է դառնար դեպի Արտաշեսը, և Մաճկալեանն էլ պետք է օգնէր նրան այդ հարցում։ Այդպէս էր պահանջում ոչ միայն տվյալ դեպքը, այլև Շաղիկի մեջ կատարված հոգեբանական բեկումը, բարոյական հայացքների վերանայումը։ Շաղիկը և նրա հետ միասին Մաճկալեանն ու Արտաշեսը, ամեն մեկը յուրովի, սեփական տառապանքի փորձով, հանգում են այն ճշմարտութեան, որ մարդկային անհատականութեան արժեքը նախ և առաջ պայմանավորված է ներքին բովանդակությամբ, որ, ելնելով հասարակական ընդհանուր նորմաներից, յուրաքանչյուր անհատ պետք է դանի այդ նորմերին ներդաշնակող գործողութիւնների իր ինքնուրույն, ստանդարտից հեռու ձևը։ Դիտակցված, որոշ իմաստով ազատ գործողութիւնն է գտնում միմյանցից ժամանակավորապէս «օտարացած» հերոսների համերաշխութեան պատվանդանը, և այս հարցում է արտահայտվել հեղինակի շրջահայացութիւնը։ Նաև զրքի ակներև մանկավարժական տենդենցը, որի շնորհիվ «կենցաղային» առօրյա գրվազը հասցվել է ժամանակի հասարակական հուզիչ պրոբլեմի բարձրութեանը։

Հեղինակը ճիշտ է ըմբռնել, որ արժարժված հարցերը ենթադրում են նաև նույնատիպ փոխհարաբերութիւնների սյուժետային դուգահեռներ, և այդ նպատակով վեպի էպիկական ծավալուն կտավը հազեցրել է սոցիալական նշանակալից այլ խնդիրներով։ Դրանցից առանձնանում են մասնավորապէս նոր սերնդի՝ Սարիկի և Սեդաչի, Պերճի և Զարիկի սերնդի նկարագրութեան գիծը,— սա վեպի գրական լիցքն է, ինչպէս և սպառողական հոգեբանութիւնը ներկայացնող հերոսների խումբը (Գրիշա Առաքելով, Զուլիստա, Արտու Համադասպեանի ընտանիքը),— սա էլ վեպի բացասական լիցքն է։

Ընտանիքի «կամերային» թեմայի էթիկական լայն բովանդակության հարցը զնոդ հեղինակը, բնականաբար, պետք է դիմեր մարդկային աշխատակազմերի օգնության: Հիշատակված սյուժետային դեմքը այս իմաստով վնասում չեն ծառայում որպես ցուցադրման նյութ, այլ առաջ են շարժում վնասի էական դադարարը՝ մարդու վարքագծի բարոյական հիմունքների մեկնաբանությունը: Այս տեսակետից վնասում սկզբունքային արժեք է ձևը բերում հոգեբանական սատիրան՝ ուղղված դյուրություններ նվաճվող և նույնքան արագորեն քանդվող ամուսնական հարաբերությունների դեմ. այդպիսին է Գրիշա Առաքելովի՝ փալլով զրված հարսանիքի տեսարանը, արտաբուստ սովորական մի արարողության պատկեր, ներքուստ՝ ուղղված մարդկային երջանկության այն ըմբռնումների դեմ, որոնց հավատո հանգանակը կյանքից շատ կորզելու, բայց կյանքին բիշ բան տալու, աշխարհը բմահաճույքների դաշտ դարձնելու քաղքենիական փիլիսոփայությունն է: Անհատական զգացմունքի ազատության հարցը երբեք չի զբաղեցրել Գրիշա Առաքելովին՝ կյանքի լայն սոցիալալով քայլող, անձնապաշտական սկզբունքները վարպետորեն թաքցնող, դարդիման տղաների հետ «կենսուրախ» վայելքի համոզված պաշտպան այդ երիտասարդին: Երբեք նա չի մտորել իսկական սիրո, բնականական սրբության, բնականիքի կազմակերպման դրամատիկական դրվարին հարցերի մասին, այնպես, ինչպես Ջուլիետը ամուսնական առաջատար է մտիլ սոսկ վայելքի ու արտաքին վայելչության մղումներով:

Ստվարաթղթից կառուցված նրանց բնականական կապը բնական է, որ փլվում է առաջին իսկ ցնցումից, առաջին իսկ հարվածից «խախտվում է» «երջանկության» այն «շքեղ ամրոցը», որի նկատմամբ անտարբեր չէ նույնիսկ Մաճկալյանը: Ահա քաղքենիության այն իսկական արտահայտությունը, որի դեմ վիպասանուհին ուղղում է մերկացնող ու դատապարտող սատիրայի կրակը: Գրիշա Առաքելովի և Ջուլիետի բնականիքը չգիմացավ փորձությունը ամենից առաջ այն պատճառով, որ կողմերը չէին ղեկավարվում իդեալական-բարոյական բարձր սկզբունքներով. այդպես էլ Համազասպյանի բնականիքում ծայր առավ և աստիճանաբար խտացավ քաղքենիության «կոխարդանքը», երբ իր՝ Համազասպյանի, հասարակական վարքագծի մեջ սկսեց իշխել ոչ թե նախկինում սխալներ թույլ տված մարդու ազնիվ ինքնադիտակցության մոտիվը, այլ անհատական ապահովության «միջին մակարդակը» պահելու նպատակասլաց գործողությունը:

Համազասպյանի կապակցությամբ նորից ակամա հիշում եմ Մաճկալյանին. մեկը շահել է կյանքում, մյուսը՝ անվերջ կորցրել, բայց որքան ամբողջական է Մաճկալյանի նույնիսկ իր թերություններով ու սայթաքումներով, որքան նա իր մեջ ուժ է գտնում՝ նորից որոնելու, ստեղծագործության ու հասարակական գործունեության մեջ որոնելու անձնական կյանքում տանու տվածը. վնասը կորստալից իմաստալից դիտողությամբ, — պատերազմից վերադարձած ու փառաբանված հերոսը հանգստի իրավունքից ավելի պերպասում է աշխատանքը հեռավոր շրջանում, — Մահինյանը շեշտում է հերոսի վարքագծի այս բարձր հիմունքը:

«Խաշուլիների» մյուս գիծը, ասացինք, ուսանողական նստարանից նոր կյանք մտած սերնդի հոգեբանության բացահայտման գիծն է:

Պատերազմը մտավ կենցաղի մեջ, վիշտ ու տխրություն բերեց նրանցից շատերին, նոր հակասություններ ջրի երես հանեց, նույնքան դրամատիկա-

կան, որքան դրամատիկ էր խորհրդային առաջին շինարարների և հասարակական դարձների առաջին մարտիկների կյանքը: Ուսանողական տնօրյայի մեջ ստեղծված զրբային «ջերմոցային» և զծաղրական քանոնին ենթարկված կյանքի ուղղադիմ պատկերացումների մեջ պատերազմը մտցրեց անհրաժեշտ ճշգրտումներ, մարդկային երջանկության հասկացողությանը տվեց նոր իմաստ: Երիտասարդ հերոսների կերպարների շարքով Սահինյանը դեղարվեստական ճշմարտության բացահայտում է քաղաքացիական ու բարոյական դժվարին փորձությունների առջև կանգնած հերոսական սերնդի հոգու դիմացկունությունը: Հերոսների այս խմբի ընտրության հեղինակային նկատառման մեջ աչքի է ընկնում ոչ այնքան իրականության լայնքը ցուցադրելու մղումը (նրան բոլորովին չի սաղում որքան նոր բնագավառ ու հերոսներ, այնքան ավելի լավ «վեպ» պարզունակ մտայնությունը), որքան հասարակական կյանքի հասունացումը բացահայտելու ձգտումը: Խոր իմաստ է դրված այն փաստի մեջ, որ Մաճկայանին դուրահեռ նույն ուղիներով է անցնում նրա որդին՝ երիտասարդ ճարտարապետ Սարիկը:

Բայց այն, ինչ որ ցանկալի իդեալ է Մաճկայանի համար, այն, ինչին Արտաշեսն ու Շաղիկը հասնում են հոգեկան կորուստների գնով, այն, ինչ խորթ է Գրիշա Առաքելովի նման մարդկանց, միանգամայն դժվարին իրադրությունների մեջ ստեղծված անհրաժեշտություն է նույն ձգտումներով ու հասարակական շահադրդոթյամբ հարադատ համախոհների կյանքի համար, ինչպիսիք են Սարիկը և Սեդան: Մրանք նույնպես, — ասում է վիպասանուհին, — անցնում են հոգեկան բարդությունների միջով, սրանք ևս ապահովագրված չեն սխալ գործողություններից, բայց ոչ թե կորուստներ տալով, այլ հոգեպես հարստանալով են հաղթահարում այդ դժվարությունները և նվաճում ամրակուռ բնատնիքի ձևը: Ահա թե ինչին է հանդում «խաչողիներ» վեպի դադափարական պաթոսը:

«Խաչողիներում» առաջ քաշված հասարակական պրոբլեմի լուծման խորությունը պայմանավորված է ոչ միայն հեղինակի սուր դիտողականությամբ (վիպասանուհու տաղանդի այս կողմի մասին շատ է խոսել քննադատությունը), այլ նախ և առաջ գրքի սյուժեն ձևավորելու հմտությամբ: Ամորֆ կամ «սյուժեատային» արտաքին դեպքերով ծանրաբեռնված երկերից «Խաչողիները» դանազանվում է սյուժեի՝ որպես մարդկային բնավորությունների հոգեբանական բախման ու նրանց անհատականությունների խորացման ըմբռնումով:

Սյուժետային շղթայի ամեն մի օղակ, իսկ այդպիսիք բավականաչափ շատ են կյանքի խաչողիներում, հմուտ կերպով ծառայեցվում է հերոսների հոգեբանության հարստացմանը. թե ինչ ուղիներ են ընտրում նրանցից յուրաքանչյուրը, ինչ հույացքներ են դադանում, — այս բանի մեջ արտահայտվում է նրանց բնավորությունը՝ շատ գեպքերում՝ տարբեր ու հակադիր:

Բնական շրջադարձներով առաջ տանելով վեպի սյուժեն, այս վերջինը դարձնելով հերոսների դարդացման, նրանց հոգեբանության ձևավորման պատմություն, Սահինյանը, սակայն, հոգեբանությունը չի մեկուսացնում հասարակական միջավայրից՝ որպես ներքին, «իմանեհա» երևույթ, այլ բավականաչափ հմտորեն վերարտադրում է 30—40-ական թվականների կյանքի յուրահատուկ մթնոլորտը, կենսական այն դրությունները և հասարակա-

կան ընդհանուր փոփոխությունները, որոնք հոգեբանորեն հիմնավորում են այն ուղին ու սկզբունքները, որ այլևս դավանում են Մաճկալյանն ու Շաղիկը, Սարիկն ու Սեդան, Աննան ու Վարսենը, Խանշվանքյանն ու Վանեցյանը:

«Ծարավ» ծավալուն կտավը Անահիտ Սահինյանին զբաղեցրել է շուրջ երեսուն տարի. 1955-ին տպագրած առաջին տարբերակից հետո վիպասանուհին նորից ու նորից անդրադարձել է իր գեղարվեստական մտազդայմանը՝ ավելի կենդանի դարձնելու կերպարներն ու միջավայրերի պատկերները, ավելի որոշակի ու համոզիչ հնչեցնելու վեպի դադափարական մոտիվները:

Իրապես, «Ծարավի» 1959-ի նոր հրատարակությունը ոչ թե սովորական, բարեփոխված հրատարակություն է, այլ նոր կողմերով հարստացած ստեղծագործություն:

Սահինյանը վիպական լայն շնչի՝ կյանքի ժամանակային ընդարձակ հատվածները խոշոր գծերով յուրացնող արձակագիր է: Նրան ավելի քիչ է զբաղեցնում կյանքի առանձին, մասնավոր երանգը և ավելի շատ ընդհանուր գույնը, մարդկային առանձին ճակատագրերի մեջ բեկված ժամանակի պատկերը:

Դրա ցայտուն վկայությունն է «Ծարավը», որտեղ «պատմության հոսանքից» վեպասանուհին առանձնացնում է հաշ ժողովրդի ճակատագրի համար չափազանց կենսական նշանակություն ունեցող ջրի, սոսկման թեման և այդ գործի հերոսի՝ Վահան Զրբաշյանի, կենսագրության ու բնավորության միջոցով վերարտադրում դարասկզբից մինչև մեր օրերը ձգվող պատմական ժամանակի որոշիչ գծերը:

Վեպը՝ թեև բազմահերոս զրվածք է, թեև նրանում գործում են հայոց հիսնամյա կյանքի հասարակական բոլոր խավերի ներկայացուցիչներ, սակայն, վիպական մոտիվների ծանրությունը կրում է վեպի զխավոր հերոսը՝ գյուղական պատանի, ապագա ջրաշինարար Վահան Զրբաշյանը: «Ծարավը» այս առումով զխավոր հերոսի բնավորության ձևավորման, նրա երազների ու մաքառումների պատմությունն է:

Վիպական հերոսի բնավորության ձևավորման ընթացքը հավաստի ներկայացնելու համար հեղինակը նախ և առաջ ներկայացնում է գյուղական միջավայրը՝ նրա ծննդավայրի յուսավոր և ողբերգական անցքերը:

Հերոսի համար յուսավոր ներշնչանքներ են գյուղական բնությունը, աշխատասեր հաշ գյուղացիները, իր առան ու մայրը, իսկ բացասական գրգռիչներ են հարուցում սոցիալական հակամարտությունները:

Գյուղական միջավայրից ստացած տպավորություններին շուտով գումարվում են քաղաքային կյանքի գրգռները, և Վահան Զրբաշյանը դառնում է պատմական գործողության հերոս՝ իր վրա վերցնելով հայոց հողի վերածնության եռանդուն մասնակցի պարտականությունը:

Զինվորագրվելով ժողովրդի ապագայի համար պայքարող մարտիկների գործին, Վահան Զրբաշյանը իր կյանքի նպատակն է համարում երկրի ուսումնական խնդրի լուծումը: Այս ոլորտներում, սակայն, քիչ բաժին հատկացնելով ժողովրդին, Սահինյանը աստիճանաբար հերոսին դարձնում է ավելի դադափարակիր, բան կենդանի խառնվածք:

Անահիտ Սահինյանը՝ «Ծարավ» վեպը գրելու համար տարիներ շարունակ հետազոտել է ԱՄ դարի հայաց իրականության բազմաթիվ վավերագրեր, տնտեսական և քաղաքական կյանքի հիշատակություններ, պարբերական մամուլի հավաքածուներ, ժամանակակիցների հուշագրություններ:

«Ծարավի» նոր տարբերակին նախորդեց «Կարոտ» վեպը: (Դիմանկարը մնացել է անավարտ — իմք.):



Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակը լայն ասպարեզ բացեց վեպերի այն հոսանքի առջև, որոնց հավաքական անունն է «արտադրական վեպ»:

Գրաշուկան ողողվեց կոլտնտեսային գյուղի և գործարանի մարդկանց աշխատանքային գործունեությունը նկարագրող ընդարձակ շարադրություններով, որոնց կնիքն էր «վեպ» անունը:

«Արտադրական վիպաշարը», թեև մեծ քանակ էր ընդգրկում, սակայն, այդ շարքի և ոչ մի միավոր քիչ թե շատ նկատելի հետագիծ չթողեց. ո՛չ Ան. Սկիդանի «Ոսկե վագերի մեջը», ո՛չ Մ. Արմենի «Ոսկե հնձանը», ո՛չ Փր. Թափալցյանի «Ոսկե հովիտը», ո՛չ Մ. Դավթյանի «Վազը», ոչ էլ գործարանային-արդյունաբերական թեմայի մյուս վեպերն ու վիպակները:

Արձագանքելով «ժամանակակից նյութի» գեղարվեստական յուրացման կոչերին, գրողները, իրենց հայացքները թեև շրջեցին գյուղի և քաղաքի տրեստեսական շինարարության կողմը, սակայն, չստեղծեցին քիչ թե շատ տանկի գեղարվեստական որակ:

Ոչ միայն «արտադրական» վիպաշարին, այլև ժամանակաշրջանի այլևայլ թեմաներով (պատմահեղափոխական, պատմական, ռազմական, կենցաղային և այլն) գրված մեծածավալ կտավներին պակասում էր գեղարվեստականությունը: Իրարից չէին զանազանվում կյանքի փաստը և ժամանակաշրջանի փաստը, այսինքն կյանքի ճշմարտությունը և գեղարվեստական ճշմարտությունը: Այսպես կոչված, «ճիշտ, հավաստի արտացոլման» բանաձևը, որ համարվում էր գրականության մեկնակետ, ըստ էության, ոչ թե ճշմարտության պահանջ էր, այլ հերքումն կյանքի ճշմարտության, գեղարվեստական խորության նկարագրի:

Թեև կենսական օրինաչափությունները գեղարվեստական ճշմարտության չափանիշներն են, սակայն, դա ամենեին չի նշանակում, թե ժխտվում է գեղարվեստական պատկերի, իրեկ իրականության ճանաչման առանձնահատուկ ձևի, գոյությունը: Կյանքի փաստը, վերջին հաշվով, ավդակ է, ոչ թե ստեղծագործության հայելիական-անկենդան պատճենման հենարան: Վիպագիրները, որոնց մեջ կային նաև շնորհալի մարդիկ, շտաբերակելով գեղարվեստական և կենսական ճշմարտության սահմանները, չըմբռնելով, որ արտացոլումը ոչ թե ինչ-որ կյանքային ճշմարտության արձանագրում է, այլ կյանքի երևույթների գեղարվեստական յուրացում, բնականաբար «կանաչ ճանապարհ» տվին կյանքի ճշմարտանման պատճեններին: Վիպագրությունը ծավալվեց լայնությամբ, բայց ոչ խորությամբ:

30-ական թվականների արձակուժե՝ սկզբնավորված ինքնակենսագրության, կամ պայմանականորեն անվանենք՝ «մանկության և պատանեկության» թեման, նոր թափ առավ 40-ականի վերջում և 50-ական թվականների սկզբին:

Ժողովրդի անցած ճանապարհը ճանաչելու լավագույն միջոցներից մեկը՝ ինքնակենսագրական պատումը, գործնական այն մարի հաստատումն է, որ, շնայած ժողովրդի դաժան կյանքի հարուցած տառապանքներին, այնուամենայնիվ այդ իսկ կյանքի մեջ կային լուսավոր, գրական սկզբունքներ: Դրանք էլ պետք է գտնան ստեղծագործության մեկնակետ: Այդ ավանդների հունի մեջ էր նախ և առաջ Լեոնիդ Հուրունցի «Ղարաբաղյան պոեմը» (այնուհետև վերահրատարակվեց «Ռսկե տռավոտ» խորագրով):

Լեոնիդ Հուրունցի (1913—1982) ծնվել է Լեոնային Ղարաբաղի նոր Շեն գյուղում (Մարտունու շրջան): Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Բաքվում, այնուհետև ավարտել է Ադրբեջանի պետական համալսարանի պատմության ֆակուլտետը: 1941—1945-ին ծառայել է խորհրդային բանակում: Մի բանի տաքի աշխատել է Մոսկվայում, ապա՝ Երևանում, կատարելով նաև գրական փորձեր:

Լ. Հուրունցին գրական ճանաչում բերեց «Ղարաբաղյան պոեմը» (1947), որն այնուհետև ունեցավ մի շարք վերահրատարակություններ՝ ռուսերեն և հայերեն:

«Ղարաբաղյան պոեմի» նյութը Լեոնային Ղարաբաղի կուսական բնութքան մեջ ծվարած Նգեր գյուղի նախահեղափոխական կյանքն է՝ սոցիալական բեկոտյուններով, մարդկային փոխհարաբերություններով, բնության տեսարաններով, հեղափոխական տեղաշարժերով: Ինչպես «մանկության» թեմայի բոլոր գրվածքներում, «Ղարաբաղյան պոեմում» ևս իրականությունը բեկվում է գրվածքի պատանի հերոսի՝ Արսենի մտապատկերների, նրա հուշային տպավորությունների միջոցով:

Պատմողը, ինչպես վաչել է իր հասակին, վերագառնում է հայրենի ելերքի կենցաղին, բնությանը, առավելապես մարդկանց, որոնց շարքում առանձնանում է վարպետ Օհանի կերպարը: Քննադատությունը այդ կերպարը զուգահեռել է Ռ. Ռոլանի Կոլա Բրյունյոնի հետ՝ անսպառ կենսատիրության, աշխատասիրության, ժողովրդական տարերքի համար:

Հուրունցի գրեկակերպի ամենարնորոշ գիծը քնարական շունչն է՝ նուրբ հումորի և բանահյուսական ոճ ու դարձվածքների համադրությամբ:

Դա, բառիս իսկական իմաստով, քնարական արձակ է, ուր տեղ ունեն և հրապարակախոսական-հուզական շեղումները, գեղջկական զրույցին հատուկ հարցուպատասխանները, ժողովրդական դարձվածարանությունը, առարկաների գեղանկարչական ընկալումները, մտերմական պատումային շերտերը:

«Ղարաբաղյան պոեմին» հաջորդեցին այլ շատ գրվածքներ՝ «Բարձր լեռներ» (1957), «Իմ օջախի քարերը» (1959), «Կարապետ» (1962), «Աղ մրկում է Որոտանը» (1965) վեպերը, «Իմ գյուղի տանիքից» (1976) և այլ հրապարակախոսական ակնարկների ժողովածուներ, քնարական մանրապատումներ, սակայն դրանցից և ոչ մեկը չունեցավ առաջին գրվածքի լայն արձագանքը:

«Մանկության և պատանեկության» թեմայի գեղարվեստական յուրացման առումով հայ արձակույթում նշանակալից էր Աղավնու «Շիրակի» հայտնությունը:

Աղավնին (Աղավնի Արշակի Գրիգորյան) ծնվել է 1911-ին Կարսի մարզի Տալլար գյուղում, ուսուցչի ընտանիքում: 1914-ին զոհվում է հայրը, նրա մանկությունն անցնում է որբանոցներում (Ալեքսանդրապոլ, Զալալօղլի):

1930-ին ավարտում է Լենինականի մանկավարժական տեխնիկումը:

Նույն թվականին «Կոմկուրիտական գրողներ» մատենաշարով լույս է տեսնում բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը՝ «Արտերի լիրիկան», որին հաջորդում են «Մանթաշ» (1934), «Ռազմի երգեր» (1942), «Իմ տաղարանը» (1944), «Երգ ամառնամուտի» (1947), «Երեանյան երգեր» (1951) և մյուս ժողովածուները, որոնցում կան բանաստեղծական հաջողված էջեր: Միաժամանակ Աղավնին ուժերը փորձում է նաև արձակույթում, գրում է պատմվածքներ ու ակնարկներ:

1954-ին լույս տեսավ «Շիրակ» վեպի առաջին հատորը,

1964-ին՝ երկրորդը: Աղավնու գրական երկրորդ մուտքը եղավ ավելի կազմակերպված, ավելի հասուն: Վեպի առաջին հատորը լայն հետաքրքրություն առաջացրեց, «Գրական թերթում» ծավալվեց քննադատական խոսակցություն, արտահայտվեցին արամագծորեն հակադիր տեսակետներ:

«Շիրակը» ինքնակենսագրական (և պատմական) վեպերի յուրատեսակ հյուսվածք է, ուր գրական հերոս դարձած հեղինակը ներկայացնում է պատմական ժամանակի կյանքը: Հերոսի անունն է Արծվնակ, որի «կենսագրություն» գրվագները անդի են ունենում հեղափոխության նախօրեին: Արծվնակի «մեմուարը» նախ և առաջ նվիրված է իր մանկությանը, անտանելիորեն ծանր մի մանկություն՝ վերապատկերված կոլորիտային և զուենդ պատկերներով:

Արծվնակի հուշապատումը վերականգնում է կենցաղի գունաքճերով հարուստ ժամանակի զրամասիվմը, գյուղի ներքին կյանքը: Չնայած կերպարի որոշ ճեղքվածքներին (սոցիոլոգիական անհնական գույներ և կոշտացումներ), առաջին հատորում ներկայանում է իբրև ինքնատիպ բնավորություն:

Հենց Արծվնակի կերպարի հետ էլ կապվում է վեպի բուռնակային ոճն ու հեղինական հնչերանգը: Արծվնակի պատումը մերթ իր մեջ կրում է եր-



Աղավնի

դիժական լիցքեր, մերթ հումորի շերտեր, մերթ ժողովրդական ասմունքի տարրեր, մերթ դրամատիկական սուր ապրումներ: Հիմնական շաղախով բուռնակալին այդ ոճը, կարելի է ասել, նորութուն էր հայ արձակում:

Արծվնակի պատումի միջոցով Աղավնին լուծում է ամելի լայն գեղարվեստական խնդիր՝ ժողովրդի ճակատագրի:

Մի ուղղությամբ Արծվնակը պատմում է ժողովրդի տառապանքի, գյուղի և գավառի «սոցիալական կենսագրության» մասին, երկրորդ ուղղությամբ ներկայացնում է քաղաքական իրավազրկությունը, երրորդ պլանով՝ հեղափոխության գաղափարների աստիճանական թափանցումը հայ գյուղ: Դեպքերի պատմողը դառնում է նաև պրանց մեկնաբան-վերլուծողը:

Դիսավոր հերոսի հաջողությամբ էլ պայմանավորված է «Շիրակի» կառուցվածքի հստակությունը, միջավայրի գունային կոլորիտը և մյուս հերոսների պծագրի ցայտունությունը: Հուշապատումի մեջ Աղավնին դիմում է լուսաստվերի գեղագիտությանը, որն առհասարակ «մանկության և պատանեկության» թեմայով ստեղծված գրվածքների մեկնակետն է: Իրականության սովերների կողքին «արձանագրվում» են նաև լույսերը՝ այդ երկու սկզբունքների միասնությամբ:

Այսպես, նկարագրելով ազգային մեծ աղետի՝ գաղթի պատկերները, գյուղացիության տառապանքի ուղիները, հեղինակը նույն այդ տառապանքի աշխարհում շեշտում է նաև գաղթականների դիմադրողական ոգին, լավատեսությունը, վերածնության անշիջանելի հույսը:

Աղավնին կերտել է ազգային-ժողովրդական բնավորություններ՝ իրենց յուրահատուկ գեղջկական իմաստությամբ ու վարքագծի բարձր չափանիշներով: Դրանց թվում է գաղթականների առաջնորդը՝ «չոջ ախպեր Ումրշատը», էպիկական դերով օժտված մարդկային խառնվածք, որը վայրենի կյանքի ու թուրքական անլուր բռնությունների միջով սովահար հայրենակիցներին լեռնային ճամփաներով հասցնում է Շիրակ: Ժողովրդի կենսունակության և հոգեկան ամրության մարմնացում է Արծվնակի տառը՝ հացթուխ Նանոն, որն իր կյանքի փորձից հանած գեղջկական միամիտ փիլիսոփայությամբ շրջապատին ներշնչում է ցավերին դիմանալու, անգամ ծանր կացության մեջ հոգեկան կորույթ պահելու միտքը: Թեև հացթուխ տատի հայացքները կյանքի վերաբերյալ սահմանափակ են, բայց դրանցում կան մտածողության այնպիսի ճառագայթներ, որոնք ղեկում են նրան երեւոյթները պատմ մտքով գնահատողի դերում: Նա ասում է, որ «գուլումը միայն մեղնով չի», որ ամենամեծ արժեքն այն է, որ «տան աղամարդը անխորձանք մեծանա, հոր անտեր թողած մաճը բռնի»: «Աստված կայծակն ու կարկուտը սար ու քարին կտա, համա սրտի մրմուռը մարդուն բաժին կհանի, քանի որ մենակ մարդու սիրտն է, որ իրա մեջ ղվաթ ունի մրմուռին դիմանալու», — այս խոսքերի մեջ է ամփոփված հասարակ գեղջիկուհու կենսափիլիսոփայությունը:

«Շիրակի» տպավորիչ կերպարներից են Արծվնակի քեռին՝ գյուղի հայտնի ձկնորս Աղաբեկը, ուստա Դավիթը՝ օրնիրուն աշխատավորը, բոստանչի Նիկոլը, միտասնի Ավետ ապերը՝ ճշմարտություն որոնողը, որը ճշմարտության վիպական քարոզներից աստիճանաբար անցնում է հեղափոխական պորձողության գաղափարին: Ավետ ապերը հանդես է գալիս իրեն ժողովրդական զինված պաշտարի գաղափարակիր, գյուղացիությանը կողմնորոշում

դեպի հեղափոխական Ռուսաստան: Կյուլդի բացասական ուժերը նույնպես ներկայացված են Արծվնակի վերապրումների միջոցով: Հայրենի ծառ ու ծաղկունքին, դաշտին ու սարին սիրահարված փոքրիկ աղջնակը դառնում է «չար» մարակող, երբ հերթը գալիս է չար մարդկանց. դրանց մեջ են խմբապետ Կոստանը, թուրքերի հետ դաշնակցած ավանտյուրիստ Սողոմ, հարուստների կամակատար Կարոն և այլք:

«Շիրակի» երկրորդ հատորը նվիրված է Արծվնակի կյանքի արդեն 20-ական թվականներին: Կիտակցությունը հասունացած Արծվնակը դառնում է նոր կյանքի կառուցողներից: «Շիրակը» պարունակում է կենցաղային մանրամասնությունների այնպիսի հարստություն, որ տեղ-տեղ թողնում է ազգագրության տպավորություն: Վնասի պատումային ոճի հիմքը ժողովրդական-կենցաղային լեզուն է, բառապաշարը, դարձվածաբանությունը, թեմատիկ խոսքերը, հեգնանքը, նաև քնարական արտահայտչությունը:

«Շիրակը» ըստ ամենայնի ինքնուրույն ձեռագրի արձակ է, որ նոր լույսի տակ բերեց Աղավնու գրական դիմագիծը: Դա նաև զեղարվեստական նոր մտահղացումների հայտ էր: «Շիրակից» հետո Աղավնին հանդես եկավ «Բարի լույս, Արեգ» (1980) վեպով:

«Շիրակը» և նոր պատումը միմյանց հետ սերտորեն շաղկապված են ոչ միայն զեղարվեստական արտահայտման գույներով, չափազանց անմիջական, տեղ-տեղ բուռնեակային պատմեցածությամբ, ոչ միայն եղելությունների վավերագրական հիմքերի շեշտված կողմնորոշումով, այլև վեպերի, այսպես կոչված «առանցքային հերոսների», մի դեպքում՝ Արծվնակի («Շիրակ»), մյուս դեպքում՝ Արեգի («Բարի լույս...») արյունակցական հարազատություններ:

Հասարակական կյանքի այն հատվածից, ուր ավարտվում է Արծվնակի կենսագրությունը՝ դժվարին մանկությունը և զարթոնքի պատանեկությունը, սկսվում է Արեգի բուռն ու ումանտիկական թռիչքներով ողողված երիտասարդությունը:

Արեգը ինչ-որ տեղ նույն Արծվնակն է, վերջինիս հատուկ բնավորության շիտակությամբ, մարդկային հարաբերությունները հասկանալու և երևույթների, անցողդարձի խորքերը թափանցելու ուժգին մղումներով, անկաշկանդ վարվելակերպով:

Ինչ-որ տեղ էլ Արեգը Արծվնակը չէ. երևույթների անմիջական, պարզամտության հասնող անմիջական ընկալողին փոխարինել է կյանքի բարդությունների և դարտուղիների մոտին դատող-խորհող խառնվածքը, որի էություն մեջ իրար են գալիս հայեցումն ու գործնականությունը:

...Եվ այսպես՝ Աղավնու պատումների «վերամկրտված», անվանափոխված հերոսունհին՝ Արեգը, գյուղից գալիս է քաղաք՝ բարձրագույն կրթություն ստանալու: Հանգամանքները դասավորվում են այնպես, որ նա համալսարան չի ընդունվում և ընկնում է մամուլի աշխատողների՝ լրագրողների միջավայրը:

Ժամանակը 30-ական թվականների սկզբնական տարիներն են, երևի թե մեր հասարակության պատմության շատե՛նք ամենաբարդ, բայց առեղծվածային ու հակասական տարիները: Այդ առեղծվածներն ու հակասությունները, թերևս, ամենից ցայտուն գծերով արտահայտվում էին մամուլի աշխարհում, որն այդ տարիներին հասարակության կյանքում ուներ չափազանց

նողգեցիկ տեսակարար կշիռ: Դա այն միկրոաշխարհն էր, որում, ինչպես մի կաթիլ ջրում, ցուանում էին իրականության դիմորտը զծերը:

Թեև Աղավինին պատումի թելը հանձնել է հեղինակին, սակայն հեղինակային ընկալումներն ու տպավորությունները, մտքերն ու վերապրումները նա մատուցում է գլխավոր հերոսուհու՝ Արեգի, սուբյեկտիվ «միջամտություններով»: Ավելի սուույգ՝ Արեգի համակրանքներով ու հակակրանքներով:

Քաղաքային կենցաղին վարժվող նախկին ղեղձկուհին նոր միջավայրում ականատես է դառնում պարզ ու բարդ այն կյանքին, որտեղ սոցիալական հույսերի և ուժանտիկական սլացումների կողքին տեղ ունենին թե՛ ընդհանուր, մեծամասնությանը համակած սխալները, թե՛ մասնավոր, առանձին անհատներին հատուկ սխալները, որոնք Արեգի ընկալումներում երևում են տարաբեռ բովանդակությամբ:

Այսպես, «արեղացած» հեղինակը անխառն կարոտով ու ներողամիտ համորով է պատմում «համաշխարհային» հեղափոխության շուտափուլյթ համբավաբերի՝ նախկին կոմերիտական աշխատող Մուկուշի մասին, նրա թուլություններն անգամ մատուցելով իրրե առաքինություն: Ճիշտ հակառակը՝ ցատումով ու ոշնչացնող ծաղրով է պատմում «Պուճուրի» մասին, որը ստրուկի հոգեբանությամբ աստիճանաբար մոտենում է «աթոռին»:

Արեգ-հեղինակը իր վերաբերմունքի մեջ մաքսիմալիստ է՝ այս հասկացության ոչ թե ուղղակի, այլ փիլիսոփայական բովանդակությամբ: Նա կարող է ներել սխալվածին, շեղվածին, մոլորվածին, բայց ոչ երբեք բարոյական շափանիշները սաքի տակի լաթին հավասարեցնողին, ոչ թե հոգեբանությամբ խեղվածին, որի ամենաչնչին զանցանքն իսկ նա զնահատում է իրրե արատ:

Առաքինության և արատի հակամեծ բմրանումների բախումներով էլ զարգանում է «Բարի լույս, Արեգ» վեպի սյուժետային բովանդակությունը, որը, թեև աչքի չի ընկնում արտաքնապես սուր սյուժետային օղակներով, բայց և հարուստ է ներքին զրամատիվմով:

Տվյալ ժամանակին հատուկ զրամատիվմի ուրույն կերպը ամենից ավելի խորունկ արտահայտում է Արեգի ճակատագիրը և վարքագիծը, որը նոր պատումի մեջ նույնպիսի ճշմարտություն որոնող է, ինչպես «Շիրակի» Արծրվնակը: Նրա որոնումների կիզակետում առաջին հերթին մարդու մեջ մարդկայինը հայտնագործելու մղումն է: Այս տեսանկյան տակ են նրան երևում խմբագիրներ Չուբարը և Լևոնը, բուսաբանի իր զբաղմունքով ուղղակիորեն հափշտակված Յուլիկը (Յուլը), Պարույրը և էլի ուրիշներ, որոնք ըստ էության ներկայացնում են կեցության և մարդկային հարաբերությունների զրական, բնական, ստեղծագործական սկիզբը:

Հակադրություններն են արդեն հիշատակված «Պուճուրը», սրան և սրա նմաններին հովանավորող Արմեն Միսակիչը, բուսարանական այգու վարիչ Շիրինյանը, մի խոսքով՝ կյանքի անբնական, ոչ ստեղծագործական եզրերը ներկայացնող մարդկանց գիմակները:

Այս, Արեգի պատկերացումներում իսկական, անխաթար, գոյության հրճվանքով լի մարդկանցից աստիճանաբար սահմանագծվում են գիմակ հագած «զերակատարները»: Հերոսների այս «բեկուսցումը», իհարկե, Աղավ-

սին չի ենթարկում պլակատի սե ու սպիտակի տրամաբանությունը, որը սովորաբար սողանք է բացում սխեմատիզմի անարյուն թեզերի համար:

Երեսնական թվականներին բնորոշ ինչ-որ տեղ նոսր, էությամբ ոչ այնքան բարդ կերպարները Ադամնու գրչի տակ պատկերագրվում են կենդանի գույներով, ընթերցանության ընթացքում հարուցելով որոշ բնույթի հուզմունքներ, թեկուզև նույն այդ միակողմանի, բայց ազնիվ էությունների կարոտի հուզմունքը, թեկուզև հեռավոր, անցած տարիների ռոմանտիկական սպրեկտրայի հանդեպ առաջացող նոստալգիան, թեկուզև մեր հասարակության պատմության վաղ արշալույսային թվականների յուրօրինակ մթնոլորտի հիշողություն:

Ադամնու վեպում անտարակուսելիորեն կարոտ կա անցած-գնացած ժամանակների հանդեպ: Դա, սակայն, ոչ թե անցյալի ամեն ինչը իդեալականացնող կարոտ է, այլ մարդկային հասկանալի կարոտ անցյալի մեջ եղած և այսօրին շատ անհրաժեշտ էթիկական-քաղաքացիական արժեքների հանդեպ:

Թեև հասուկ կուրսիվով Ադամնին չի շեշտում իր գրվածքի նման ուղղությունը, բայց վիպական հյուսվածքը ամբողջովին, ծայրեիծայր շնչում է արժեքների պահպանման պաթոսով:

Վիպագրության լայն հոսանքի պայմաններում գրական քարտեզի վրա համարյա թե թափուր մնաց արձակի այնպիսի դասական ժանրի տեղը, ինչպիսին պատմվածքն է:

Շրջանառության մեջ էր տեսական այն մոլորությունը, թե պատմվածքը անկարող է «անձուկ» սահմաններում տեղադրել կյանքային հարուստ բովանդակություն, թե կյանքի զարգացման մեծ մասշտաբը կանխում է պատմվածքի զարգացումը և նրան դատապարտում է մնալու որպես գրականությանը առընթեր «ուղեկից» ժանրատեսակ:

«Պարտվողական գիրքերից» հետո մի շարք արձակագիրների ջանքերով վերստին սկսեց աշխուժանալ պատմվածքը՝ հարուցելով բուռն վեճ ու խոսակցություններ կենսանյութի յուրացման գեղարվեստական եղանակների, ոճի և գրելակերպի խնդիրների շուրջը:

Պատմվածքի ժանրատեսակի շուրջն հղած տեսական նախապաշարմունքների պայմաններում իսկ ասպարեզ եկան մի շարք գեղարվեստական արժեքներ, ինչպես Գ. Մահարու «Հյուսիսային» պատումները, Վ. Անանյանի պատմվածքները, Խ. Դյուրնազարյանի «Փշալարից այն կողմ» շարքը, Ս. Խանդադյանի, Ս. Այվազյանի, Բ. Սեյրանյանի, Աբ. Ավագյանի, Ռ. Արամյանի պատմվածքները և այլն:

Պատմվածքը զարձակ մի շարք արձակագիրների կայուն նախասիրությունը:

Դրանց շարքում է Բենիկ Սեյրանյանը, որը ծնվել է 1913-ին, Նոյեմբերյանի շրջանի Կոթի գյուղում (այժմ՝ Շավարշավան): Թբիլիսիի մանկավարժական տեխնիկումից հետո կրթությունը շարունակել է Երևանի մանկավարժական ինստիտուտում, ապա վերադարձել է Թբիլիսի:

«Քարափի կածանը» պատմվածքների առաջին հավաքածուն լույս է տեսել 1935-ին: Դրանում հայկական գյուղի նոր երևույթների ճանաչողությամբ փոխհատուցվում էր հերոսների զմագրման սխեմատիզմն ու հնչերանգի քարոզչական պաթոսը:

Թեև դրել է նաև պիեսներ ու վիպակներ, սակայն, տարերքը մնում է Էռվել-պատմվածքը:

Սեյրանյանը հրապարակել է պատմվածքների մի քանի ժողովածու: Դրքից դիրք հասունացել է նրա գրիչը, կենդանի և բնական է դարձել արատհայտչությունը: Նրա գեղարվեստական նախասիրությունը այն պատմվածքն է, որ պահանջում է հանգուցյների լուծում, սյուժետային որոշակի նկարագիր:

«Սյուժետային պատմվածքի» հարուստ պաշար են պարունակում «Միրանաբար», «Ծաղկած հուշարձան», «Լեռնային բյուրեղ» (1946, 1948, 1949) և մյուս ժողովածուները, որոնց մի խումբը նվիրված է Հայրենական պատերազմի տարիների ռազմաճակատի և թիկունքի մարդկանց զործերին:

Պրոբլեմատիկայի առումով Սեյրանյանի հետաքրքրությունների առանցքը պատերազմի անդրադարձումն է մարդկանց բարոյական ըմբռնումներում: Իր նովելներով նա պատասխանում է այն հարցին, թե խորհրդային մարդկանց բարոյական հատկանիշները ի՞նչ չափով դիմացան պատերազմի դժվարություններին: Սեյրանյանը հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ պատերազմը ոչ միայն չաղքատացրեց մարդկանց հոգեկան աշխարհը, այլև հակառակը՝ ծանր փորձություն օրերին մարդը հայտաբերեց հոգու թաքնված ուժերը, բնավորության և նկարագրի բարձր գծերը:

Այդ հատկությունները պատմվածքագիրը տեսնում է ծեր անտառապահ Ուսեփ ամու («Միրանաբարի անտառապահը») վարժույթների, ընտանեկան սրբությունը անխախտ պահած գերջկուհիների հավատարմության մեջ («Ծաղկած ալիքներ», «Անթեղած կրակներ»), անձանոթ մարտիկի կյանքը փրկած աղջկա կերպարում («Գլուխապահ»), պեղապետ Լուսինյանի էություն մեջ, («Առաջին պարզեր»), միլիցիոններ աղջկա հպարտ կեցվածքում («Փաթիլներ ի տակ»):

Բ. Սեյրանյանը պատմում է «հուղիչ» դրվագներ, հաճախ էլ շարաշահում գգայացուցիչ շեշտը, որը տանում է դեպի պատումային սենտիմենտալիզմ: Հայրենական պատերազմի տարիների ռազմաճակատային և թիկունքային հերոսների մասին նրա դրած պատմվածքները դրամատիկ անցքերի ողբանդակական հուղական հնչերանգով թաթախված պատումներ են: Սեյրանյանի պատմվածքի ամենաշեշտված առանձնահատկությունն այն է, որ նա ձգտում է առաջադրել կենսական որևէ խնդիր և տալ այդ խնդրի հոգեբանական-բարոյական պատճառաբանությունը: Այս իմաստով առանձնանում են հատկապես գյուղական մարդկանց կյանքից քաղված այն սյուժեները, որոնք տեղ են գտել «Լեռներում» (1958) գրքի մեջ: Լեռնաշխարհի աշխատավորը Սեյրանյանի պատմվածքներում («Բուքը», «Անմահության հուշարձան» և այլն) հանդես է գալիս աշխատանքային հարազատ կապերով, հայրենի օջախի հավատարմությամբ, ղեկավարների ու մտածածկների նոր որակով: Պատմվածաշարում երևում է նաև նրա գրկառճի մյուս հատկանիշը՝ հյուսիսային Հայաստանի բնության գույների զգացողությունը:

Բ. Սեյրանյանը գծել է նաև «մանր մարդկանց» երգիծական դիմանկարներ: Վերջին տարիներին դրած մեծաքանակ գրվածքներից դարձյալ առանձնանում են պատմվածքները՝ նովելային թեքումով:

Պատմվածքի ժանրատեսակում աչքի ընկավ Արիգ Ավագյանը (1919—1983): Մնվել է Թեհրան քաղաքում (Իրան), 1946-ին ներգաղթել է Խորհրդ-

դային Հայաստան և սովորել Երևանի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում: Ուսանել է նաև Մոսկվայի բարձրագույն գրական դասընթացներում:

Թեև դրել է մի շարք վեպեր իրանական տպավորությունների նյութով («Վաղը», «Շիկացած հող» և այլն), սակայն հայտնի է դարձել պատմվածքներով:

Հրապարակել է պատմվածքների մի շարք ժողովածուներ (1950, 1958, 1962, 1965, 1973 թթ.), նաև «Բանդ դյուլի վերջին բնակիչը» (1962), «Հորավային տենդ» (1971) պատմվածաշարերը:

Ավագյանի պատմվածքների մեծ մասի նյութը քաղված է իրանական միջավայրից:

Կենցաղային մանրամասների նկարագրությամբ լինելով բավականաչափ սուույգ, մարդկային փոխհարաբերություններ պատկերելիս՝ դիտող-հոգե-



Արիգ Ավագյան

բան, Ավագյանը տուրք չտվեց ո՛չ արևելյան էկզոտիկային, ո՛չ էլ հետաքրքրաշարժ սյուժեառ հորինման տարածված սկզբունքին: «Խարույկի շուրջը» պատմվածքում, օրինակ, խնդիր ունենալով ներկայացնել դասակարգային ինքնագիտակցության եկող աշխատավորների կերպարներ, Ավագյանը շեշտը դնում է համակենտրոնացման ճամբարի կալանավորների ներաշխարհի վրա, այդ աշխարհը պատկերելով իրրե հակասական վերապրումների մի անընդհատ շղթա: Շղթայի վճռական օղակն է բռնության և իրավազրկության դեմ մարտնչող հերոսը՝ Շեմսը, նույնպես կալանավոր, սակայն, հասած ինքնագիտակցության բարձր աս-

տիճանի: Կալանավորական միջավայրը ներկայացվում է իբրև հակոտնյա բնավորությունների ու կրքերի, մեծ ու փոքր հակասությունների ասպարեզ՝ այդ իսկ միջավայրի բնական ընթացքից ածանցելով փոխուստի թեման:

Ներքին-հոգեբանական տարողություն ունեն «Հարավի բեռնակիրները», «Փախուստ», «Թշնամիներ» և մյուս պատմվածքները, որոնց շարքում գեղարվեստական կոնկրետությամբ առանձնանում է «Թախիծ» խորագրով պատումը:

Պատումի առանցքը տիրոջը հավատարիմ շան՝ Բողարի, կենդանական բնավոր հայտաբերման խնդիրն է: «Գյուղապետին, կապալառուին, հարկահավաքին, արար աշխարհին» և ըմբոստ բնավորության համար կալանավորված Ասլանին ու նրա համագյուղացիներին հետևող Բողարի «վարքա-

գծում» Ավագյանը անդրադարձնում է այն ժանր թախիծը, որ ներխուժել է անտառամերձ փոքրիկ գյուղը, տիրապետության տակ առել միակ թոռանը սպասող տատիկին, տխրությանը պատել արար աշխարհը: Բնական է ամբողջ պատմվածքը՝ սկսած Ասլանի կալանավորման տեսությանից մինչև նրա հողաթմբի շուրջը թախծոտ շնաչին հայացքով պատվող Բողարի բնագոյալին գործողությունները:

Ավագյանը այս, ինչպես և «Միջօրե» շարքի պատմվածքներում ի հայտ է բերել կերպարագծման վարպետություն, կոյորիտի ղգացողություն, հոգեբանական վերլուծության նրբություն: Ինչպես «Թախիծը», այնպես էլ «Միջօրեն» կառուցված է մի կերպարի՝ Օհան ամու, կերպարի վրա:

Բաղմափորձ, համառ ուղղամտությամբ ներշնչված գյուղացի է Օհան ամին, որը ներքին վեճի մեջ է բոլոր նրանց հետ, ովքեր կարվում են բնական արմատներից, հաշվի չեն նստում կյանքի հավիտենական օրենքների հետ: Փոքրիկ, անձուկ լեռնաշխարհի մեջ ամփոփված մարդուն, որի համար հողագունդը վերջանում է այնտեղ, որտեղ այլևս չկան «զառթափին կպած այս վախեցած տունը, բունը բերձված այս խնձորենին», արտերում ձգվող հորովելը, նորածին հորթերին առաջը գցած ոտաբոբիկ տղաները, օտարոտի են թվում կյանքի նորամուլական սկզբունքները. «Այս աշխարհում Օհան ամուն ո՞վ է լսողը... բոլորն այսպես ինքնագլուխ են դարձել»:

Օհան ամու համար, ասես, թարսվել է աշխարհը, մարդիկ ինչ-որ իրենց տեղերում չեն: Անդրանիկը փոխանակ գա գյուղ, ջուր տա հանդերին, գնացել է Երևան, բժշկական խալաթ է հագել, վարազդատին, ինչպես ասում են, Նունեն «բոթելով տարավ ինստիտուտ»: Եվ այլն և այլն:

«Միջօրեն» Օհան ամու ներքին մենախոսությունն է. աշխարհի թարսության վրա բարկացած մարդը հասնում է աշխարհի ղեղեցկության գաղափարին: Սա է պատմվածքի ներքին գործողությունը:

Պատերազմին հաջորդած տարիների արձակի ժանրային բարտեղը նրշվում է մի շարք կեանքով՝ արձակ բանաստեղծություն, խոհական մանրասպասում, ղեղարվեստական ակնարկ, հուշագրություն, ճանապարհորդական նոթագրություն և այլն:

Արձակ բանաստեղծության և խոհ-մանրասպասումի ժանրատեսակում հայտնի են գառնում Լ. Հուրունցի, Ռ. Արամյանի, Շ. Սաֆյանի գործերը, վավերագրության ասպարեղում՝ Վ. Խեչումյանի «Գույներ և երանդներ» գիրքը, Լ. Հուրունցի «Ղարաբաղ, հայրենի եղերք» պատումը, Ֆրանսիայի դիմադրության շարժման հերոսների մասին Միքայել Հակոբյանի շարադրած ռեպորտաժը, Զ. Դարյանի ժողովրդագրիտական «Քառաղը», և վերջապես Գ. Էմինի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» բանաստեղծական ասքը, որում պատմական հղումների և ղուգահեռների, քնարական և հրապարակախոսական շեղումների միջոցով տրվում է Հաչաստանի ղեղարվեստական կենսագրությունը:

Հայ ղեղարվեստական արձակում, շնչած մեծ բանակին, ղար նոր սրակ նաև ժանրի նորացման ու ձևերի բաղմաղանացման առումներով:

Տիրապետող էր ղեռև 30-ական թվականներին Սիրասի «Զգրված օրենքից» և նմանատիպ գրվածքներից ծայր առած «կեղծ-էպիքական լայնություն» կաղապարը՝ «կյանքում աչգուկա է լինում» հակաղեղարվեստական ելակետի տրամաբանական արղասիքը:

Նկարագրական երկարաբանությունները, «դանդաղընթաց սյուժեները», ոճային արտահայտչական միօրինակությունները վեպը դատապարտում էին գիրացման, ճարպակալման, «մեկանների թուլացման» վտանգին: «Կեղծ էպիկական լաճնությունը» չպետք է շփոթել համայնապատկերային-պանորամային վեպի հետ, որը հանիրավի գրոհվում էր նրբագծային-ռիթմական հակիրճախոս արձակի գիրքերից:

Տաղնապ էր ներշնչում ոչ թե պանորաման, այլ պանորամայի նկարագրական-վիպական անբովանդակ շարախոսությունը, վիպային կոնցեպցիայի կորուստը, հերոսների անհատական կյանքի և հասարակական խնդիրների անբավարար շաղկապվածությունը և դրանց աններդաշնակությունը: Տաղնապ էր ներշնչում բովանդակության աղքատությունը, որը, բնականաբար, չէր կարող խթան հանդիսանալ ձեռագրության նոր կազմովյունների համար:

Ձուլյաժ առանձին բացառությունների, ինչպես Խաչիկ Դաշտենցի «Խոզեղանի» ասացողական գրեկաձևը կամ Ստեփան Ալաջաջյանի «Անապատում»-ի նրբագծային պատումը, ժամանակի վեպերի մեծ մասը՝ ոչ միայն արդիականությունը, այլև պատմահեղափոխական անցյալն արտացոլող, ձեւված-չափված էին դեպքերի ժամանակագրության կաղապարով, որոնք, անխուսափելիորեն ծնում էին ամորֆ կառուցվածքներ, պատումային գորշ ձևեր, անկենդան, զգացմունք և մտածմունք շունեցող հերոսներ:

Այս առումով հետադարձագնաց հայկական վեպը ոչ միայն չէր ցուցադրում առաջադիմություն, այլև ճգնաժամային իրադրության մեջ էր նաև պատմվածքը, որը համատարած մասով շարադրություն էր, զեղարվեստական ձև շունեցող անկենդան մարմին:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

Տասնյակ ագիտականներից և թատերական ինքնագործունեության համար գրված սկիտչներից հետո, շուտով ասպարեզ եկան իրադարձություններին արձագանքող հակաֆաշիստական ուղղության դրամաները:

Ն. Զարյանի «Վրեժ» հեռուստական շնչի պիեսին հետևեցին Նույնի «Այրող գիմակ», Գ. Սարյանի «Անտառի խորքում», Ա. Գուլակյանի «Ցասում», Ա. Արաքսմանյանի «Անտառները շարժվում են» և այլ պիեսներ:

«Ռազմական թատրոնի» պահանջները բավարարելու հոշված թատերագրությունը կառուցվածքով հիշեցնում էր հեղափոխության առաջին տարիների հերոսական դրամայի ժանրը, որի պիսավոր շեշտերն էին՝ ռմանտիկական պաթոսը, հրապարակախոսական լիցքը, երևույթների վերացական բնութագրությունը, «մասսայականությունը»՝ ի հաշիվ առանձին անհատների ճակատագրի հոգեբանական թափանցումների:

Այդ պիեսները դուրկ էին թատերագրության ամենակարևոր, պարտադիր հատկանիշից՝ ներքին, օրգանական դրամատիզմից:

«Մասսայական հոգեբանություն» արտահայտելու սկզբունքը իրապես թատերագրությունից դուրս էր մղում մարդու հոգեկան ներքին դրաման, բերում «լավատեսություն» այն սրակը, որին, ինչպես դիպուկ նկատել է Դ. Դեմիրճյանը, «ամենահանջ հետևում է իր պարողիան՝ դատարկահնչուն, ճարձատուն օպտիմիզմը»⁵⁰:

Բնութագրելով ռազմական օրերի թատերագրությունը, բնագատներից Ս. Հարությունյանը իրավացիորեն գրեց, որ առաջին պլան մղվեց թեման, խսկ մարդու կերպարը անջատվեց զաղափարից³¹։

Պատերազմի տարիների թատերագրությունը տասնյակ սխեմատիկ-հե-տորական պիեսների կողքին ստեղծեց նաև գեղարվեստական արժեքի գործեր։ Առաջին տեղում է ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» գրեպատմական ողբերգությունը (1946)։ Օգտավորժելով անտիկ և կլասիցիստական ողբերգու-թյան, ապա նաև պուշկինյան «ժողովրդական դրամալի» և Լ. Շանթի թա-տերագրության ավանդները, գործի դեյությունը իր ստեղծագործական ձիրքերը, Զարյանը գրեց պատմաառասպելական նյութով ժամանակակից հարցերին (անհատի և պետականության, հերոսի և հայրենիքի) պատասխանող «Արա Գեղեցիկը»։

Առհասարակ թատրոններին դրավում էր պատմական թեման։ Դրա ար-տահայտությունն էին Մուրացանի «Գեորգ Մարգարիտունի» և Րաֆֆու «Սամ-վել» պատմավեպերի բեմավորումները և բեմագրությունները։

Թաղմամականության սխրանքներից բացի, թատերագրության նյութ դարձան նաև «թիկունքի ապրումները»։ Դարձյալ սխեմա-պիեսների մեջ որոշ հոգեբանական կնճիռներով հնչեղություն դառավ անվանի դերասան Վաղարշ Վաղարշյանի «Վանքաձոր» պիեսը (բեմագրվեց 1944-ին, տալ-գրվեց 1946-ին)։

Արդեն 20—30-ական թթ. Վաղարշյանը հանդես էր եկել դրամատիկա-կան երկերով («Ֆինանսների միոնիստորը», «Նավթ», «Սասունցի Դավիթ» և այլն), որոնք վկայում էին հեղինակի թատերագրական ձիրքերը։ Զիրքերի հայտաբերմանը նպաստում էր նաև նրա արտիստական հարուստ կենսա-գրությունը, մասնավորապես Մ. Գորկու թատերագրությունում։

«Վանքաձորի» մեջ, որ արժանացել է լավագույն պիեսների հանրապե-տական մրցանակի, Վաղարշյանը, հրաժարվելով կյանքի երևույթների փաստացի վերարտադրման դիրքերից, դրամատիկական շեշտը (նեքին դրամատիզմը) խորացրեց պրոբլեմի հոգեբանական (նաև փիլիսոփայական) դրվածքով։

«Վանքաձորի» գլխավոր հերոսը՝ Սեթո դային, աղնիվ, ճշմարտախոս, մեծահոգի անձնավորություն է, մարդկանց այն կարգից, որոնց անվանում են «ճշմարտություն որոնողներ»։ Այդ որոնումների բնթացքում Սեթո դային գտնվում է պասիվ հայեցողականության սահմաններում, նրա պատկերա-ցումները արդարամտության վերաբերյալ կրում են փոքր-ինչ վերացական բնույթ։ Սեթո դայու հոգեկան վերածնունդը ներկայացնելու համար թատե-րագիրը նրան դնում է իրականության հետ բախման մեջ։ Պատերազմի տա-րիներին Սեթո դայուն նշանակում են կոլանտեսության պահեստապետ։ Անփորձության և աղնվության պատճառով ընկնում է ծուղակը. մի խումբ հափշտակիչներ Սեթո դայուն մեղադրում են սերմացուի զոդության մեջ։ Հենց այդ օրերին էլ կոլանտեսության նախագահ է նշանակվում Սեթո դայու աղջիկը՝ Լուսիկը, որը գործնականության և հռանդի շնորհիվ վայելում է գյուղացիների փառահովությունը։ Լուսիկը հավատացած է, որ հայրը աղնիվ ու անմեղ է, սակայն հակառակորդի «ապացույցները» նրան թվում են անա-ռարկելի (կեղծված են փաստաթղթերը) և առաջին նվազ Լուսիկը չի կարո-ղանում հաստատել ճշմարտությունը։ Սեթո դային հոգեկան խոր ցնցում-

ներ է ունենում, ամեն դեպքում մաքառում է իր բարի անվան համար: «Վան-բաժոր» պիեսում աստիճանաբար հասունանում են այն ուժերը, որոնք կանգնում են Սեթո դայու և Լուսիկի ճշմարտության կողքին:

Թեև հետպատերազմյան շրջանի թատերագրությանը կոչ էր արվում դիմելու Ժ.ժ.Լոգի դերին, սակայն ասպարեզում կամ քնարական շնչի վազելի կատակերգություններն էին (ինչպես Արամ և Աշոտ Պապայանների «Մեծ հարսանիքը», 1945), կամ պատմականագրական թույլ պիեսները Մ. Նալբանդյանի, Խ. Աբովյանի և այլոց մասին, կամ կենցաղային թեքում ունեցող կատակերգական սխեմաները (ինչպես Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը», Ն. Ջարյանի «Աղբյուրի մոտը»), կամ էլ ուսման տիկական պաթոսի երկերը (ինչպես, Լ. Ղարաբյուրյանի և Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Այս աստղերը մերն են», Գ. Բորյանի «Բարձունքներում»): Թատերագրության դարգացման համար դժվարին ժամանակներն էին: Ժամերային դժվարություններ ավելանում էր տեսական հրահանգավորումը՝ թատերագրությունը դարգացնել «անկոնֆլիկտայինության» հռչակով, իբրև լավի և էլ ավելի լավի, կամ լավագույնի բախում: «Անկոնֆլիկտայինության տեսության» առաջարկած ճանապարհները, բնականաբար, հարուցում էին անկենդան և անարյուն կերպարներ, այսպես կոչված, «իդեալական հերոսներ», որոնց վրա դրվում էր ճշմարտություններ ազդարարելու ձայնափողային դեր:

Համեմատաբար կենդանի էին ստացվել «Հին հիվանդության» բացասական հերոսը՝ Արշակ Բեգլարիչը (Նապոլեոն Կորկոտյանի նոր տարբերակը) և «Աղբյուրի մոտ»-ի Բալարեկը՝ միակ ցայտուն կերպարը պիեսում, ինչպես բնութագրել է այն Լ. Հախվերդյանը «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» գրքում⁵²:

Ծիշտ էր քննադատության և այն դիտողությունը, որի համաձայն «Աղբյուրի մոտը» չունի բնականաբար ներքին միասնություն, և այն, որ պիեսում բացակայում է «բալաբեկության» երևույթի առաջացման պատճառների վերլուծությունը:

Այս առումով նկատելի առաջընթաց էր «Փորձադաշտը»՝ Բալաբեկի կողքին բարձրացած Նշան Գառնակերյանի կերպարով, երգիծական ծաղրի արժանացած այն կերպարներով, որոնք ներկայացնում են հասարակական որոշակի շարիք: Սա հարված էր «դրական երգիծանքի» «անկոնֆլիկտայինության տեսությանը», որն իբրև դարգացման արգելափակ դատապարտվեց «Պրավդա» թերթի 1952 թ. ապրիլի 5-ի խմբագրական հոդվածում:

Հայ թատերագրության մեջ նույնպես սկսվեց «կոնֆլիկտային» պիեսների շարժումը: Ծիշտ է, այդ շարժումը չավելեց գեղարվեստական քիչ թիվ շատ նշանակալից երկեր, սակայն ակներև էր կյանքի հակասությունների վերարտադրման միտումը՝ ի դեմս վոգելիային երգիծական շեշտ ունեցող մի շարք երկերի և դրամայի որոշ տարրեր պարունակող մեկոգրամաների: Լսել է թե՛ թատերագրական ժանրերը ոչ միայն չթանձրացան և չհակվեցին դեպի ժամանակի էական հարցերի դրվածքը, այլև տեղի ունեցավ մի երկվույթ, որը թատերագրությունը բնութագրեց «ժանրերի թեթևացում» դիպուկ խոսքով:

Այդուամենայնիվ թեթև ժանրային կառուցվածքները, ինչպես Գ. Տեր-Գրիգորյանի, Արամաշոտ Պապայանի և այլոց վոգելիաները, Ա. Արաքսման-

յանի մեկոգրամաները տեղ գտան դրամատիկական-կատակերգական թատրոնների խաղացանկում՝ իբրև «ժամանակակից թեմայի յուրացումներ»:

Բեմական հաջողություն ունեցան Ալեքսանդր Արաբմանյան-Մանուկյանի (1911—1981) թատերգությունները:

Ա. Արաքսմանյանը ծնվել է Լենինականում, ուսուցչի ընտանիքում: Մնողները նաև թատերական աշխարհի հետ կապված մարդիկ էին, որոնք, դեռ պատանության օրերին, Թիֆլիսում նրան ներշնչել են թատրոնի և դրականության սեր:

1928-ին ստանալով միջնակարգ կրթություն, աշխատել է իբրև ուսուցիչ: Սկսել է տալադրվել 1930-ից պարբերական մամուլում:

1937-ին Վ. Աճեմյանը Լենինականի դրամատիկական թատրոնում բեմադրում է «Կոմա էմանուել» դրաման, որը Արաքսմանյանին բերում է թատերագրի անուն:

Գրեթե ամեն տարի ասպարեզ են գալիս նրա պիեսները, ժանրային պատկանելությամբ՝ մեկոգրամաներ:

Պատերազմի տարիներին դրանք «Անտառները շարժվում են» (1941), «Արծվիկ», «Հրաբխի վրա» (1942) պիեսներն էին՝ ժանրի բոլոր բնորոշ հատկություններով:

Ապա գալիս են «Միքայել Նալբանդյան» (1955, Զ. Վարդանյանի հեղինակակցությամբ), «Երբ տանն աչքեր չկան» (1957), «Վարդեր և արյուն» (1957), «Քո սրտի կրակը» (1958), «Պատեր անդունդի վրա» և այլ պիեսներ, որոնք բեմադրվում են քաղաքային և շրջանային, պատանեկան և տիկնիկային թատրոններում:

Մեկոգրամայի բնորոշ նմուշ է «Երբ տանն աչքեր չկան» արկածային խառնուրդի կատակերգությունը: Պիեսում Արաքսմանյանը անդրադառնում է երեխաների դաստիարակության մանկավարժական առումով հրատապ նյութի, շեշտը դրելով պատանեկան հասակին ճիշտ ուղղություն տալու խնդրի վրա:

Մեկոգրամայի ժանրային կանոնների պահպանման առումով ավելի ուշադրավ պիես է Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների հերոսական անցքերից պատմող «Վարդեր և արյուն»։ Մեկոգրամայի իսկական հերոս է նորը, որն իր թույլ տված ճակատագրական սխալի պատճառով ունենում է հոգեբանական ներքին ապրումներ ու հարցականներ, խհարկե, ոչ խոր դրամայի սահմաններում: Պիեսը, չնայած մի շարք արժանիքներին, թատերագրիտության մեջ դիտվեց իբրև նպատակաբանական թատերագրության արտահայտություն (սյուժետային կեղծ քայլեր, հանդուցյների անհավաստի լուծումներ և այլն):

Մոսկվայի Լենինյան կոմերիտմիության թատրոնը բեմադրեց Արաքսմանյանի մյուս մեկոգրաման՝ «Քո սրտի կրակը»: Պիեսի նյութը ընտանիքի աշխատանքային հարուստ ավանդներից հեռացած, ճանապարհից շեղված և բրեհական աշխարհին ապավինած Սավոյի վերադաստիարակման պատմությունն է: Հերոսի «շեղումը» պայմանավորված է այն բանով, որ նա ոչ միայն չի հարգում աշխատանքը, այլև աչպանում է աշխատանքի զազափարը, որը ընտանիքի՝ լեռնագործ Նահապետ պապի և նրա որդիների դավանանքն է: Ի վերջո, Սավոն ապրում է վերածնունդ և իր սրտի ամբողջ կրակը նվիրաբերում գործին:

Հետագա տարիներին զրաժ Բաղմաթիվ տիեաներից աչբի ընկան «Վաթ-սուն տարի և երեք ժամը» (1965), «Բեկորը շարժվում է» (1967), «Հյուսիսային ռապսոդիա» (1979) թատերադրությունները:

Արաքսմանյանը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր: Նրա արձակից հետաքրքրություն են ներկայացնում Միքայել Նալբանդյանի դործի պատումը՝ «Ազատությունն արտոբական» կենսագրական երկհատոր (1954—1955) և «Հրդեհ» (1976) վեպերը: Հանդես է եկել նաև ղերասաններին նվիրված մենագրական գրքույկներով:

ՐՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Պատերազմի տարիներին ընթացիկ քննադատությունը՝ «Դրական թեր-թի» ժամանակավոր դադարից հետո գերազանցորեն կենտրոնացած էր «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1943—1955-ին՝ «Սովետական գրականություն և արվեստ»): Տպագրվում էին գրախոսություններ և հոգ-վածներ՝ առավելագույն հրապարակախոսական լիցքի և հայրենասիրական շնչի: Առավել բեղմնավոր էին էդ. Թովչյանը, Ռ. Վարդազարյանը, Ռ. Զար-յանը, Տ. Հախումյանը, Աս. Ասատրյանը, Հր. Մուրադյանը, Վ. Թերզիբաշ-յանը, Խ. Սարգսյանը և այլք: Կարելի է ասել, որ հրապարակ եկող բոլոր գրքերը արժանանում էին մամուլի արձագանքներին: Պատերազմի տարիներին տպագրվեց Խ. Սարգսյանի հոգվածների շարքը՝ ընթացիկ արձակի և պոեզիայի մասին, որից ձևավորվեց նրա «Հայրենական պատերազմը և գրա-կանությունը» ժողովածուն (1946): Դա ըստ էության այդ ժամանակաշրջանի գրականության համառոտ ուրվագիծն է:

Խորեն Սարգսյանը (1891—1970) ծնվել է Շուշի քաղաքում: Սկզբնա-կան կրթությունն ստացել է Բաքվի գիմնազիայում, բարձրագույնը՝ Պետեր-բուրգի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում. ուսուցիչներն էին Ն. Մառը, Մ. Զավախիշվիլին, Ն. Ադոնցը, ուսն նշանավոր գիտնականներ:

1921-ին փոխադրվելով Երևան, աշխատել է մատենագրական արխի-վային-թանգարանային հաստատություններում (եղել է Դրական թանգարա-նի գլխավոր), միաժամանակ կատարել է մանկավարժական և գիտական աշխատանք: 1943—1947 թթ. եղել է Դրականության ինստիտուտի գլխավոր, աշխուհեան՝ հին և միջնադարյան գրականության բաժնի վարիչ:

Խ. Սարգսյանի գրականագիտական-քննադատական դործունեության սկիզբը նշանավորվեց «Վահան Տերյան» (1926) և «Լևոն Շանթ» (1930) փոք-րագիր մենագրություններով. ժամանակի համար բավականաչափ հստակ ձևակերպումներով գրանցում վերլուծված է նշանավոր գրողների ստեղծա-գործության ներքին աշխարհը:

20—30-ական թվականներին Սարգսյանը պարբերական մամուլում հան-դես է գալիս իբրև ընթացիկ գրականության մեկնաբան: 1928-ին «Նորք» հանդեսում (գիրք առաջին) տպագրվում է Ակոսի Բակունցի «Մթնաձոր» ժո-ղովածունը նվիրված հոգվածը, որը կարելի է համարել բակունցագիտության սկիզբը:

30-ական թվականներին Սարգսյանը հանդես է գալիս մի շարք հոգ-վածներով, որոնց մեջ քննության է առնում Մ. Արմենի «Երևանը» և «Հեղ-նար աղբյուր» վիպաքը, Ստ. Զորյանի պատմվածքները և այլն: Հիշարժան

է արվեստի արտացոլման տեսությանը և գեղարվեստական գրականության տեսլագրությանը նվիրված հոգվածք:

Սարգսյանի գրիչը արգասավոր եղավ Հայրենական պատերազմի տարիներին. մամուլում պարբերաբար տպագրվում էին նրա հոգվածները Հր. Քոչարի ռազմաճակատային ակնարկների, Գ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքի», Արազու և Արաքսի պատմվածքների, Ստ. Զորյանի «Պարզ հոգիներ» ժողովածուի, հայոց պոեզիայի, ինչպես նաև Վ. Վասիլևսկայայի, Ի. էրենբուրգի, Բ. Դորբատովի, Լ. Սոբոլևի և այլոց ռազմական գրքերի մասին: Այդ քննական ակնարկներում երևում է նուրբ ճաշակ, պահանջկոտություն, երանդների հայտաբերման թափանցում, փաստից դեպի ընդհանրացում դնալու կեցվածք:

Ամփոփված մի գրքի մեջ դրանք ի հայտ բերին գրականագետ-քննադատի ըմբռնումների հետեղականությունը և միասնությունը:

1946-ին Խ. Սարգսյանը տպագրեց «Մանուկ Աբեղյանը և հայ հին գրականության պատմությունը» գրքույկը, արժեքավորելով հայագետի մեծ վաստակը: Հետագա տարիներին Սարգսյանը զբաղվում է նալբանդյանագիտության կնճռոտ հարցերով, գրելով «Նալբանդյանը և լեզվի հարցերը» (1956, ռուսերեն), «Նալբանդյանի գրական ստեղծագործությունը» (1959) աշխատությունները, ինչպես նաև խմբագրելով հեղափոխական դեմոկրատի երկերի ռուսերեն երկհատորյակը:

Շուտով տպագրվում են նաև «Ստեփան Զորյան. Տասական թվականներ» (1960), «Սայաթ-Նովա» (1963) մենագրությունները, «Տասնամյակների միջով» (1966) ժողովածուն, որն ընդգրկում է Սարգսյանի ընտիր հոգվածները Հովհ. Թումանյանի քառյակների, Վ. Տերյանի քնարերգության, Մ. Նալբանդյանի «Ազատություն» բանաստեղծության, Չարենցի «Տաղարանի», Ստ. Զորյանի «Խնձորի այգին» պատմվածքի, Ա. Բակունցի և Մ. Արմենի արձակի, Հ. Սահյանի, Պ. Սևակի, Գ. Սարյանի, Մ. Կապուտիկյանի բանաստեղծությունները մասին և այլն:

Իրար կողքի դնելով այդ երկերի դնահատությունները, միանգամայն որոշակի նշմարում ենք Խ. Սարգսյանի գեղագիտական նախասիրությունների ղլխավոր ուղղությունը՝ կյանքի շնչով ողողված գրական հուշարձանների մեծարանքը:

Խ. Սարգսյանը նաև բնագրագետ էր (նա է հրապարակել Պ. Պռոշյանի «Հուշիկները», Դ. Աղայանի «Իմ կյանքի ղլխավոր դեպքերը»՝ ղիտական ծանոթագրություններով), գրական թանգարանների կազմակերպիչ (նրա գործոն մասնակցությամբ են հիմնադրվել Հովհ. Թումանյանի տուն-թանգարանը Դսեղում, Հովհ. Հովհաննիսյանինը՝ Էջմիածնում, Պ. Պռոշյանինը՝ Աշտարակում):

Պատերազմի տարիների գրականագիտության համար առաջնահերթ խընդիր էր բաղմադարւան հայ գրականության հայրենասիրական ներշնչանքների և ազատասիրական ղաղափարների վերհանումը:

Այս առաքելի մեհնակրեկի ղեմըր Արսեն Տերտերյանն էր, որի աշխատությունների վերնագրերն իսկ վկայում են ղրանց ղաղափարական ուղղովածությունը՝ «Հայ հայրենասեր գրողներ» (Երկու ղիմագիծ Հովհ. Թումանյան և Դ. Աղայան), «Դ. Ալիշանը և հայրենասիրությունը», «Հայ կլասիկներ» (1944) և այլն:

Շրջանառության մեջ են մտնում նաև բանահյուսական կերպարները: Անվանի բանագետ Արամ Ղանալանյանը հրապարակում է մի շարք նյութեր՝ «Հայ քաջորդիներ» (1943), «Թշնամու կերպարը հայկական հին բանահյուսության մեջ» (1949), որոնք ազգային վիպերգերի ու ավանդապատումների կերպարներին դարձնում են ազատագրական նոր պատերազմի գաղափարակիրներ:

Պատերազմի ավարտի ժամանակաշրջանում «Հայոց հին գրականության պատմություն» կոթողային աշխատությունը հրապարակեց նշանավոր հայագետ Մանուկ Աբեղյանը:

Մանուկ Աբեղյանը (1865—1944) ծնվել է պատմական Երջակի Աստապատ գյուղում: 1876—1885 թթ. սովորել է էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանում՝ գիշերօթիկների դասարանում: Այստեղ էլ կատարել է բանաստեղծական փորձեր, թարգմանություններ և հայրենի եղերքի բանահյուսական նյութերի գրառումներ:

1887-ին հայոց լեզվի ուսուցիչ էր Շուշվա թեմական դպրոցում, իսկ 1889-ին դառնում է Թիֆլիսի Հովնանյան օրիորդաց դպրոցի տեսուչ: Դեռ 1886-ին Մ. Աբեղյանը էջմիածնում նախոքնուց զրի էր առել «Դավիթ և Մհեր» ասմունքը, որը Գ. Սրվանձատյանի պատումից հետո երկրորդ գրառումն էր: 1889-ին «Մուրճը» տպագրում է Մ. Աբեղյանի առաջին հետազոտությունը՝ նվիրված «Սասունցի Դավիթին» («Ազգային վեպը»): Սկսվում է նրա գիտական գործունեությունը՝ իբրև բանահավաք-ժողովրդագետ: Երիտասարդ Աբեղյանին զրավում է նաև հրապարակախոսության և գրաքննադատության ասպարեզը: Ազգային կյանքի վերանորոգումներին վերաբերող հրապարակախոսական հոդվածներով և գրական նորույթների մատենախոսություններով աշխատակցում է «Նոր-Դար» թերթին:

Շուտով (1893—1898) Մ. Աբեղյանը հայտնվում է եվրոպական համալսարաններում (Ենայի, Լայպցիգի, Բեռլինի և Փարիզի՝ Սորբոն)՝ կուտակելով գիտելիքների հարուստ պաշար:

Կենսագրության «եվրոպական հանգրվանում» Մ. Աբեղյանը շարունակում է իր գիտական գործը, որի պսակը հղավ գերմաներեն լեզվով շարադրված «Հայ ժողովրդական հավատալիքը» աշխատությունը, որը պաշտպանեց իբրև գիտերտացիտ և ստացավ փիլիսոփայության դոկտորի աստիճան, միաժամանակ գերմաներեն լեզվով լույս տեսավ Լայպցիգում:

1898-ին վերադառնալով հայրենիք, Մ. Աբեղյանը ուսուցչական ծառայությանը (էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց և այլն) զուգընթաց ծավալում է հայագիտական բուռն գործունեություն՝ և իբրև բանագետ-ազգագրագետ, և իբրև լեզվաբան, և իբրև բանասեր-գրականագետ:

Նախախորհրդային տարիներին գրած աշխատություններից լայն հռչակի են արժանանում «Հայ ժողովրդական առասպելներ Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ» (1901, էջմիածին), «Ժողովրդական խաղեր» (1904), «Հայ ժողովրդական վեպը» (1906—1908, «Ազգագրական հանդես»), «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմությունից» (1908, «Արարատ»), «Մովսեսի Խորենացուց Պատմություն հայոց» (Տիգրիս, 1913), «Մ. Գրիգոր Նարեկացի» (1916, «Ազգագրական հանդես»), «Աշխարհաբարի քերականություն» (1906, Վաղարշապատ) գործերը: Նախախորհրդային տարի-

ների էկենսագրական ավյալներից ուշադրամ է Արեղյանի համագործակցությունը Կոմիտասի հետ, ժողովրդական և հոգևոր երգերի արժեքավորման ուղղությամբ:

Լինելով անմնացորդ հայրենասեր, Արեղյանը մեծ դործ է անում նաև խորհրդային տարիներին՝ հայագիտությունը հարստացնելով ազգագրական, լեզվաբանական, աղբյուրագիտական, գրականագիտական կոթողային աշխատություններով:

Մանկավարժական գործունեությանը ղուգահեռ (Երևանի համալսարանի Հիմնադիրներից էր) գրում է այնպիսի բարձրարժեք աշխատություններ, ինչպիսիք են «Հայոց լեզվի տեսությունը» (1931), «Լատին-ուս-հայերեն բժշկական բառարանը» (1951), «Հայոց լեզվի տաղաչափությունը» (1933), «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» (1927), «Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ» (1940) և այլն:

Մ. Արեղյանի գիտական սիրանքը երևում է հատկապես հայ ժողովրդական վեպի՝ «Սասունցի Դավիթ» հրատարակության ու մեկնաբանության, կնչպես և հայ հին գրականության պատմության համակարգման ու մեկնաբանության ասպարեզում:

Հայոց էպոսագիտության դագաթն է հանդիսանում «Սասնա ծռեր» հայ ժողովրդական վեպի պատումների երկհատորյակը (աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Սահանջանյանի): «Սասնա Ծռերի» առաջին (1936) և երկրորդ (մասն առաջին՝ 1944, մասն երկրորդ՝ 1951) հատորները՝ գիտական ծանրակշիռ ծանոթագրություններով, «Սասունցի Դավիթի» համահավաք բնագիրը (Կ. Արուվի և Ս. Ղանալանյանի հեղինակակցությամբ, 1939), իսկ ժողովրդական վեպին նվիրված հոգվածները այն հիմնաքարն են, որի վրա բարձրանում է ժամանակակից հայոց էպոսագիտությունը: Նշանակալից է նաև Արեղյանի վաստակը հին գրականության գեղարվեստական հուշարձանների լուսաբանության գործում: Դեռ դարասկզբից, ներգրավվելով հայագիտական լայնահուն շարժման մեջ, Մ. Արեղյանը դասախոսություններով և գիտական ուսումնասիրություններով արձագանքում է ազգային գրականության գանձերի լուսաբանման Հովհ. Թումանյանի կոչերին և արժանանում մեծ բանաստեղծի քաջալերանքին:

Արդեն 1910—1917 թթ. նա ուրվագծում է հայոց հին բանաստեղծության զարգացման պատկերը:

Խորհրդային իշխանության տարիներին լեզվաշինարարական բուռն ասուլիսներին մասնակցելուց հետո (նշենք նրա վրիպումը հայոց լեզվի ուղղագրության ռեֆորմի հարցում) Արեղյանը իր ժամանակի մեծագույն մասը նվիրում է հին գրականության պատմության էջերի լուսաբանությանը:

«Հայոց հին գրականության պատմության» առաջին (1944) և երկրորդ (1946) գրքերին նախորդում են մի շարք աշխատասիրություններ (Կորյունի «Վարք Մաշտոցի»՝ բնագիրը և աշխարհարար թարգմանությունը, 1941. «Հայոց միջնադարյան սոսկիները և սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ», 1935. «Վերածնությունը հայոց հին գրականության մեջ», 1941. «Հովհաննես Սարկավադ», 1944 և այլն):

Հին գրականության պատմության երկհատորյակը այդ պատմության ուրվագծերի բոլոր նախորդ փորձերից, — ինչպես մեկնաբանում են բանասերները, — տարբերվում է ոչ միայն նյութի բազմաշերտությամբ, ժանրային

հարստությամբ, ոչ միայն պարբերացման նոր սկզբունքներով, այլև մեթո-
դաբանական նոր մոտեցումներով⁵³:

Ի տարբերություն XIX դարի ավանդական բանասիրության (Ս. Սոմալ-
յան, Ա. Գաթրճյան, Ստ. Պալասանյան, Գ. Զարբճանալյան, Վրթ. Փափաղ-
յան, Ա. Զամինյան և այլն), Մ. Աբեղյանը գիտական ամուր հիմքերի վրա է
դնում գրականության դարգացման օրինաչափությունների և պարբերացման
ճիշտ սկզբունքների որոնման խնդիրները:

Աբեղյանի շրջանաբաժանումով հայոց հին գրականության պատմությու-
նը ներկայացվում է «Նախնական առասպելա-պատմական բանահյուսու-
թյան», «Նկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականության», «Վերածնու-
թյան գրականության», «Գրականության նորոգումը 17—19-րդ դարերում»
մեծ բաժիններով՝ սրանց տասնյակ ենթազույգումներով⁵⁴:

Մ. Աբեղյանի գիտական քննությանն են արժանացել հին առասպելները,
ավանդական վեպը, գրերի գլուխը, թարգմանական գրականությունը, պատ-
մադրությունը, ժողովրդական վեպերը, վիպական բանահյուսությունը, վկա-
յաբանությունները, հոգևոր երգերը, առակագրությունը, քնարերգությունը,
տաղասացությունը և այլն:

Ստեղծելով կուռ համակարգ, Մ. Աբեղյանը գրական ժանրերին և հե-
ղինակներին տալիս է այնպիսի խոր ու ճկուն բնութագրություններ, որոնց
կողքով չեն կարող անցնել հին գրականության հետազոտողները:

Մ. Աբեղյանի աշխատությունը, իրավամբ, ունի դասական արժեք:

«...Պատմության» մեծագույն արժանիքը «մաքառման գրականության»
տեսության հայանագործությունն էր, ինչպես նաև հայոց գրականության
Վերածնության ինքնատիպ երևույթի գնահատումը: Աբեղյանը՝ ներշնչված
հայոց գրականության դարավոր բովանդակությունից ու երկարամյա փոր-
ձից, ամենասուույգ կետում դառավ նրա մաքառման էությունը, որ արտա-
հայտվել է «Վահագնի երգի» հեթանոսական պատառիկից սկսած բոլոր
ժանրերում և բազմատեսակ ստեղծագործություններում: Հայոց հին գրա-
կանության էության արեղյանական սահմանումը գիտական խոր կռահում
էր և համահնչուն Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ հայ ժողովուրդը
նորից ոտքի էր կանգնել հայրենիքի հետ միասին պաշտպանելու իր մշա-
կութային դանձերը:

Հայրենական պատերազմի ավարտից հետո գրական քննադատության
առանցքը դարձան գեղարվեստական շարժման նոր միտումների քննություն-
ները:

Թատերագրությունը և արձակը, թարգմանությունը և մանկական գրա-
կանությունը, իսկ առավելապես պոետական ստեղծագործությունը դարձան
գրական բուռն ասուլիսների նյութ: Հիշարժան են 1946-ի ասուլիսը քնար-
երգության մասին՝ Տ. Հախումյանի ղեկուցման շուրջը և 1954-ի ասուլիսը
պոեզիայի մասին՝ Հր. Թամրազյանի ղեկուցման շուրջը: Երկու քննարկումն
էլ անցել են սուր բանավեճային շեշտերով:

Բուռն վեճեր հարուցեց «Литературная газета»-յում 1948-ին Ա. Կա-
րապետյանի տպագրած «Ընդդեմ բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկնե-
րի» հոդվածը⁵⁵, որին, ի պատասխան, «Պրավդայում» (հոկտեմբերի 15-ին)
տպագրվեց Պ. Պոսպելովի «Տեղեկացիոց և անբարեխիղճ քննադատության
դեմ» հոդվածը:

Հայ խորհրդային զրականությունը դառնում է արդեն դիտական ընդհանրացումների նյութ: Դրա մի արտահայտությունն էր 1947-ին Մ. Աբեղյանի անվան զրականության ինստիտուտի նստաշրջանը, որտեղ ղեկուցումներով հանդես եկան Աս. Ասատրյանը, էդ. Թոփչյանը, Հ. Գյուլիքեխյանը, Ա. Կարինյանը, Ս. Հարությունյանը և այլք: Նստաշրջանի նյութերը դարձան «Սովետական զրականության պրոբլեմները» կոլեկտիվ մենագրության հիմքը:

Ընթացիկ քննադատությունը վարդանում էր «Գրական թերթի» և «Սովետական զրականություն և արվեստ» ամսագրի էջերում, ի հայտ բերելով խնդիրների սկզբունքային դրվածք, քննադատական ավյուն, գեղարվեստական-գաղափարական չափանիշների կիրառման հմտություն: Մեծ թափ ստացավ հատկապես պայքարը զրական խոտանի դեմ՝ հանուն գրական վարպետության բարձրացման:

Գրականագիտության մեջ նույնպես, սոցիոլոգիական կոշտացումներով խել, սկսվեց շարժում դասական ժառանգության քննադատական յուրացման համար: Հրապարակվեցին Գ. Աբովի «Գաբրիել Սունդուկյան» (1953), Աս. Ասատրյանի «Հակոբ Հակոբյան» (1955), «Հայ գրականությունը և ուսսական առաջին ռեյտինգի» (1956), Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերին» (1956), «Հայ գրամատուրգիայի պատմություն» (գիրք 1, 1959), Ռ. Զարյանի «Աբովյանի կյանքը» (1954), Գ. Հովնանի «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան» (1951), Հ. Ղանալանյանի «Ավ. Իսահակյան» (1955), Հր. Մուրադյանի «Դերենիկ Դեմիրճյան» (1954), Ա. Ոսկերչյանի «Ստ. Շահումյանի զրական հայացքները» (1947), Վ. Պարտիզուտու «Խաչատուր Աբովյան» (1952), Ս. Սողոմոնյանի «Ռոմանտիկական գրամայի տեսությունը» (1947), «Եվրոպական զրականության ուրվագծեր» (1954), Վ. Նալբանդյանի «Վարդանանց պատերազմը և Գ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» (1955), Գ. Ստեփանյանի «Արփիար Արփիարյան» (1955), Ս. Արևշյանի «Հայ մամուլը և ցարական պրաքնությունը» (1957) մենագրությունները:

Նշանակալից զրականագիտական հուշարձան էր Ա. Ինճիկյանի «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը»:

Արամ Ինճիկյանը (1910—1975) ծնվել է Ախալցխա քաղաքում: 1929—1932 թթ. աշխատել է իբրև ուսուցիչ սկզբում Գորիսի շրջանում, այնուհետև՝ Գսեղ գյուղում: 1932-ին Երևանի մանկավարժական ինստիտուտից փոխադրվել է համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը և ավարտել 1933-ին: Նորից աշխատել է իբրև ուսուցիչ և լրագրող, իսկ 1934—1937 թթ. սովորել է համալսարանի ասպիրանտուրայում: Գիտական աշխատող էր արդեն, երբ կանչվում է խորհրդային բանակ և մասնակցում սպիտակ ֆինների դեմ մղվող կռիվներին (1939—1940): Այնուհետև մասնակցում է Հայրենական մեծ պատերազմին (1942—1945):

Դեռ ասպիրանտուրայում սովորելու տարիներից Ինճիկյանը բացառիկ նվիրումով զբաղվում է Հովհ. Թումանյանի ժառանգության հետազոտությանը, այն համարելով իր կյանքի զխավոր գործը:

Բանակից զորացրվելուց հետո գրում է Արա Գեղեցիկի առասպելի գրական մշակումներին վերաբերող ուսումնասիրությունը: Հիմք ունենալով հայտնի ազգային առասպելին Մովսես Խորենացու «Պատմության» մեջ տրված մեկնաբանությունը և Արայի պաշտամունքի մերօրյա դիտական բացատրությունները (Գր. Ղափանցյանի և այլոց) Ինճիկյանը բացահայտում է հայ

և օտարալեզու գեղարվեստական մշակումների էությունը, առաջնությունը տալով Ն. Զարյանի ղեկավարածական ողբերգությունը՝ ոչ միայն բանաստեղծական ձևի, այլև բովանդակության ճշգրտության առումներով:

Հիսնական թվականներին Ինձիկյանը զբաղվում է Մ. Նալբանդյանի ժառանգությամբ, հրապարակելով «Միքայել Նալբանդյան» մենագրությունը (1954) և «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը»: Վերջինս Նալբանդյանագիտության երևելի էջերից է, որով Ինձիկյանը շրջանառության մեջ է դրել Նալբանդյանի կյանքի շատ անհայտ էջեր: Այնուհետև գրել է դասականների երկերի առաջաբաններ (Հ. Ալամդարյանի և ալլև), ճշգրտել է գրական բնագրեր (Պ. Պոռչյանի, Մ. Պեշկևիթաշյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի), շարադրել է հայ նոր գրականության պատմության հինգհատորյակի առաջին հատորի ներածությունը, որը փոստորեն XIX դարի առաջին հիսնամյակի հայոց հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքի համառոտ ու համակարգված պատմության ուրվագիծ է:

Կյանքի վերջին տարիներին անմնացորդ նվիրված էր իր կուռքերի՝ Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի գործի հետազոտությանը:

1969-ին լույս տեսավ «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869—1899» մենագրությունը, որտեղ մեծ բանաստեղծի դարավերջյան կյանքն ու գործը լուսաբանված են բացառիկ խնամքով, մանրակրկիտությամբ, նորահայտ փաստերի մեկնաբանություններով:

Բանասերը չհասցրեց գրել իր ծրագրած Թումանյանի գիտական կենսագրության երկրորդ մասը (դարասկզբի կյանքն ու գործը), ինչպես և անավարտ մնաց Ավ. Իսահակյանին նվիրված ծավալուն աշխատությունը, որի համար կատարել էր վիթխարի նախապատրաստական աշխատանք (դա են վկայում թողած քարտարաններն ու թղթապանակների գրառումները):

Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակում առաջին քայլերն արեց բնագիտ-գրականագետների նոր սերունդը, որին վիճակված էր վճռական դեր խաղալու հետագա տարիների գրական-գրականագիտական շարժման մեջ: Տպագրվեցին Հր. Թամրազյանի «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1956), էդ. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» (1955), Հ. Սալախյանի «Ն. Վ. Գոգոլ» (1952), Ս. Սարինյանի «Քննադատական ռեալիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ» (1955), Լ. Հախվերդյանի «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» (1955), Պ. Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը» (1955), Ս. Աղարաբյանի «Նաիրի Զարյան» (1954) և «Ստեփան Զորյան» (1955) մենագրությունները:

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ մանկական գրականության դասական շրջանը կապվում է «Աղբյուր» և «Հասկեր» հանդեսների գործունեության հետ, այն հանդեսների, որոնցում Դ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Ստ. Լիսիցյանի և ալլոց հետ տպագրվում էին Աթաբեկ Խնկոյանի առակներն ու Հայրապետ Հայրապետյանի բանաստեղծությունները: Հենց վերջիններս էլ եղան խորհրդային շրջանի ման-

կական գրականության սկզբնավորողները, պարբերական մամուլում ապագրելով բնությանը նվիրված բանաստեղծություններ, այլախոսություն-առակներ, բարոյախոսական նյութեր՝ բանահյուսական շնչի ու գարծվածքներով:

Շուտով հանդես եկան ուրիշ մանկագիրներ՝ Հակոբ Աղաբար, Սիմակ, Վ. Միրաքյան և այլք, որոնք համախմբվեցին «Պատկում» (Երևան, 1923) և «Կարմիր ծիլեր» (Թիֆլիս, 1923) ամսագրերի շուրջը՝ իրենց գրվածքներում առաջադրելով բարոյակրթական խնդիրներ:

Մանկական գրականության շարքերն են ներգրավվում ժամանակի հայտնի բանաստեղծներն ու արձակագիրները (Ստ. Զորյան և ուրիշներ), իսկ Ե. Զարենցը 1930—1934 թթ. հանդես եկավ մանկական գրականության զարգացմանը վերաբերող հոգվածներով և բանախոսություններով, ամենայն սկզբունքայնությամբ արժարժեքով մանուկների համար ստեղծվող գրականության գեղարվեստականության, դաստիարակչական բնույթի, լեզվաոճական որակի հարցերը: Նրան բնավ չէր բավարարում 1929-ին հիմնադրված «Հեղտեմբերիկ» մանկական ամսագիրը (խմբագիր՝ Արաքս), թեև այն որոշ գրական գործ արեց նոր մանկագիրների (Վ. Վարդանյան, Մ. Կորյուն, Վ. Տալյան և այլք) հայտաբերման ուղղությամբ:

30-ական թվականներին մանկական գրականությունից վերաճում են առաջին պատանեկան գրվածքները, որոնց մեջ էին Ստ. Զորյանի «Սև Սև-թոն» («Խոլածան Արշոն» լույս էր տեսել 1928-ին), Վ. Անանյանի «Կրակե օղակի մեջ» (1930) և «Որսը» (1934) գրքերը, Մ. Արմենի «Սկառուտ» № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) գրվածքները:

Պատերազմի տարիներին ևս գրվեցին մանկական երկեր՝ Դ. Դեմիրճյանի «Պուլ-պուլ մուկիկը» այլաբանությունը, Մ. Կորյունի հեքիաթ-պիեսները, Արաքսի, Լ. Թարգյուլի պատմվածքները, Հռ. Պողոսյանի բանաստեղծությունները, Ն. Զարյանի «Ամենազաղան» երգիծական պիեսը:

Այս անունների մեջ անտարակուսելի է Մկրտիչ Կուրյունի (1913—1984) վաստակը: Ծնվել է Կարսի Ղզլախաշախ գյուղում:

Ունեցել է աշխատանքային բաղմակողմանի գործունեություն: Տպագրվել է դեռ պատերազմից առաջ, սակայն արգասավոր գործ է արել հետպատերազմյան տարիներին, հանդես է եկել մանկական բանաստեղծություններով՝ գրված նախադպրոցականների համար, առականերով, հեքիաթներով ու պատմվածքներով, գրել է մանկական պիեսներ, որոնք լույս են տեսել «Զարիկն ու Քաջարիկը» ընդհանուր շապիկի տակ:

Մ. Կուրյունի մանկական չափածոն յայն ընդունելություն է ունեցել նախադպրոցական և դպրոցական հասակի երեխաների մեջ:

Մ. Կուրյունը կատարել է նաև թարգմանություններ Ս. Մարշակից, Գրիմ եղբայրներից, Կ. Չուկովսկուց («Բժիշկ Այրովիսը») և այլն:

Մանկապատանեկան գրականության մեծ քանակ ստեղծվեց հետպատերազմյան տասնամյակում, գերազանցորեն «Պիոներ» ամսագրի (խմբագիր՝ Դ. Սևունց) էջերում: Սակայն այդ քանակը, մեծ մասամբ, չբարձրացավ գեղարվեստական քիչ թե շատ տանելի մակարդակի, իսկական մանկագրություն, թեև այդ ասպարեզում կար ուսու գրականության (Ս. Մարշակ, Լ. Կոստիկ, Ա. Բարսո, Կ. Չուկովսկի, Յու. Սոսնիկ, Ս. Միխալկով և այլն), ինչպես նաև համաշխարհային մանկագրության փորձը, էլ չենք խոսում ևս:

Արտվյանից մինչև Հովհ. Խումանյան ձգվող աղգային դասական ավանդույթներին մասին:

Այդուամենայնիվ, ճանաչված գրողների՝ Ն. Զարյանի և Գ. Սարյանի, Գ. Բորյանի և Ս. Կապուտիկյանի կողքին երևացին նոր բանաստեղծների և արձակագիրների անուններ: Նախադպրոցականներին հասցեագրված մանկական չափածոյի ասպարեզում ուղարկվ էին Գ. Սարյանի («Նաղդնկերներ»), Ս. Կապուտիկյանի («Փոքրիկ Արա, տկանջ արա», «Տանը, բակում, փողոցում») ժողովածուները: Լայն համբավի արժանացան Գ. Բորյանի «Փայտե ձի», Խ. Հրաչյանի «Փնթի Սեթը», Ռ. Ղարիրյանի «Լուսիկի կատուն», Վ. Վարդանյանի «Տեսակը», Վ. Տալյանի «Փեշը» քրեատոմատիական բանաստեղծությունները, Նաև Մ. Կորյունի առակներն ու հանելուկները, Ն. Միքայելյանի, Ս. Խարազյանի, Ս. Մուրադյանի առանձին բանաստեղծությունները:

Մանկապատանեկան արձակը աչքի ընկավ թեմատիկ և ժանրային բազմազանությամբ:

Խ. Գյուլնազարյանի նոթերը, Զ. Դարյանի «Իմ առավոտը» (1949) պատմվածքների գրավիչ ժողովածուն, Հ. Ղուկասյանի «Փոքրիկ վրիժառուներ» (1950) վիպակը, Վ. Արամյանի ռեալիստական պատումները («Տայգայի օրենքը» (1955) դարձան մանկական ընթերցանության գրքեր:

Մանկապատանեկան գրականության մեջ ձևավորվում են նոր ժանրեր՝ գիտաֆանտաստիկական և արկածային վեպ-վիպակը:

Գիտական ֆանտաստիկայի ասպարեզում աչքի ընկավ Աշոտ Շայքունը (Գասպարյան, 1905—1982), որը, անցնելով բանաստեղծության դպրոցը, 1942-ին գրեց «Գիշերային ծիածան» վիպակը՝ հայ գրականության մեջ ժանրի առաջին նմուշը: Այնուհետև գրեց պիեսներ և կինոսցենարներ, բայց առավել շափով կենտրոնացավ զեղարվեստական գիտաֆանտաստիկայի վրա, իրար հետևից տպագրելով «Սպիտակ սովերների աշխարհում» (1951), «Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանները» (1955), «Երկիր մոլորակի գաղտնիքները» (1960) վեպերը:

Շայքունի վեպերը գրավիչ են հետաքրքրաշարժ սյուժեով, գործողությունների սրընթաց թափով, պայմանական իրադրությունների և հերոսների կապերով, սակայն դրանց մեջ թույլ է հերոսների ներքին աշխարհի հոգեբանական թափանցումը և անհամոզիչ են գիտական կոհսումների հիմնավորումները:

Նորագույն ժամանակների հայոց մանկական գրականության ծաղկումը և ճանաչումը կապված է Վախրանգ Անանյանի (1905—1980) անվան հետ:

Վ. Անանյանը աչք բացեց Հայաստանի հյուսիսային գեղատեսիլ անկյուններից մեկում: Դա նախկին Դիլիջանի դավառի Պողոս-Քիլիսա (այժմ՝ Շամախյան) գյուղն էր, որտեղ ամեն ինչ՝ իր մանկությունը, գյուղական կենցաղն ու աշխատանքը, գյուղացու ապրելակերպն ու ծեսը, ամեն ինչ շաղխված էր բնության կանաչ շնչով:

Նրա կենսագրությունը բնության անմիջական շարունակությունն է, այն բնության, որի պաշարներն ու տպավորությունները եղան Անանյանի և՛ արմատը, և՛ ցողունը, և՛ պսակը: Երբեք նա չունեցավ ողբերգական խզումներ իր արմատներից և երբեք առիթ չունեցավ վերապրելու «Լինեի չոբան սարերում հեռու» հանրածանոթ բաղձանքը:



Վախարանգ Անանյան

Բնության ազատ որդիներից մեկը, որ քաղաք դալով, թեև փոխեց տավարածի տրեխն ու «մոխր» փափախը, մահակի տեղ ձեռքն առավ գրիչը, բայց ուշըն ու մխոթը սար ու ձորերի հետ էր, քարանձավների, որսի, իր ծառ ու ծաղկունքի հետ:

Նրա կենցաղը մնաց բնության «կամենների» հետ, ազատ կենցաղը, զգացողությունները մնացին բնության սահմանագծին, աշխարհատեսության աղբյուրները եղան բնության անհամար ու պես-պես փոխակերպություններ: Այս հավատարմությամբ է բացատրվում Անանյանի վարքուրարքի, զրական ու գիտական գործի, բարոյախոսական դավանանքի հազվագյուտ ներդաշնակությունը:

Բնությունը եղել է նրա կայուն, անփոխարինելի դասագիրքը, թեև Անանյանը ստացել է նաև զրական դասեր: Իր իսկ գրավոր վկայություններով ինչ-որ տպագիր բան «Ճանկն է ընկել», հետը տարել է սարերը, հովվական վրանները և սուղվել գրքերի զաղտնիքների մեջ:

Ընթերցող Անանյանը լավ, շատ լավ է իմացել իր «հաշիվը»: Գեղջկական անսխալ բնազդով նա մատը դրել է այն զրականության վրա, որը հարազատ էր սեփական զրական գեներին և որը կարող էր ճանապարհ դուրս բերել իրեն:

Ճանապարհի առաջին գրքերը եղան Հովհ. Թումանյանը՝ հայ զրականությունից, Ի. Ս. Տուրգենևը՝ ռուսականից: Մեկի բնաշխարհիկ շնչով ներթափանցված, ազգային զույներով և ժողովրդական շեշտերով հարուստ պատմությունները՝ «Անուշից» մինչև «Արջատուրս», մյուսի «Որսորդի հիշատակարանը»՝ ռուսական բնության և ռուս մոլորիկի հզոր պատկերազրույցներով:

Վ. Անանյանը հրաշալի պատմող է:

Ինչ է պատմում: Որսորդական արկածներ, բնագիտական զբոլայներ, զյուղական մասլահաթ ու անեկզոտ, ճանապարհորդական տավրուրություններ, մանկության հուշեր, կենդանական և բուսական աշխարհի զաղտնիքներ և այլն:

Անանյանը որսորդական համազգեստով, հրացանն ուսած, որսորդ ընկերների հետ միասին ոտքի տակ է տվել ամբողջ Հայաստանը՝ աշխարհագրական ու բնակլիմայական բոլոր գոտիներով և իր թափառումների ընթացքում կուտակած պաշարները, տպավորություններն ու գննումները հանձնել թղթին:

Դրանից հոյապել են նրա որսորդական պատմվածքների պրակները (1947, 1949, 1953, 1958, 1959), որոնք հայ կենդանադրություն վառ էջերն են: Մեր գրականության մեջ մինչև Վախթանգ Անանյանը կենդանադրություններ՝ այս հասկացության ղեղարվեստական նշանակությամբ, հարուստ ավանդներ չի ունեցել: Մի հոգվածում Անանյանը բավական նեղացած գրում է, որ 1500 տարվա գրականության մեջ ամեն ինչի համար տեղ է բացվել, բացի կենդանիների «ներքին կյանքից»: Դա համարում է մեծ անարդարություն: Եվ փառք է տալիս Հովհ. Թումանյանին, որ, սկզբնավորելով հայոց կենդանադրությունը, «սիրտ ու հոգի տեսավ յուրաքանչյուր կենդանի արարածի մեջ...»:

Ահա և Հովհ. Թումանյանի խոստովանությունը. «Վերջին ժամանակները... ինձ սաստիկ զբաղեցնում է կենդանիների ու բույսերի կյանքը—ես արդեն նրանց այնպես եմ նայում, որպես մարդուն—կենդանի ու բնական արարած»⁵⁰:

Վախթանգ Անանյանը ընդարձակեց կենդանադրության սահմանները, կենդանական աշխարհը ներկայացնելով իբրև յուրահատուկ ձևերով ապրող աշխարհ, որտեղ չեն բացառվում և՛ «խելացի զործողությունները», և՛ հոգեկան ապրումները, և՛ բարոյական ինչ-ինչ նորմեր՝ մայրական բնաղդ, ծննդավայրի կարոտ և այլն:

Նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը տարիներ առաջ հարուցեց այն լեզենդը, թե իբր Անանյանը մարդուն ստորադասում է կենդանուց կամ, լավագույն դեպքում, հավասարության նշան է դնում կենդանու և մարդու միջև: Միանգամայն սխալ տպավորություն:

Նրա արջերը նույն արջերն են, եղնիկները՝ նույն եղնիկները, քարայծերը՝ նույն քարայծերը, ինչպես բնության մեջ: Միայն թե Անանյանը իր իսկ սեփական զննումների և դիտական գրականության, մասնավորապես Բրեմի հանրածանոթ «Կենդանիների կյանքը» գրքի⁵¹ տվյալների միջոցով կենդանական աշխարհի մեջ հայտնաբերում է հանրակեցության, ինքնապաշտպանության, սերնդապահության ման «մարդկային բնավորներ»:

Կենդանադիր Անանյանը, իհարկե, շատ ավելի ուժեղ է մարդագիր Անանյանից:

Վախթանգ Անանյանը նաև բնանկարիչ է՝ հայրենի բնության գույներն ու գծերը, խաղերն ու դադախաղները, քնքրությունն ու տարերբը, շունչն ու հոգին խորապես զգացող բնանկարիչ: Ե՛վ որսորդական մանրապատումներում, և՛ բնասիրական զրույցներում Անանյանը զարմանալիորեն անմիջական ու ներշնչանքով ներկայացնում է հայկական բնանկարը՝ քարափներ ու եղեգնուտներ, կիրճեր ու հովիտներ, ամպեր ու անձրև, ծաղիկ ու թուփ, դարձանամուտ ու աշնանամուտ:

Անանյանի բնանկարչությունն աննպատակ, անխորհուրդ բնանկարչություն չէ: Անանյանը նաև բնության բարոյախոսն է ու փիլիսոփան: Իհարկե, շարաշար կսխալվենք, եթե Անանյանի բնանկարչության մեջ որոնենք «ազատ բնություն» և քաղաքակրթության ուսուցչական հակադրություններ, բնականի և սոցիալականի խզումներ, նույնիսկ բնության էլեգիական կարոտի շեշտեր:

Անանյանի բնափիլիսոփայությունը իր հիմքով առնչվում է այն հայացքին, որ առանց բնության հետ շփվելու մարդը աղքատանում է հոգով, կորց-

նում է էություն ինչ-ինչ կողմեր, պարզապես մանրացնում է սեփական ամբողջականությունը: Իսկ բնությունը, նրա ճիշտ հայացքով, վերադարձնում է մարդու փաստական էությունը, ի մի է բերում նրա հոգեկան կառուցվածքը:

Սրանով է, թերևս, բացատրվում Անանյանի բնաստեղծությունների կյանքային հրճվանքը: Անանյանը շունի տխուր, մելամաղձոտ, սրտամաշ բնաստեղծությունը: Նա «ուրախ» բնության երգիչ է: «Կանաչ աշխարհի» ամեն մի երևույթից, ամեն մի բեկորից՝ թփի վրա նստած ցողի կաթիլից, դաշտահավերի ձայներից, ծառի առաջին բողբոջից սկսած նրա բնության նկարագրությունները ողողված են անզուսպ հրճվանքով, բնության հետ մշտական բարեկամության գնալու ապրումներով:

Մարդու և բնության բարեկամության դավանանքով Անանյանը հարադատության եզրեր ունի հայ մեծ բնապաշտ Ակսել Բակունցի և ոռոս մեծ բնապաշտ Մ. Պրիշվինի հետ: Ինչպես Պրիշվինը, ինչպես Բակունցը, Անանյանը ևս բնությունը նայում է մարդակերպության (անտրոպոմորֆիզմ) ժողովրդական տարբերակի՝ դարից դար փոխանցված, ավանդական հումանիզմի դիրքերից, այն հայացքով, որ բնության և բուսական, և՛ կենդանական հատվածներն արժանի են մարդու արձագանքին, նրա քնքուշ, բարի, հուզական վերաբերմունքին, որ բնությունը շոպյելով ներքին ուժերը, կարիք ունի մարդու աջակցությանը:

Բիշ չեն այն պատումները, որոնց մեջ Անանյանը հայտնաբերում է բուսական և կենդանական աշխարհի «հոգեկան դադախիքները», ինչպես, օրինակ, սարի շներին համակած տաղնապը, կանաչ թփի անբարբառ կարոտը, որսորդական շների հուլմունքները, մայր արջի մղկտուցը սպանված քոթոթների համար, վայր բնկնող տերեւների տխրությունը:

Մ. Պրիշվինն ունի շատ նշանավոր մի խոսք, որով բացատրում է իր նման բնության «խենթերի» էությունը. «Ինձ հարկավոր է բնության ինչ-որ թեկ, որ նման լինի մարդուն»: Մի ուրիշ խոսք էլ՝ «ռեալիզմը հոգու տեսիլքն է բնության պատկերների մեջ»:

Թեև Անանյանը երբեք չի գրադվել այսպիսի «բարդ փիլիսոփայություն»-ի, բայց նրա էություն մեջ ապրել է բնության և մարդու հարադատության նույն զգացողությունը, բնության հավերժության նույն շունչը: Դրա արտացոլյուն է նաև «Ես, սրգիս և բնությունը» պատումների շարքը, որտեղ Անանյանը իրեն հատուկ հափշտակվածությամբ դասեր է տալիս բնության ներքին դադախիքների, հավավոյուտ ներդաշնակության, բնության «մարդկալին կեցվածքի»՝ բարության և շոպյությունի մասին:

Հիսնական թվականներին Անանյանը դարձավ միջազգային համբավի տեղ պատանեկան դրող: Այդ համբավի մեջ դեր ունեցան և՛ որսորդական-բնասիրական պատումները, և՛ «Անանի ափի» (1951) ու «Հովազածորի գերիները» (1956) գրքերը, որոնք, երկու տասնյակի հասնող թարգմանություններից բացի, ունեցան նաև կինեմատոգրաֆիական մարմնացումներ:

Ենթադրում են, որ այդ վիպակների հաջողությունը օտարազգի բնիկացուին անձանոթ «էկզոտիկ Հայաստանի» բացահայտումն է: Սա իր հերթին՝ Վ. Անանյանը բնիկացուի առջև բացում է մի նոր բնություն, ինքնատիպ մի անկյուն, հրաշքների մի զանձարան, որը չի կարող չհետաքրքրել ժամանակակից հարցասեր բնիկացուին:

Սա միակ պատճառը չէ: Մյուսը Անանյանի պատումների բնական, հա-
րադատ, անկաշկանդ շունչն է, զրելակերպի ուրախ շեշտը, իր առարկայի
հրաշալի զգացողությունը:

Եվ, վերջապես, Անանյանի զրբերը գրավիչ են իբրև պատանեկության
սիրելի ժանրի՝ «գիտաարկածային» գրականության երևույթներ:

Սկանալճի դարավոր առեղծվածները պարզելու համար ոտքի ելած պա-
տանիների խումբը՝ ծեր որսորդ Ասատուրի գլխավորությամբ («Սկանի ա-
փին»), հաշկական առաջին ուրինյոնադայի տղաները՝ իրենց ռոմանտիկա-
կան արարքներով («Հովազածորի գերիները») չէին կարող շահագործել ռո-
մանտիկայի ծարավ պատանի ընթերցողներին: Մանավանդ որ գիտական
որոնումների ու արկածների նկարագրությամբ գրողն արծարծում է պատա-
նեկան հասակի համար կենսական նշանակություն ունեցող բարոյական
խնդիրներ, ինչպես իսկական ընկերություն, կամքի դաստիարակություն,
պատվախնդրություն, ազնվության ըմբռնում և այլն:

Անանյանի հերոսներն իրենց տեղն ունեն սովետական պատանեկու-
թյան սիրելի հերոսների՝ Ա. Գալգարի, Վ. Կավերինի, Լև Կասիլի հերոսների
կողքին՝ իբրև հայրենասիրության, մարդասիրության, կամային բնավորու-
թյան մարմնացումներ:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր գլխավոր գիրքը: Վ. Անանյանի համար
այդպիսին են «Հայաստանի կենդանական աշխարհի» հինգ ստվար հատոր-
ները: Զարմանալի հատորներ, որոնցով ի մի եկան կենդանաբան-գիտնա-
կանը և զեղարվեստական խոսքի վարպետը, պատմաբանն ու բանասերը,
լեզվաբանն ու որսորդը, հնագետն ու ազգագրագետը:

Այդպիսի մի ինքնատիպ և հարուստ աշխատություն շարադրելու համար
անհրաժեշտ էր ունենալ Մխիթարյան միաբանների ճղնավորական համբե-
րություն, «մի կում ջրով, մի նշխարով» աշխարհի բոլոր վայելքները հաղ-
թահաղելու կամք: Չես հավատում, որ այդ հատորները գրել է մեկը, որը
տարին տասներկու ամիս, գրեթե բոլոր եղանակներին, եղել է բնության
ծոցում, որը բնավ սրբակենցաղ չի եղել՝ «մի նշխարի» դավանանքով, որն
իր կենցաղը կառուցել է ազատ բնության վայելքների հողի վրա:

Անհավատալի է նաև այն պատճառով, որ մի այդպիսի աշխատություն
գրելու համար անհրաժեշտ է անցնել գիտական մեծ դպրոց՝ նշանավոր
գիտնականների հսկողությամբ ու խորհուրդներով: Իր միակ գիտական խոր-
հրդատուն եղել է ինքը, իր բնածին տարերքը, ասածո տված շնորհքը:

Անանյանի աշխատությունը հայոց կենդանական աշխարհի ամբողջա-
կան պատմությունն է՝ հին-հին դարուց մինչև մեր օրերը: Դա, կարելի է
ասել, հայոց կենդանական աշխարհի վեպն է, օրինակելի մի աշխատություն,
որում տեղ ունեն և՛ ժառաղատիկների գաղանիքները՝ իր վերծանումնե-
րով, և՛ հնագրայան պատմիչների ու ժամանակագիրների մատչաններից ու
«քրոնիկներից» քաղած տեղեկությունները՝ իր մեկնաբանություններով, և՛
հայոց կենդանական վեպի պատմությունները, և՛ միջնագրայան մանրա-
նկարչության թռչնակերպ ու կենդանակերպ պատկերները՝ իր թափանցում-
ներով, և՛ հայոց լեզվի կենդանագրական բառապաշարը՝ իր ստուգաբանու-
թյուններով, և՛ կենդանաբանական գրականության համաշխարհային ազ-
բյուրները՝ համեմատություններով, և՛ վերջապես՝ անձնական փորձի կու-
տակումները:

Ամեն մի ընթերցող Անանյանի գրքում կարող է գտնել իր ուղածը, կենդանաբան-գիտնականը՝ կենդանական աշխարհի գաղթը տեղից տեղ, փոխակերպության և կենդանիների սովորությունների նկարագրություն, պատանի ընթերցողը՝ որսորդական և բնագիտական հափշտակիչ նովելներ, հոգեբանը՝ «անյկուլու բարեկամների» հոգու թափանցումներ, բնասերը՝ «կանաչ աշխարհի» հրաշալիքներ:

Եվս մի առանձնահատկություն. Վ. Անանյանը ներկայացնում է ոչ թե ընդհանրապես բնությունը, այլ «ազդային» կենդանական աշխարհը՝ կենդանիների բնավորության ազդային գծերով, մեր լեռան ու ջրի, մեր օդի ու բնության կնիքը կրող կենդանական սովորություններով ու բնազդներով:

XIX դարում հայ իրականության մեջ չափազանց հարգի էր հայրենագիտությունը: Իր այս աշխատությամբ Անանյանը շարունակում է հայրենագիտության դասական ավանդը, նորից արձագանքելով Հովհ. Թումանյանին, որն այնքան մեծ նշանակություն էր տալիս այս բնույթի գրքերին՝ ժողովրդի ինքնաճանաչման գործում:

«Հայաստանի կենդանական աշխարհը» հայրենագիտության երեկվի կոթող է:

Վախթանգ Անանյանը, եթե չհաշվենք իր գրքերի կենսագրությանը վերաբերող որոշ բացատրություններ, համարյա թե գրական խնդիրներով չի զբաղվել. նրա և՛ բանավոր, և՛ գրավոր խոսք ու ղրուցքի նյութը եղել են գերազանցաբար բնության գործնական խնդիրները՝ անտառապատում և ծառատնկում, այգեգործության ժողովրդական և գիտական հիմունքների համադրում, կենդանիների և թռչունների անհետացող տեսակների վերականգնումն ու բազմացման ուղիների որոնում, բնության պահպանություն՝ որսադողերից, անտառահատներից և այլն և այլն:

Այս հարցերն են նրա «գրականության տեսությունը», նրա գրական դավանանքի գլխավոր կետերը:

Վախթանգ Անանյանը հայրենի բնության հրապարակախոսն է նաև, կրքոտ, բանիմաց հրապարակախոսը, որը հարչուրավոր մեծ ու փոքր լրագրային հոդվածներով առաջարկում է այն ձևերն ու եղանակները, որոնք պետք են բնության պահպանությանը, փորձի փոխանակության է դնում այն ժողովուրդների մոտ, որոնց մոտ ավելի բարձր աստիճանի են հասել այդ գործերը: Դրա վկայությունն է «Չեխական բարբեր» ակնարկների շարքը (1959), որում Անանյանը իր «գանդակատնից» նաչելով շեխ ժողովրդի կյանքին, տեսավ ընդօրինակման արժանի շատ բան և շտապեց տեղյակ պահել հայրենակիցներին: Սա նրա հրապարակախոսության օրինակներից մեկն է, իսկ դրանք շատ-շատ են, և դրանցում Անանյանը երևում է իբրև բնության պահպանման սոցիալական ու կուլտուրական երևույթի նպատակաուսուց բուրդիչ:

Գրական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում՝ քսանական թվականների վերջից, շուրջ հիսուն տարի, Վախթանգ Անանյանը դիմել է իր մանկության և պատանեկության տարիների «սյուժեներին» («Մանկությունը լեռներում», «Անցյալից»): Դա սոսկ մարդու անմոռաց հասակի հանդեպ անանյանական առանձնահատուկ վերաբերմունքի տուրք չի եղել, այլև այն դանդաղատունը, որի բարձունքից Անանյանը նաչել է «կյանքի հոտանքին»՝ պատասխանելու իրեն առանձնապես մտահոգող բարոյախոսական

խնդիրների, այդ «պատասխաններով» իսկ ասպարեզ հանելու իր դավանանքի զլխավոր կետերը:

Հետքննիչ ճանապարհորդությունը դեպի Սկիզբը, անտառներում և հանդերում հասակն առնող գեղջուկ պատանու նախնական տպավորությունների և դժգոհությունների: աշխարհը, — ամեն մեկին վիճակված այդ հանապարհորդությունը նախորդ գրվածքների առանձին հատվածների հարաբերություններ ամբողջական տեսք է առել ամենավերջին գրքերից մեկում՝ «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» (1978) ինքնապատումում:

ժանրատեսակով «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» հարում է հայոց նորագույն գրականության մեջ բավականաչափ խոր ակոսներ բացած «մանկություն և պատանեկություն» պատումների հոսանքին, սիրելի և զրավիչ այն գրքերին, որոնցում «հուշագիրները» վերստին «կրկնում են իրենք իրենց», ավելի խոր իմաստավորումով և բազմապատկված ներշնչանքով պատմում են իրենց Սկիզբը, այսպես ասած՝ աշխարհամուտքը:

Դրիչը թափախելով հեռավոր մտնկություն զրնդուն, վճիտ, մաքրամաքուր գույների, իր աշխարհամուտքի հուշային տպավորությունների մեջ, Անանյանը ինքնակրկնվել է այն աստիճան բնական, ինքնանման, «բնորդին» հարազատ, որ թվում է, թե ընթերցողը գործ ունի ոչ թե տպագրական լռակցաց տառերի հաղորդածների, այլ դարասկզբից մեր օրերը հասած ասացող-պատմողի անմիջական, կենդանի խոսքի հետ: Պատմողը բացում է տպավորությունների կծիկը և թեթեւ-թեւ մանում հնօրյա ապրումներն ու մտորումները, հանգույց առ հանգույց ներկայացնում իր կենսագրությունը:

Նրա փոքրիկ բնակիչը ձևավորվում է հին վրանի միջավայրում, որի կոնկրետ նշաններն են գեղջկական առտնին տեսարանները, միջգյուղային և ներգյուղային հարաբերությունները, աղգակցական-ընտանեկան-հարնանական-ընկերական կապերը, անտառային-կածանային բույսերը, սարվտային-հանգային աշխատանքները, գյուղական իրականություն թափանցող լուսավորություն, լրարերները (ուսուցիչ-թերթ-գիրք), քաղաքակրթության ազդեցությունը:

Չնայած իրենց «սովորականությունը», գյուղական կյանքի նշանների այդ խումբը էական դեր է խաղում Անանյանի հերոսի հոգեաշխարհի ձևավորման մեջ, նրա հոգու «չգրված տախտակի» վրա գրանցելով նորանոր տպավորություններ:

Վախճանից Անանյանի կրկնորդը՝ «Անանանց Ստեփանի տղան», անընդհատ շարժման, մարդկային համայնքի ու բնության շփումների ոլորտում է, որոնք աստիճան առ աստիճան հարստացնում են նրա աշխարհաճանաչողությունը սանդղաքը և նրան դնում իր տեսած, զննած կենսափաստերն «իմաստավորողի» դերի մեջ: Որքան ավելի շատ տպավորություններ են ներխուժում պատանի հերոսի դեռևս փխրուն, մածուցիկ հուզաշխարհը, որքան ավելի մեծանում է հերոսի ստացած տպավորությունների քանակը, այնքան ավելի զննական-քննական է դառնում կյանքի վրա նետած նրա հայացքը, այն կյանքի, որը հերոսի հայացքի առջև բացում է և՛ իր լույսերն ու սովորները, և՛ պայծառ, զրնգուն գույները, և՛ «հանելուկային» եզրերը:

Կյանքը պատանի հերոսի առջև դնում է բավում հանելուկներ, որոնց բովանդակությանը նա հասու է լինում ամենևին էլ ոչ այնքան դյուրին ու-

զիններով: «Հանելուկներին» շարքը նրա համար սկսվում է նախնական հուլմունքներից՝ առաջին վիշտ, առաջին կարոտ, առաջին հետաքրքրություն, որը «քույնցի տղային» մղում է դեպի «կոռների աշխարհը» (Դիլիջանի անտառներից նա ոտքով հայտնվում է Սեանի ամերում), նրա հոգու մեջ ցուլացնելով նոր եզերքին բնորոշ գույներ:

Այնուհետև դալիս են բնության բազմաթիվ երևույթների հետ կապված «հանելուկները», այսպես ասած՝ «բնության հրաշքներին» բացատրությունները, իսկ դրան էլ հաջորդում են մարդկային հարաբերություններում եղած «անհայտների» անդրադարձումները հին վրանի փոքրիկ բնակչի աշխարհում:

Վասիթանգ Անանյանը բնության, կյանքի, մարդկային հարաբերությունների բազմադույն խճանկարի միջոցով ոչ միայն ներկայացնում է «լեռնային պատանու կյանքի վեպի» «մեկ տարվա դեպքերը», ինչպես հին գրիչների նման խոստովանում է «Վերջաբան-հիշատակարանում», այլև այդ դեպքերի հիման վրա «հուշում է» մի շարք դասեր՝ ուղղված ժամանակակից պատանեկությանը:

Դրանց թվում առաջին տեղում է մարդկային հարաբերությունների պարզության, ճիշտ ապրելակերպի դասը, որը հեղինակի ուղեկցությամբ վարում է վրանի փոքրիկ բնակիչը: Ե՛վ «կոռների աշխարհում»՝ իր նոր ծանոթների ու բնիկների շրջապատում, և՛ իր գյուղի անտառներում ու հանդերում լեռնական պատանին հանդես է գալիս իբրև զուլալ զգացմունքների ու պարզ բնավորության կրող, որին միանգամայն խորթ են ու անհասկանալի կյանքում եղած մութ բնազդները:

Ազատ բնության ազատ զավակը, — ինչպես պատանի հերոսին դասակարգում է գրողը, — իր էության խորքերից ճառագայթում է բնության և կյանքի անսահման կարոտ, շռայլ բարություն՝ հասակակից պատանիների, խոր հարգանք՝ գեղջկական համայնքի բազմափորձ նահապետների հանդեպ:

Նրա նկարագրի հիմնորոշ գծերը գրողը բացատրում է մի շարք գործոններով, որոնց շարքում վերջին տեղում չեն նաև ժողովրդական բարոյախոսության այն կուտակումները, որոնք հին վրանի փոքրիկ բնակչին են հասնում ասպետական վարքագծի տեր, բաջ և արդար մարդկանցից:

«Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» պատանեկան գրականության նշանակալից երևույթ է ոչ միայն բարոյական պաթոսով և ճանաչողական պուշարներով, այլև նյութի մասույցման եղանակներով: Հերոսի կենսագրության մեկամյա ընթացքը բաժանելով առանձին նովելատիպ պատմությունների, Անանյանն այդ «նովելները» այնպես է իրար կցել, որ բոլորը միասին ներկայացնում են «կյանքի հոսանքը», ասել է թե՛ իրականության բնական, չմիջնորդված բնթացքը:

Վ. Անանյանը միջադեպին լայն ճանաչում ունի: Գրական վիճակագրության տվյալներով նա ամենից ավելի թարգմանված հայ գրողն է: Նրա վիպակները և պատմվածքները թարգմանվել են աշխարհի շատ լեզուներով, տպագրվել մեծ տպարանակներով:

ՆԱԽՐԻ ԶԱՐՅԱՆ

Նախրի Զարյանի բազմաթանր ստեղծագործությունը՝ պոեզիայի, արձակի, թատերագրության, քննադատության, հրապարակագրության ճյուղերով, հայ ժողովրդի խորհրդային շրջանի պատմության յուրօրինակ գեղարվեստական տարեգրությունն է։ Նրա էջերում գրանցվել են խորհրդային հասարակության ծննդյան, զարգացման-փոխակերպության տարիների ամենակարևոր, առանցքային երևույթները։ Ապագա պատմաբանը, փորձելով գրի առնել խորհրդային հասարակության իրադարձությունների «պատմությունը», շատ գեպքերում կարող է դիմել Ն. Զարյանի գրվածքներին՝ «ժամանակի հիշատակարաններին»։

Դրական կյանքը սկսելով քսանական թվականներից, Զարյանը կենսագրության մյուս բոլոր հանգրվաններում հավատարիմ մնաց իր գլխավոր թեմային՝ հոկտեմբերյան հեղափոխությանը նոր ճանապարհ բռնած Հայաստանի ճակատագրին։

Լինելով քաղաքացիական բուռն խառնվածքի և լայն հետաքրքրությունների արվեստագետ, Ն. Զարյանը մշտապես ապրեց ժամանակի գլխավոր հեղափոխ, արձագանքեց ժամանակի «նշանաձուլային» երևույթներին՝ հաստատելով առօրյայի հետ խոր արմատներով կապված գեղագիտությունը։ Նրբեք նա շնամանվեց իր մի բանաստեղծության մեջ նկարագրված այն «ներ-

բակիրթ», ոճավոր գրողին, որը՝ հեռացած կյանքի աղմուկներից և առանձնացած իր «ներանցքի» սնդորություն մեջ, երգերը հասցնադրում է «հավերժությանը»։

Ն. Զարյանը միշտ դիմքերում էր, կրակի առաջին դիմվրա։

Դրանով են բացատրվում ոչ միայն նրա ստեղծագործության կյանքային լայն շունչը, գեղարվեստական փայլատակումները, այլև ժամանակի քննությանը չդդիմացող շատ էջերի ներկայությունը։ Նրա մատչաններում, նրա ստեղծագործական դարկերակի անհավասարաչափ բարոյությունները՝ առիթմիան, նաև կենսագրության առանձին վրիպումները, որոնց առիթով նա խոստովանել է՝ թե «արձագանքել է սուտ կանչերին»։



Նախրի Զարյան

ն. Զարյանը անցել է մեր պատմության դժվարին, կտրուկ ճանապարհներով, բախումնային կեռմաններով, երբեմն արել է այն, որ շպետը է աներ, երբեմն հանձնվել է արագության անդեկ տարերքին, բայց իր տողերով (լինեն դրանք հզոր, թե դալուկ) կանգնած է հզել ժողովրդի ճակատագրի կողքին:

1

Ն. Զարյանը (Հայաստան Եղիազարյան) ծնվել է 1900 թ. վերջին, ամենաձիքի օրը. «Երբ ես գրել-կարդալ սովորեցի, տեսա մեր տան սյունին դանակի ծայրով փորագրված հետեյալ արձանագրությունը. «Մանչ Հայաստան ծնյալ է 1900 թվականի դեկտեմբերի 31-ի գիշեր կամոքն Աստծու Ամեն»:

Ծննդավայրը՝ Արեմտյան Հայաստանի Վանի վիլայեթի Խառակոնիսը, այն գյուղն է, որտեղ ավանդության համաձայն ծնվել է Նահապետ Քուշակը: Ն. Զարյանի մանկությունը, սակայն, օրորել են ոչ թե սիրո և հոգու ասպետության ժողովրդական շնչի հայրենները, այլ ժամանակի անսանձ ու շարհողմերը, որոնք մոլեգնում էին Արեմտյան Հայաստանի գյուղերի ու գյուղականների վրա:

Վերհիշելով կյանքամուտը, մի բանաստեղծության մեջ Զարյանը գրել է.

Ես չեմ ունեցել անհոգ մանկություն,
Եվ պատանության երջանիկ օրեր,
Իմ ջահելության կողմին փոխորկուն
Կովի հողմերն են անսանձ օրորել...!

Մի շարք բանաստեղծություններում («Հրաժեշտ», «Բաքվում՝ մերոնց մոտ» և այլն), «Իմ մասին»² ինքնակենսագրական գրության մեջ և հատկապես «Երկրորդ կյանք» մեմուարների առաջին գրքում Զարյանը գունեղ մանրամասներով հիշում է կենսագրության խառակոնիսյան շրջանը, որում իրար էին դալիս ամենատարբեր գունագծեր՝ գյուղացիների հողագրկությունը, թուրքական իշխանությունների հարուցած սարսափները, գյուղական օջախների քայքայումը՝ պանդխտության աղետներով, ուրարտական և միջնադարյան պատմական հիշատակները, հովվական կենցաղը, Արճակի գավառի գեղջկական հրգերն ու հեքիաթները, որ պատմում էր մայրը, դպրոցական հանդեսներն ու եկեղեցական ծեսերը և այլն և այլն: Մեմուարներում Զարյանը այդ ամենին հատկացնում է շատ կարեոր դեր իր հոգեկան աշխարհի բովանդակության լիցքավորման մեջ՝ մանկության և վաղ պատանության տպավորությունների հետ կապելով կյանքի լուսաստվերների նախնական զգացողությունները:

Մի թևում միայնակ, խղճուկ, խարխուլ հյուղականների Խառակոնիսն է՝ «տխուր զրնգացող գերանդիներով», իրիկնային մուժի սովերներով, դանդաղընթաց սալկերով, մյուս թևում՝ մանկության պայծառ երկինքը, գյուղական երգիկից կաթած արեգակի շողը, ցորենի դեղերը, մայրական հարազատ գիրկը. «Արևն էր նալում աչքով մայրական, Եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

«Երկրորդ կյանք» ինքնապատմում՝ տնտեսական-սոցիալական կյանքի գովազներից, գեղջկական պատանիների երազներից, հովվական կյանքի էջերից, առանին Լենցաղի փաստերից բացի, վերհիշվում են նաև Խառակոնի-

սի՝ Արշակի «Հոգևոր» երևույթները, որոնք ոչ միայն հեղեցական արարողություններն ու նարեկա վանքի ուխտագնացության տեսարաններն էին, այլև դպրոցական հանդեսները՝ բանաստեղծական ասմունքով, ժամանակին աւարածված ազգային-հայրենասիրական երգարաններով, ժողովրդական ասացողների «խաղերը», «Արցունքի հովտի» ներկայացումները աշակերտական բեմում և այլն:

Զարյանի վաղ աւելուրությունների բարձրակետը, ինչպես վկայում են հուշագրությունները, եղել է Հովհ. Թումանյանը՝ իր բանաստեղծություններով ու լեզենդներով («Ախթամար»), նրան ներշնչելով կյանքի լուսավոր ընկալումներ:

Իայց պատահեց այնպես, որ սեռով ներկվեցին ոսկելույս անուրջները, 1913-ին մահացավ հիվանդ հայրը, 1914-ին՝ մայրը, թուրքական յաթաղանին դո՛ւ գնաց բաղձանդամ գերդաստանը, և 1915-ին Զարյանը «մահվան բարավանի» շարքում բռնեց գաղթի ճամփան:

Կուլկասում նրա առաջին հանգրվանը Իգդիրն էր, որտեղ նա, իբրև քաղցից ուժասպառ գաղթական, խնամակալվեց ասորի գյուղացիների կողմից, ապա անցավ Վաղարշապատ, այստեղ էլ «Ճաշակելով» տիֆի համաճարակը: Վաղարշապատից հետո հայտնվեց Դիլիջանի որբանոցում (1916-ին): Ամենամտերիմ ընկերն էր Գուրգեն Աճեմյանը՝ Մահարին: Վերջինս «Պատանհկություն» էջերում ամենայն մանրամասնություններով պատմել է որբանոցային կյանքի ու իրենց բանաստեղծական երազների մասին:

Որբանոցի դպրոցի հայոց լեզվի ուսուցիչ Տիգրան Շահբաղյանը խրախուսել է սաների բանաստեղծական փորձերը, որոնք շուտով (1917—1918 թթ.) տպագրվում են Թիֆլիսում հրատարակվող «Վան-Տոսպ» շաբաթաթերթում (մինչև պատերազմը հրատարակվում էր Վանում):

Վաղ պատանուության տարիներին Զարյանի առաջին ընթերցանության զբբերն են եղել Լեոնտտովի «Դեղ»՝ Սադաթյանի թարգմանությամբ, Պուշկինի բանաստեղծությունները, Գյոթեն և Շիլլերը, Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանած Շեքսպիրականը, հայ հեղինակներից՝ Հովհ. Թումանյան և Վահան Տերյան, որոնց հանդեպ սերը հասել է պաշտամունքի:

Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. տարիներ առաջ Արամ Ինճիկյանը Հովհ. Թումանյանի արխիվում հայտնաբերել է Հայաստան Եղիազարյանի բանաստեղծության ձևագիրը («Ժառանգություն»), որը, երևի թե, հայոց մեծ բանաստեղծին են ներկայացրել նրա որբանոցային շրջագայությունների ժամանակ:

Շուտով Ն. Զարյանը և Գ. Մահարին Դիլիջանից անցնում են Երևանի թեմական դպրոց, որտեղ նրանց գրական փորձերը խրախուսում է Արսեն Տերտերյանը: Ինչպես նրա բանաստեղծությունների առաջին ընթերցողը՝ Գուրգեն Մահարին, Զարյանը ևս «գաղթականական պոեզիայի» (վեսպերյան շնչի) տուրքերից բացի, հյուսում է տերյանական շնչի բանաստեղծություններ՝ տխրության, կարոտի, անբաժանի սիրո նվագներով:

Ինչպես «բեկված հոգիների» երգիչը, սկսնակ Զարյանը ևս իր ոտանավորները քաղում է տխուր և հուսահատ հոգիների ապրումներից: «Անձրև» խորագրով բանաստեղծությունը.

Գիշերը մինչ լույս անձրևը լացեց,
Տանիքի վրա տրտում տնակիս,

Յեռնելով դուռս, խուժելով հոգիս՝
Գիշերը մինչ լույս գարունը լացեց...

Տերյանական գրական ավանդների կողքին շուտով, ինչպես վկայում է «Իմ մասին» ինքնակենսագրությունը, հայտնվում է շարենցյան հեղափոխական հրովարտականների պոեզիան: Արդեն Գիլիջանից Երևան տեղափոխված ու թեմական դպրոցում «աշակերտացած» Ն. Զարյանը և Գ. Մահարին մեկ-մեկ այցելում են Երևանի ամերիկյան երկրորդ ուղիքի դաստիարակ Ն. Զարենցին, նրան տանելով իրենց չափասողների տետրակները:

Այդ հանդիպումները, ինչպես խոստովանում են նրանց հուշային ֆրագմենտները, ճակատագրական նշանակություն են ունենում և՛ Ն. Զարյանի, ու՝ Գ. Մահարու սանդղատործական ուղու ձևավորման, սկսնակ բանաստեղծներին «գրքային տրադիցիաներից» կողմնորոշելով դեպի ժամանակի հրատապ և հասարակացնորեն կարևոր խնդիրները, դեպի հեղափոխության առօրյան (ի դեպ Ն. Զարենցի խորհրդով է Հայաստան եղիազարյանը անվանափոխվել Նաիրի Զարյանի): Նշանակալից է Ն. Զարյանի հուշի այն պատառիկը, ըստ որի Զարենցը խորհուրդ է տալիս ծանոթանալ Վլ. Մայակովսկու պոեզիային:

2

Զարենցի պահանջների յուրացումն էր «Մուրճ» ամսագրի № 1-ում Ն. Զարյանի տպագրած «Շիրակի դաշտերում» բանաստեղծությունը, որն արժանացավ Ալ. Մարտունու՝ Մյասնիկյանի, գրական գնահատականին: Ամսագրի մասին տպագրած ծրագրային հոդվածում, քննադատելով մյուս հեղինակների անառարկայական-վերացական պոթոսը, Ալ. Մյասնիկյանը գրանցից առանձնացնում է Ն. Զարյանի ոտանավորը, իբրև հաջողված փորձ՝ արտահայտելու հայ աշխատավորի որոշակի հոգեբանությունը:

Ն. Զարյանը այդ ժամանակ (1922—23), թեև ապրում էր Ալեքսանդրապոլում, բայց ուշի ուշով հետևում էր մայրաքաղաքի գրական նորություններին: Ամենամեծ հայտնությունը, իր իսկ պատմելով, եղել է Մյասնիկյանի հոդվածը՝ հեռանկարային գեղագիտական ելակետերով, ինչպես նաև «Երեքի» ղեկավարացիայի՝ գրականությունը իրականությանը մոտեցնելու դավանանքը:

1923-ին Ն. Զարյանը Ալեքսանդրապոլից գործուղվում է Երևանի պետական համալսարան և սովորում պատմագրական ֆակուլտետում: Այստեղ նա եռանդուն մասնակցություն է բերում թե՛ նորակազմ Պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի գործունեությանը, թե՛ Համալսարանի գրական-գիտական կյանքին: Նրա ուսուցիչներն էին Մանուկ Աբեղյանը, Հակոբ Մանանդյանը, Հրաչյա Աճառյանը, Հայկ Գյուլիքեխյանը, Յուլիկ Խանդադյանը և նշանավոր այլ մտավորականներ:

Դեռ համալսարանի ուսանող Ն. Զարյանը տպագրում է «Ջրանցքի կապույտ երկրում» հավաքածուն (1926), արձագանքելով հայ իրականության սոցիալական զարթոնքի երևույթներին՝ ջրանցքաշինություն, էլեկտրիֆիկացիա և այլն: «Հրաժեշտի» խոսքեր ասելով հայրենի դյուղին, Ն. Զարյանը պիմում է նոր իրականության նյութին:

Այդ օրերին գրականության մեջ լայն հորձանք տված «Ջրկանալյան պոեզիայի» նմուշը՝ «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գիրքը, հեռու էր բարձր

արվեստի շափանիշներից: Նկատի ունենալով այդ պարագան, Ն. Զարյանը գրել է «գեղարվեստական խակությունը» արդարացնող հետևյալ տողերը՝

Գրչովն իմ պրոլետարիտ,
Իմ կոպիտ, անտաշ տղերով,
Մանյակներ մաքուր մարգարտից
Գիտեմ, որ շարել չեմ կարող:
Հանգերս կըհնչին կոշտ,
Բառերս՝ ումանց գոհհիկ,
Եվ այդ ո՞ր բանակն է քնքուշ
Նաղանքով զնում գրոհի:

Զարյանի Մուսան ընդառաջում էր դարբնոցական-մուրճական առարկայապաշտության և տեխնիյիզմի դավանանքին, մուրճի և ծխնելույզի, շշակի ու մկանի կողմնորոշումներին: Թեև այդ դավանանքը օտարում էր մարդկային ապրումների անհատականացման սկզբունքը, այդուհանդերձ դրական նշանակություն ունեցավ պատկերի ատաղձը իրականության նյութով հագեցնելու առումով: Այնուհետև իրականության նյութի ավելի առատ օգտագործումներով նա խորացնում է իր պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, ինչպես և հակվում դեպի կյանքի երևույթների մասշտաբային ընդգրկմանը:

Կյանքից ստացած նրա հարուստ տպավորություններին այլևս նեղ են պալիս քնարական բանաստեղծության կաղապարները և նա, ժամանակի սուր խնդիրների արտահայտման հարկադրանքով, դիմում է պոեմի ժանրին: Ճաստամյակի ընթացքում գրում է պոեմների երկու շարք, մեկը՝ քաղաքացիական կռիվների թեմայով, մյուսը՝ արդյունաբերական, որոնք 1933-ին համախմբվում են «Հարվածներ» ժողովածուի մեջ:

«Ապստամբություն», «Դուք կգաք նորից», «Տրիբունը», «Տաթևի ժայռից», «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմներում Զարյանը ներկայացնում է Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների առանձին հերոսական դրվագները, հիմնականում մնալով անցքերի ժամանակագրական արձանագրման սահմանագծին՝ առանց հոգեբանական խորացումների և «գործող անձանց» անհատականության բացահայտման:

Իբրև ժամանակի վավերագրություններ, իհարկե, Զարյանի շափածո այդ պատումները ներկայացնում են ինչ-ինչ հետաքրքրություն, բայց ոչ այն չափով, որ համագրվեն Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» և Վլ. Մայակովսկու «Լավ է» հանձարեղ պոեմների հետ, ինչպես վարվում է «տիպաբանական ընդհանրությունների» մեթոդի սիրահար Սերգեյ Դարոնյանը «Նաիրի Զարյան. Կյանքը և գործունեությունը» (1982) մենագրության մեջ:

Ն. Զարյանի և, առհասարակ հայոց խորհրդային շրջանի պոեզիայի զարգացման համար ավելի նշանակալից էին արդյունաբերական թեմայի մշակումները («Հնոցի մոտ», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Աղաղակը», «Զուգուն» անավարտ պոեմը), որոնցում բանաստեղծը ներկայացնում է «նյութի դիմադրության» գեղարվեստական հաղթահարման հայտ: Ի դեպ, այդ պոեմների շարժառիթը Ն. Զարյանի 1931-ի ուղևորությունն էր Դոնբասի հանքերն ու գործարանները՝ «Իզվեստիա» թերթի գրողների ինտերնացիոնալ բրիգադի կազմում:

Զարյանի պոեմները ևս կրում են ոտապական տեսարանների հրահանգած

այն նախապաշարմունքի կնիքը, թե պոեզիայի նյութը միայն և միայն առարկաների աշխարհն է, թե կենդանի մարդկային անհատականություն փոխաբեն պոեզիան ներկայացնելու է սոսկ զաղափարական սխեմաներ:

Պատանական թվականներին Զարյանը շարունակում էր նոր կյանքի հետազոտությունը, որին մեծապես նպաստում է 1927—31 թթ. լրագրային գործունեությունը «Աշխատանք», «Անաստված», «Գրական դիրքերում» պարբերականներում:

3

Ժամանակի օրվա զգացողությամբ Զարյանը «արդյունաբերական մոտիվներից» շուտով շրջվեց դեպի հայ գյուղի սոցիալիստական «լարթներ» թեմատիկան: 1930-ին տպագրեց «Ռուշանի քարափը» պոեմի առաջին, 1932-ին՝ երկրորդ՝ հիմնովին վերամշակած տարբերակը, որով և իր գրական գործունեության «նախապատմությունից» թևակոխեց ստեղծագործական հասունության շրջանը:

«Ռուշանի քարափը» նույնպես ունի սյուժետային, կառուցվածքային, լեզվաոճական թերություններ, սակայն նրա առավելությունների համեմատ աղոտանում են այդ թերությունները:

Երեսնական թվականների սկզբից՝ մի ամբողջ տասնամյակ, հայ գրողները ստեղծել են բազմաթիվ գործեր կոլտնտեսային շարժման տարիների մասին, բայց դրանցից և ոչ մեկը, անգամ «Հացավան» վեպը, պատմական հեռավորությունից չեն երևում «Ռուշանի քարափը» պոեմի նշանակությամբ:

Կոլտնտեսային շարժումը, արդարև, ներհակություններով լեցուն երկվույթ էր գյուղացիության դարավոր տարեգրության մեջ, պատմության «մեծ բեկումը», որի կամքով սեփականատիրական աշխարհը, հարկադրված էր սեղը զիջել հանրային կեցության սկզբունքներին: Այդ «անցումը» իր հիմքերով խորապես շիկացած՝ դրամատիկ, շատ դեպքերում սուր ողբերգական, ներհակ ջղաձգումներով հարուստ ընթացք էր, որը ժամանակի զեղարվեստական տարեգրությունից պահանջում էր գյուղացիական զանգվածների հոգեբանության խոր թափանցում:

«Ինչպես եմ գրել «Ռուշանի քարափը» հոգվածում ն. Զարյանը պատմում է պոեմի գրության շարժառիթների ու սկզբունքների մասին: Նա գրում է, թե ամեն մի զեղարվեստական ստեղծագործության հաջողության կարեվոր պայմանն այն է, որ գրողը լավ ճանաչի կյանքը, մասնակցություն ունենա այդ կյանքին, լինի դեպքերի կենտրոնում: Առանց դրան, մանավանդ ժամանակակից գրողը չի կարող առաջ շարժվել: Միաժամանակ բանաստեղծը գրում էր, որ կյանքի ճանաչողություն ասելով չպետք է հասկանալ տուրիստական հապճեպ այցելությունները՝ նոր թեմաներ ու հերոսներ «որսալու» համար: Բնորոշ է հետևյալ խոստովանությունը. «Կոլտնտեսային շինարարությունը դարձավ իմ անձնական գործը»:

Խորհրդային գրականության մեջ գլուղը հատկապես լայն ուղադրության արժանացավ կոլտնտեսային շարժման (1929—1933 թթ.) տարիներին, երբ գյուղացիության վիթխարի զանգվածը բաժանվեց սեփականատիրական անցյալից և միավորվեց կոլտնտեսություններում: Այս անցումը հեշտ ու խաղաղ ընթացք չէր: Դարերով իր հողակտորին դամված գյուղացին մեկընդմիջ տպետք է բաժանվեր սեփականությունից, իր կենցաղից և ապրելիքի նոր սկզբ-

լունքներով: Պետք է հրաժարվել անհատական սեփականությունից և անցնել համայնական հոգեբանության:

Որքան էլ գրավիչ էին նոր կյանքի հեռանկարները, բայց գյուղացիության մեծամասնությունը, անգամ ընչազուրկները, դժվարությամբ դիմագրելով էին հրաժեշտ ապրիս կյանքի սեփականատիրական ձևերին: Կոլտրնտեսային շարժումը ի հայտ բերեց գյուղացիության ներքին հակասությունները, ողբերգական զալարումները: Այս երևույթի մասին գրվեցին մի շարք գրքեր՝ Մ. Շոլտսովի «Հերկած խոպան» վեպը, Ա. Տվարդովսկու «Երկիր Մուրավյա» պոեմը և այլն:

«Խուշանի քարափը» արժանացավ ժամանակակիցների գնահատությանը: Վերականգնումով գյուղի կյանքն այստեղ ցուցադրվում է ժամանակի համար տիպական հոգեբանությամբ ու ճշմարտացի պատկերներով: Զարչանը մի առիթով գրել է. «Խուշանի քարափում» նկարագրված մարդկանց «կյանքը ես հինգ մատի պես գիտեի»⁶:

Պոեմը Հայաստանի գյուղերից մեկում կոլտնտեսության ստեղծման պատմությունն է: Ալեքսանը՝ գլխավոր հերոսը, կարմիր բանակից գալիս է գյուղ: Նա ունի մեծ ծրագրեր ու երազանքներ, ցանկանում է, որ իրենց գյուղը ես լծվի նոր կյանքին, հրաժեշտ տա հետամնացությունն ու աղքատությանը: Գյուղական ակտիվիստների հետ միասին Ալեքսանը ձեռնարկում է այդ գործին: Բայց որքան վճռական են դարերով անշարժ կյանքը վերափոխել ցանկացող մարդիկ, նույնքան համառ են իրենց գոյության հետ հաշտված, հողատիրությունը կառնած, սեփականությունն ամեն ինչից վեր դասող գյուղացիները: Նոր գործին դիմադրում են ոչ միայն գյուղական կուլակները (որ հասկանալի էր), ոչ միայն միջակ տնտեսատերերը, այլև նույնիսկ ծայրահեղ աղքատները: Դա բացատրվում էր նրանով, որ գյուղացին ամուր կառնած էր սեփականությունից, դավանում էր «թող քիչ լինի, բայց իմը լինի» սկզբունքը:

Նա տուն էր գալիս կարմիր բանակից,
Թեթև էր ինչպես լիճների պախրան,
Գրեթե ու լեցուն մի պարկ շալակին,
Կրծրին՝ մի կարմիր աստղաձև նշան...

Ալեքսանը գյուղ է գալիս վառ հեռանկարներով ու ձգտումներով: Քարաշամբր ոչնչով չի տարբերվում մյուս գյուղերից՝ ոչ անշուք արտաքինով, ոչ էլ մարդկանց մեջ ամբարված հին սովորությունների բնույթով: Տարիներն անդոր են եղել որևէ բան փոխելու գյուղի կյանքում.

Նույնն է կաշիների խարխուլ արաբան,
Աթարի ամրոցն ու մարագը հին,
Բրդե բրբրված փափախի նման
Խոտի դեզն է նույն կտորի գլխին:
Եվ գյուղի ծալքին ցածրիկ ու բարակ
Իրենց հողաշեն հյուղն է կրնում,
Որ ոչ բակ ունի, ոչ լիքը մարագ,
Ոչ էլ խոտի դեզ կտրան վերնում...

Կարիքն ու նախապաշարմունքները ճնշել են մարդկանց, թմբեցրել ու լքացրել նրանց զգացմունքները: Գյուղացիները շարշարվել են մի կտոր հողի վրա, արցունքով թրջել ակոսները ու դարձյալ կառնած մնացել այդ հո-

դակտորին: Սակայն եկել են բոլորովին նոր ժամանակներ. նոր սերունդն արթնացել է իր հղոր ուժով ու «հաղար տարվա» կյանքը փոփոխելու վճռականությամբ.

Բայց ամբարձուի բուխարիկի մոտ,
Այն հին, «հայրենի օջախի առաջ»,
նախկին օրերի մանուկ հուզումով
Հիմա շեն պատմում երկար ու բարակ
Հույսա շարքերի և արնածարավ
Վիշապի մասին՝ երեքսյուսնի:
Բոլորը սարերից ավելց ու տարավ
Մի աշխարհացունց երկաթի բամբի:
Էլ չարք ու հերիաթ չկա սարերում
Նվ կիսակործան մատուռների մեջ:
Աճում է այնտեղ անաս մի սերունդ.
Որին ծանոթ է և՛ պայքար, և՛ վեճ...
Էլ չարք ու հերիաթ չկա սարերում
Ու ոչ էլ խավար մոտերում կովի:
Նվ հիմա այնտեղ էլ չի վախենում,
Զի խելագարվում և ոչ մի հովիվ:

Բանաստեղծը ցույց է տալիս կուտնտեսության ստեղծման դժվարին, բայց հաղթական ուղին, առաջին անխուսափելի դժվարությունների և փորձությունների հաղթահարումը: Թշնամիները ցանկանում են տապալել առաջին զարնանացանը, արժեքադրվել կոլեկտիվացման զաղափարը, սակայն ձախողվում են, Քարաշամբում հաղթականորեն ավարտվում է «բոլշևիկյան առաջին զարնանացանը», գլուղը փոխում է իր դարավոր ընթացքը.

Արմատախի շուռ եկավ մի զարավոր անտառ,
Հաղար տարվա կյանքը իր հանապարհը շեղեց...

Հավատարիմ մնալով իրականությանը, Զարյանը «Ռուշանի քարափում» ցուցադրում է սեփականատիրական հոգեբանության հաղթահարման բարդ ու դժվարին ընթացքը:

Հովասը՝ Ալեքսանի հայրը, Լաչինը, Մուքոն և մյուս գյուղացիներն ապրում են տնտեսական ինքնուրույնությունը կորցնելու հոգեկան դրամա:

«Սեփականատիրոջ հոգին» և «աշխատավորի հոգին»՝ գյուղացիական տարերքի երկու բեկոները, սոցիալական բեկման շրջանում արտահայտվում են ավելի քան որոշակիորեն: Մի օրավար հողը, որի վրա օրնիրուն շարշարվել է Լաչինը, կամ միակ լծկանը, որ հազիվ ձեռք է գցել Հովասը, կամ մի կոտ սերմացուն, որ հավաքել է Մուքոն, այնքան զորեղ են, որ իրենց վրա են բեկոում գյուղացիների միաքր: Ահա մի տեսարան. գյուղացին իր ցորենի պարկը բերել է՝ խառնելու համայնական սերմացուին: Նրա համար դա կյանքի ու մահի հարց է: Այդ բայելով նա պետք է հրաժարվի անցյալից: Սովորական դորձողությունը նա կատարում է անասնի դժվարությամբ, առևես, անցնելու է «մաղե կամուրջի» վրայով: Գործողությունը կատարելուց հետո էլ՝ «նա երկար, երկար նայեց իր ցորենի հատիկներին», կսկիծով ու ցավով վերապրեց տեղի ունեցածը:

«Ռուշանի քարափի» հերոսները՝ Լաչինը, Մուքոն, Հովասը, տիպական բնավորություններ են և իրենց հոգեբանությամբ արտացոլում են գյուղացիության կյանքում տեղի ունեցած մեծ բեկման ներքին էություն ու բար-

գությունները: Նրանք նույնպէս, Շոլոխովի Կոնդրատ Մայդանիկովի նման, արշունով ու արցունքով են պոկում աչն լարը, որ նրանց շարունակում է կապված պահել անցյալի հետ: Հերոսների հոգեբանության միջոցով Զարյանը ցույց է տալիս մենատնտես գյուղացուց կոլտնտեսական դառնալու ընթացքի հոգեբանական բարդութիւնը: Դժվարութեամբ են նրանք մտնում կոլտնտեսութիւն, վախենալով այնտեղ կորցնել իրենց տնտեսական ինքնութիւնները: Հովաս քեռին՝ Ալեքսանի հայրը, այնքան մեծ կարոտով է երազել սեփական անասուն ունենալ, որ, երբ վարկ է ստանում ու ձեռք բերում տարիների փայփայածը, այլևս չի ուզում կոլտնտեսութիւն մտնել: Նա, թեև սրտով կոլտնտեսութեան կողմն է, բայց դեռևս չի ցանկանում հրաժարվել պապենական անցյալից.

Ո՞նց եմ շահել, ո՞նց եմ պահել,
Քորփա, ջահել էդ դանկն.
Իսկ դու էսօր վեր էս կալել,
Թե կուկոտիվ կառնեմ...

Հովասը բողբոջում է ու այս հողի վրա բախվում որդու՝ Ալեքսանի հետ: Արդեն կոլտնտեսական դարձած ժամանակ էլ Հովասը չի հաշտվում այն բանի հետ, որ ուրիշները խարազանով հարվածում են իր եղանը.

Եվ հորիկ քշողն ահագին ճիպտոն ուրեց,
Բափով հարվածեց Հովասի եղան ոսկորին:
— Ո՛ւ՜Ֆ, — տնրաց Հովասն իր նիհար եղան փոխարեն
Եվ ներքե թռավ, բարկութեան կրակն աշքերին...

Նա այն աստիճան բարկանում է, որ խարազանով մտրակում է պատանի հորիկ քշողի ծնկներին ու այդ հողի վրա գութանավորների մեջ առաջանում է մի ամբողջ վեճ:

Գյուղացիների հոգեկան աշխարհում այնքան խոր արմատներ է գցել մասնավոր սեփականութեան զգացմունքը, որ նրանք ամեն առիթով պատրաստ են դուրս գալ կոլտնտեսութիւնից ու վերադառնալ իրենց պապենական շուք ու արորին: Դրամատիկական սուր երկընտրանքի առջև են կանգնած նաև մյուս հերոսները, որոնց հոգեբանութեան առանձին պահերը Զարյանը վերաբաժնեցնում է ռեալիստական արվեստով:

Հայոց գրականութեան որեւէ այլ գրվածքում այնպէս ճշմարտացի և հարազատ գունդերով չի ներկայացված գյուղի սոցիալ-տնտեսական շրջադարձի սկիզբը, ինչպէս «Ռուշանի քարափում»: Պոեմում Զարյանը ստեղծել է ժամանակի բարդութիւնն արտացոլող սյուժե, դրամատիկական բախում՝ սոցիալական հակադիր ուժերի միջև, դասակարգային պայքարի սրութիւնն արտահայտող կառուցվածք:

«Ռուշանի քարափ» երևույթ էր նաև ոճական միտումներով: Մինչև պոեմը Զարյանը հայտնի էր որպէս վերամբարձ խոսքի բանաստեղծ: Առաջին անգամ կիրառելով ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, նա հասավ իրականութեան ավելի խոր արտացոլման: Կոնկրետ պատկերը պարզեցրեց նրա խոսքը, հարստացրեց այն ժողովրդական կենդանի ոճերով, գեղջուկների լեզվամտածողութեամբ և բնական հնչերանդով: Արտացոլման ռեալիստական սկզբունքը հաստատելու մեջ գեր խաղացին և՛ հասարակական այն միջավայրը, որի երևույթներին դիմեց բանաստեղծը, և՛ գրական ավանդները, մասնավորապէս Հովհ. Թումանյանի էպիկական պոեմի ավանդ-

ները: Ն. Զարյանի պոեմն, ըստ էության, գրական տարրեր ոճերի միջև մըղ-վող երկարատև պայքարի արդյունք էր: «Ռուշանի քարափը»՝ նոր, թարմ հոսանք ներարկելով, պոեզիան մոտեցրեց կյանքին: Շատերը «Ռուշանի քարափի» ոճի պարզությունն ու մատչելիությունն ընդունեցին իբրև «ուրույն գեղջկական» պարզունակության արտահայտություն:

Անշուշտ, Զարյանը հասկանում էր, որ օգտագործել դասականներին՝ դեռևս չի նշանակում սահմանափակվել տվանդությունով: Նա ըմբռնում էր, որ ավանդույթը ելման կետ է հետագա զարգացման համար: Զարյանը նույնությամբ չի կրկնել Ռումանյանի պոեմների առանձնահատկությունները, այլ ստեղծել է նոր կյանքի կենդանի հատվածն արտացոլող նոր սյուժե ու նոր դրություններ: Այս տեսակետից միանգամայն սխալ է 30-ական թվականներին արտահայտված կարծիքը, թե «Ռուշանի քարափում» չի հաղթահարվել Ռումանյանի պոեմների ձևը. «Ծայրահեղ աստիճանի ակնբախ է, բոլորի կողմից ճանաչված, որ «Ռուշանի քարափի» ձևը Հ. Ռումանյանի պոեմների, առանձնապես «Անուշի» ձևն է: Ռումանյանի ձևն է, ինչպես իր ամբողջ կառուցվածքով, նույնպես և առանձին տարրերով. նույն էպիկական պոեմը, խառն ռիթմը, մետրիկան...

Հետևաբար «Ռուշանի քարափի» բովանդակությունը ՆՈՐ է, տեղավորված ՀԻՆ, ճիշտ է, կլասիկ ձևի մեջ... Այս պատճառով սկսվել է խիստ անտոգոնիզմ ձևի և բովանդակության մեջ... Ռումանյանի ձևը չի հաղթահարվել. բովանդակությունը, այսպես ասած, ձուլվել, կուլ է դնացել ձևին...»:

Անշուշտ, «Ռուշանի քարափի» և «Անուշի» միջև կան սյուժետային որոշ զուգահեռություններ, սակայն, դա հիմք չի տալիս պնդելու սխալ տեսակետը: «Անուշի» հետ «Ռուշանի քարափը» պոեմի առնչության մասին Ն. Զարյանը մի առիթով ասել է. «Շատ է ակնարկվում Ռումանյանի ազդեցությունն իմ պոեմի վրա: Ազդեցություն, իհարկե, կա: Բայց այդ սոսկ կրկնություն չէ: Իմ վերցրած իրականությունը, մարդիկ, նրանց գործերը, նրանց լեզուն և հոգեբանությունը միանգամայն հակադիր է այն բոլորին... Ես օգտագործել եմ Ռումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը»⁸:

«Ռուշանի քարափը» պոեմում, ինչպես արձանագրում էր ժամանակի քննադատությունը, Զարյանը յուրացրեց ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, որը կարելի է համարել նրա նվաճումը:

«Բանաստեղծական պատկերի կառուցումը սովետահայ պոեզիայում» հոդվածում քննադատ Ս. Հարությունյանը գրում է. «...Ռուշանի քարափում» պատկերը և տողը պարզ են, անպաճույճ, «գեղջկական»: Դրա մեջ էր Ռումանյանից հեռու տրագիկոսի պահպանումը և զարգացումը՝ արված գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման նյութի հիման վրա: Դա երևույթ էր, արվեստի մեջ դժվար ուղի: Բայց Զարյանը դրա վրա կանգ չառավ: Ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը նա չխորացրեց: Եթե մեկդի դնենք նրա լիրիկական «շեղումները» և երկրորդական նշանակություն ունեցող գործերը, ապա «Ռուշանի քարափից» հետո նրա համար տիպականն այլևս կոնկրետ պատկերումը չէ: Նա կոնկրետ սյուժեներ չի մշակում կամ քիչ է մշակում, նա չի պատմում և պատմելով չի պատկերում, այլ դատում է, խորհում և իր դատողություններին ու խոհերին մի որոշ ձև տալիս»⁹:

Թեև գրական մամուլում քննադատի այս միտքը արժանացավ ուժեղ դիմադրության, թեև քննադատը բնկնում էր շափաղանցությունների մեջ,

սակայն անստույգ չեն նրա գիտողությունները առավելապես բանաստեղծական պաթոսային խոսքին հակվելու միտումների կապակցությամբ:

1935-ին, Սերգեյ Գորոդեցկու թարգմանությամբ, «Ռուշանի քարափը» լույս տեսավ Մոսկվայում, ուսերեն: Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» զբոսում բերված են Գորոդեցկու հետ նամակագրության նմուշներ, որոնք վերաբերում են հատկապես պոեմի շափերի՝ «Բիթմերի փոփոխությանը»՝ կապված ուսական տաղաչափության բնույթի հետ:

4

30-ական թվականներին զրվեցին ժամանակակից թեմայով առաջին վեպերը: Մինչ այդ ժամանակի կենսական հարցերը արտացոլում էին փոքր կտավները՝ պատմվածք, նովել, տկնարկ: Մեծ կտավների համար անհրաժեշտ էր գրական ու կենսական հարուստ փորձ: Բացի այդ, նոր վեպը պարտադրում էր անպիսի կառուցվածք, որտեղ պետք է երևար մարդու և հասարակության միջև ստեղծված նոր հարաբերությունը: Եթե քննադատական ուսիլիզմի վեպի անկյունաքարն անհատի և հասարակության հակադրությունն էր, ապա սոցիալիստական ռեալիզմի համար հիմնական նյութն պետք է ծառայեր անհատների և հասարակության շահերի միասնությունը: Այսպես ըմբռնեց իր խնդիրը նաև Զարյանը, ձևոնարկելով «Հացավան» վեպը:

Ինչպես «Ռուշանի քարափը», այնպես էլ «Հացավանը» Զարյանը գրեց գյուղում կատարվող դեպքերից ստացած անմիջական տպավորություններով: Ամիսներ շարունակ նա եղավ Հայաստանի գյուղերում, անձամբ մասնակցեց կոլտնտեսային շարժմանը: Լինելով գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման եռանդուն պաշտպաններից մեկը, ելույթներ էր ունենում գյուղական բազմամարդ հավաքներում, թերահավատ գյուղացիներին բացատրում էր կյանքի նոր ուղիների առավելությունը, միջամտում էր կոնճոտ հարցերի լուծմանը:

Գյուղում կատարած աշխատանքը դրողին հարստացրեց գյուղացիների հոգեբանության, կենցաղի, տրամադրությունների ու խոսվածքի ճանաչողությամբ:

«Հացավանի» առաջին գիրքը լույս տեսավ 1937-ին, իսկ շարունակությունը տպագրվեց մեկ տասնամյակ ընդմիջումից հետո՝ 1947-ին*: Հայտնի բանաստեղծը այդ վեպով ճանաչվեց-ընդունվեց նաև որպես արձակագիր:

«Հացավանը» ժամանակագրորեն շարունակում է «Ռուշանի քարափը» նկարագրված անցքերը՝ հաջ գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման ընթացքը: Ընդամենը մի քանի տարի է իրարից բաժանում այդ երկու գրվածքում ներկայացված գյուղը. «Հացավանում» գործողությունը տեղի է ունենում հրեք տարի անց, 1933-ին: Կարճ ժամանակում, սակայն, էական փոփոխություններ են կատարվել: Անդրյա է դարձել «Ռուշանի քարափի» ոչուղր, որտեղ նոր էր ձևավորվում համաչնամարական կենցաղը և գյուղացին դեռևս ապրում էր սեփականության օրինքներով: Արտացոլելով գյուղում նոր տնտեսաձևի հաղթության շրջանը՝ հին կացութաձևի խորտակումը, «Հացավան»

* 1950-ին տպագրվեց ուսերեն (Մոսկվայում, Աննա Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ), 1965-ին լույս տեսավ «Սովետական վեպի հիսուն տարին» մատենաշարով (վերջաբանը՝ Ս. Աղաբաբյանի):

ներ» շարունակում է Զարյանի ստեղծագործության ղեկավար երակը՝ ժողովրդի սոցիալական կյանքի թևաման:

Ինչպես պոեմի, այնպես էլ «Հացավանի» հրապարակ դալը նշանավորում էր գյուղի մասին ստեղծվող դրականության նոր դեմքը: Ոչ թե ինքնամփոփ, աշխարհից կտրված, այլ պատմության մեջ իր դեմքն ու նպատակներն ունեցող գյուղացին է դառնում նոր դրականության զննումների առարկան:

«Հացավանում», հեռանալով կենցաղային-բարբադրական վեպի ավանդներից, Զարյանը հալ գյուղի առօրյան իմաստավորում է պատմական ընթացքի մեջ:

Վեպի գործողության կենտրոնը նոր Հացավանի կառուցման պատմությունն է: Դա պայքարի դրամատիզմով հագեցած այն կառուցումն է, որի շուրջը բախվում են սեփականատիրական ու սոցիալիստական հայացքները:

Վեպն սկսվում է սուր իրավիճակներով: Կոլտնտեսության նոր նախագահ Լևոն Լամբարյանը դաշտ է գալիս՝ ստուգելու հողի խոնավությունը: Հետո նա հեծնում է կապույտ նժույգը, որն անսանձ կատաղությամբ հեծվորին տանում է դեպի անդունդ: Գյուղացիների միջից Լևոնի հասցեին ասվում են հեղինական խոսքեր. «...ձի կառավարել ու շի իմանում, բաս կոխողը ո՞նց պիտի կառավարի...»: Լևոնը կամքի մեծ լարումով հնազանդեցնում է կատաղի նժույգին:

Նույն ժամանակ Մացակ Ավագյանը հանդիպում է աղավինների բույնը մտած կատվին: Դրանում նա տեսնում է ինչ-որ շար բանի նշան՝ «սոսկալի դժբախտության սկիզբ» և մոլեգին ատելությամբ խեղդում է կատվին:

Այլաբանական իմաստ պարունակող այս զուգահեռ պատկերով վիպահանը հենց սկզբից ակնարկում է երկու բեկեռների սուր պայքարի անխուսափելիությունը: Վեպի հետագա մասերը լրացվում են նորանոր կենսական փաստերով, ամբողջացնելով մի սյուժետային կառուցվածք, որով ներկայացվում է բարդ դեպքերով հարուստ ժամանակի պատկերը:

Այնքան որոշակի են փոփոխությունները, որ գյուղացիների թուլությունները հիանալի ճանաչող Մացակ Ավագյանն այլևս անդոր է հասկանալ նոր իրադրությունն ու գյուղացիների մտքերի ընթացքը: Մացակ Ավագյանն ու նրա համախոհներն իրենց համար ստեղծված աննպաստ պայմաններում որոշում են անցնել հակահարձակման: Հացավանի նոր ղեկավարների համար Եղիպիսի պայմաններում աշխատելը մեծ դժվարությունների հետ է կապված. ամենափոքր սխալը կարող է ծանր հետևանքներ ունենալ: Գյուղի տնտեսական ու քաղաքական ամրապնդման դժվարություններից մեկն էլ այն է, որ առանձին մենատնտեսներ թերահավատությամբ են լցված նոր կարգերի հանդեպ, ոմանք էլ ցավով են բաժանվում սեփականությունից:

Կոլտնտեսային կարգի հակառակորդների, ինչպես նաև թերահավատ գյուղացիների դիմադրությունից բացի, նոր Հացավանի կառուցումը դժվարացնում են նաև գյուղի ղեկավարների միջև եղած տարաձայնությունները: Երջկոմի քարտուղար Սանգարյանի հովանավորյալ Վարդան Ղազարյանը, դատալով Հացավանի կուսակցական բջջի քարտուղար, կանգ չի առնում ոչ մի բանի առաջ՝ հեղինակազրկելու Լևոնին:

Ղազարյանը կարիերիստ, թուլամորթ, վերադասին հաճույացող մի մարդ է. որ պաշտոնի բարձրացման համար դորձակցում է անգամ Մացակ Ավագյանի խմբին:

Հիմնական կոնֆլիկտներից բացի, վնասում մեծ տեղ են գրավում նաև կենցաղի գծերը՝ սիրալին կապեր, ամուսնություն հարցեր և այլն:

Այսանքի իրական փաստերը տեղադրելով վիպական սյուժեի մեջ, Զարյանը ցուցադրում է սոցիալական հակադիր ուժերի միջև ծավալվող պայ-
տարը և այդ պայքարի մեջ ներգրավված մարդկանց բնավորությունները:

Նոր մարդու կերպարի ստեղծումը սոցիալիստական ռեալիզմի գրական-
նությունը ղիսավոր խնդիրներից մեկն է: 20-ական թվականների հայ գրական-
նությունը չափեց ժամանակի նոր հերոսի ամբողջական բնավորություն: Գոր-
ծի դեկլով կուտակված դեղարվեստական փորձը, 30-ական թվականների
գրողներն արդեն մարդուն ներկայացնում են հասարակական բարդ հարա-
բերությունների մեջ, նրանց բնավորության հարստությամբ ու բազմակող-
մանիությամբ:

«Հացավանի» արժեքն այն է նաև, որ այստեղ կան նոր կյանքի ճշմար-
տությունը հաստատող մարդկանց հաջողված կերպարներ: Այդ կերպարները
գրականությունից վերստին անցան կյանք, խոր հետք թողնելով այն մարդ-
կանց վրա, որոնք առօրյայի մեջ ստեղծում էին կյանքի նոր ձևեր:

Լևոն Լամբարյանը՝ «Հացավանի» ղիսավոր հերոսը, կենսագրությամբ
և գործով մարմնացնում է խորհրդային հասարակության պայմաններում
աճած նոր մարդու բնավորությունը: Այսանքի շինարարության ակտիվ մաս-
նակից Լևոնը դառն կսկիծով է հիշում իր մանկությունը, երբ ինքը հոտաղ
էր գյուղի հարուստների մոտ: Մանկության տարիներից (երբ կորցնում է
հարազատներին) նրա հոգում մնում է միայն վիշտ: Հետո արդեն նա դառ-
նում է կոմերիտական, արտադրության կազմակերպիչ և շրջանում հռչակ-
վում որպես հետ մնացող գյուղերը ոտքի կանգնեցնող պետական գործիչ:

Լամբարյանի կենսագրության ամենավառ էջը սկսվում է Հացավանում:
Կուլտնտեսության նախագահ դառնալու առաջին օրից Լևոնը հանդիպում է
ղժվարությունների, որոնց մեջ փորձվում է նրա բնավորությունը: Կուլակ-
ների գործակից Գրիգորը ընծայի անվան տակ կաշառք է բերում նոր նա-
խագահի տունը: Թշնամին շոշափում է Լևոնին, իսկ նա, իր հերթին, ուսում-
նասիրում է թշնամուն:

Դառնալով կոլեկտիվի ղեկավար, Լևոնը որոնում է այն թելը, որից բռ-
նելով կարող է գյուղը տանել տնտեսական ու քաղաքական վերելքի ուղի-
ներով: Դա մարդկանց նկատմամբ ունեցած հավատն ու գյուղացիների հան-
դեպ սերն է: Ժողովրդի հոգսերի նկատմամբ ղգայուն վերաբերմունքով Լևոնը
շահում է բարեկամների սերն ու թշնամիների ատելությունը: Բայց, չնայած հաստատուն
բնավորությանը, Լևոնը նույնպես երբեմն սխալվում է: Նրա անձնական
կյանքում ես բարդություններ են առաջանում. Լևոնը սիրում է ֆերմայի
պրակտիկանտուհուն՝ Հասմիկին, իսկ դա աննկատ չի մնում: Հակառակորդ-
ները սկսում են Լևոնից բացի, վարկաբեկել նաև հանրային տնտեսության
գաղափարը:

Հավատարիմ մնալով կյանքի ճշմարտությանը, Զարյանը ցուցադրում
է նաև Լևոնի ժամանակավոր պարտությունը: Վերագրված «հանցանքների»
իրեն թե հանրային սեփականությունը հափշտակելու համար, Լևոնին բանտ
են նստեցնում: Դատական գործ է սկսվում, որտեղ վերջնականապես բաց-
վում է Մացակ Ավագյանի բուն էությունը: Լևոնի դեմ բացված դատը շրջվում
է Ավագյանի դեմ:

Սրբապատկեր չգարձնելով իր հերոսին, չխուսափելով նրա թույլ կողմերը ցույց տալուց, Ն. Զարյանը բացահայտում է գյուղի կազմակերպչի հոգևոր աշխարհի հարստությունը, նրա հռանդր, աշխատանքային ոգևորությունը: Լամբարյանի կերպարի զարգացումը արտացոլում է մեր հասարակության նոր տնտեսական շինարարության տարիների, մարդկանց հոգեբանության արձատական վերափոխությունը:

Լևոն Լամբարյանի կերպարը գծելիս Զարյանը հաշվի է առել տիպագրության այն պահանջը, ըստ որի մարդուն պետք է ցուցադրել և՛ հասարակական գործունեության մեջ, և՛ անձնական կյանքում: Լինելով երազող բնավորություն, Լևոնը անձնական երջանկության հարցը պակաս կարևոր չի համարում մյուս հարցերից: Դառնալով իրեն, նա զգում է, որ անձնական կյանքը դատավորվել է ոչ այնքան հաջող. առանց հոգեկան կապի ամուսնացել է Արուսի հետ, որը «մերկ հավատարմությունից բացի, ուրիշ արժանիք չունի»:

Անձնական երջանկության մեջ,— դատում է Լևոնը,—մերկ հավատարմությունը շատ քիչ բան է: Երջանիկ լինելու համար անհրաժեշտ է, որ ամուսինները գիտակցաբար հասկանան իրար, միմյանց հետ կիսեն կյանքի գրավարությունները, աշխատեն ու պայքարեն բարձր նպատակների համար: Այդ ամենը նա տեսնում է Հասմիկի մեջ:

Ն. Զարյանը, սակայն, բաժանությունը չի համարում հարցի ճիշտ լուծում: Նախ, նրանց միացումով քայքայվելու էր մի ընտանիք, եւր, Արուսից բացի, կային հայրական զգացմունքի կարոտ երեխաներ: Կար նաև Վասակի խնդիրը, որը նույնպես սիրում էր Հասմիկին: Ծանր է կանգնել հավատարիմ բնկերոջ երջանկության դեմ,— այսպես է մտածում Լևոնը: Հասմիկն իր հերթին աշխատում է խլացնել բնական զգացմունքը: Նա ասում է, որ չի ցանկանա երջանկությունը կառուցել մի ուրիշ ընտանիքի դժբախտության հաշվին: Նրանք երկուսն էլ խոհեմաբար «հրաժարվում են» իրենց սիրուց: Չնայած հարցի նման լուծմանը, Զարյանը իր վեպում հաստատում է այն միտքը, որ անձնական երջանկությունը ենթադրում է մեծ, լիարժեք զգացմունք:

Լևոն Լամբարյանի հետ միասին գյուղի վերակառուցման համար պայքարում են նաև ուրիշները՝ տարեց մարդկանցից մինչև գյուղի երիտասարդները: Դրանցից է Վասակ Զորանյանը: Գյուղի հոգսերով ու հեռանկարներով ապրող, զյուղացիների նկատմամբ հոգատար, անմիջական բնավորություն է Վասակը. նրա էությունը խորթ են ծուռ ու մուռ ուղիները, հասարակական հակումները, անտարբերությունը: Նոր Հացավանի կառուցումը Վասակի համար կենսական անհրաժեշտություն է, կյանքի գործ ու բարձր նպատակ: Հացավանով են պայմանավորված նրա բոլոր արարքներն ու հոգեկան ապրումները:

Լևոն Լամբարյանը, դալով Վասակի հայրենի գյուղը, նրա առջև դնում է զրավիչ հեռանկարներ, բայց և հիշեցնում է պայքարի անհրաժեշտությունը: Վասակն էլ ունի այդ գիտակցությունը՝ պատրաստ է հասարակական գործի համար մի կողմ թողնել անձնական բոլոր հարցերը: Բնորոշ է հետևյալ փոստը. Լևոնը և Վասակը սիրում են Հասմիկին, բայց Վասակը զգում է գյուղի կուլակների սարքած որոգալթր, մոռանում է հոգեկան տանջանքները՝ անաղարտ պահելով նոր Հացավանի զաղափարը:

Մացակ Ավագյանին անհասկանալի է թվում այն բանը, որ Վասակը,

ոչ միայն չի ելնում իր սիրո հակառակորդի՝ Լևոնի դեմ («Մի քացի էլ ինքը չի տալիս»), այլև վեհաձեռներն մոռանում է անձնական վիրավորանքը՝ հանուն հասարակական գործի:

Զեռք-ձեռքի տված աշխատելով Լամբարյանի հետ և հաղթահարելով իր սխալները (նա չափազանցություններ է թույլ տվել սեփականատեր գյուղացիների նկատմամբ), Վասակը դառնում է գյուղի հռանդուն գործիչներից մեկը: Դյուղացիների աչքում նա «Հացաձանի կենդանի մարմնացումն է, նրա արժուն ոգին»:

Ազնիվ նկարագրի տեր հերոսուհի է Հասմիկ Զուրաբյանը՝ Հացաձանի անասնապահական ֆերմայի աշխատող, հուղական հարուստ աշխարհի տեր մի գյուղական աղջիկ: Ամոթխած ու երազող խառնվածք է, նրբազգաց ու սղեւորվող: Հասմիկին աչնբան է սղեւորում նոր Հացաձանի կառուցմամբ, որ սովորական առօրյան նրան պատկերանում է հեքիաթի նման: Նա ունի իր գործի ու նպատակի ստույգ գիտակցություն, ուստի և դժվարին ժամերին հանդես է բերում հաստատուն վարքադիր ու վճռականություն: Հասմիկը սիրում է Լևոնին, բայց մեջը այնքան բարոյական ուժ է դառնում, որ հանուն հանրային գործի զոհաբերում է անձնական զգացմունքը: Նա զգացմունքները բանականությանն ստորադասող, զաղափարի հերոսուհի է: Զուրաբյանը գտել է ռոմանտիկական հրապուրիչ դուշներ՝ Հասմիկի կերպարը կենդանի ու տպավորիչ դարձնելու համար: Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում ճիշտ է նշված բարդու (բարձրահասակ, բարձրաշին, կրկնասլաց, հինավուրց և այլն) նշանակությունը կերպարի ռոմանտիկական մեկնաբանության տեսակետից¹⁰:

Լևոն Լամբարյանի և նրա համախոհների մղած պայքարը ենթադրում է մյուս բեկուի գոյությունը եւ: Հակառակ դեպքում չէր ստացվի վիպական կոնֆլիկտ, և դրական հերոսները անելիք չէին ունենա: Նոր կարգերին դիմադրում են նաև այն գյուղացիները, որոնք ամուր կառչած են իրենց սեփականությունից: Սրանց դիմադրությունը, սակայն, այն հողն է, որի վրա իր գործունեությունն է ծավալում նոր իշխանության սոցիալական հակոտնյան:

Ժամանակները փոխվել են, հետևապես պետք է փոխվեն նաև պայքարի եղանակները: Հացաձանի կառուցման տարիներին թշնամիները ղենքը ձեռքին հանդես չէին գալիս իշխանության դեմ: Նրանք դիմում են պայքարի նոր ձևերի. ներկայանում են որպես բարեկամներ, բայց ներսից քայքայում են կոլտնտեսությունը: Այդպիսին է Մացակ Ավագյանը, ուժեղ բնավորության տեր մի մարդ, որը ոչ մի կերպ չի կարողանում հաշտվել իր զորության կորստի հետ: Նա բացահայտելուց չի ունենում նոր կարգերի դեմ: Ավելին՝ ձևացնում է, թե ամբողջ էությունը նվիրված է Լևոնի սկսած գործին, շահում է նոր նախադասի վստահությունը, և, ըստ այդմ էլ, հարմարեցնում է յուր պայքարի տակտիկան՝ ամեն կերպ գյուղացիների աչքին վարկարկելով այն մարդուն, որը գլխավորում է նոր Հացաձանի կառուցումը: Մեկ օգտագործում է Լևոնի և Հասմիկի սիրային պատմությունը, մեկ կաշառում է քջի քարտուղար Վարդան Ղաղարյանին, մի այլ դեպքում կըթվորուհի Անուշ Աղամյանի միջոցով սիրախաղ է սարքում՝ վարկաբեկելու Լևոնին, ապա կեղծագրերի միջոցով նրան դուրս է բերում որպես հանրախին գույքի հափշտակող:

ն. Զարյանը, ի դեմս Ավագյանի, կերակը է ցայտուն կերպար: Մյուս բացասական կերպարները (Վարդանյան, Մաթոս Գրիգորյան, Նիկոնյան) համեմատաբար աղուտ են ներկայացված:

Կոլեկտիվացման տարիներին գյուղացիությունը միաստարը չէր ո՛չ սոցիալական դրուժյամբ, ո՛չ էլ հոգեբանությամբ: Չունեորների կողքին կային միջակ տնտեսատերեր, հավատացողների կողքին՝ թերահավատներ, սեփականությունը պաշտամունք դարձրածների հետ նաև աշխարհիկներ, որոնք ունեին աշխատավորի մաքուր հոգեբանություն: Մարդկային տարբեր հակումները կոլեկտիվացման հոգեբանության վերածելը և համայնական համակեցությունը ստեղծելը ամենագլխավոր դործն էր: Ավելի դժվար, բան կուլակության դեմ պայքարը:

Ն. Զարյանը, կյանքի թերադրանքով, վեպի առանցքն է դարձրել այն երևույթը, թե ինչպես գյուղացին, հաղթահարելով հոգեբանական թուլություններն ու նախապաշարմունքները, դառնում է հանրային շահերով ապրող մարդ: Հեղինակը մի բանի հերոսների միջոցով ցույց է տվել մարդկային արժանապատվության արթնացման ընթացքը գյուղացիների միջավայրում: Այս իմաստով բնորոշ է Ասատուր Զուրաբյանի կերպարը: Ծանր կյանք է ապրել Ասատուրը, պատանեկության տարիներին ենթարկվել է գյուղի հարուստների ծաղր ու ծանակին: Հալածված մարդը վախեցել է և՛ աստծուց, և՛ երաշտից, և՛ գյուղի հարուստներից: Ասատուրն այն գյուղացիներից չէ, որոնց տանջում են հոգեկան ներքին ապրումները, որոնց մեջ կալում են սեփականատիրոջ և աշխատավորի հոգեբանությունը: Նա ամբողջ էությունով հողի աշխատավոր է: Երբ կոլտնտեսական է դառնում, նորից մնում է նույն մարդը՝ հողի հետ կապված նույն գյուղացին: Անպատմելի հիացմունքով է նա դիտում հացով բեռնված գյուղական սայլերը և տիրոջ հոգատարությամբ պահպանում է հանրային բարիքը, կոխվ սարքելով այն կոլտնտեսականի հետ, որը հանրային նախիրից անջատում է սեփական եզր: Դառնալով աշխատանքի վարպետ, Ասատուրը պապենական հողերում կառուցում է նոր կյանք: Կառուցման հետ վերափոխվում է նրա ներքին աշխարհը: Նրա մեջ տրթնանում է մարդկային արժանապատվության զգացմունքը: Գյուղում հայտնի «ծլնկան Ասոյին» այժմ կոչում են «բնկեր Ասատուր», մի բան, որ երանությամբ է լցնում նրա հոգին:

Բնորոշ է նաև Ալաշկերտից եկած «դաղթական Հարություն» ճակատագիրը: Բուն հայրենիքից տեղահանված այս մարդը, որ կյանքում ճաշակել է միայն դառնություններ, նորից է սկսում կենսագրությունը՝ հայրենի եզերքի կարոտը առնելով կոլտնտեսային աշխատանքից: Նա վայր է դնում դաղթականի ցուպը և դառնում կոլտնտեսական:

Չիշտ է, ավելի դժվարություններ, վերափոխվում են մյուս գյուղացիները ևս: Գյուղի ամենաթերահավատ մարդը՝ Առաքել ամին, Լևոնի դատավարության օրը դիմում է տալիս՝ մտնելով կոլտնտեսություն: Գոմապահ Պողոսը, կիվորտի Անուշ Աղամյանը, ղեզերի պահակ Խաչոն, անդամ բամբաստաներ Յոթնօրիններանը սկսում են ավելի ազնվորեն կատարել իրենց գործը: Նրանց մեջ դեռ շատ կա սեփականատիրոջ հոգեբանությունից, բայց համայնական աշխատանքը աստիճանաբար մաքրում է նրանց էությունը «անիծյալ անցյալի» բեռից և կապում կոլեկտիվի հետ:

«Հացավանք» չունի բարդ կառուցվածք, սյուժետային բաղմաղան ճշուգիւղորոմներ: Հեղինակը վեպը կառուցել է դեպքերը ժամանակագրորեն

վերարտադրելու սկզբունքով: Դա Հայաստանի դյուղերից մեկում տեղի ունեցած դեպքերի վիպական ժամանակագրությունն է: Մի դյուղի դեպքերի նկարագրությամբ էլ Զարյանը ցուցադրում է ժամանակի բախումները, դյուղացիություն ճակատագրի արմատական փոփոխությունը:

«Հացավանի» կառուցվածքը ենթարկված է հերոսներին՝ ըստ իրենց դասակարգային հատկանիշի սահմանադատելու սկզբունքին. ցուցադրվում են երկու բեկոի միջև տեղի ունեցող բախումներ: Այդ բախումները, սակայն, ունեն պատմական իմաստավորում. բախվում են ոչ թե հերոսների մասնավոր շահերը, այլ նրանց հայացքները՝ պատմության ճակատագրական էրևույթի նկատմամբ:

Հիմնական թեմայից բացի, «Հացավանում» կան մի շարք զուգահեռ թեմաներ: Դրանցից է ընտանիքի ու նոր բարոյականության խնդիրը, որով հեղինակը խորացնում է սոցիալական հարցերի լուսաբանությունը: Այդպիսին է մարդկանց ճակատագրի հանդեպ բյուրոկրատական անտարբերության մոտիվը, որ դրողը կապում է շրջկոմի քարտուղար Սանդարյանի կերպարի հետ:

«Հացավանի» կառուցվածքում ուշադրություն է դրվում նաև ժամանակի կենցաղի հարադատ նկարագրությունը: Սակայն կենցաղը, հատկապես վեպի վերջին մասերում, դառնում է տիրապետող, թուլացնելով երկի հասարակական բովանդակությունը: Լեոնի դատավարությունից և Մացակ Ավագյանի մերկացումից հետո գործողությունը շրջվում է մանր ինտրիգների կողմը, և վեպի ունակ ստական գույները խամրում են:

Վերամբարձ ոճի նախասիրություն ունեցող Զարյանը «Ռուշանի քարափը» պոեմում արգեն հասավ ունակ ստական պարզ պատկերին: Այս հատկանիշը խորացավ «Հացավանում»: Ոճի փոփոխությունը պայմանավորված էր կյանքի հանդեպ հեղինակի ավելի անմիջական և առարկայական վերաբերմունքով: Վեպում կոնկրետ-առարկայական նկարագրությունները զուգակցվում են պատումի հուշական հագեցումին, կենցաղի բնական գույները՝ ճշգրիտ ու պարզ շարադրանքին: Վեպում գրեթե չկան երկարաշունչ և ածականներով ծանրաբեռնված նախադասություններ: Հեղինակը դործի է դնում նախադասության կազմության ավելի սեղմ, հատու ձևեր և հասնում ցանկալի սպավորության: Ն. Զարյանը մի հոգվածում նշել է, որ իրեն հատկապես զբաղեցրել է վեպի լիզվի խնդիրը և դրա համար շատ անգամ դիմել է իր գրառումներին¹¹:

5

Քսանական թվականների ուժանտիկական բարձրաշունչ խոսքի, ինչ-որ տեղ վերացական պաթոսի համեմատությամբ Ն. Զարյանի 30-ական թվականների պոեզիան ավելի ու ավելի է հակվում «գեպի իրականության գծերը», գեպի որոշակի առարկայական պատկերը: Դրա արտահայտությունն էր ոչ միայն «Ռուշանի քարափը» պոեմը, այլև շատ բանաստեղծություններ, որոնք տեղ գտան «Ամրոց» (1935) և «Հավերժական զագաթներ» (1939) հավաքածուներում:

Քնարական, հրապարակախոսական-ծրագրային, երգիծական, փիլիսոփայական, ներբողային բնույթի բանաստեղծությունները ասպարեզ են դալիս «անհարադատ», համարյա թե իրար բացասող արտահայտման սկզբ-

բունքների ձուլվածքով: Կրթոտ հրապարակախոսություն և սրտալի քննարկանություն, լուղունգային վերամբարձություն և մեղմ շնչառություն, արտահայտման տարերային տղոթկում և պատումի հանդարտ ընթացք, ոճական բարեձևություն և շափատողերի ռիթմիկ տարուբերումներ, կոնկրետ պատկերավորություն և փիլիսոփայական մետաֆորականություն, դասական ոտանավորի կանոնիկ շափեր և ռիթմի անսպասելի շրջադարձեր՝ այսպիսին էն Զարյանի բանաստեղծության հիմնական հատկանիշները:

Նաիրի Զարյանը, ինչպես և 30-ական թվականների խորհրդային բանաստեղծների մեծ մասը, «Երողչովին նվիրված էր «նոր երգի» ստեղծման հոգսերին: Տասնամյակի սկզբին ուսումնառության պնդումը Մոսկվա և Լենինգրադ (1931—1932 թթ. սովորում էր արվեստագիտության պետական ակադեմիայի գրականության բաժանմունքի ասպիրանտուրայում), Ն. Զարյանը ափսիս մտախիչ է ծանոթանում ռուսական բանաստեղծության նոր խմբումներին և այդ տպավորությունների տակ վերապրում ժամանակի «գաղաթնային» երգի երազանքը:

Բանաստեղծական լիցքերով վերադառնալով Հայաստան, Ն. Զարյանը լծվում է հասարակական ակտիվ աշխատանքի (վարում է մի շարք պաշտոններ) և միաժամանակ շարունակում իր գրական հերկը: Նոր տասնամյակի սկզբին ևս սուր բանավեճեր էին դնում բանաստեղծության ուղղության, հասարակական բովանդակության, գրական ավանդների օգտագործման սկզբբունքների. «ժամանակի կոնսերատի» և այլն, խնդիրների շուրջը:

Ջարենցի «Ելիջական լուսաբաց» գրքի բանաստեղծական ծրագրերից հետո գեղագիտության հարցերին ամենից շատ անդրադառնում է Զարյանը՝ նույնպես բանաստեղծական ծրագրերում:

Այդ բնույթի բանաստեղծություններից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1934-ին գրած «Ֆիրդուսին», որը կարելի է համարել «գաղաթնային» երգի ծրագրի չափածո շարադրանք: Դիմելով պոեզիայի հավերժական գաղաթին՝ պարսիկ մեծ բանաստեղծ Ֆիրդուսուն, Զարյանը պաշտպանում է այն միտքը, որ բանաստեղծությունը դարից վեր բարձրանալու համար պարտավոր է անմնացորդ սուղվել ժամանակի բարդ հորձանուտը, ներշնչվել պատմական առաջընթացի հոգևոր գաղտնիքներով, դանել ժամանակաշրջանի հերոսին վայել գեղարվեստական վառ ձև, որովհետև այդ հերոսը՝

Բարդ է նա իր գեներերի պես,
նորն՝ իր փորած հանքի նման,
Բարձր է նա իր շենքերի պես,
Իր մըշակած արտերից՝ լայն:

Զարյանը հրապարակում է դարաշրջանի երգի գեղագիտությունը.

...Երգ, որ լինի կյանքի համար,
նվ հայելի, և՛ դարդ, և՛ գեներ...

Պետք է նկատել, որ գեղագիտության կիտում էլ ծայր են առնում Զարյանի «գիրքերի» հայտնի հակասությունները, այնուհետև վերածվելով քաղաքացիականի: Մինչ ծրագրային բանաստեղծություններում («Քայլի՛ր իմ երգ», «Պարտք», «Ֆիրդուսին» և այլն) Զարյանը խոր հավատով մեծարում է իրականության կենդանի շունչն արտահայտող գեղարվեստը, ապա առանձին

կուլյթներում հարցականի տակ է դնում իր իսկ հռչակած գրական սկզբունքների մարմնացումները:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել 1932-ին տպագրած «Բաց նամակ ընկ. Եղիշե Չարենցին» հոդվածը¹², որում ռապալական անհանդուրժողականության դիրքերից (Ն. Ջարյանը հայ իրականության մեջ շեշտված ռապալական էր) քննադատական կրակի տակ է վերցվում այնպիսի խորունկ մատյան, ինչպիսին «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուն էր: Միանալով այդ մատյանի անքանքար ընդդիմախոսներին, Ջարյանը ևս Չարենցին դասում է ոչ թե կյանքի գլխավոր հունով, այլ՝ արահետներով քայլող գրողների շարքը:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել ռապալական մտածողության բոլոր և ռապալական համախոհների՝ «գիրքականների», խմբակային-անհանդուրժողական վերաբերմունքը դեպի դարաշրջանի մեծ գեղագետը: Ջարյանը դավանանքով պետք է որ լիներ Չարենցի կողքին, բայց հայտնվեց հակառակ դիրքերում, որի համար տարիներ անց զրեց զղջման խոսքեր:

Քո մահը իմ կորուստն է գտնակեղ:
Ես ողբացել եմ քեզ հաղար անդամ:
Հաղար ափսոս, որ դու կենդանի չես,
Իմ ախոյան, վաթսխե և բարեկամ:

Լինելով ներքին ալեկոծությունների և պոռթկումների հակասական խառնվածք, Ջարյանը շարաշար սխալվում էր ոչ միայն Չարենցի հետ բանակոխվ մղելիս և ոչ միայն գրական հակառակորդների դեմ ամենօրյա պայքարում: Ջարյանը հակասական կեցվածքով է երևում նաև բուն ստեղծագործության էջերում:

Այսպես, զգալի տուրք տալով անհատի պաշտամունքին («Ստալին» օդան, «Դյուցազնագիրք» մեծածավալ պոեմը), Ջարյանը նույն այդ շրջանում ասպարեղ է հանել գրվածքներ («Բռնակալն ու բանաստեղծը», «Երկու հանձարեղ պոետ» և այլն), որոնք բանավեճային ուժեղ լիցք էին պարունակում նույն այդ տրամադրությունների ու մոլորությունների դեմ:

«Երկու հանձարեղ գլուխ» բանաստեղծության սյուժեն հայտնի գրվածքն է Դյոթեի և Բեթհովենի կյանքից, որի սկզբնաղբյուրը Ռոմեն Ռոլանի «Դյոթե և Բեթհովեն» գրքի գրվածքն է, որ հայտարարել է էդ. Ջրբաշյանը³.

Եվ այդ պահին այդ անտառի մոտով
Դանդաղաճեմ նրանք անցնում էին՝
Ոսկեգօծված տնիւն մայրամուտով,
Իրենց հանձարներով տրեպյին:

Մեկը բարձրահասակ և գեղիւրան՝
Որպես նոճի արքայական այգու
Մշուտը վայրի, կոպիտ կաղնու նման՝
Խոփվ գանգուրներով և ահարկու:

Մեկը մարմնով, հոգով ծանրադարձված
Շքանշաններով իր գոռ դարի,
Վսեմ քալես օլիմպիական աստված,
Տիպար հզորության ու հանձարի:

Իսկ մյուսը պարզ, անշուք և գլխաբաց,
Կրճրի վրա և ոչ մի ժապավեն,

մովածափալ չոգուն ոչ մի կապանք,
ճանապարհով քայլում էր վեհերեն:

Գլխին պուխ է խոնարհում պուրակով անցնող իշխանի և նրա շքե-
խմբի առաջ, իսկ Բեթհովենը՝ երես է դարձնում: Այս ավանդույթները շար-
ժառիթ է՝ առաջադրելու մարդկային արժանապատվության և ազատ անհա-
սականության միտքը, ինչպես և այն երազանքը, որ մարդը՝

Անցներ առանց վախի, հակառար պարզ,
Զգար հոգում ստորության արատ:

«Ամբոց» և «Հավերժական զազաթներ» ժողովածուներում հնչում է նաև
Հայաստանի վերածնության մոտիվը:

Գաղափարի պարզություն, զգացմունքի վարակիչ ուժ, ընդհանրացման
ձգտող կերպավորումներ՝ այս հատկանիշներով է աչքի ընկնում ժողովրդի
սլոգանական ճանապարհի էությունը բացահայտող «Վերածնունդ» բանաս-
տեղծությունը:

Դարեր շարունակ հայ ժողովուրդը ծանր պայքար է մղել օտար զավթիչ-
ների դեմ: Նրա ավանդական հոգում «Հազար թըրեր կոտրվեցին կայծակ
ների սաստկությամբ», բայց, անցնելով փորձությունների միջով, ժողովուրդը
սպասել է հոգու ամրությունը, բնավորության վեհությունը, անընկճելի կամ-
քը: Եվ գիմել է հոգմերին՝ նման այն հավերժ կենսունակ ծաղկին, որի աչ-
յաբանական պատկերով ցույց է տալիս ժողովրդի ճակատագիրը:

...Մի թուփ տեսա համփամիջին, ապրեմ-չապրեմ սպիտակ,
նա կոխտովել էր, կրտացել տնցորդների ոտքի տակ:
Կաթում էր Գլխին ինչպիս արշուն ցողուններից նրա ցած,
եվ տերեներն էին բոլոր փոշեխախտ, ձվատված,
Բայց նա սպասել էր լուսեղեն իր ծաղիկներն անաղարտ
եվ արեով էր ողողված նրա հայացքը հրպարտ:
Ես ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,
Ամենօրյա դանդաղ մահից նրան ընդմիջտ ազատել,
Բայց նա ցողունը լոկ դիջեց՝ պայրարելով մինչև վերջ
եվ խորամուխ արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:
Երևաց... նորից նա կարձակի ե՛ նոր ծիրեր, ե՛ ցողուն,
եվ կրտեկա նախիրների ու հոգմերի անցնելուն:
Ես նայեցի ևս մի վայրկյան՝ մոտիկ-հեռու դարերին
եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ, աղետավոր բո ուղին:

Զարյանի քնարերգության առանձին էջեր՝ և՛ քաղաքացիական, և՛ մտեր-
մական շնչի բանաստեղծությունները, իրացնում էին այն փիլիսոփայություն-
ներ, որ Ուսլա Ուխտենը ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Մեր կարմիր արյունը
եռում է չծախսված ուժերի հրով»: Բանաստեղծի ձայնը հնչում է խոր հա-
վատով ու ինքնափստահ: Միանգամայն ճիշտ է Պ. Անտոկուսկին, գրելով՝
և. Զարյանի «...բանաստեղծություններում... լսվում է խիստ ողբշնչված
մարդու ձայն»¹⁴:

Ն. Զարյանի 30-ական թվականների բանաստեղծական նկարագիրը ամ-
բողջացնում են էպիգրամները, երգիծական պոեմները («Վեպի հերոսները»
«Պոեմ... ստեղծագործական մեթոդի մասին»), ինչպես և մեծաթիվ թարգ-
մանությունները ռուս և հղբայրական ժողովուրդների բանաստեղծներից
(Պուշկին, Լերմոնտով, Մայակովսկի, Բաբրիցկի, Կուսալա և այլն):

Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ Նաիրի Զարյանի ձայնը հըն-
չեց նոր ուժով: Գեղարվեստական խոսքի բազմազանությունը նա բնարեց
որպես արժանի սպառազինում խորհրդային մարտնչող ժողովրդի կերպարը
արվեստի միջոցներով վերարտադրելու համար: Գրեց քնարական, խոհական
և հրապարակախոսական բանաստեղծություններ, ուղերձներ, լիրո-էպիկա-
կան պոեմներ, դրամատիկական երկեր, քաղաքական սատիրա («Ամենա-
դազան»), ծաղրանկարների մակագրություններ («Արմատգի պատուհան»
շարքը), ակնարկներ («Ցասման դավակը», «Արծվաբույն», «Մերոնք»), ու-
ղեկություններ և այլն:

Այդ ժամանակաշրջանի Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ կան առա-
վել կամ նվազ վարպետությունը գրված էջեր, բայց բոլոր դեպքերում էլ
այն իսկական ստեղծագործություն է, ունի իր ուղղությունը, հասարակական
խնդիրները, իր ուժեղ պոետական շնչառությունը, վառ ձևը:

1941-ի հունիսի 22-ին, պատերազմի հենց առաջին օրը Զարյանը գրեց
սբանչիկի տողեր Հայրենիքի սիրո վսեմ զգացմունքի մասին.

Դու քաղցր ես, հոգ իմ հայրենի,
Զկա բեղնից անուշ անուն,
Բայց վտանգի ահեղ ժամին,
Երբ սպառնում է թշնամին,
Դու ավելի ես քաղցրանում:

Հինգսուղանոց բանաստեղծության մեջ արտահայտված հայրենասիրա-
կան դադափարը այնուհետև տիրապետող դարձավ պատերազմի շրջանի նրա
ստեղծագործության մեջ: Դրանով նա սկսում էր ռազմաշունչ օրերի պոետա-
կան ժամանակագրությունը, ձգելով շղթան «Հայրենի հողից» մինչև 1945-ին
ֆաշիստական Գերմանիայի դեմ խորհրդային ժողովրդի տարած պատմա-
կան հաղթանակի մասին գրված «1945 թվի մայիսի 9-ը» բանաստեղծու-
թյունը:

1941—1945 թթ. ընթացքում Զարյանը հրատարակեց բանաստեղծու-
թյունների մի քանի ժողովածու («Մարտակոչ»՝ 1941 թ., «Վրեժ»՝ 1942, «Շի-
կացած հոգով»՝ 1943, «Լսեք, դարեր»՝ 1943), որոնց թեմայի վերնագրերն
ինքնին վկայում են բանաստեղծի քնարի մարտական սրությունն ու նպատա-
կասլացությունը: Ասացինք, որ այդ բանաստեղծություններում արտահայտված
մոտիվների հիմնական ելակետը հայրենասիրությունն է: Դրանից է ծայր առ-
նում և՛ նրա սերը, և՛ տառելությունը, և՛ վիշտը, և՛ կարոտը, և՛ հերոսության
գովքը, և՛ թշնամուն ջախջախելու կոչը, և՛ հավատի խոսքն ու վրեժի կանչը:
Խորհրդային մարդու համար բնորոշ այս բոլոր նվիրական զգացմունքները
նրա պոեզիայում չեն մասնատվում, այլ հանդես են գալիս իրեն ամբողջա-
կան հոգու արտահայտություններ, իրեն մարդկային մարդու հոգեկան կերտ-
վածքի գրսեորումներ:

Պատերազմի առաջին օրերին գրված բանաստեղծություններում («Նա
սլիտի կախով»՝ հուլիսի 7, «Միցկևիչ և Հիսկեր»՝ հուլիսի 23, «Գերմանիա»՝
հուլիսի 26 և այլն) իշխող տրամադրությունը հավատի և տառելության խոս-
քերն են: Բանաստեղծը հաղթանակի խորին հավատով ու ատելության հզոր
ուժով ժողովրդին հրավեր էր կարդում՝ բնաջնջելու զագանացած, մարդկա-
յին խիղճն ու բանականությունը կորցրած թշնամուն: Այդ ատելությունը

ծալր է առնում մարդու, նրա բանականության, նրա մեծ ուժի նկատմամբ
առնեցած սիրուց, աշխինքն՝ շարիքի արմատները ոչնչացնելու դիտակցությու-
նից: Այն առաջ է դալիս որպես շարիքի կործանման պահանջ: Այդ ատելու-
թյունն ունի կենսական-հումանիտական խոր բովանդակություն և ավարտ-
վում է կյանքը հաստատող, հեռանկարային պատկերով.

Ինչ անում եմ պարզ, աշխարհաստան այս լուսորոհում
Հիսուսի գոռոզ երկաթե հորդան պիտի ջախջախվի:
Շիվաղն օրհասի պարանը ձեռքին պատրաստ է պահում —
նա պիտի կախվի:

Սածկելու լամպ իր ուժերների մերկությունը բիրտ
նա չի դաժնելու արար-աշխարհում և ոչ մի տեղեկ,
Ձի լինի տանջված էրկրի երեսին մարգկային մի սիրտ,
Որ նրբան ներքե:

Զարյանն իր բանաստեղծություններում ցուցաբերում է ֆաշիզմի վալրադ
էությունը («Գերմանիա», «Նա պիտի կախվի»), մերկացնում է ֆաշիզմի հե-
տադիմական բնույթը, որն իր դիվային ռազմի մեքենան շարժում է ժողո-
վուրդների դեմ, ոչնչացնում ազատասեր ազգերի մշակութային նշանավոր
հուշարձանները («Միցկևիչ և Հիսուս»):

Բանաստեղծը մեծ հավատով ասում է, որ ազատասեր ժողովուրդներն
իբեկց սուրբ պատման կրակների վրեժխնդիր բոցով կմոխրացնեն ֆաշիզմը,
որ խորհրդային ժողովուրդը մարդկության ապագան կփրկի բարբարոսու-
թյան խավարից.

Բարբարոսներ՝ կարծում եք դուք, արձույթ փշրելով,
Փշրում եք լեռ՝ ժողովրդի ազատամարտ ոգին:
Երբեք: Ամեն մի լեռացի սրտի խորքում բրնձով,
Իրեկ բմբոս իգեալ կրում է իր Միցկևիչին...

1942-ին բանաստեղծը լինում է գործող բանակում: «Տավրիդյան պարա-
նոցում» ուղեգրությունների մեջ պատմում է, թե ինչպիսի խանդավառու-
թյամբ են դիմավորել նրա բանաստեղծությունների ընթերցումը ծովային-
ները՝ սուզանավում կազմակերպված հավաքույթի մասնակիցները:

Պատերազմի առաջին օրերի համար բնորոշ ռազմականչային լիրիկայի
փայլուն արտահայտություններից մեկն է Զարյանի «Ուղերձ իմ ժողովրդին»
բանաստեղծությունը, որը խորհրդային Միության ժողովուրդների հայրենա-
սիրական բնդհանուր վերելքով պայմանավորված ազգային արժանապատ-
վության զգացմունքի ցայտուն դրսևորումներից է: Շիկացած ատելությունը,
անսահման սերը դեպի հայրենիքը, հաղթանակի անշեջ հավատը մղումներ
են տալիս բանաստեղծին՝ հայ ժողովրդի և իր անունից պատգամ տալու
աշխարհի տարրեր հղերքներում սփռված հայ ժողովրդի զավակներին՝ ջախ-
ջախելու թշնամուն, իրենց ուժգին հարվածները միացնելու «վիշապաքաղ»
մեր բանակի ուժին և հղբայրական ժողովուրդների միաձուլյն կամքին.

Իմ հայ ժողովուրդ, դու ազատության անմահ նահատակ,
Որտեղ էլ որ կաս այս հողմազայար երկրի երեսին,
Ո՞ր կիսագնդում, ո՞ր ձովի ափին, ո՞ր երկրի տակ,
Լսի՞ր բո որդուն... գա՛րկ այս հրեշին...

Զարկ վերջին անգամ վիշապաքաղ կաթաղով բո էին,
Վերջին նեղն է սա ձնված աշխարհում...

Բանաստեղծի աստիճաններն ունի որոշակի բովանդակություն, ուղղված է մահվան դեմ, ժողովրդի և մարդկության թշնամու դեմ: Դա ուժեղ, համարձակ աստիճան է, որ հրկիզում է թշնամուն:

«Ուղերձ իմ ժողովրդին» բանաստեղծությամբ Զարյանը ցուցադրում է հայ ժողովրդի ազգային բնավորության լավագույն հատկությունները, հիշում է նրա հերոսական պայքարի ավանդները, անցած ծանր ուղին՝ մինչև պատմական այն սահմանագիծը, երբ մեր ժողովուրդը միացավ «խորհրդային ժողովուրդների մեծ ընտանիքին»:

Զարյանի ստեղծագործության լավագույն էջերից է «Արվաքյանդի խրնձորները»: Բանաստեղծը պատմում է այն ծեր կնոջ մասին, որն իր նորաստեղծ աչքում խնձորներ է աճեցնում, որպեսզի միշտ դալար մնա կյանքի ծառը, կանգուն լինի հայրենի հողը և նրան չգիպչեն օտար խորշակները:

Հայրենիքի անառիկության ու անպարտելիության պաղպաղուն արտահայտելու համար Զարյանն օգտագործել է միջնադարյան քնարերգու Կրիստրիս Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշեն տուն և այգի...» բանաստեղծության կառուցվածքը: Աղթամարցին տաղում պատմում է կյանքի ու աշխարհի այն պաշտամունքից, որ ունի այգեպանը, որի էությունն ամբողջովին ողողված է կանաչ դարձան մեջ ցնծացող աչքու հրդով: Այգեպանը ողբերգական շեշտով ասում է.

Քար ևմ բերեր սարերոյս,
Փուշ ևմ կրեր ձորերոյս.
Պատ ևմ բոլորեր այգոյս,
Կ'ասեն թ' «Արե՛կ ե՛լ այգոյս»...¹⁵

Միջնադարյան տաղից վերցնելով աչքու պատկերը, Զարյանը այն դարձրել է հայրենիքի խորհրդանշան (Աղթամարցու ոտանավորում այգին կյանքի ծաղկման ու մահվան ժխտման խորհրդանշան է):

Ծեր կինը լիքը սրտով ու միամիտ պարծանքով բանաստեղծին ներս է կանչում իր այգին.

— Բարով եկար, որդի, հազար բարով,
Միշտ անց կենաս դալար ճանապարհով,
Քոնն է այգին, մտիւր դու համարձակ,
Թող Հիւսիսին գիպչի հազար կայծակ...

Նա աչքու ստեղծման պատմությունն է անում, դրա մեջ դնելով հայրենիքի կառուցման այլաբանական միտք.

Իմ զավակներն են քաջ՝ փորել այգին,
Մեր զով հովերն են օրորել այգին,
Մեր արևից է կարմրել այգին,
Ես ևմ այգին պահել ու փայփայել,
Ասում են ինձ, արի, այգուցիդ ել:
Ինչո՞ւ ելնեմ ես իմ տեկած այգուց.
Հազար զավակ ունեմ, հազար առյուծ...

Եթե այգին խորհրդանշում է հայրենիքը, ապա պատուիր մարմնացնում է ժողովրդի հավատը, ուժն ու կենսասիրությունը: Նա գիտե, որ քաջ ու արդար զավակներ ունեցող երկիրը չի կարող ծնկի գալ ոչ մի բարբարոս ուժի առջև:

Իր այգու նեղ սահմաններից հայ ղեղջիկուհին թափաք է կատարում մինչև հայրենիքի ըմբռնումը՝ դրանով իմաստավորելով իր էությունը:

Բանաստեղծության մեջ արտահայտված է նաև այն զաղափարը, որ հայրենիք կառուցողները նաև պաշտպաններն են, շինարար ու ստեղծող մարդն է հայրենասիրական զգացմունքի իսկական կրողը:

«Արդաքյանդի խնձորները» բանաստեղծությունը ուշադրով է նաև արվեստով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես աղգային բանաստեղծական հին ձևերը (տվյալ դեպքում միջնադարյան տաղի կառուցվածքը) ծառայում են ժամանակակից ապրումների արտահայտմանը:

«Վառուդի», «կայծակի», «արկի», «սլաքվյունի», «շառաշի», «կրակի», «ռումբի», «ամպրոպի», «տանկի» և այլ համեմատիչներով բնութագրելով իր կրգի ուղղությունը, Զարյանը հուշակում էր պոեզիայի, առհասարակ՝ զրականության, հուզական-բարոյական-գեղագիտական հսկայական հնարավորությունները, ժողովրդական զանգվածների կամքը, զգացմունքը կուփելու ազդեցության մեծ ուժը. «...այսօր ես տեսնում եմ, որ այդ ոտանավորները մեռան իբրև շարքային զինվորներ պատերազմի դաշտում՝ կատարելով, անշուշտ, իրենց ազնիվ դերը»²⁶, — հետազայում գրել է նա:

Այդ օրերին է վերաբերում «Հայոց լեզուն» բանաստեղծությունը, որում «Հայոց գիրը մեր ապագայի մասին լուրջ խորհրդածության առիթ է, լինելիության պայման, ուստի և նրա փառարանությունը հնչում է իրրև պատերազմում հաղթանակելու պատգամ»²⁷.

Կմուռվեր մեր քարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,

Կրկորչինք, եթե ձամփին չըրոցկտար հայոց լեզուն:

Քանի ցեղեր ցամաքեցին ինչպես հեղեղն ավազի մեջ,

Բայց լենինյան ծովին հասավ մեարդատառ հայոց լեզուն:

Պատերազմի տարիներին Զարյանը գրեց նաև պոեմներ, որոնցից լայն ընդունելություն գտավ «Ձայն հայրենականը» (1943): Ձևով սա տարբերվում է դասական պոեմի կառուցվածքից, չկան սյուժե և կերպարներ, գործողություն և հանգույցների լուծումներ:

1942-ին հայ ժողովուրդը մի ընդարձակ և հուզիչ համակ հղեց ռազմաճակատում կռվող իր զավակներին: Նամակում պատմության օրինակներով ցույց էր տրվում հայրենիքի պաշտպանության նշանակությունը ժողովրդի լակատագրի համար և կոչ էր արվում՝ սրբությամբ պահպանել հայրենասիրության այն ավանդները, որ կուտակվել էին անցած հարյուրամյակների ընթացքում: «Ձայն հայրենականը» այդ համակի բանաստեղծական արձագանքն էր: Պոեմը բացվում է հետևյալ տեսարանով. հայ լեյտենանտը, կանգնած խրամատի եզրին, զինվորների համար կարգում է ժողովրդի հերոսական պատմությունը վերարտադրող համակը:

Նամակի ընթերցումը դառնում է շարժառիթ, որպեսզի բանաստեղծն արտահայտի իր մտածմունքները ժողովրդի անցած ուղիների, գոյատևման համար նրա մղած պայքարի և աղգային բնավորության մասին: Բանաստեղծըն ասում է, թե հայ ժողովրդին վիճակվել են ծանր փորձություններ ու տհեղ փոթորիկներ, եկել են նորանոր նվաճողներ ու ասպատակել նրա հողը, բայց անմար է մնացել ազատ կյանքի ու ապագայի երազը: Այս զաղափարը պոետն արտահայտել է գեղեցիկ պատկերով.

Բայց ամպրոպից հետո ամեն անգամ նորից
Շտկում էր ինքն իրեն մեր խոնարհված խնձորենին...

Մեկ առ մեկ թերթերով ժողովրդի պատմություն մատչանք, բանաստեղծի որոնում է նրա «անմահության ու գոյատևման» դադարները և դալիս այն հետևությունը, որ մանգաղն ու սուրը՝ խաղաղ աշխատանքի ու պայքարի զենքերն են վառ պահել նրա ոգին, կռիլ ու կռիվն բնավորությունը:

Ազգային ու սոցիալական ճնշման պայմաններում հայ ժողովուրդը բարձր դարգացման է հասցրել իր մշակույթը, անկրկնելի ճարտարապետությունն ու ժողովրդական ~~բանահյուսությունը~~, ազատարար ջնարկն ու արվեստի գանձերը՝

Ունենալով հողում՝ իրրե կանթեղ և առաջնորդ,
եղբայրությունը ժողովուրդներին...
Եվ այդ էր, որ մեր սիրտը թունդ հանեց
Իրր անխափ երջանկության զոդանջ,
Երբ ռուս Գարրինը,
Գալիլեի խավարը ձեռքերով,
Ծածանելով Հոկտեմբերի հրդեհն արևաշիկ,
Զեռին բռնած իր սիրտն իրրե կերտն,
Եվ ծագեծագ տարածելով թևերն աշխարհականչ,
Գոչեց.
— Գրողներ, բոլոր երկրներին, միացե՛ք...

«Ձայն հայրենական» պոեմում Զարյանը միասնական ընթացքի մեջ է պնդում հայոց պատմությունը, իրար կապելով տարբեր ժամանակներն ու պատմական արժանահիշատակ գործեր: Նա խոսում է նշանավոր գործիչների ու հերոսների մասին, բնութագրում է այս կամ այն հայտնի իրադարձությունը, դիմում է պատմական զուգահեռների և այդ ճանապարհով ամբողջացնում ժողովրդի էպիկական կերպարը: Ժողովրդի տարեգրության վերջին, բայց կայուն օրրանը նա համարում է «լուսախորհուրդ» Հայաստանը և մարտակոչով դիմում հայրենակիցներին՝ պաշտպանելու դարերով երազած ազատությունը:

Եվ դուք, հայոց բաշեր,
Ականների պայլման մահաուարսուռ պահին,
Կանգնած եղբայրության, սիրո խրամատներում,
Հիշեք ձեր մայր Հայաստանի լուսախորհուրդ ուղին,
Այն վեհ առավոտից,
Երբ Լենինը
Նոր էր, դեռ լուսավորում
Մեր վիպական լեռները:
Նորոգվել է ժողովուրդը մեր,
Ինչպես երկրաշարժից հետո վերաշինված մի տուն,
Ինչպես մահվան քարից ի լույս վերածնված Մհեր,
Ինչպես վերադարձված պատանություն:

Հին հրովարտականի հանդիսավոր ոճաբանությունը հիշեցնող «Ձայն հայրենական», հասնելով ռադմաճական, դարձավ հերոսության մղող ուժ: Շատ մարտիկներ իրենց երթային պայուսականներում էին պահում Զարյանի հերոսության մատչանք:

Զարյանը զրեց նաև «Վրեժ» (1942), «Այրող դիմակ» (1942) պիեսները:

Ինչպես ամեն մի գրող, Նաիրի Զարյանը ևս ունի ստեղծագործության բարձրակետեր, այսպես կոչված, «գաղափնային» գրվածքներ:

Դրանցից մեկն է «Արա Գեղեցիկ» գիցապատմական ողբերգությունը, որ առաջին անգամ տպագրվեց «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1944, № 12 և 1945, № 1), հարուցելով գրական հասարակայնության լայն հետաքրքրությունը:

Շուտով՝ 1945-ին, Զարյանի այս ստեղծագործությունը Հակոբ Կոչոյանի նկարազարդումներով լույս տեսավ առանձին գրքով և արժանացավ լավագույն պիեսների հանրապետական մրցանակի: 1946-ին բեմագրվեց Լենինականի թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան, նկարիչ՝ Մելիքսեթ Սվախչյան), իսկ 1947-ին «Արա Գեղեցիկը» լույս տեսավ ռուսերեն (Թարգմ. Մ. Պետրովիխ)՝ միաժամանակ մոսկովյան երկու հրատարակչության կողմից:

«Արա Գեղեցիկի» առաջին գնահատությունները միանգամայն դրական էին: «Коммунист» թերթում Հակոբ Սալախյանի տպագրած լրագրային գրախոսությանը⁶ (գրավոր առաջին խոսքն էր պիեսի մասին) հետևեցին դրական շնչի այլ գրախոսություններ ու թատերախոսականներ, ապա և Ա. Ինճիկյանի «Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը» ուսումնասիրությունը¹⁹, որ դարձավ անվանի բանասերի թեկնածուական դիսերտացիան, ինչպես և Գուրգեն Սիակի հետազոտությունը՝ նվիրված ողբերգության լեզվաոճական առանձնահատկություններին (սկզբում Գրողների տանը կարդացվեց իբրև զեկուցում 1946 թ. մայիսի 25-ին, պատմական ջրհեղեղի օրը, այնուհետև տպագրվեց Երևանի պետական համալսարանի «Գիտական աշխատությունների» տեղեկագրում)²⁰:

Մինչ Ն. Զարյանը վաչելում էր Ընթերցողների, թատրոնի հանդիսատեսների, դրական բարեկամների, թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխի (սրանամակների քաղվածքները բերված են Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում)²¹ անխառն հիացմունքը, մինչ բանաստեղծը ծրագրում էր նոր մտահղացումների իրականացումներ, վրա հասան պիեսի «մշակման» ծանր օրերը:

Գրողների պլենումներում և ժողովներում, հոգվածներում և թերթերի խմբագրականներում «Արա Գեղեցիկը» առնվեց քննադատության կրակի տակ՝ «արդիականությունից հեռանալու», անցյալի իդեալականացնելու», կլասիցիստական ողբերգության «սառը-դատողական» կառուցվածքներին և «լեզվի արիստոկրատական նորաձևությանը» տուրք տալու մեղադրանքներով: Պիեսի քննադատների թվում էին Վ. Կիրպոտինը, Կ. Սիմոնովը, Գ. Սարյանը և այլք:

«Արա Գեղեցիկի» վրա կախված հարցականը այդպես էլ մնաց մինչև Գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարը (1954, ղեկավարելով), երբ սովետական պոսիվիտի մասին զեկուցող Սամել Վուրգունը բարձր գնահատեց Ն. Զարյանի այդ գործը և զեկուցման օրն իսկ եղավ համագումարի այս պատգամավորներիս մոտ՝ չափելու մեր տրամադրությունը:

Ն. Զարյանը խորապես զգացված էր:

Այդ օրվանից «Արա Գեղեցիկը» վերստին մտավ իր կենսագրության խաղաղ հունը. մամուլի գրական գնահատություններ, գիտական-բանասիրա-

կան խորացումներ, թատերական բեմագրություններ՝ նոր մեկնաբանություններով և նոր շերտերի հայտնագործումներով:

Զարչանին հասցեագրված քննադատության մեջ ամենից ավելի նրան բարկացնում էր «արդիականությունից խուսանավելու», «պատմական փոշիներով» հրապուրվելու դիտողությունը:

Մեկ անգամ շենք նրանից լսել տրտունջի, բողոքի խոսքեր տվող «անարդար», իր գրական անհատականությանը միանգամայն «անհարիր» կարծիքի դեմ. «Ո՞ւմ-ո՞ւմ, բայց ինձ չէ, որ պետք է դասեր տան գրականության քաղաքացիությունից և ժամանակի շնչից»:

Տարիներ անց, անդրադառնալով «Արա Գեղեցիկի» ստեղծագործական պատմությանը, Ն. Զարչանը իր մտահոգացումը ուղղակիորեն կապում է ուղեմաճակատային այցելություններից ստացած լիցքերի հետ²²:

Իր գրվածքի նյութի և արդիականության կապերը Ն. Զարչանը, ինչպես երևում է նրա մեկնաբանությունից և բուն իսկ պիեսի ոգուց, հայտնագործում է ավելի խոր ծալքերում, քան միայն «հերոսականության պաթոսի» հնօրյա և մերօրյա դուզահեռներն են:

Հերոսականի պաթոսն ու անձնագոհության խնդիրն իրենց տեղում: «Արա Գեղեցիկը» պատասխանում էր ոչ միայն արդիականության ընթացիկ պահանջներին, այլև մարդկային գոյության փիլիսոփայական ինչ-ինչ կրնճիսներին՝ պատմության դարերի մեջ քննություն բռնած պատմաառասպելական նյութի գեղարվեստական նոր մեկնաբանությամբ:

Նախ՝ պիեսի շոշափած նյութի մասին:

Հայոց հին գրականությունը հարուստ է բանահյուսական-դիցաբանական հուշարձաններով: Մասնավորապես 5-րդ դարի պատմիչներ Մովսես Խորենացու և Փավստոս Բուզանդի պատմագրքերում բավականաչափ շատ են հնագույն դիցաբանական առասպելներին ու ավանդություններին վերաբերող տվյալները: Հայկ Դյուցազնի ու Բելի, Անդեղյա Տորքի, Վիշապաքաղ Վահագնի և այլ առասպելների կողքին Խորենացին «Հայոց պատմության» առաջին գլխում հիշատակում է հին հայերի մեջ տարածված Շամիրամի ու Արալի առասպելը:

«Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը» մեծարժեք աշխատության մեջ նշանավոր գիտնական Գր. Ղափանցյանը, պարզելով առասպելի դիցաբանական բնույթը, Արային համարում է բնության դարձնիքի, դարձան և պտղաբերության հայոց աստվածություն: Արան մեկնաբանվում է նաև իբրև մեռնող և հառնող աստվածություն²³:

Դիցաբանական ծագումից մոտ մեկ հազարամյակ հետո՝ տեղ գտնելով Խորենացու պատմության մեջ, առասպելը վերախմբագրվում է. դիցաբանական պատկերացումներին հավելվում են պատմական տարրեր, և Արան՝ աստվածությունը, հանդես է գալիս իբրև պատմական հերոս:

Շամիրամը, Խորենացու մեկնությամբ, Ասորեստանի Դերկետո՝ սիրո և պտղաբերության աստվածուհու (ասորաբաբելական Իշտարի, պարսկական Անահիտի, հունական Աֆրոդիտի, հայոց Աստղիկի և Անահիտի դուզահեռը) զուտորն է, որն ուղում է բռնաալ ամենքի վրա: Զրադաշտի հետ կոմբելուց հետո նա փախչում է Հայաստան: Վանա ծովի ափին ջուր խմելիս վրա են հասնում հետապնդող սուսերակիրները և խլում ու ծովն են գցում Շամիրամին մոգական ուժ տվող հուլունքները: Դրանից Շամիրամը քարանում է:

Առասպելական դրույցի մյուս մասը վերաբերում է հայոց Արային: Ըստ հորենացու, Ասորեստանի թագուհի Շամիրամը, այդ ցանկասեր կինը, Արային խոստանում է իշխանություն, միայն թե վերջինս կատարի իր կամքը: Լեւոն հրաժարվում է կատարել Շամիրամի կամքը: Շամիրամը չափազանց զայրանում է, պատերազմ է սկսում Արայի դեմ՝ նրան նվաճելու նպատակով: Ու թեև Շամիրամը պատվիրել էր զորքեր և ոչ թե սպանել Արային՝ սա չափատամարտում սպանվում է:

Խորենացին պատմում է նաև, որ Շամիրամը Արայի դին դնում է իր ապարանքի վերնատանը, որտեղ, հեթանոս հայերի վաղեմի սովորությամբ, դնում էին պատերազմի դաշտում բնկած վիրավոր քաջերին: Դալիս ևն հարալեզները՝ աներևույթ ոգիները և, լիզելով վերքերը, կենդանացնում դուրացունին:

Երբ Արայի դիակը նեխում է, Շամիրամի հրամանով նրան գցում են մի խոր վիհ և լուր տարածում, թե աստվածները կենդանացրել են Արային:

Խորենացու գրի առած առասպելում Արան երևում է իբրև մի այնպիսի հերոս, որը կյանքը զոհարելու է հանուն հայրենիքի և ընտանեկան սրբությունների: Այսպիսի մեկնաբանությամբ Խորենացին բացում է առասպելի պատմական ճշմարտությունը, դրվատելով նրա «միջուկը»՝ ազգային-քաղաքական բովանդակությունը: Մերժելով Ասորեստանի թագուհու առաջարկած թագն ու իշխանությունը, Արան փաստորեն օտարի լուծն է մերժում:

Գլխավորների կարծիքով Արա Գեղեցիկի առասպելի մեջ երևում են VIII—VI դարերում (մ.թ.ա.) Ասորեստանի դեմ Ուրարտուի մղած պատերազմի արձագանքները: Ինչպես հին աշխարհի շատ առասպելներ, այնպես էլ Շամիրամի և Արա Գեղեցիկի դրույցը, այլևայլ մեկնաբանություններով, ազդյուր է դարձել հետագա դարերի գրական ստեղծագործությունների համար:

Արա Գեղեցիկը եղել է հայ ժողովրդի սիրելի կերպարներից մեկը: Ահա թե ինչու գրականության մեջ ստեղծվել են Արա Գեղեցիկին նվիրված դուրացաներգություններ, բանաստեղծություններ և պիեսներ, որոնց մեջ առասպելի հերոսը երևացել է իբրև հայրենասիրական հավատարմության մարմնացում: Տասական թվականներին արդեն չուրովի արտահայտում էր «Հին պարտության լեզենդի» նորացած բովանդակությունը (ի դեպ, Արա Գեղեցիկի սյուժեն Չարենցին առանձնապես զբաղեցրել է կյանքի վերջին տարիներին)²⁴:

Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելը մշակել են նաև օտարազգի գրողներ (խալաքի վիպագիր Անտոնիո Բարիլլին, ամերիկուհի Դարգբեր և ուրիշներ): Ինչպես մեկնաբանում է Ա. Ինճիկյանը «Արա Գեղեցիկի» գրական մշակումները՝ հետազոտության մեջ, հեռանալով բանահյուսական ու պատմական սկզբնաղբյուրների տվյալներից, նրանք ստեղծել են միջնադարյան ասպետական սիրավեպ հիշեցնող պատմություններ: Դրանցում շեշտը դրվել է տարփածու Շամիրամի կրքերի վրա, իսկ Արան ներկայացվել է իբրև սովորական սիրահար ու սիրո նահատակ²⁵: Ուշագրավ է նաև Ս. Գոբոգեցիկու «Շամիրամի այգիները» վեպը (1915):

Առասպելի բազմաթիվ մշակումներից, անտարակույս, լավագույնը Ջարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունն է: Սա նախորդ բոլոր մշակումներից տարբերվում է առասպելի հերոսական ոգուն հարազատ

մեկնությունը: Հավատարիմ մնալով խորենացու մեկնությանը և օգտագործելով հնախոս աղբյուրներից հայտնի այլ տվյալներ, Զարյանը կերտել է մի երկ, որում ամենից ավելի է երևում առասպելի խոր պատմականությունը:

Իր զազափարական հարցադրումներն արտահայտելու համար Զարյանը դիցաբանության հերոսներին տեղադրել է պատմական-իրական միջավայրում: Դա այն ժամանակաշրջանն է (IX—VIII դդ. մ.թ.ա.), երբ Ասորեստանը սուր էր բարձրացնում Ուրարտուի՝ հայերի նախահայրենիքի վրա:

Մի հարցադրույցում այս «տեղադրության» մասին Զարյանը ասել է. «Ես լեզենդր դրել եմ պատմական պատվանդանի վրա: Չընկնելով ժամանակագրական պատմական մտնրամասնությունների մեջ, ընդհանրացրած ձևով, ներկայացրել եմ ուրարտական թագավորության այն շրջանը, երբ թագավոր էր Մենուասը, որն իր կնոջ՝ Թիարիա թագուհու համար Արմավիրում, Նինվեի օրինակով, կառուցեց կախովի պարտեզներ: Արան Մենուասն է, նվարդը՝ Թիարիա թագուհին, իսկ Շամիրամը՝ պատմականորեն պոլություն ունեցած Շամուրամադ թագուհին: Ես վերցրել եմ այն շրջանը, երբ Ուրարտուն արդեն վերանվանվում էր Հայաստան»²⁶:

Հայոց աղնկալիքի ու պայքարի հուսատու աստվդ՝ Արան, վահան Տերյանի բանաստեղծություններից մեկում դարձել է բաղաբական մաքառման ու հայրենասիրական հավատարմության խորհրդանիշ.

Չեմ դավաճանի իմ նվարդին,
Որքան էլ դուքես, օ՞հ, Շամիրամ.
Որպես արքան այն, մանուկ Արան,
Չեմ դավաճանի իմ նվարդին...²⁷

Դարասկզբի հայոց դրականությունն ու արվեստները (թատրոն, գեղանկարչություն, երաժշտություն) լայնորեն դիմում էին հնագույն դիցաբանական սյուժեներին: Դա ոչ միայն դեղարվեստական նորագույն հոսանքների (օրինակ, սիմվոլիստական ուղղության) արձագանքն էր հայ իրականության մեջ, այլև հին սյուժեներով ազգային կյանքի առեղծվածները բացատրելու գեղագիտական դիրքերի արտահայտություն:

Այդ կողմնորոշման ամենաերևելի գրվագը, իհարկե, վարդգես Սուրենյանցի «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899) գեղանկարչական մոնումենտալ կտավն է:

«Արա-Շամիրամ» նյութի այլևայլ մարմնացումների ու մեկնաբանությունների շարքում անկասկածելի հետաքրքրություն են ներկայացնում Եղիշե Չարենցի 1916 և 1920-ին դրած «Շամիրամ» վերնագրով երկու այլաույությունները, որոնց մեջ, ի տարբերություն տերչանական դիրքերի («Չեմ դավաճանի իմ նվարդին...»), Չարենցը մատնանշում է ազգային ողբերգության նաև «ներքին պարագաները»՝ նորագույն արքաների հոգեկան աղքատացումն ու բարոյական քայքայումը.

Ա՛յլ է լաշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա նախին,
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ շարվի քո հրին:

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտի՛ր թատրոնն ու կաֆեն,
Հազա՛ր արքա ու Արա կհանդիպեն ժպտադեմ:

Ո՛չ վե՛հ է էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահառիթ,
Արքաների համար նոր—բավական է մի ժպիտ:

Միայն ակնարկ մի թիվե—և կտրվեն նրանք թեզ,
Քո հմալիշ ու անթե տարփանքներին հրակեզ:

Զարյանը դիմելով մեր ժողովրդի նախնիների հեռավոր անցյալի պատմության անցքերին, արտահայտում է հայրենիքի կենսունակության համար բախտորոշ աշխարհաշինության պաշտփարը: Այդ պաշտփարը խորապես սր-դիական էր Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ պատերազմի մոլուցքով արբած ֆաշիստական հրոսակները խուժում էին ստեղծագործ աշխատանքով շնչող մեր երկիրը:

Վախենալով, որ Ուրարտուն կարող է ուժեղ մրցակից լինել, ռազմատենչ Ասորեստանում անում են ամեն ինչ՝ խափանելու դրացի երկրի բարեկամությունը: Շամիրամ թագուհու զինակիցները՝ Արտաբանը, Ասուրը, Նիրարը և մյուսները, արքունական այգում զրուցի են բռնվում, հայտնելով իրենց ծրագրերը: Նրանք իրենց առաջին խնդիրն են համարում Նինոսի և Արայի կնքած խաղաղության դաշինքը խափանելը: Այդ դաշինքը, նրանց ենթագրությամբ, լինելու է Ասորեստանի աշխարհակալական փառքի կործանման սկիզբը: Այս ոգով էլ ծավալվում են գործողությունները:

Հայոց արքա Արան հայկական-հայկյան լայնալիճ աղեղով նետահարում է Ասորեստանին մեծ աղետներ գոծող արծվին: Գահի վրա նստած Նինոսը, ի նշան երախտագիտության, բարեկամական դաշնագիր է կնքում Արայի պետության հետ:

Հայ ժողովրդի էթնիկական ձևավորման, այսինքն նրա ազգային ինքնության կազմավորման շրջանում բախվում են երկու իրարամերձ քաղաքական հոսանքներ: Դրանցից մեկի մարմնացումն է Արան (Հայաստանը), մյուսինը՝ Շամիրամը (Ասորեստանը): Այդ հոսանքների նպատակների տարբերությամբ էլ պարզվում է գրվածքի պաշտփարական բովանդակությունը:

Հայաստանը՝ Ուրարտուն, ներկայացված է իբրև աշխատանքի, խաղաղության, սիրո, բնտանեկան ու ազգային ավանդների պահպանության երկիր: Այստեղ, ասում է ողբերգության հերոսներից մեկը, ոգեշնչված հաշտության դաշինքով՝

Հանդիստ են պարդեկ պատերազմի աստվածներին
եվ նվիրվել աշխարհաշեն մի կառուցման...

Ամենուրեք իշխում է հոգեպարար, տոնական ոգին. հայ պատանիներն ու ազգիկները տոնում են հեթանոսական տոներից մեկը՝ Վարդավառը, պուսաններն իրենց բամբիռներով հնչեցնում են խաղաղության ու կառուցման երգեր. Արայի գինակիր Վարուժանը սիրում է գինեվարպետ Արբակի դստերը՝ Նանեին, և իր սիրո պաշտինքն է պատմում աղալիւնուն.

Իմ աղալիւնակ, իմ սիրունիկ թեատրալ,
ես թեզ Տոսպա ոսկեցորեն կուտով եմ կերակրել,
Ասորական Զոպպեր գորավարից խրած
Ոսկյա բմպանակով եմ թեզ ջրել...
ես սիրու տեր եմ... ծարավի է իմ հոգին
Արբակ այգեգործի դստեր սիրուն:
Դու քաջ գիտես, թե ինչ է սիրոտեր...
Դու երս Վարուժան ես, կարոտում ես բո մարուն:
երբ թեզ թողնեմ, թեի՛ր դու անվահեր,
Ու սավառնի՛ր Արբակի տան վրա...

ժողովուրդն ամեն ինչից վեր է դասում խաղաղությանն ու կառուցումը, զրանում տեսնելով հայրենիքի անկախության առաջին պայմանը: Ասորական պատվիրակ Ասուր-Գաբբուն անգամ, տեսնելով ժողովրդի տոնական խնդությունը, չի թաքցնում հիացմունքը.

Այս տոնն այստեղ կոչվում է Վարդավառ,
Որ նվիրված է զիցուհի Անահիտին:
Այսօր ձեռում են ճյուղերով և ջուր նետում իրար,
Աղավնիներ են թռչնում անխիղ և տնհամար:
Ինչ սեր է որոնում սիրող հոգին:

Բայց երկար չի տևում դրացի երկրների բարեկամությունը: Շամիրամը դավադրությամբ մեջտեղից վերացնում է Նինոսին. ինքն է բարձրանում գահ և, Արային (այսինքն՝ Ուրարտուն) նվաճելու հեռանկարով, նախապատրաստվում է պատերազմի:

Արան, որ սիրում է Շամիրամին, հոգեկան մեծ տառապանքից հետո, հայրենիքին սպառնացող վտանգի վճռական պահին մերժում է Շամիրամին և հետո՝ տուն է ճամփում նրա պատվիրակ Նիրարին, տեսելով.

...Ով աղնիվ Նիրար,
Վերադարձիր Նինվե և պատասխանես տար
Սենաարի աշխարհափալ առեգակին:
Առա, սառույցըս միմիայն կեղեն է արտաբին...
Ես միշտ հավատարիմ ու զաշնակից եմ բեզ:
Բայց իմ սրտում, ինչպես իմ լիոներում արեակեղ,
Խորունկ արմատ է արձակել Արմավիրի բարդին:
Եվ փոխարեն անմահություն անգամ առաջարկես,
Իս չեմ նվաստացնի իմ նուարդին:
Այսպես խոսիր Շամիրամին, աղնիվ Նիրար:

Ինչպես երևաց սյուժեի շարադրանքից, պիեսի գործողությունը կապված է նախ և առաջ Արա Դեղեցիկի վարքագծի հետ: Նրա միջոցով են լուծվում պեղարվեստական խնդիրները և ողբերգական բախումը:

Մի կողմից ողբերգության ժանրի առանձնահատկությունը պահպանելու, մյուսից՝ կոնֆլիկտը խորացնելու նպատակով Արային վերագրվում է փոթորկահույզ սեր Շամիրամի հանդեպ, մի բան, որ բացակայում է խորենացու դրույցում:

Հավելումը Զարյանը կատարել է միանգամայն պատճառաբանված: Զիններ այդ՝ չէր ստացվի ոչ ողբերգական հերոս, ոչ էլ բախումը զարգացնելու հնարավորություն կունենար: Հեղինակը կամեցել է պատկերել մի այնպիսի հերոսի, որը մաքառում է անձնական սիրո և հայրենասիրական պարտականության ոլորտում: Մի կողմում Շամիրամն է, մյուսում հայրենիքը: Այդ փոխհարաբերության մեջ, ի վերջո, հաղթում է հայրենասիրական զգացմունքը՝ պետական շահը:

Վերին աստիճանի բարդ խնդիրը թատերագիրը լուծել է ողբերգության ժանրին բնորոշ պեղարվեստական եղանակներով: Պիեսի առաջին իսկ տեսարանում Արան այնպես է շղանում Շամիրամի պեղեցկությամբ, որ «Հայոց աշխարհը» դրա մեջ տեսնում է նախնիների ավանդություններին, հայրենիքի արժանապատվությանը և բնատանկան սրբություններին ու պատնացող մեծ վտանգ: Հետագա տեսարաններում Արայի հոգեկան անկումը (նրա զգաց-

մունքը, վերջ ի վերջո, թուլություն է) ավելի է խորանում և ճակատագրական նշանակություն ստանում:

Գործողության մեջ են մտնում «Հայոց աշխարհը» ներկայացնող հերոսները՝ Նուարդը, Արքայամայրը, Վաշտակը, Արբակը: Նրանք ցանկանում են դարձի բերել սիրով բռնկված Արային, հիշեցնել նրան հայրենիքի պատիվը: Արքայամայրը գուսաններին պատվիրում է Արային պատմել Հայկի և Բելի հերոսական ավանդությունը: Վաշտակը, իր հերթին, Արայի մեջ արթնացնում է թուլացող արժանապատվության ղգացում, հորդորում նետահարկ թշնամուն:

Արբակի դուստրը՝ Նանեն, ժողովրդի անունից դատապարտում է Արայի «այրական սերը»: Նրան դատապարտում են նաև մյուսները: Դատապարտման խոսքերը անհետևանք չեն անցնում: Արան դարձի է գալիս:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեկնաբաններից ոմանք հեղինակին բնագրատել են այն բանի համար, որ նա, «խախտելով պատմականությունը», գլխավոր հերոսի՝ Արայի կերպարում արտահայտել է դրական վերաբերմունք գեպի ժողովուրդը, գեպի նրա պահանջները, գեպի նրա կենսական-քաղաքական շահերը, մի բան, որն իսպառ բացակայում է Մ. Խորենացու մոտ: Ծիշտ է, առասպելում հիշատակություն չկա այն մասին, որ Արան ժողովրդական հերոս է, բայց հայտնի է, որ ժողովուրդն իր հորինած ստեղծագործությունների մեջ, իր ավանդություններում ու երգերում այս կամ այն թագավորի կամ զորավարի անվան տակ դրել է ոչ թե արքաների պաշտամունք, այլ նկատի է ունեցել ժողովրդի առաքինի դերով օժտված սիրելի հերոսին, նրա հոգեկան-բարոյական դրական հատկությունները: Զարչանը չէր կարող հաշվի չառնել ժողովրդական ստեղծագործության այս էական դիմը, Արային կտրել ժողովրդից կամ հակադրել նրան: Ժողովրդի կենսական շահերն են որոշում Արայի վարքագիծը. նա իր մարդկային թուլությունները, անձնական մոլորությունները հաղթահարում է ժողովրդի ներկայացուցիչների խմաստուն խորհուրդների ազդեցությամբ, բարոյապես «զտվում է», երբ մեջտեղ է գալիս անձնական և պետական սկզբունքների միջև ընտրություն կատարելու հարցը:

Արան բարի ու խելացի անձնավորություն է, հայրենասեր ու քաջ ուղմիկ: Կյանքի խորհուրդը նա տեսնում է առաքինության սերմեր ցանկու մեջ: Վաշտակի բնութագրությամբ, Արան աշխարհը ներկում է սրտի ծիածանով: Այսինքն ամեն ինչից վեր է դասում մարդկայնությունը և բարությունը: Արան հպարտությամբ է մտաբերում նախնայց սուրբ ավանդությունները:

Հավատարիմ մնալով ժողովրդական ավանդությունների ոգուն, պոետն Արային ներկայացրել է իբրև ժողովրդի շահերն արտահայտող հերոս: Ժողովրդի բարոյական դավանանքը դառնում է նաև Արայինը:

Արան սիրում է Շամիրամին և տենչում է, որ Շամիրամը նույնպես տնշահախնդիր սեր ունենա իր հանգեպ: Բայց, երբ գալիս է անձնական և պետական սկզբունքների ընտրության ճակատագրական պահը, նա հոգեկան մաքառումներից հետո կանգնում է պետական սկզբունքի կողմը: Արայի հոգեկան մաքառումը շիկացման է հասնում, երբ վերջնականապես զգում է, որ «Նուարդ, թե՛ Շամիրամ» խնդիրը նշանակում է ընտրություն կատարել Ստրեստանի և Հալաստանի միջև:

Արան զերադասում է Նուարդի սերը, ալսինքն Արմավիրի խնձորենին,

հայոց լեզուն, հայրենի ավանդությունները: Նա կատարում է բարոյական սխրանք, որը նաև քաղաքացիական սխրագործություն է: Արան հաղթում է Շամիրամին հենց այն պատճառով, որ իր թուլությունը հաղթահարում է հանուն ավելի բարձր ըմբռնումների: Նրա հոգում հաղթում է մարդկային ամենաբարձր գզացմունքը՝ հայրենասիրությունը:

Արա Գեղեցիկը օժտված է վեհանձնության հատկանիշներով: Վեհանձնության վառ օրինակ է այն դրվագը, երբ լայնալիճ աղեղով նա նետահարում է ասորական պետությանը աղետներ գոծող արծվին: Այդ քայլին դիմելով, Արան ըմբոստանում է աստվածային օրենքների դեմ (աբժիվն ուղարկել էր բախտի աստվածուհին), ամենից վեր դասելով մարդկայնությունը: Նա չէր կարող այլ կերպ վարվել, որովհետև Ասորեստանի հետ ուներ դաշնակցային պարտավորություններ: Արայի վեհանձնությունը խորացնելու համար թատերագիրն ասպարեզ է հանել Շամիրամին նետահարելուց հրաժարվելու պատմությունը (5-րդ գործողություն):

Պատերազմի դաշտում Արան դեմ-գիմաց հանդիպում է Շամիրամին՝ իր հայրենիքը անադրող բռնակալին: Վաշտակը հորդորում է նրան սպանել Շամիրամին, որը մեծ աղետ է բերելու ժողովրդին: Արան հրաժարվում է, պատճառաբանելով, թե Շամիրամը գեղեցիկ է, իսկ ինքը չի կարող սպանել գեղեցկությունը. «ոչ-ոչ, ես չեմ նետահարի նրան... նա գեղեցիկ է»:

Երկրորդ անգամ պատրաստվելով նետահարության՝ Արան դարձյալ հրաժարվում է: Նա իր արարքը պատճառաբանում է, թե առջևը կանգնած է մի թույլ կին և ինքը իրավունք չունի նետ արձակել կնոջ վրա. «Հայկա նետով հեղե՞լ մի թույլ կնոջ արջուն»: Այս արարքը նա համարում է վեհանձնություն: Իրականում դա ոչ մի կապ չունի իսկական վեհանձնության հետ. նրա դիմաց կանգնած էր ոչ թե թույլ կին, այլ հայրենի երկիրը առպատակող դինավառ թշնամին, և Արան դառնում է իր ճակատագրական սխալի զոհը: Բայց, ի վերջո, էականն այն է, որ կյանքը զոհաբերելով, Արան փրկում է հայրենիքը: Նշենք նաև, որ հեղինակը վերամշակելով մեղմացրել է այդ հատվածները:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ նուարդն այն կերպարն է, որ մարմնացնում է հայրենիքի գեղեցկությունը: Նուարդի համար Արան միայն ամուսին չէ: Նա խելահեղորեն սիրում է Արային, նրա և իր որդի Անուշավանի մեջ տեսնելով հայրենիքի ապագան: Իր վսեմ նկարագրով նուարդը երևում է որպես իսկական բարոյակոսության կրող: Նուարդը հույնալես ողբերգություն է ապրում, թերևս, ավելի խորն է տառապում, քան Արամ: Տառապանքի պատճառը ոչ միայն ընտանեկան կապն է, այլև այն, որ Արայի հրապուրանքը ծանր վիրավորանք է «Հայոց աշխարհին»: «Դաժան մի վիշտ է այդ մեր աշխարհին և ինձ», — ասում է նա:

Նուարդի բնավորության խորությունը երևում է հեթանոսական Անահիտ աստվածուհու արձանի առջև ասած մենախոսության մեջ.

Ների՛ր ինձ... Հանդգնում եմ քո դիմաց...
Եթե վանել եմ ես ամուսնուս իմ անարժան վարքով
Եվ ինձանից հզոր է Շամիրամ յուր հրմայրով,
Եթե ճախրել է սիրս յուր բռնից անվերադարձ՝
Ապա այն ժամ ամբաստնյոյի դու իմ հոգին,
Որ շար մարդիկ իմ արցունքով շորախանան,
Որ չըհասնեն հառաչանքներու ոսոխին,

Զրփրշրվի իմ կանացի նպարտության
Աղաժանգյա կեղեր...

Նուարդին պատճառվել է անձնական վիրավորանք: Նա ասում է. «աստ-
վածները մեզ ներա համար են հասցրել Նրջանկության ամենաբարձր դա-
պթին, Որ վայր գրչորիով՝ Չափեն անդունդը մեր անկման»: Չնայած սը-
րան, իր կանացի նպարտությունից բարձր է դասում հայրենիքը և որոշում
է մեծացնել նրա ապագան՝ Անուշավան որդուն: Նուարդը վեհանձնաբար
աղոթում է բոլոր աստվածներին՝ «բարեհաճ» նաչելու Արայի վրա, որովհետև
կրջանիկ է այն մտքով, որ, Արայից բացի, կա Անուշավանը.

...ես ալոտեղ կրփալիայեն մեր մանկիկին,
կրմեծացնեմ, կրգորացնեմ Սոսայ անտառի մեջ,
եվ նա կառնի Հալկյան սղեղը մեծ...

Նուարդին վեհացնում է այս բարձր ըմբռնումը՝ հայրենիքի սերը:

Ողբերգության ամենից ամբողջական կերպարը Շամիրամն է: Համաշ-
խարհային և հայ դրականության մեջ Շամիրամի (Սամիրամիդայի) կեր-
պարն ունի հարուստ ավանդություններ: Նրա մասին շատ տվյալներ են
պահպանվել պատմական աղբյուրներում: Առասպելի բաղմամբով մշակում-
ներում Շամիրամը մեկնաբանվել է իբրև անվախճան կրքերի ու չբավա-
րարված տենչերի մարմնացում:

Զարչանը, պահպանելով ավանդական Շամիրամին հատուկ հատկանիշ-
ները, կերպարին տվել է նոր մեկնություն՝ հանդես բերելով իբրև դաժան
աշխարհակալ: Շամիրամը Արային «գրավելու» միջոցով ցանկանում է իրա-
զործել քաղաքական նպատակներ: Մենախոսության մեջ այդ ծրագիրը Շա-
միրամն արտահայտում է այսպես.

...ես նինոսի գահով կրգրավեմ նրան
եվ կրբերեմ նինվե յուր բարձրաբերձ Ուրարտուից
եվ կրփրոհեմ Ասորեստան նրա ոտքերի տակ:
Ասորեստան ուրարտացու ոտքերի տակ,
Իսկ Ուրարտուն՝ ասորենների...

Շամիրամի պալատական շրջապատը ոճիրներ ծնող միջավայր է: Նրա
պալատականները դիրք ու տիրույթ ունենալու համար պատրաստ են գոր-
ծել ամեն տեսակ շարիք: Նա ձգտում է իր դաժան կամքը թելադրել և՛ պա-
լատին, և՛ Արային: Շամիրամը պարտավում է ոչ միայն այն պատճառով,
որ Արան հաղթահարում է հոգեկան տառանդումները, այլև այն, որ մարմ-
նացնում է անվախճան շարության սկզբունքը:

4-րդ գործողության մեջ ողբերգականի հանգույցալուծման դերը ստանձ-
նում է Նուարդը, մայրության և արժանապատվության զգացումներով դար-
ձի բերելով Արային:

Պիեսի կառուցվածքում որոշ ճեղքվածք է բացում 5-րդ գործողությունը:
Այն բանից հետո, երբ արդեն ավարտվում է Արա Գեղեցիկի հոգեբանական
գրաման, կրք նրա մեջ հաղթանակում է հայրենասիրական պարտքի զգա-
ցումը, պիեսը թեքվում է դեպի վերացական բարոյախոսություն:

Զարչանի ստեղծագործական արվեստանոցի նյութերը՝ գրառումներ,
նշումներ, քաղվածքներ և այլն, վկայում են նրա ջանադիր աշխատանքը ոչ
միայն առասպելին նվիրված պատմագիտական գրականությունը և առաս-

սելի զրական մշակումները ուսումնասիրելու ասպարեզում, այլև ողբերգության ժանրի դասական կանոնները յուրացնելու առումով:

Ինչպես երևում է խոստովանություններից, նրա համար ուղեցույց են եղել, առաջին հերթին, հին հունական անտիկյան ողբերգությունները՝ «ողբերգական մեղքի» և «ճակատագրի» գլխավոր մոտիվներով, Պուշկինի «Բորիս Գոդունովը», Արխատտելի «Պոետիկայի» հանձնարարականները, «ողբերգականի» էություն մասին, ավելացնենք նաև կլասիցիստական (Խասինի, Կորնելի) դրամատուրգիան՝ որոշ կողմերով, հատկապես անձնական ապրումների և հասարակական պարտականության խզման հանրահայտ մեկնակետով:

Դիմելով ողբերգության ժանրատեսակի և՛ հնագույն, և՛ նորագույն օրինակներին՝ էսքիլեսից ու Եվրիպիդեսից մինչև Պուշկին²⁸, մինչև նորդարյա փորձերը (այդ թվում նաև Լեոն Շանթի դրամատուրգիային), Զարյանը ստեղծել է հերոսների և գործողության, սյուժեի և ողբերգական բախումների նժողաշնակ դրամատուրգիական կառուցվածք:

«Արա Գեղեցիկի» հինգ գործողություններից ամեն մեկը (որոնք վերնագրված են հետևյալ հաջորդականությամբ՝ «Հայկյան աղեղը», «Շամիրամ», «Հայոց աշխարհ», «Նուարդ», «Հարալեզներ») կոչված է զարգացնելու ողբերգական հանգույցը և ողբերգական շիկացումով ավարտելու պատումը:

Վերին աստիճանի ինքնատիպ է լուծված ողբերգության սկզբնավորման խնդիրը առաջին գործողության մեջ: Ասորական երկրում իրարանցում է սկսվում այն բանից հետո, երբ երկնքում ճախրում է «չարագուշակ» արծիվը: Զորահրամանատար Արտաբանը, որը նաև Շամիրամի սիրեցյալն է, դրանում տեսնում է գալիք դժբախտությունների գուշակություն և տագնապները կիսում է յուրաքանչյուրի հետ:

Այս տագնապալից իրագրության ժամանակ էլ Ասորեստան եկած հայոց արքան՝ Արա Գեղեցիկը, նետահարում է արծիվին, գրանով իսկ հիմք դնելով հարևան երկրների բարեկամության ժամանակավոր դաշինքին:

Պիեսի երկրորդ գործողության կիզակետը Շամիրամի հուշային վերապրումներն են իր անցյալից և ապագայի ծրագրերը: Հովվի փրկած, քարանձավում մեծացած, առյուծի կաթով սնված Շամիրամը, տապալելով նախկին գահակալներին՝ Մենոնին ու Նինոսին (իր ամուսիններին), այլևս անդիմադրելի սեռ է տածում դեպի երկիրը հայոց, դեպի գեղեցկագեղ և առաքինի լադավորը, զործի է դնում բոլոր միջոցները՝ նրա սերը (և երկիրը) նվաճելու համար:

Շամիրամի կրքերի շիկացման տեսարանին հաջորդում են երրորդ գործողության՝ հայոց աշխարհի անխռով, խաղաղաշունչ կենցաղի ու ստեղծման տարերքի պատկերները, որոնք ոչ թե մեղմացնում են իրագրության ողբերգականությունը, այլ յուրովի ուժեղացնում:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության գեղարվեստական խնդիրների շարքում առաջնակարգ մտահոգություն էր նաև ոճային կերպերի խնդիրը:

Անհրաժեշտ էր, հնաբանություններին տուրք չտալով իսկ, դառնել պատմական նյութին հարազատ հնաշունչ ոճական բանալիներ:

Այս կետում թատերագիր Զարյանին «օգնության ձեռք մեկնեցին» հնադարյան առասպելների այն պատումների ոճային կղանակները, որոնք տեղ են գտել հայոց պատմիչների մատյաններում, ապա և հայ ժողովրդական վեպերի արտահայտման ձևերը, ինչպես նաև հնագույն հրավարականների ու սեպագիր արձանագրությունների դարձվածաբանական պաշարները:

Զարյանը հայտնի է իբրև բարձրաշունչ խոսքի վարպետ։ Բանաստեղծական շքեղ ոճը կատարելության է հասցված «Արա Գեղեցիկ» պիեսում։ Նույնպիսի ազդեցությունը Անահիտի արձանի առջև, վարուժանի սիրապատումը («Ի՞մ աղավաղակ, իմ սիրունիկ թևաքաղց...»), Արայի ու Շամիրամի մենախոսությունները և այլ հատվածների գրված են կրքոտ, հանդիսավոր ու բարձրաշունչ ոճով։ Դա սակայն ոչ թե անստանդարտ ճարտասանություն է, այլ հեռավոր ժամանակների մարդկանց ոճի պատրանքը ստեղծելու հնարանք։

– Թատերագիրը ստեղծել է դրամատիկական տպավորիչ երկխոսություններ։ Բնորոշ օրինակներից մեկը Արատբանի, Աստարի և Նիրարի զրույցն է արքայական պալատում (առաջին գործողություն)։ Խոսակիցներից ամեն մեկը տալիս է ընդամենը մի բանի՝ սեպիկի, բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի պատկերացում կազմենք թե՛ ժամանակի քաղաքական հարաբերությունների, թե՛ ամեն մեկի բնավորության մասին։

Երկխոսության դասական օրինակ է գինեվարպետ Արբակի և վաճառական Կաթմոսի վեճը, խոսքի մի հրավառ սուսերամարտություն, որում երկխոսություն վարողները երևում են թե՛ իրենց բնավորությամբ, թե՛ սոցիալական միջավայրով։ Արբակը ժողովրդի ծոցից դուրս եկած շիտակ մարդ է, հայտնի գինեգործ, հայրենասեր։ Նա խոսում է պարզ ու հստակ։ Արբակի հակադրությունն է Կաթմոսը՝ մեծ առևտրի ծրագրերով ապրող մի խորամանկ ծերունի։ Սա Շամիրամի առաջարկի մեջ տեսնում է առևտրի զարգացման լայն հեռանկարներ։

...Այնժամ հոսոյա երկաթն ու մեր այրարատյան գինին
ես կը՝նացնեի շողկաց հարուստ երկրներին։
Գիտե՞ք, թե ինչ անրավ հարստություն
կարավանիս բարձված կրգար Թորգոմա տուն։
Եվ մեր սնդուկներում ինչպես կզրնդար ոսկին...

Առևտրական մեծ ճանապարհներով քայլելու երազանքը վերին աստիճանի կենդանի է երևում Կաթմոսի այս խոսքում.

Իսկ այժմ ի՞նչ վաճառական եմ ես.
Ավանակներն առած լաստանավին
Իջնում եմ Տիգրիսից մինչև Նինվի,
Այնտեղ լաստերս վաճառում, իսկ լաստերի կաշին
Նույն ավանակներով վերադարձնում եմ տուն,
Եվ այս եղավ վաճառականություն։

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ հայոց լեզուն փայլատակում է ազնիվ գեղեցկությամբ, արտահայտման ճկունությամբ, նրբերանգներով ու պատկերավորությամբ։ Թատերագիրը ճաշակով ու հնարագիտությամբ օգտվել է լեզվի հարուստ պանծարանի թևավոր խոսքերից ու հանդիսավոր պարձվածքներից, զրարարչան ոճերից, դիցարանական և ֆոլկլորային պատկերներից, անգամ ուրարտական սեպագիր հին արձանագրություններից («Եվ ես Արա և Արամա որդին և զարմ խալդյան», «Արան, արքան հայոց և Արամա որդին Եվ թոռնորդին Հայկա»)։

Գուսանների քնարական երգերը, ոսպմիկների երգը, եղերամայրերի ոգերը («Թառամեցար դեռածաղիկ, վայ-վավելե՛ր, վայ-վավելե՛ր»), Նանեի և Վարուժանի սիրերգերը, «Ո՛ւր ես, արե՛, ո՛ւր ես, Արա, եղո՛ւկ, եղո՛ւկ,

հաղա՛ր եղուկ» ողբերգը զրված է անթերի հայերենով և գեղեցիկ պատկերավորությամբ: Ահա, օրինակ, պատանի գուսանի երգը.

Տաղնապն է ծանրացել հայոց երկրին,
Ազատ Մասյաց զլխին վիշապն է մով տմպել,
Թուշնով է դառնացել հայոց վարդավառի դինին...

Կամ ահա Արև-Արայի կերպարը՝ ստեղծված ժողովրդական ստեղծագործությանը հասուկ գունագեղությամբ ու փոխաբերական մտածողությամբ.

...Հայոց մանուկ արևն է պարզեկ,
Հայոց կապույտ երկինքն է պարզեկ,
Հայոց կանաչ դաշտերն են պարզեկ
Պայծառ աչք-ունրը Արայի:

Հեթանոսական հնադարի խոսքի պատմական կոլորիտը վերատեղծելու Զարյանի վարպետությունը, անտարակույս, հանդում է ոճավորման՝ այս հասկացության միանգամայն զրական նշանակությունը: «Արա Գեղեցիկի» խոսքը ոչ միայն անկենդան, անթրթիռ նախադարձ օրնամենտ չէ, այլև չափազանց հուզական, ներգործության ուժգին թափի խոսք է՝ հմտորեն տեղադրված հնագույն արտահայտչական ոճերով, դարձվածքներով, ոճային կառուցվածքներով:

Նորդարյա հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Եղիշե Զարենցից հետո, երևի թե, ամենից ավելի շատ տաղաչափական խնդիրների է ձևոնարկել Նաիրի Զարյանը: Դրա մի օրինակն է «Արա Գեղեցիկը»: Ն. Զարյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, որ բանաստեղծական տողերը ռիթմական կառուցվածքով հնչեն իրրև արձակ շարադրանք: Բանաստեղծական «արձակայնացման» նպատակն էր, իր իսկ վկայությամբ, պիեսի արտահայտման ոճը մոտեցնել խոսակցական լեզվին, հետևաբար և շարադրանքին հաղորդել բնականություն²⁹:

Գեղարվեստական ինքնագործունեության թատերախմբերի (գերազանցորեն Սփյուռքի հայ դադուկների) բաղմաթիվ ներկայացումներից և ասմունքային կատարումներից բացի, հիշարժան են «Արա Գեղեցիկի» երկու բեմագրություն, մեկը՝ Լենինականի թատրոնի, մյուսը՝ Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի:

Մինչև բեմ բարձրանալը «Արա Գեղեցիկը» հատված առ հատված կարդացել է ընտանեկան հավաքույթներում, թեյասեղանների շուրջը. ասմունքողը եղել է ինքը՝ հեղինակը, ունկնդիրները՝ գրականության և արվեստի իր բարեկամները՝ Ավ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրճյան, Վ. Աճեմյան, Թամար Դեմուրյան, Սիլվա Կապուտիկյան, Ռուբեն Զարյան և ուրիշ մտավորականներ:

Պատերազմի ավարտի օրերին ամենուրեք խոսում էին Զարյանի դրամատիկական պոեմի մասին: Դա ժամանակի զրական և թատերական մթնոլորտին շեշտ ավել գործ էր: Ականատեսները «Արա Գեղեցիկի» ծնունդը անգամ համեմատում էին Լևոն Շանթի «Հին աստվածների» ծննդյան հետ, իրրև հավասարաթեք երկերի, նաև «Ինկած բերդի իշխանուհին» ողբերգության հետ:

Լենինականի թատրոնի անսամբլային կուռ բեմագրությունը՝ ռեժիսո-

բական գյուտերով, արտիստական մեկնաբանություններով, նկարչական ձևավորումով խորացրեց պիեսի շուրջը եղած վերին աստիճանի դրական տպավորությունը: Թեև Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմագրությունը ես բարձրության վրա էր, բայց առավել տպավորիչ էր Լենինականի թատրոնի ներկայացումը՝ երևի Զարյանի պիեսի նախաստեղծ, ավելի անմիջական ընկալման պատճառով: «Արա Գեղեցիկը» Ն. Զարյանի բախտավոր երկերից է, եթե ոչ ամենաբախտավորը: Նկատի ունեմ ոչ միայն պիեսի թատերական մարմնացումները՝ Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական հնարագիտություններով ու երևակայության թռիչքներով, այլև թարգմանական ու գրականագիտական ճակատագիրը:

1944-ի աշնանը դալով Հայաստան, ուստի թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիչը Մոսկվա է տանում պիեսի տողացի թարգմանությունը և, ինչպես վկայում են նրա նամակները, մի շնչով ու անընդմեջ ռիթմով, սրբազան ոգեշնչվածությամբ թարգմանում է «Արա Գեղեցիկը» (թարգմանել է տարավանկ յամբով, շմոռանալով, իհարկե, նաև յոթնամյանկ տողը), բնագրին զրեթե հավասարաբեք մի գործ, որի համար տարիներ անց թարգմանչուհին արժանացավ Թարգմանչաց տոնի համար սահմանված Եղիշե Զարենցի անվան հանրապետական մրցանակին:

«Արա Գեղեցիկին» նվիրված Ա. Ինճիկյանի գիտական ուսումնասիրությունը արժեքավոր էր հատկապես ողբերգության պատմական շերտերի և առասպելի դրական մշակումների տարբեր մոտեցումների բացահայտման կեսերում, Գ. Սևակի հետազոտությունը՝ Ն. Զարյանի բանաստեղծական ոճի պատմական երանգավորումների և նրբերանգների ցուցադրումով, իսկ Ս. Դարոնյանի հիշատակված գրքի «Արա Գեղեցիկին» նվիրված հատվածը՝ պիեսի գաղափարների ժամանակակից հնչեղության հաստատումն է: Դուրոնյանը առանձին վավերագրեր շրջանառության մեջ դնելուց բացի, ուշադրություն է դարձրել զեղարվեստական առանձին մանրամասների վրա, որոնք հարստացնում են հանրածանոթ վերլուծությունները: Քննադատության էն դիմանում, սակայն, նրա վերլուծության տիպաբանական զուգահեռները, որոնք ակնհայտ չափազանցություններ են: Այսպես, մի տեղ Արայի վարքագիծը զուգահեռվում է Համլետի մենախոսության հետ, մի այլ տեղ՝ էսքիլեսի Պրոմեթևի, մի երրորդ անգամ՝ Յրիկի աստվածամարտության և այլն և այլն:

8

Լինելով պատմական խոշոր անցքերի, հասարակական կյանքի մասշտաբային ցածրի մեկնաբան-բանաստեղծ, այն էլ բարձրաշունչ, պաթոսային խոսքի բերումով, Զարյանը, այդուամենայնիվ, նետաղեղի պես լարված ստեղծագործական ճանապարհի «լիրիկական անտրակտներին» պահելին չյուսել է նաև սիրո, հոգեկան մտերմության, ծննդավայրի կարոտի, ումանսիկական երազների բանաստեղծություններ:

Դրանցից մի քանիսն ունեն քրեստոմատիական արժեք:

Արդեն գրական մուտքի տարիներին (1917—20 թթ.) «Վան-Տոսպյան» աղագային վշտի ու դալով որբության «վեսպերյան» շնչի նվագների կողքին Զարյանը տպագրում է Վահան Տերչյանի «սիրային առասպելները՝ հիշեցնող «առասպելներ»:

Դրանց շարքում է 1919-ին տպագրած «Աշուն» բանաստեղծությունը, որն սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ ու մեծարանքով.

Դու չիմացար, որ կյանքիս ծիածանները բոլոր
Հյուսված էին քո սիրուց, շողում էին քեզ համար,
Չկար ոչ ոք աշխարհում, որ իմ հոգու նման խոր
Քո երազները սիրեր և քո խղին հասկանար...

Այս և նույն տարիներին գրած հարակից բանաստեղծություններում («Դու ուրիշի՝ ես՝ քո գիմաց, գողում եմք լուռ, այրվում անվերջ») «տերյանական լիցքերի» անկասկածելի միջնորդությամբ ձևավորվում է սիրային խոստովանության այն որակը, որը դառնում է տիրապետող նրա հետագա թվականների՝ մինչև ծերունական տարիքը ձգվող սիրերգության մեջ:

Դա ո՛չ արեւելյիտեն խենթացած մեջլումների տառապանքի հուսահատ կեցվածք է, ո՛չ թափառաշրջիկ դարդիմանների անհույս ու շնչահատ ողբասացություն, ոչ էլ «կատվի դրսխտում» գուրգուրվող սալոնային-դալուկ ասորումներ: Զարչանի սիրային խոստովանությունները բնույթով առավելապես հակված են դեպի «սուշկինյան» (նաև շարենցյան) հանրահայտ «պայծառ լախիծով» ողողված և դրամայի «միջանցիկ թելով» զարգացող սիրապատումները:

Այդպիսիք են 40-ական թվականների առաջին «լիրիկական անտրակտի» խոստովանությունները՝ «Դու այրվել ես օտար օջախում, Ես հասել եմ միայն քո մոխրին...», «Առավոտյան դու ես իմ խոհն առաջին, Երեկոյան դու ես իմ խոհը վերջին...», «Դու եկար ինձ մոտ հլու, հնազանդ...», «Հեռվից գալիս ես, բոցկլտում...», «Ես կուզենայի, որ քո աստղային Անունը շողար իմ նոր երգերում...», «Դու ինձ կփնտրես, երբ ես շն՝ լինի» և այլն: Մի խոսքով՝ «սիրային պայթյունների» այն շարքը, որի պսակը եղավ ապոթեոզային հանդիսավորության հասցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներդաշնակության հետևյալ հրավարտակով.

Ծնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կառ աշխարհում,
Թեկուզ ինձից հավետ հոռու, հավետ անհաս աշխարհում...

Նաիրի Զարչանի գրական կենսագրության քառասնական թվականների հատվածը նշանակալից է նաև երկրորդ «լիրիկական անտրակտի» սիրային բանաստեղծությունների շարքով («Վաղուց որոնած», «Դու ինձ ասիր՝ չեմ հավատում, ի՞նչ անեմ, որ հավատաս», «Տեսե՞լ ես ալգիներն Օշականի», «Ամեն վայրկյան արթուն, թե քուն...», «Քեզ եմ փնտրել»), որը նույնպես ունի իր հանգուցային, պսակակիր բանաստեղծությունը.

Ափսոս այն ճանապարհներին,
Որ անց եմ կացել առանց քեզ,
Ափսոս այն առավոտներին,
Երբ աչք եմ բացել առանց քեզ...

Ժողովրդի զեղարվեստական հիշողության մեջ ապրում են միայն ու միայն ներքին ցավի խոր ապրումների, հետևարար և դրամատիկական շիկացման այն բանաստեղծությունները, որոնցում անձնական վերապրումները վերաճում են անանձնական-քաղաքացիական լայն ընդհանրացումների: Այդպիսիք են հիշատակված «Ծնորհակալ եմ աշխարհից» և «Ափսոս այն ճանապարհներին» խոստովանությունները, որոնց հետ նույն շաղախի մեջ է

«Ինչո՞ւ չես խոսում հայերեն» գողարիկ գլուխգործոցը, բանաստեղծական մի նմուշ, թե ինչպես մտերմական տպրումի՝ «անձնական գաղտնիքի» միջոցով բանաստեղծը արտահայտում է քաղաքացիական-հասարակական կարևոր մտահոգություն:

Քաղաքացիական լայնության զգացմունքը հատուկ է Զարյանի ոչ միայն սիրո երգերին, այլև հեռավոր ավերում թողած ծննդավայրի կարոտի ներշնչանքներին:

Դեռ որբանոցային տարիներից Զարյանը, ինչպես վկայում են Գ. Մահարու հուշագրական արձակի էջերը, խորապես վերապրել է «Երկիր կորուսյալի»՝ հայրենական տան անհանգչելի կարոտը, որը 1940-ին իրա գրչի տակ ձևավորվեց նման կառուցվածքով:

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

Այնտեղ էր մայրս, հայացքը պայծառ,
Հայրենի լեզվով խոսում էր առուն,
Խշշում էր բակում հինավուրց մի ծառ...
Այնպես ծանոթ էր և այնպես զարո՞ւն...

Երգիկից կախած շողն արեղական
Թվում էր հոգուս ռակյա բանալի:
Արևն էր նայում աչքով մայրական,
Եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...

Մինչև «Հայրենի տան» տպագրությունը նորագույն պոեզիայում կային կորցրած ծննդավայրի բազմաթիվ արժարժումներ: Հայտնի էին, մասնավորապես, անվերադարձ-ողբերգական մանկության և ծննդավայրի անհանգչելի կարոտի մահարիական ներշնչանքները, նաև Չալոյի սքանչելի բալլադը:

Այդ իսկ հարուստ «համատեքստում» «Հայրենի տունը» երևաց անկախ կեցվածքով և ինքնուրույն կերպարանքով. «Այս գիշեր տեսա մի անուշ երազ. ես հայրենի տունն էի նորոգում»: Հայրենի տան նորոգման երազանքը հա հոգում պահեց-պահպանեց տասնամյակներ շարունակ, անդրկովկասյան որբատներից մինչև կյանքի վերջին տարիները.

Առևանգված իմ օրորոց,
Իմ հայրենիք, իմ երազ,
Հոգիս կիզում էր լուռ մի բոց
Ո՞ղջ ես արդյոք, թե՞ մեռած...

Ինչպես մտերմական, սիրային, այնպես էլ ծննդավայրի քնարերգությունը տպրումի և իդեալի յուրօրինակ համագործակցում է Զարյանի բանաստեղծություններում իրար են գալիս ներքին հուզմունքներն ու այդ հուզմունքներով ներշնչված կյանքի իդեալական կերպարի սրճեռմեները: Ասել է թե՛ հայրենական հեռավոր տան տեսլիքով դարձյալ շեփարվում էր պոյություն դաշնության հրաշալի սկիզբը. «Արևն էր նայում աչքով մայրական, եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

Ժամանակի պատմական և առօրեական կենցաղի «նշանների» հղումներից հետո, 30-ականի վերջում Զարյանը հակվում է դեպի որոշ օրինա-

չափությունների բացահայտումները («երկու հանճարեղ զլուխ»), բայց ոչ թե ներսուղումների, այլ ժամանակի «զլխավոր գույների» հայտաբերման մակարդակով:

Ինչպես՝

~~Ողջուն քեզ, կյանք ու Երևան,
Քո արեխն, հողին:
Կրկին ժպտում է բո աշնան
Խարտյաշ գեղեցկություն:~~

Կամ՝

Բացվել էս առավոտ, կապույտ, կապույտ,
Բյուրեղների վրա և իմ սրտին...

Զարյանը փորձում է ժառանգել կեցության տմբողջության իր շափանիշ ներքո: Այգալիսիք են կատարների, հեռաստանների, բարձունքների պատկերային հղումները. «Եթե ուզում ես լավ տեսնել լեռները, Դու լեռներին նայիր Ամենաբարձր կատարից»:

Զարյանի քնարերգության էջերում «կայտառ» ու «ղրնդացող» տրամադրություններից բացի, տեղ են գտել նաև հոգեկան աշխարհի ստանձին կրնճիռներ:

Հատկապես կենսագրության նախավերջին ու վերջին հանգրվաններում (50-ական և 60-ական թթ.) նրան հաճախ են այցելել մենակության ապրումները («Գնում եմ մենակ, մենակ, անընկեր»), որոնք 1967-ին գրած մի բանաստեղծության մեջ հրկում են այսպիսի տեսքով՝

Մի թանձր մառախուղ է ինձ պատել:
Արդյոք դա ծերությունն է վերահաս:
Թե՞ օրերից ես ետ եմ մրնացել:
Թե՞ դարն է, դարն է ծանրացել վրաս:

Երգելն իզուր է... Երգս չի հասնում
Ոչ հարազատներին, ոչ օտարին:
Մենակ եմ ես, ինչպես անապատում
Տխուր կանգնած կայծակահար կազմի...

Նույն 1967-ի, ինչպես նաև 1968 տարեթվով Զարյանի գրություններում հայտնվում են ինքն իրեն, ժամանակակիցներին և առհասարակ աշխարհին ուղղված հարցումներ, որոնք կոչված էին «կյանքի կորած բանալիների» հայտնագործմանը.

...Մի հրաշքի եմ սպասում հավատով անշեշ,
Ինչ-որ իմաստ եմ փնտրում ես աշխարհի մեջ,
Ինչ-որ մի բան եմ ուզում ասել աշխարհին:

Տագնապալից այս մտորումները, երազի ու ցավի՝ «երկու կրակի» բարքավող այրումները լուծում են գտնում մահվանից մեկ օր առաջ հիվանդանոցում գրած «Հրաժեշտի սաղմոս» բանաստեղծության հյուսվածքում՝ «Մնաս բարո՞վ ասա կյանքին», «Մնաս բարո՞վ ասա Քո այն հրաշք Երևանին», «Մնաս բարո՞վ ասա... Քո հայ ժողովրդին», «Մնաս բարո՞վ ասա խոնարհաբար Քո բարեկամներին և թշնամիներին»:

Իր ստեղծագործության շրջադարձային պահերին Զարյանը գրել է «Քնարականների» դեմ ուղղված բանավեճային գործեր: Այն էլ մի բանիսր ու

պարբերաբար: Քսանական թվականներին վերաբերող մի բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նա պաշտպանում է գրոհող Պրոխորովի «անտաշ, կոպիտ սողերը»՝ քնարական նազանքից: Երևանական թվականներին նորից-նոր հարցականի տակ է վերցնում մտերմական վերապրումների մեղմախոս քնարը՝ ի պաշտպանություն աղաղակների, շփոթների ու շառաչների:

Հայրենական պատերազմի տարիներին գրում է իր հաշտնի բնագլմախոս սուբյուրներ.

Ախ, «քնարականներ»,
կարծում եք շունեմ ես արտասուք:
Հեղեղս թողնի, շառաչելով կաներ
Թացությունից մզած հատորիկները ձեր
Եվ կտաներ անդարձ մոռացության:

Հիսնական թվականներին նորից երգիծում է «քնարականներին». «Դուք ծվլվում եք ծառերի վրա, Թռչունների պես անհոգ, սստոստուն»:

Ինչպես տեսնում ենք, Զարյանը տասնամյակից տասնամյակ հանդես էր գալիս «անհատական սկզբունքի» դեմ՝ պոեզիայի «քաղաքացիություն» անունից: Անտարակույս, նրա գեղագիտական դավանանքը կրում էր որոշակի միակողմանիության, երբեմն էլ աղանդավորական շեշտեր: Այդ կեցվածքը, սակայն, տեղի էր տալիս, երբ Զարյանը ուղղակիորեն դիմում էր ներքին, հոգեկան ապրումների տեղ մարդուն, ասպարեզ բացելով զգացմունքների տարրեր ալիքների արտահայտման առջև: Նրա «լիրիկական անտրակտներն» իրենց լայն շնչատությունով, «առողջ» բառապահանջարով, ներքին էներգիայով դրա պերճախոս, անհերքելի վկայությունն են:

9

Մինչ պատերազմի ավարտից հետո գրողներից շատերն անցան ավելի «խաղաղ» ստեղծագործության, Զարյանը անհրաժեշտություն չզգաց վերակառուցելու իր գեղագիտական դավանանքը: Դա է վկայում նրա ինքնահանձնարարականը. «Առ պայքարի շեփորդ վերքստին, ծերուկ ճակատ նետվիր ու վերքստին զարկվիր և զարկվիր...»:

Ինչպես ստեղծագործական ամբողջ կյանքում, ինչպես Հայրենական պատերազմի շրջանում թվականներին, պատերազմից աչք կռված բնածառական հատվածում ևս մինչև մահ (1969 թվականի հուլիսի 11-ը) Զարյանը մնաց դիրքերի վրա, ստեղծագործական և քաղաքացիական դիրքերի: Մնաց վաղեմի արագություն, տեմպի, տարրերի գրողը, որով էլ պայմանավորված են թե՛ առդանդի փայլատակումները, թե՛ առանձին ձախողումները:

Զարյանի ստեղծագործական հեռապատկերային փուլը՝ շուրջ քսանհինգ տարի, բարերի կղավ գրական գրեթե բոլոր ժանրերի ու տեսակների առումով: «Հացավան» վեպն ամբողջացնելուց հետո (1947) հանդես եկավ թատերգական երկերով («Տնամերձ ալգին», «Աղբյուրի մոտ», «Փորձադաշտ» կատակերգություններ), որոնց նյութը գյուղի վարդապետի հոգսերն ու կրնճիտներն են:

Մինչ նույն ժամանակաշրջանի թատերագիրների շատ պիեսներ «անկոնֆլիկտայնություն» հանրաճանաչ տեսության տուրքեր էին՝ բախումներից խապտո թափուր իրադրություններով, ձայնափողային հերոսներով, «կեն-

սուրախ հումորի», անկախ-իրեւալական հովիւերական միջոցառումով,— Զարյանը բեմ հանեց ժամանակի հասարակական-մարդկային հակասութեաները, սոցիալական առաջադիմութեանը արգելակող ուժերին, ինչպիսիք են Բալարեկը և Նշան Գառնակերյանը:

Դեռևս այն ժամանակ Զարյանը արվեստագետ-քաղաքացու խորաթափանց հայացքով կուսհեց, թե հասարակական ինչպիսի վտանգավոր շարիք է Բալարեկը և ինչպիսի հեռանկար է սպասվում նրան, եթե օր առաջ չկանխվեն բալարեկների գործունեության քայլափոխերը ու հասարակության դատաստանին շարժանանան «բալարեկության» հիմնորոշ գծերը: Բալարեկի վարչական կերպարն այնքան բնորոշ էր ժամանակի համար, որ լայն զանդվածների բառապաշար մտով իբրև հասարակ անուն, իբրև հանրային հարստութիւնը հափշտակողի խորհրդանշան:

Հասարակական սուր հարցադրումների, կենդանի երկխոսության, մասնավորապես Բալարեկի հյուսիս, բովանդակալից կերպարի համար նրա կատակերգութիւնները դարձան հայոց թատրոնի ամենաբանուկ պիեսները: Առաջինը դրանցից «Աղբւրբի մոտ» կատակերգութիւնն էր, որը բեմադրվեց Երևանի Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Բեմադրութեան մեջ (ոեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալարեկի դերում հանդես եկավ Քաթիկ Սարյանը՝ ստեղծելով գլուղական խաբէր-մասխարայի վարմանալիորեն հյուսիս և գունդ կերպար: «Փորձադաշտի» երևանյան բեմադրութեան մեջ (Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, ոեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալարեկի դերում նորից փայտատակեց Ավետ Ավետիսյանի վարմանալի խոր ու գունդ տաղանդը, նույն կատակերգութեան լենինականյան բեմադրութիւնը (Ս. Մոսկովյանի անվան թատրոն) հաջորդութեան ունեցավ հայոց գրականութեան և արվեստի մոսկովյան տասնօրյակի ժամանակ՝ 1956-ի հունիսին:

«Փորձադաշտում» Բալարեկի հետ միասին հանդես է գալիս նույնպես բացասական տիպ Նշան Գառնակերյանը: Առաջին կոմեդիայում բացասական հերոսը՝ այս կամ այն կերպ բողոքելիով, այնուամենայնիվ ունի զեմք, շքեղապատը ճանաչում է նրան ռոտից զլուխ: Գառնակերյանն այդքան թափանցիկ չէ: Նա ունի բարձր պաշտոն, մեծ սովխոզի ղեկավար է, ճանաչված է բրակս լավ աշխատող, սակայն, պարզվում է, որ նա այն լավ, ազնիվ մարդը չէ, որի տեղ նրան զնում էին: «Փորձադաշտում» Բալարեկը նույնպես որոշ էվոլյուցիա է ապրել, ձեռք բերելով դիմակավորվելու ավելի նուրբ միջոցներ: Բացասական հերոսի այս կերպարանափոխութեամբ հեղինակը հուշում է, որ սրբան բարձր է հասարակության բարոյական հասունութիւնը, այնքան արատը խորն է թաքնվում:

Այսպիսով կեղծ մարդու թեման «Փորձադաշտում» կապվում է զգոնութեան քաղաքական կարևոր թեմայի հետ: Զարիքն ամբողջ ուժով մերկայանելու ու խտրազանելու համար հանդես են բերվում այդ շարիքին ընդդիմադիր, այն դատապարտող ուժեր:

«Փորձադաշտում» հակամարտութիւնը ծալք է առնում տուաջին պատկերից. սովխոզի աշխատողները հավաքվել են ղեկավար Նշան Գառնակերյանի նոր առանձնատանը: Սովորական խոսք ու զրուցից հետո Գառնակերյանն անցնում է բուն թեմային՝ ուղում է իմանալ Մեծորդ Կարսեցյանին՝ սովխոզին կից փորձադաշտի վարիչի, կարծիքը իր դիտերապիայի մասին, որի հետ նա այնքան վառ հուշեր է կապել, որը նրան խոստանում է հեղի-

նակություն, փառք, պաշտոնի նոր բարձրացում: Պարզվում է, որ Կարսեցյանի կարծիքը խիստ բացասական է, Գառնակերյանի «ղիտերտացիան» չունի դիտական որևէ արժեք: Գառնակերյանը չէր սպասում ալիպիսի ընթացք, նա չէր նախապատրաստված իր «հեղինակությանը» հասցված աչք ուժեղ հարվածին, բայց չի կորցնում իրեն, հարմարվում է ստեղծված հանգամանքին, ուժեր է կուտակում պաշտպանական վիճակից անցնելու հարձակման:

Գառնակերյանը շարունակում է սովորական շատախոսությունները «խական ընկերության» շուրջը, ցույց է տալիս, թե ազդված չէ, բայց նա կանգնած է իր «բախտի թևերին», կյանքի ընթացքի սուր փոփոխության փաստի առջև: Միջադեպը նախապատրաստում է նրա հետագա պայքարը հենց Կարսեցյանի, նրա գիտական հետազոտությունների դեմ: Առաջին պատկերը, այսպիսով, ելակետ է կոնֆլիկտի զարգացման համար, որովհետև հերոսի կյանքում տեղի է ունենում մի ալիպիսի դեպք, որը, ըստ էության, շոշափում է նրա կյանքի ամբողջ ուղին: Ճիշտ է, զիտերտացիայի մասին Գառնակերյանի և Կարսեցյանի առերևույթ խաղաղ, քաղաքավարական «համաներից» դուրս չեկող վեճը գեոհս խնկական բախում չէ, գեոհս ալի չի կրում սուր բնույթ, բայց դա արդեն սրտչակի հող է:

Գառնակերյանը մենակ չէ, նրա գործակիցն է «Աղբյուրի մոտի» Բալաբեկը: Այն դեպքում, երբ Գառնակերյանը հնարագիտությամբ թաքցնում է ներքին էությունը, իր հաշիվները, աչք նույն պահին Բալաբեկը ռեպլիկներով գծում է յուր ինքնանկարը: Զույգերն «հանդիմանում է» Բալաբեկին, որ նրանից ստացված նամակը ոչ թե նամակ է, այլ «մատերիալ»։ զրան Բալաբեկը հանդիստ պատասխանում է, թե՛ «Իմացածս էդ էր, Զուլե՛տ ջան» (այսինքն՝ զրպարտությունները), ու մեր առջև կանգնում է իսկական ստույգակը, որը անմեղ տեսք ընդունելով՝ շարադրում է իր և Գառնակերյանի սպառողական կենսափոխոթալությունը. «Յա... աշխարհը փո՛ւլ է եկել... Բա լաված բան է, որ սովխողի աշխատողը կերածի համար փող տա: Կալի տալարն ինչ, կալի տալար է, որ բերանը կտպես, հաշանը կուտի»:

Գառնակերյանն ու Բալաբեկը կոմեդիայում գծված են սատիրական պլանով, հասցված են իրականության բացասական երևույթները կրող տիպական հերոսների աստիճանի:

«Փորձադաշտի» առավելություններից մեկն ալի է, որ բացասականի ժխտման պաթոսին միանում է իրականության թարմ ուժերի հաստատման պաթոսը: Ճիշտ է, զրական հերոսներից մի բանիսը չունեն բնավորություն որոշակիություն, սոսկ զրամատուրգիական դեր են կատարում (Զարիֆյան, Արտաշես, Մերութան և ալի), բայց սովետական առողջ միջավայրը ու աչք միջավայրի զրական հատկությունները կրող գլխավոր հերոսը՝ Մեսրոպ Կարսեցյանը, ալի ակտիվ, գործունեա ուժն է, որը «աշխարհը դմակ, մեջը դանակ» է գոյստական սկզբունքով առաջնորդվող Գառնակերյանի «գործողությունը» պատասխանում է «հակագործողությամբ»:

Կարսեցյանի ու նրան շրջապատող մարդկանց միջոցով է մարմնավորվում զրվածքի հիմնական գաղափարը՝ կյանքը փորձադաշտ է, որտեղ գործնականում ստուգվում են մարդկանց ազնվությունը, բարոյական ուժը, առաքինությունները:

Մեսրոպ Կարսեցյանը, որպես իդեալ ճիշտ լինելով, միաժամանակ ունի նաև զեղարվեստական համոզիչ գծագրություն: Անշուշտ, նա ալիքան ցայ-

տուն չէ, որքան Գառնակերպանը, բայց և նման չէ գրամատուրգիայում տա-
րածված իդեալականացված հերոսների սխեմաներին, որոնք համարյա թե
բարի հրեշտակներ են՝ աշխարհում եղած ու չեղած բոլոր առաքինություն-
ներով: Կարսեցյանը սկզբունքայնության և գիտական ոգևորության հետ
միասին ունի նաև պաշարողի ակտիվություն, երջանկությունը չի պատկե-
րացնում առանց պաշարի, առանց անհանգիստ խմորումների:

Ալեուհետե Զարյանը գրեց մի քանի շարքային պիեսներ՝ ժամանակա-
կից թեմաներով, ինչպես և պատմական նյութով «Արտավազդ և Կլեոպատ-
րա» (1968) չափածո ողբերգությունը:

Հեռադատերազմյան տարիների բանաստեղծական հատվածը սկսվեց խա-
զսիկության համաշխարհային շարժման արձագանքող հրովարտակներով,
որով Զարյանը կանգնեց այդ շարժման խորհրդային համբավաբերների՝ Կ.
Միմոնովի, Մ. Բաժանի, Ս. Վուրզուրի, Մ. Թուրսուն-Ջալիի և այլոց կողքին:
Թեև նրա «Խաղաղություն» շարքի բանաստեղծություններում, որոնք կարող
են կազմել մի ամբողջ գիրք, զգալի քանակ են կազմում հեռուստական շնչի
օրանցիկ գործերը, սակայն, գրանց կողքին նա ստեղծել է նաև դասագրքա-
յին արժեքներ, ինչպես «Խաղաղության տղամիին», որը տարիներ շարունակ
հնչում էր դպրոցական հանգեսներում, ինչպես քաղաքացիական լայնագիծ
ապրումների «Նամակ ընկեր ժանիս Զույմաշին», «Տոնօրյա խոհեր» բա-
նաստեղծությունները: Դրանք պաթոսային խոսքի հրաշալի օրինակներ են,
որոնցում Զարյանը հոգեկան ալյուրումներն ու ներքին խռովքները արտա-
հայտելու համար հմտորեն օգտվում է հանդիսավոր ոճի հնամենի ձևերից ու
կառնակներից:

Հրապարակախոսական-քաղաքացիական շնչի բանաստեղծություններից
առանձնապես մեծ տպավորություն թողեցին «Ասք էություն» և «Ասք Անդ-
րանիկ զորավարի» պոլածքները:

«Ձայն հայրենական» պոեմի բովանդակությանը և ձևին հարող «էու-
թյան» ասքապատումում Զարյանը խոր ներշնչանքով պատասխանում է հայ
ժողովրդի հազարամյակների գոյության պաշտպանին, իմաստավորում նրա
ճակատագրի պատմական յուրահատկությունը, ասել է թե՛ վերստին դառ-
նում է իր ստեղծագործության գլխավոր հոգսերի ոլորտը:

Զորավարի ասքի մեջ պարձյալ բանաստեղծական ոգեշնչվածությամբ
վերագնահատվում է Անդրանիկի դերը հայոց ազատագրության նորագույն
շարժումների մեջ՝ իբրև շարժառիթ օգտագործելով Պեր-Լաշելի գերեզմա-
նատանը իր հանդիպումը սպիտակ ձիավորի արձանին:

Հրանտ Արմենի «Մարդպանը և սպարապետը» գրքի ապավորությամբ
Զարյանը ցանկանում էր գրել Վասակ Սյունեցու դերը վերանայող ողբերգու-
թյուն:

Ն. Զարյանի «Արև և սովեր» (1957), «Սպասում եմ քեզ» (1968) գրքե-
րում տեղ են գտել հոգեբանական վերլուծության՝ մտերմական շնչի մեծա-
թիվ բանաստեղծություններ:

Ներաշխարհից ծավալվելով գեղի արտաքին աշխարհի երևույթները,
նրա քնարական խոստովանությունները «կամերային» հոգեվիճակներից աղեղ
են կապում գեղի մարդու հոգեկան աշխարհի լայն իմաստավորումներ: Այս
առումով բնորոշ են Զարյանի «թանկաներն» ու «հոքուները», որոնք ճապո-
նական բանաստեղծության հինավուրց ձևերի հայկական տնդրադարձումներ
են՝ բանաստեղծի կենսագրությամբ բովանդակավորված:

ինչպես բնաբերգության մյուս էջերում, «Հապոնական» շարքում ևս Զարյանի խոսքը, լինելով խորապես դրամատիկական ապրումների արտա-
հայտություն (մանավանդ մահվան նախազգացողությունների), մնաց կյանքի
նույն արևային-գազաթնային բնկալումների, հեռաստան-բարձունքների կա-
րոտի շաղախի մեջ:

Պուշկինյան-չարենցյան «պայծառ», «մաքուր», «սրբագործող» ու «ազ-
նվացնող» թախիժը Զարյանին տարավ դեպի աշխարհահիացումի կատարը,
որի բարձունքից մնացողաց հղեց հրաժեշտի՝ «մնաս բարովների» լրթան
շափատողեր:

Զարյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանի ծանրության նժա-
րը թեքվում է արձակի կողմը՝ և՛ քանակով, և՛ գեղարվեստական արժեքայ-
նությամբ:

«Հացավանի» շարունակությունը շարադրելիս Զարյանը ինչ-որ տեղ
դանվում էր ժամանակագրության՝ «դեպքերի խրոնիկայի», գեղագիտական
դիրքերում, որով և բացատրվում է վեպի երկրորդ մասի զգալի թուլությունը՝
առաջին մասի պրկված դրամատիկական լարի համեմատությամբ: Մինչ վե-
պի առաջին մասը նա գրում էր գյուղի սոցիալական վերակառուցման իրո-
ղությունների տար հետքերով, երկրորդ մասը շարադրելիս նրան պակասում
էր ընկալման անմիջականությունը: Սրանով են բացատրվում վեպի ավար-
տամասի և՛ դրամատիկական շնչի պակասը, և՛ կերպարների ամբողջակա-
նության կորուստները, և՛ նկարագրությունների միտադադաղությունը: Ըստ
երևույթին, դեր էր խաղացել նաև «թեմայի հնացումը»:

Գեղարվեստական արձակի մյուս կարևոր գրվազը եղավ «Պարոն Պետ-
րոսն ու իր նախարարները» (1958) քաղաքական-երգիծական պատումը,
մտահղացումով միանգամայն հետաքրքրական և կատարումով բավականա-
չափ գեղարվեստական մի գրվածք, որով Զարյանը խորացրեց արձակագրի
իր համարումը:

Պարոն Պետրոս Բագրատունու որբանոցը, Զարյանի հղացումով, խո-
հրդանշում է Հայաստանի երկրի ճակատագիրը: Վեպի գլխավոր հերոսը՝
Արամ Ալանակյանը (սա հեղինակի կրկնորդն է), իր մատչանում գրանցում է
որբանոցային կյանքի եղելությունները: Սրանք, ըստ էության, ներկայաց-
նում են հայ ժողովրդի 1918-20 թթ. պատմությունը՝ տարրեր զաղափարա-
կան գավանանքների սուր բախումներով (առաջին պլանի վրա են որբանոցի
կառավարիչ Պետրոս Բագրատունու և նրա որդի, բռնիկ ներսևի տարբեր
հայացքները), ազգային վերածնության հրադանքներով, տնտեսական կյան-
քի դժվարություններով: Պարոն Պետրոսը՝ որբանոցի կառավարիչը, թեև
ծաղրված է, բայց որոշ առումով էլ «սղերդություն» հարուցող հերոս է:
Նրա «պատրանքների» կամ «հույսերի խորտակումը», ինչպես նշել են վեպի
առաջին մեկնարանները՝ Ս. Սարինյանը³⁰, Արփո Պետրոսյանը³¹, Ս. Աղա-
բալյանը³², տեղի է ունենում այնքան արագ և տրամաբանական, որ ինքն էլ
չի զգում գահավիժման բնթացքը:

Նրա անկումը պայմանավորված է որբանոցի ազանների՝ Արամ Ալա-
նակյանի, Շահեն Թորգոմյանի, Մեխակ Նախրապանյանի և մյուսների գա-
ղափարական հասունացումով, իր որդու՝ ներսև Բագրատունու, «սպարտակ-
յան գավանանքով», որի համաձայն հայրենիքի ապագա ճակատագիրը կապ-
վում է պատմության արթնացող նոր ուժերի հետ:

Զարյանի այդ վեպը ժողովրդի քաղաքական պատմության գեղարվեստական պատշաճ յուրացում է:

Հայ ժողովրդական վեպի մշակումից առաջ, բնականաբար, Զարյանը ամենայն ուշադրությամբ ծանոթացել էր տարբերակալին գրառումներին՝ «Սասնա ծռերի» երեք գրքերին, Հ. Օրբելու, Մ. Աբեղյանի, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի ուսումնասիրություններին, հնօրյա բանասերների աշխատություններին, 1000-ամյակի օրերին ստեղծված համահավաք բնագրին (Մ. Աբեղյանի, Գ. Աբովի, Ա. Ղանալանյանի), ինչպես նաև ազգային էպոսների գրական մշակումներին, որոնցից ամենահեղինակավորը ուզեցեալն, կիրգիզական, կալմիկական էպոսների Ս. Լիպկինի մշակումներն են:

Դիտական ղինվածությամբ և ասացողի պաշարներով (էպոսի հնչերանգի, պատմելաձևի, ռիթմի և այլն) Զարյանը կարճ ժամանակում շարաքերց «Սասունցի Դավիթ» արձակ պոեմը, ինչպես ժանրը սահմանել է թարգմանիչ Ն. Լյուբիմովը (1968 թ., «Детская литература»-ի հրատարակությանը կցած նախախոսքում):

Զարյանը վաղ մանկությունից թաթախված է եղել ժողովրդական բանահյուսության գույների մեջ: Նրա խրթնի գրքերն են եղել բանահյուսության գրառումների, առաջին հերթին Գարեգին Սրվանձալանցի հավաքածուները, որոնք նրա մեջ մշակել են բանահյուսության ճաշակ:

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերից, բնականաբար, Զարյանին ամենից ավելի գրավել են «Սասնա ծռերը» շորս ճշուղով, որոնց քաջածուռն էր սկզբնաղբյուրներից՝ ասացողների պատումների գրառումներից: Այնքան ազատ էր զգում նա հայ ժողովրդական վեպերի մթնոլորտում, որ երբ ДЕТУЗ-ի հրատարակիչները առաջարկեցին պատանեկան բնթերցանության համար արձակ շարադրել «Սասունցի Դավիթը», անմիջապես անցավ դործի և ասպարեզ հանեց իր պատումը:

1966-ին տպագրվեց հայերեն «Սասնա Դավիթը», 1963-ին՝ ուսերեն տարբերակը: Թարգմանիչն է Ն. Լյուբիմովը, այն գրագետը, որը հայտնի է, առհասարակ, բանահյուսական շնչի գրողների՝ Սերվանտեսի և Ռաբլեի, հանրաճանաչ գլուխգործոցների թարգմանություններով: Իսպանական և ֆրանսիական բանահյուսական տարերքից անցնելով հաշկականին, Լյուբիմովը, ինչպես երևում է նամակներից, հոգեկան խոր բավականություն է ստացել հայոց ժողովրդական վիպերգի զարյանական մշակման կերպարների ու պատկերների հետ ունեցած շփումներից, այնքան խոր, որ կարճ ժամանակամիջոցում այն դարձրեց ուսու բնթերցողի սեփականություն:

Խնդիր ունենալով ստեղծել «ժողովրդական վեպի նոր գույածե», Զարյանը ինքն իրեն վերամիկրատում է որպես մերօրյա ասացող, որը «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագրի հիմքի վրա, նորանոր գրվագների ներմուծումներով, ճանապարհ բացեց իր խոստացած «նոր գույածեի» համար:

Վեպի արձակ շարադրության հայերեն և ուսերեն հրատարակությունների մեծ տպաքանակները վկայում են Զարյանի «Սասունցի Դավիթ» գեղարվեստական արժեքը, մասնավորապես ազգային պատմելաձևի վարպետությունը, որի վրա առանձնահատուկ ուշադրություն դարձրեց առաջին գրախոս Հակոբ Սալախյանը «Մեր ազգային վեպը» հոդվածում:

Զարյան ասացողը «Սասունցի Դավիթի» մշակման մեջ հատուկ ուշադրություն դարձրեց ոչ միայն պատումի սյուժետային կառուցվածքին, այլև

արտահայտման ազգային պատմելիաձեին, հայոց զրախան լեզվի վրա պատվաստելով էպոսային ժողովրդական լեզվատեսական ձևեր: Դա վիպերգի ոգու և շնչի մատուցման ամենատառույց ճանապարհն է:

«Ներկորդ կյանք» ինքնակենսագրական պատումը, հեղինակի մատահղացումով, բաղկացած էր լինելու շորս մասից՝ շորս մատչանից, որոնցում Զարյանը վերակրկնելու էր իր կյանքի ճանապարհը՝ ամենավաղ մանկություն տպավորություններից մինչև ճանապարհի վերջին կայանները: Զարյանի կենսագրությունը, հիմնովի, արժանի էր վերակրկնման՝ նկատի ունենալով այդ կենսագրությունից անգրագարձաժ «պատմական» երևույթները: Դարի հասակահից ն. Զարյանը, ինչպես հայտնի է, անցավ 20-րդ դարի 900—10-ական և 20—60-ական թվականների բուռն իրադարձությունների բովոյ, ականատեսը և մասնակիցը եղավ այդ ժամանակի գլխավոր անցքերին, ուստի և միանգամայն իրավացի էին նրա գրական բարեկամների շարունակական հորդորները՝ անգրագառնալու իր կյանքին: Դժբախտաբար, նա հասցրեց իրացնել քառարանյա մատչանի միայն առաջին մասը:

Թեև մի բանաստեղծության մեջ, հերթական պոթիկման պահին, ն. Զարյանը գրել է «Ես առում եմ իմ մանկությունը» անդգույշ տողը, սակայն, ամբողջ էությունը կապված է մնացել ծննդավայրին:

Կենսագրության բոլոր հանգրվաններում կրելով «լուռ ցավը», նա միայն կյանքի վերջում գրելը թաթախեց մանկության գույների մեջ՝ պատմելու իր սկիզբը, աշխարհամուտքը, սրը, թեև հարուստ կենսագրություն է, բայց բնավ էլ արտասովոր չէ: Այդ կենսագրության մեջ, ինչպես ինքն է գրել հանձնարարականում, բեկվել են ժամանակի հայ իրականության «գլխավոր անցքերը», Արեմոյան Հայաստանի ղեկավարին ճակատագրի մանրամասներ:

Զարյանի հուշապատումը՝ վերին աստիճանի կենդանի և հուզական բարձր լարվածության պատում, ոչ միայն հեղինակի հոգեկան կենսագրության հավաստի աղբյուրն է, այլև ժամանակը բնութագրող գեղարվեստական վավերագիր-սկզբնաղբյուր: Հայոց խորհրդային գրականության մեջ «կորսված հայրենիքի» թեման ունեցել է բազմաթիվ արժարժումներ՝ բնարական բանաստեղծության և պոեմի, պատմվածքի և վեպի, հիշատակարանի և մեմուարի ժանրերով:

«Ներկորդ կյանք» մանկության քնարական հուզումների և ժամանակի կենցաղանկարների հետ միասին առավելապես առանձնանում է հրապարակախոսական շնչով, պատմության անարգարությունները դատապարտող աննահանջ պոթոսով: Զարյանը հուշային վերադրումները բարձրացնում է հասարակական լայն հնչեղության աստիճանի:

Ն. Զարյանի արձակից հիշարժան է նաև «Այնտեղ ծագկում էր բալենին...» ուղեգրական նոթատետրը՝ ճապոնական տպավորությունները:

*
* * *

Նախի Զարյանը բարդ երևույթ է և՛ կենսագրությամբ, և՛ ստեղծագործությամբ: Դյուրագրգիռ, անհավասարակշիռ, դյուրահավատ բնավորության տեր, Զարյանը այդ գծերի պատճառով էլ կենսագրության որոշ հավաժաններում ենթարկվել է շրջապատի, սուտ բարեկամների, ինչպես նաև հավուր պատշաճության քնդհանուր զրվածքի ազդեցություններին:

Լինելով նաև անմիջական և անկեղծ բնավորություն, Զարյանը՝ դրեթե միակը, գնացել է հրապարակային խոստովանության՝

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Դու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ...

Այս և մյուս նմանատիպ խոստովանությունները («Սառել ես ինձանից, իմ ժողովուրդ», «Ոչինչ պարտավոր չես ներել դու ինձ»), ինչպես և մահ-վանից մեկ օր առաջ գրած «Հրաժեշտի սաղմոսի» մաղթանքները վկայում են նաիրի Զարյանի հոգեկան աշխարհի ողբերգական տարողվածներ:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ*

Հայ խորհրդային դրականության հանաչված վարպետներից մեկն է Գեղամ Սարյանը՝ ներհուն ու վերին աստիճանի ազնիվ խառնվածքի բանաստեղծ, որ արդեն հիստեն տարի խոր ներշնչանքներով ու մաքուր երազանքներով, հոգու մեջ վառվող կրակներով ու անթառամ կարոտներով լցված իր խոսքն է բերում իր ժողովրդին:

Հիստեն տարվա ընթացքում թեկ առ թեկ, երանգ առ երանգ ձևավորվել է Սարյանի ստեղծագործական աշխարհը, որ իրենց տեղն ունեն հայրենի



Գեղամ Սարյան

տան երազն ու բարձր սիրո տենչը, հոգու կսկիծն ու կյանքի արբեցումը, մանկության քաղցր հուշն ու զոյսության հրճվանքը, մաքուր վիշտն ու զոհացումը, հայրենի բնության պեռ-պեռ գույներն ու օրերը, պատմությունն ու ժամանակը: Այդ աշխարհում գիմարված է առեկ հյանքի և աշխարհի անմահացող սիրով ողորդված, հազեկան ամբույթյան ու մեծ ազնվության բանաստեղծական մի անհատականություն, որն իր տեղն ունի նորագույն հայ պոեզիայի պատմության մեջ:

Գեղամ Սարյանը մեր ժամանակակիցն է, բայց նրա բանաստեղծագործության արժանատիքը պահվում են դարերի խորքում՝ դարնան, լույսի ու արեգակի մասին պատմող միջնադարյան

տաղերգության մեջ, զուսանական երգերում, հայրենիներում ու պանդխտության ժողովրդական խաղիկներում, հեռմիջնադարյան հայ բնաբի՝ Ս. Շահապիրի «երազից» մինչև Վ. Տերյանի գաղեկները, բնական ու խորաթափանց նվագներում: Ներշնչվելով ու շարունակելով հայրենի բանաստեղծության մեծահարուստ ավանդները, Գ. Սարյանը ստեղծեց

* Գ. Սարյանի գիմանկարը Ս. Աղաբաբյանը չի հասցրել վերամշակել: Ուստի հարմար չամարվեց հաջորդում գեղանկարի բանաստեղծի նրկերի ժողովածուին կցված տառադրանք (տե՛ս նրկերի ժողովածու, 5 հատորով, Ն. 1, 1969, էջ 5—20):

մեր ժամանակի «մատչաններից» մեկը, ուր շնչում և սպրում է իր սերնդի հոգեկան կենսագրությունը, ապրումն ու մտորումը, մաքառումն ու կառուցումը, սերն ու խոստովանությունը, նվիրումն ու հավատարմությունը:

Սարյանն իր ստեղծագործական բնավորությունը, իր անկրկնելի ձայնը, սեփական հնչերանգն ունեցող բանաստեղծ է: Նա մերժելով մերժում է ճարտասանական աղմուկն ու կանչերը, խճողված ու ծանրաքաշ կառուցվածքները, բանաստեղծության արտաքին գեղեցկացումը: Նվ դրան հակառակ, ընդունում է մարդու ներքին աշխարհը արտահայտող, անմիջական հույզով վարակող, մտերմական խոսքը:

Բանաստեղծություններից մեկում նա իր երգի Մուսային է պարտադրում հետևյալ խնդիրը.

Խոսի՛ր լեզվով հույզերի,
Հանգարա խոսի՛ր, ինչպես հա:

Սովորականից էլ սովորական այս խոստովանության մեջ է ամբողջ Գ. Սարյանը, որ ամեն ինչից վեր է դասում ապրումի ու վերապրումի նշմարտությամբ՝ բոլոր ժամանակների բանաստեղծության առաջին պայմանը:

Ձենելով Սարյանի ստեղծագործության զարգացման ուղին աշակերտական տարիների տետրակներից մինչև վերջին՝ «Քրիզանթեմ» ժողովածուն, տեսնում ենք գրական գավառների հաղվագչու հետևողականություն. իր բանաստեղծական առաջատուր Սարյանը երբեք չի բացել կարմրուկի պես անցողիկ հոսանքների առաջ, քաշ իմանալով, որ ամեն իրարանցում գեռես առաջարժում չէ, որ ճշմարիտ բանաստեղծության նշանը ոչ թե «հանդուգն ու անակնկալ» ձևարարությունն է, այլ ապրումի ու մտորումի մարդկային բովանդակությունը:

Սարյանը ժանրային և թեմատիկ բազմազան նախասիրությունների տեր հեղինակ է: Քնարական բանաստեղծություններից, բալլադներից ու պոեմներից բացի, Սարյանի վաստակի մեջ են մտնում նաև մի շարք պատմական ու արգիական դրամաներ, երգեր ու պատմվածքներ, մանկական ոտանավորներ ու թարգմանություններ, հուշեր ու հոդվածներ:

1

Գեղամ Սարյանը ծնվել է 1902 թ. Թավրիզ քաղաքում: Նրա կյանքի առավոտները՝ մանկությունն ու պատանեկությունը, անցել են Իրանի հայաբնակ վայրերում, ուր ամենաբնորոշ ապրումը կյանքի բոլոր խորշերը թափանցած անփարատ տխրությունն էր: Ամենուրեք և ամեն տեղ տխրությունը թողել էր ուժեղ դրոշմը: Նրանով ողողվիլ էր շրջապատը, կենցաղը, հայրենական հարկը, մարդկային առօրյան, աշխարհն ու բնությունը:

Տխուր էր նույնիսկ աշխարհի, թերևս, ամենավաճ՝ իրանական արևը, որի ճառագայթների հրաշեկ խուրձերն անգամ ուժ չունեին կայտառություն ներշնչել սրբազան: հայրենիքի անմարելի կարոտով ու գեղեցիկ երազներով մորմուքով տրտում հոգիներին: Տխուր կյանքի գույներով էլ շնչում էր ժամանակի բանաստեղծությունը: Արանով է բացատրվում, որ տակավին պատանի Գեղամ Սարյանն իր բանաստեղծական տետրակների էջերը «զարգարում է» անփարատ տխրության նվազներով: Այդ տետրակներից մեկում

գրում է հայ պոեզիայի բնաիր նմուշներից մեկը՝ «Մխախոտ» հանրաժանով
բանաստեղծությունը.

Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես,
ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,
Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լոփի,
Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկեցիր, ինչպես ես,
Որ խոհերս բամուն եմ տքվել ու տխուր սիրաս՝ քեզ,
Գու ծխիդ ոլորտների, ես մտքերիս մեջ եմ մոլորված,
Մխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ բեզ, ինչպես ես:

Գու շիկանում ես, Երբ բեզնից սփոփանք եմ ծծում ես,
Ինչպես ես, Երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում այդ,
Սակայն կրկին մոայլվում ես, ձերանում ես, ինձ պես, ահ...
Ու խամբում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այս բանաստեղծության մեջ տխրությունը չի հավասարեցվում ինքնա-
ունշացման ու կյանքի ժխտման այն հրահանգներին, որով շնչում էր ժա-
մանակի գրական մթնոլորտը: Բանաստեղծն այնպիսի այրող ցավով է խո-
սում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի վշտով շեշտով է իր հե-
զվիճակը համադրում ինքն իրեն այդպիսի ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման»
վերաբերյալ մտորումը ճառագայթում է սրպես կյանքի ու աշխարհի անհատնում
պաշտամունք: Կյանքի հաստատման միտքը, իհարկե, այստեղ չի հնչում
հանգիստված կանչերի ու խոստումների ձևով: Միտքը բանաստեղծության
ներսում է:

Սարյանի վաղ քնարում շարունակ հնչում է գեղեցիկ կյանքի երազանքի
ու դաժան իրականության հակադրության մոտիվը: Այս հինավուրց բանաս-
տեղծական թեման նրա ստեղծագործության մեջ տեղ է գտնում սրպես սե-
փական կենսափորձն ու հոգեվիճակը բնութագրող տրամադրություն:

Տխրությամբ ողողված բանաստեղծական նուրբ պատկերներով Սարյանը
ներկայացնում է մարդու դժվարին հակատաղիքը, աշխարհում իր տեղն ու
հոգեկան հանգրվանը շունեցող անհատի ցավադին ապրումներն ու խոհերը:
Իր մորմոքներն ու ցավերն աշխարհին պատմող բանաստեղծություններում
հնչում են նաև իրականության հետ անհաշտության նվաղներ: Միայն թե ան-
հաշտությունը Սարյանին արտահայտում է ոչ թե բնավլման ու բողոքի հոե-
տորական կանչերով, այլ սեփական բանաստեղծական մեղմ խառնվածքին
հատուկ ներհուն մտածումներով:

Մարդու հակատաղիքին անաղմուկ «արձագանքելու» պատճառը միայն
Սարյանի հանդարտ բնավորությունը չէր: Նաև գրական այն խոր ու աղնիվ
ավանդներն էին, որոնց հետքերով առաջին քայլերն էր անում նոր բանաս-
տեղծը:

...Անխնամ, ջերմոցային անկյանք ծաղիկներով տնկված մի պարտեզի
էր նման տասական թվականների միջադպրից պոեզիան, և դժվար չէր մո-
լորվելը՝ ճշմարիտ գեղեցկության տեղ բնորոշելով գեղեցկացումն ու խոսքի
պերճանքը:

Ասպարեզի վրա էին նորագույն գրական հոսանքներն՝ իրենց աղմկոտ
բովարտակներով ու գալթակղիչ ծրագրերով: Դրական երիտասարդությունը
գլխավորույթս նետվում էր գեպի նորամուտություն: Գ. Սարյանը, սակայն, ճիշտ

ընտրութիւնն կատարեց՝ հաշտեցրը զամենով ժամանակի մեջ ստուգված և անվիճելիութեան կնիք ունեցող բանաստեղծական ավանդները:

Ինքնակենսագրական մի գրութեան մեջ այս մասին Գ. Սարգսն անուշ է հետևալ խոստովանութիւնը. «Եթէ Դուրյանն ու Տերյանն ինձ կաշառել էին իրենց խոր հազականութեամբ, իսկ Թումանյանն իր ժողովրդական ոգով, գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացմունքներով, ապա սրբաբնիկ պոետներն ինձ կախարդել էին իրենց խորութեամբ, խմաստնութեամբ ու գունագեղութեամբ»:

Երա աշխարհի ձեւավորման մեջ անվիճելի դեր ունեցած հատկապէս «բեկված հոգիներին» քնարերգուն՝ Վահան Տերյանը, որի շնչով ու պատկերով սղոցված էր ժամանակը: «Տերյանի դարոցի» էպիգոններից Սարգսն աւանձնանում է նախ և առաջ իր սեփական ճանապարհը բացելու, ինքնութիւնը հաստատելու ստեղծագործական անվտանգութեամբ:

Գեղամ Սարգսնի վաղ քնարը (1918—1922) ձեւավորվեց մի իրագրութեան մեջ, երբ գոյութեան վերին, ամենավերին շափանիշն էր համարվում հայրենական տունը: Հայրենական տան կարոտով ու երազներով էր ծայրէփծայր լցված հայ բանաստեղծութիւնը: Այդ արամադրութեան դասական արտահայտութիւնը եղավ Վահան Տերյանի խոսքը.

Երանի նրան, ով հայրենական
Խաղաղ հարկի տակ հանդում է հիմա,
Ում շէն սարսեցնում հոգմերը գոժկան,
Ով գալիս օրվան ժպտում է անաշ...
Երանի նրան, ում մի մայր գլխոտ
Օրորում է իր երգով համայն,
Ում չի սարսեցնում մի ահ անձանտի,
Ով հայրենական տուն ունի հիմա...

Հայրենիքի երազանքն էին հնչեցնում նաև թափառական ու տարագիր դարձած ժողովրդի մշուս երգիչները՝ Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն ու Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցն ու Վ. Թեքեյանը:

Իր սիրելի բանաստեղծների հետ միասին հայրենական տան կարոտով էր այրվում Պարսկաստանի մի հեռավոր անկյունում ուսուցիչ դարձած Գեղամ Սարգսնը: 1922-ին իր երազների համփով նա եկավ Խորհրդային Հաստան՝ բերելով քնարն ու բովանդակ նվիրումը:

Քնարը հարստացնելով ժամանակի ապրումներով ու փրատակներից փերաշինվող Հայաստանի գույներով, Սարգսն անհրաժեշտութիւն չզգաց փերանայելու ասելիքի արտահայտչական եղանակները: Դասական պոետիայի ավանդներով ճաշակը կրթած բանաստեղծը չղիմեց ժամանակի գրականութեանը հատուկ «փորձարարութիւններին»։ Նրան լիովին բավարարում էր մարդկային ապրումի արտահայտման այն վճիտ, բնական ու ինքնաբոխ լեզուն, որով գրում էին նախորդները՝ Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Վ. Տերյանը: Եվ ինչպէս սկսել էր, այնպէս էլ շարունակեց՝ մնալով բանաստեղծութեան բնական ոճի երգվալ կողմնակից:

2

Գ. Սարգսնի ստեղծագործութեան մնացուն արժեքներից է նրա մաերմական քնարերգութիւնը, որով նա կանգնում է նշանավոր հայ քնարերգուների շարքում:

20-ական թվականներին, երբ սեփական ճանապարհն էր բացում Գեղամ Սարգսյանը, այնքան էլ հարգի չէր մտերմական ապրումների քնարերգությունը: Ավելին. գրականության որոշ սնուցարժ «օրենսդիրներ» ավիաներով գրոհում էին սիրտ, բնության, կարոտի, ախրության, անձնվիրումի, բարեկամության բանաստեղծական արժարժեքների վրա, համարելով գրանք ոչ ավել, ոչ պակաս... «Քաղերեսիական հոգեբանության գրոհորումներ»: Վարչարարական ճնշումն: ամենից սուր վերապրում էին ճշմարիտ ձիրքով օժտվածները, որոնց ձայնի կենդանի թրթիռը խլանում էր թմբկահարության և աղմուկների ժխտում: Դրանցից մեկն էլ Սարգսյանն էր, որ, քաջ խմանալով իսկական բանաստեղծության արժեքը, այլ «իմացություն» համար էլ մի որոշ ժամանակ մնաց հրահանգիչ-բանաստեղծների և աղմկարար-ակտիվիստների սովերում: Լինելով վերին աստիճանի զուսպ և ինքնատիրապետող խառնվածք, Սարգսյանը հեռու էր մնում ժամանակի գրական թմաշաներից և մաճկալի արիությունը ակոսում էր ճշմարիտ բանաստեղծության արդար սեահողը:

Մտերմական ապրումների քնարը փորձությունների Լեյնարկվեց ոչ միայն 20-ական թվականներին: Հետագա տարիներին ևս Սարգսյանին բաժին հասավ «անհատական լիրիկային» տրված ալկալյ որակումներից, բայց նա հավատարիմ մնաց իր էությանը և անկեղծ, բնական ու ճշմարտացի խոսքի գեղագիտական դավանանքին: Եվ ստեղծեց մտերմական քնարի այնպիսի նմուշներ, որոնք ապրումների արտահայտման խորությամբ ու վսեմ պարզությամբ կարող են դասվել հայ քնարի ընտիր նմուշների շարքը:

Մտերմական քնարի առաջին նմուշները երևացին արդեն Սարգսյանի «Երկիր խորհրդային» (1930) գրքում, այնուհետև՝ «Երկաթե ոտնաձայններ» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուներում, ընդհուպ մինչև, «Քրիզանթեմը» (1968), որում տեղ գտան նաև վերջին շրջանում գրած փայլուն բանաստեղծություններ:

Երազ, կարոտ, սեր, կսկիծ, սփոփանք, անջատում, թախիժ՝ անհատի հոգեկան կյանքի այս արտահայտությունները նա երգում է ոչ թե իրականությանը հակադրվելու սկզբունքով (ինչպես վաղ շրջանի գործերում էր), այլ մեծ աշխարհի հետ հարազատությունը խորացնելու նշանաբանով: Սերը նույն սերն է, կարոտը՝ նույն կարոտը, երազը՝ նույն երազը, բայց փոխվել է այդ ապրումների բովանդակությունը: Ահա, օրինակ, այս բանաստեղծությունը.

Իմ մորմոքները առունքին տամ,
Սովից ծով տանեն իմ մորմոքները,
Մի գով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,
Ջինջ ագրյուր գաման իմ մորմոքները:

Դալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝
Անտառներ գտնան իմ մորմոքները.
Եվ շոգ պահերին խշշան, օրորվեն,
Աշխարհին գով տան իմ մորմոքները:

Մարդասիրական վսեմ երազանքը լցված է աշխարհի, կյանքի ու մարդու անմնացորդ սիրով: Տխրության մեջ անգամ բանաստեղծը հաստատում է աշխարհի հավերժության միտքը: Առաջնությունը տրվում է ոչ թե մորմոքներով աչրվող անհատին, այլ այն աշխարհին, որ մարդուն հարազատացնում ու կապում է իր հետ:

Մարդասիրական նույն բարձր խոհն է հնչում Սարյանի և այն բանաստեղծություններում, որոնք պատմում են իրարից անջատված հարադատների կարոտից՝

...Սակայն իզուր, ախ, իզուր, իզուր եմ ես երազում,
Մեզ ո՞վ կըտա հանապարհ,
Անջատում են ինձ ու բեզ, ինչպես հեթափն է ստում,
Յոթը սահման, յոթը սար...—

և սիրո մասին պատմող երգերում՝

Ասուներ, երբ նա անցնի ձեր մոտով,
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,
Հովեր, ձեզ հանձնեմ սիրտս կարոտով,
Լուր տարեք նրան իմ սիրո մասին,
Անտառներ, երբ նա նստի ձեր գոլում,
Խրշտացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին,
Գարնան թռչուններ, երկնքի մովում
Երգեցեք նրան իմ սիրո մասին,—

և ծերության հասակը թևակոխած մարդու ապրումներն արտահայտող խորունկ նվագներում՝

Մայրամուտի ժամանակ արեւը թույլ է լինում,
Հողմերը ծուլ են լինում մայրամուտի ժամանակ,
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուս են լինում,
Կանչերը զուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արեն անցնում է, գնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեովում կապույտ լապիսազ միայն մի սար է մնում,
Ահհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Ուշագիշտ հետեւելով Գ. Սարյանի մտերմական քնարի ընթացքին, տեսնում ենք վերին աստիճանի զգայուն և անմնացորդ նվիրումն աշխարհին: Եթե վաղ քնարում աշխարհը փոքրանում էր տրտում անհատի «եսի» ուղորդներում, երևում միայն տխրության պատկերով, ապա հետագա ստեղծագործության մեջ բանաստեղծական պատկերը ծավալվում է այնպես, որ ընդարձակի մարդու տեղը մեծ աշխարհում, մարդուն հարազատացնի կյանքին, բաց անի նրա հոգեկան աշխարհի հարստությունն ու գոյության ներդաշնակությունը:

Եթե փորձենք հակիրճ մի բնութագրությամբ որոշել Սարյանի մտերմական քնարի գլխավոր գաղափարն ու շեշտը, ապա՝ ճիշտ կլինի ասել, որ բանաստեղծին մտահոգող բաղձանքը աշխարհի ու մարդու ներդաշնակության, այդ երկու մեծ արժեքների հարազատության հաստատումն է: Դեռ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ խորունկ իմաստությամբ արտահայտված այդ մեծ գաղափարը Գ. Սարյանի համար ոչ թե պատահական հրանգ է, այլ նրա ստեղծագործության ոգին ու տարերքը: Իր սրբատաշ տողերով, պատկերային շարքերով ու խոր վերապրումներով Սարյանը շարունակ խոսում է մարդու և աշխարհի հարազատությունից, գրա մեջ է տեսնում գոյության վերին խորհուրդը: Սրանով է բացատրվում և այն, որ Սարյանի բանաստեղծություններում այնքան մարդկայնորեն ազնիվ են ապրումների

կենդանի թրթիռները, և այն, որ նրա տողերում մեծարվում են աշխարհի ու բնության պես-պես զրվագները, և այն, որ թախիծով շնչող, անգամ գրամատիկ բովանդակություն ունեցող ստանալորներում երևում է հարազատության համար անհրաժեշտ հոգու վեհությունը: Ահա այդ հոգեբանության բնորոշ օրինակներից մեկը.

Ես աշխարհից կգնամ ծաղկած զարուն իմ սրտում,
Հայրենի տունն իմ սրտում ևս աշխարհից կգնամ,
Հոգիս երգով փրմացած, թողած մարմինն իմ ցրտում,
Աշերտ չի աշխարհով ևս աշխարհից կգնամ:

Հայոց խոսքն իմ շորթներին, հայոց երգն իմ ականջում.
Մեր լուրի՜ կապույտը վրբում՝ ևս աշխարհից կրգնամ,
Արգեն լսում ևս կարծես, ինձ հոգի ձայնն է կանչում,
Ապրողներին օրհնելով՝ ևս աշխարհից կրգնամ:

Սարգսնի բանաստեղծական խառնվածքի հատկանիշներից մեկն էլ այն է, որ նա մարդու մասին չի դատում սխեմաներով՝ այս անգամ թախիծ, մյուս անգամ երազանք, մի ուրիշ անգամ լավատեսություն և այսպես անվերջ՝ ցնծություն, բերկրություն... Նա գիտե, որ մարդը բազմազան տարածների համագրություն է և աշխատում է գտնել հոգևիժճականների ճշմարտությունը: Այսինքն՝ հնչեցնում է ոչ սովյալ «հայտնի» ապրումի վերացական պատկերը, այլ նրա կոնկրետ-մարդկային բովանդակությունը: Այսպես, իր կյանքի երկարամյա բնկերուհուն նվիրած խորունկ բանաստեղծության մեջ նա գրում է և՛ տխրության, և՛ ուրախության պահերի, և՛ երգի ծնունդի, և՛ անքուն գիշերների մասին.

Երբ ևս երգեր ևմ գրում,
Ինձ հետ հուզվում ևս դու,
Ինձ հետ ուրախ ևս լինում,
Ինձ հետ ախուր ևս դու:
Թե որ մի տեղ ևմ գնում,
Մտքով գալիս ևս գու.
Հոգուս թե ամպ է իջնում.
Թաքուն լալիս ևս գու:
Իսկ երբ տարված երգերով
Նստում ևմ ևս անքուն,
Քնքուշ, բնքուշ խոսքերով
Ինձ նախատում ևս դու:

Ինչի մասին էլ գրում է Սարգսնը՝ դաշտի վրա հանդարտ իջնող ձյան փաթիլի, թե օրացույցի պոկված թերթիկի, հին օրերի անմոռաց հիշատակների, թե աշնան տրտում մեղեդիների, քամուց բնկած տերևի, թե հայրական տան անսփուփ կարտի, — նրա բանաստեղծություններում միշտ ներկա է հեղինակի հուզական վերաբերմունքը: Նույն ապրումը հարուցում է նաև ընթերցողի մեջ: Գաղտնիքն այն է, որ Սարգսնը չի մեղանչում արվեստի այն օրենքի դեմ, որ պահանջում է ապրումների արտահայտման բնականություն և անմիջականություն: Բանաստեղծն այն համոզմունքին է, որ պոեզիայի նյութ դարձած մարդկային ապրումը ինքնին գեղեցկություն է և բնավ կարիք չի զգում լրացուցիչ գեղեցկացման՝ արտաքին արդուզարդի:

Գեղադիտական այս համոզմունքով է բացատրվում Գեղամ Սարգսնի քնարական ստանալորների պարզությունը, բնական կառուցվածքը, պատ

կերային համեմատությունների նվազագույն օգտագործումը, խոսքի երաժրշտականությունը: Իսկ այս հատկանիշներով էլ բացատրվում է Գ. Սարգսյանի բանաստեղծական տեքստերով ստեղծված երգերի (մասնավորապես Կշռա Նաթյանի ձայնագրումների) մասսայականությունը:

3

30-ական թվականների պոեզիան հարստացավ կառուցման ու աշխատանքի երգերով: Հայաստանի ավանդական հոգում սկսված շինարարական եռուղևոր, մարդկանց հոգիներում գրնդացող «երկաթե ռանաձայները», կերպարանափոխվող երկրի նոր պեյզաժը և, վերջապես, աշխատանքի հերոսների խանդավառ ապրումներն արտահայտելու համար ժամանակի բանաստեղծները դիմեցին, այսպես կոչված, «կառուցման քնարերգությանը»: Այս տապարեցում նշանակալից դերը պատկանում է Գ. Սարգսյանին:

Ներվատի մեջ, հատկապես պոեզիայում, «կառուցման թեմայի» բանաստեղծական էությունը բացահայտումը ամենազգացմունքային խնդիրներից մեկն է, որ շատ բանաստեղծների տարել է պարզունակ պատկերումների ու հռետորական կանչերի ուղիներով:

Տարբերվելով «երկաթի ու մկանի» այն երգիչներից, որոնք կենսական նյւթը տեղադրում էին վերամբարձ բառատարափի ու անկենդան հրապարակախոսության մեջ, Սարգսյանը կառուցման քնարով հնչեցնում է կյանքի նոր երևույթների բանաստեղծական խորհուրդը: Քաղաքային շինարարական առօրյային, երկաթուղային, միտադափայլ կառուցվածքներին, բարձրացող շենքին նվիրված «երկաթաձայն երգերում» առարկաները միջոց են՝ ժամանակակիցների ներքին աշխարհը, նրանց պայծառ զգացմունքն ու գոյության մտորումը արտահայտելու համար: Բանաստեղծի վերաբերմունքի մեջ խլրտում է հարադատության մի գեղեցիկ զգացմունք՝ վերածնվող Հայաստանի հանդեպ և բաբախում է իր հայրենիքի վարթոնքը վերապրող մի զգայուն սիրտ:

Գ. Սարգսյանի «կառուցման երգը» ճոխ ու շրեղ չէ արտահայտչունակամբ, բայց անկեղծ է ու համակող՝ տրամագրությամբ: Սա հատկապես վերաբերում է այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են հարադատ ժողովրդի հոգեկան ուժերի ջահելությունն ու վերածնված կյանքի ցնծությունը: Կավագույն օրինակը «Խորհրդային Հայաստան» հանրահայտ տաղն է, որ հիմնի հանդիսավորությամբ հնչեցրեց իր կենսագրության նոր հասակը մտած Հայաստանի հավատի երգը.

...Ո՞վ է ծնել
Շողշողուն այս պատանին,
Լուսազես ու հրաշյա,
Շողշողուն այս պատանին,
Խորաշառ վարսերը փռել,
Լույս է տվել խավարին,
Հույս է տվել սրտերին,
Շողշողուն այս պատանին...

Անգամ հանդիսավոր-տոնական ինտոնացիայում Սարգսյանը պահպանում է վերապրումի մտերմական շունչը, որով և բացատրվում է բանաստեղծու-

թյան արտակարգ մասնաշաղկապները ընթերցողների ամենալայն խավերում:

Բանաստեղծի «կառուցման քնարը» ևս հարստացնում է մարդու և աշխարհի ներդաշնակության սարսափական տարերքը: Կառուցումը ևս այն արժեքն է, որ մարդուն ավելի խոր կապերով է միացնում իր հողի, իր աշխարհի հետ:

Զարմանալի չէր, որ սիրո, հարստացնող, բարեկամության, հոգու լիարժեք ազատության, կառուցման արժեքները մեծարող բանաստեղծը արդար ցատումով դիմալորեց լույսի ու բանականության պեմ ուղղված ֆաշիստական արշավանքը և Հայրենական պատերազմի առաջին խսկ օրից կանգնեց հայրենիքի անմահության երգիչների շարքում:

Ի տարբերություն հրապարակախոսի խառնվածք ունեցող ռազմերգականների բարձրաշունչ շեփոթումների ու հրովարտական ռճի, Սարգսյանի ռազմի քնարը ավելի հանդիսատ է արտահայտչություն: Բայց դա այն հանգստությունն է, որի հատակում բոցավառվում են մարդկային տաք սիրտն ու հոգեպարար վերաբերմունքը:

Սարգսյանի բանաստեղծություններում չկա իրարանցում, գրգռվածություն ու շտապողականություն, բայց կա այնպիսի ցավ ու խոր կսկիծ: Պատերազմը այն երևույթն էր, որ ամենից ավելի էր սպառնում աշխարհի ու մարդու ներդաշնակությունը, մարդու ջինջ երազներին, աշխարհը զարգարող արժեքներին: Պատերազմը ողբերգություն էր լցնում հարազատ աշխարհը, մահ էր սփռում կյանքով շնչող հայրենի հողի վրա: Ահա թե ինչու իր «Խոսք՝ բարի էրթի» բանաստեղծական պատգամների շարքում Սարգսյանը հայրերգիներին հրահանգում էր բարձր պահել հայրենի հողի պատիվը և փառքի ճամփաներով վերադառնալ նրա գիրկը:

Դեմ, բո հողին թող երբեք շամպի,
Հայրենիքը քեզ կանչել է գինվոր,
Իսկ ես՝ հալաքբուս հասած բո ճամփին,
Քեզ հետ կլինեմ ամեն, ամեն օր...

Ամեն օր գինվորների դարձին սպառող բանաստեղծի հոգում խոր վերք է բացում պատերազմի ողբերգությունը: Եվ նա գրում է հայրենի հողին իրենց մաքուր արյան շիթերը խառնած նահատակներին նվիրված անզուգական բանաստեղծությունը:

Հոգնած նայում եմ ևս ճամփաներին—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:

Իջավ երեկոն լուրթ ստվերներով—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:
Իրկեց հողիս իր մովի, պաղ թևերով—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:

Լույսերը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:
Ահեղ լույսն է ճամփաներում—
Սերմնացանները չրդարձան տուն:

Սերմնացանի կերպարը տնականկալ չէր Սարգսյանի պոեզիայում: Դեռ պա-

տերազմից առաջ գրած ոտանավորներում կյանքի սյուներից մեկը նա համարում էր համայնական ցեղերի սերմնացաններին, որոնք իրենց արդար վաստակով շենացնում էին հայրենիքը: Ահեղ ու դաժան պատերազմը, ահա, խլում է սերմնացանների կյանքը: Նրանց դարձին սպասող բանաստեղծը գրում է հիշատակի երգ, որում հորձանք է տալիս համաժողովրդական կրսկիծը:

Սերմնացանները չվերադարձան, բայց կյանքը կանգ չառավ: Եկան որիշները և, շարունակելով նախորդների սուրբ գործը, նորից ցնծությամբ լցրին հայրենի ցեղի ակոսները: Այս միտքն է հաստատում սերմնացաններին նվիրած մյուս ոտանավորը.

Դաշու դուրս եկան սերմնացաններն արշալույսին
Ու կանգնեցին սև հերկերում խոնավ հողի,
Եվ նևեցին առաջին բուրբ միասին,
Նրանք շիթեր էին ավոտում լույսի շողի:

Նայեց նրանց առավոտը խաղաղ ու լուս.
Իր ծիրանին փոքր արևը դաշտերին,
Սերմնացաններն հատիկների հետ բուռ առ բուռ
Խաղաղություն էին սփռում մեր աշխարհին...

Կյանքի պայծառ ընկալումներով ոգողված այս բանաստեղծությունը ոչ թե առաջինի ժխտումն է, այլ նրա տրամաբանական շարունակությունը: Նոր սերմնացաններն իրենց նևած լույսի շողը ստացել են այն մարդկանցից, ովքեր նահատակվեցին, որպեսզի կանաչ մնա բարբի ու շուշու, արդար ու անմրոտնչ հայրենի հողը:

4

Գեղամ Սարյանը նշանավոր դեմք է ոչ միայն քնարական բանաստեղծություններով, այլև պոեմներով ու բալլադներով, որոնց թիվը հասնում է հինգ տասնյակի: Այս ժանրերում նա ստեղծել է գեղարվեստական աչնպիսի արժեքներ, որոնք կայուն տեղ ունեն պոեմի ու բալլադի պատմության մեջ:

Բացառապես քնարական խառնվածքի բանաստեղծ լինելով, Սարյանը երբեք չի ձգտել իր տպավորությունների ու զննումների անխառն էպիկական-պատմողական մարմնացումների: Նրա պոեմների ու բալլադների դրամատիկական բովանդակություն ունեցող սյուժեները գրեթե միշտ ծավալվում են քնարական բացահայտումների հունով: Այգալիսին են թե՛ արևելյան բալլադները («Գյուլնարա», «Թառզանի մորմուքը», «Կըզ-Կալասի», «Իրանի», «Գեղֆրոշ և էլ-Նուրի» և այլն), թե՛ քաղաքացիական կռիվների, երկրի տնտեսական շինարարության ու Հայրենական պատերազմի հերոսների սըխ-րագործության մասին պատմող հուզաթաթալ գործերը («Նախատինք», «Լուսանկարը», «Երեք կոմբայնավար», «Մարյր» և այլն), թե՛ ավանդական-գիյարանական սյուժեներից քաղված բալլադները («Կիպարիս», «Մարմարակերտ գեղուհին», «Տղան ու մահը», «Փառքի տաճարը»):

Ինչպես ամեն մի գրող, Գեղամ Սարյանը ևս, իր արվեստի ուրույն արտահայտչությունից ու ինքնատիպ ոճից բացի, ունի նաև թեմատիկ նախասիրություններ: Դրանցից մեկը Արևելքն է, որի հեքիաթային գեղեցկություն-

ները վաղ մանկությանից տալովորովեւ են նրա հոգու մեջ և այնուհետեւ բոլորեղացել մեծարժեք պոեմ-բալլադներում: Արեւելքը եղավ Սարգսնի աշխարհաճանաչողութեան բանալիներից մեկը: Նրան, սակայն, գրավում էր ոչ թե հերթաթի ու էկզոտիկայի Արեւելքը, ինչպէս 20—30-ական թվականների բանաստեղծներից շատ-շատերին:

Արեւելքի պալատական շքեղութիւնը, ահապատներով բաշխող ուղտերի քարավանները, գեղեցկուհիները, շատրվանը, արմավենին ու վերասլաց աշտարակը՝ այս ամենն, իհարկեւ, իրենց տեղն ունեն Սարգսնի գործերում, բայց բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում է մարդու զրամատիկ ճակատագիրը, նրա երազանքների ու զգացմունքների ազատութեան խնդիրը:

Ազատութեան համար շարունակ ղեն նետող գորգագործ աղջիկը («Գլուխն առա»), իրենց մեծ սիրով վառվող գեղեցկուհի Նաջիրեն ու երգիչ Զեյնալը («Երանի») և Գ. Սարգսնի գրվածքների մյուս հերոսները հանդես են գալիս թրպես երջանկության ու ասրելու մարդկային իրավունքը հաստատող հերոսներ: Դրամատիկական խոր բովանդակություն ունեցող սյուժեներով Սարգսնը բացահայտում է դաժան իրականության մեջ մարդկային երազանքների կործանման երևույթը: Արեւելքի թեմայի մեկնարանութեամբ Սարգսնը յուրատեսակ բանավեճ է վարում գրականության մեջ կշիռ ունեցող «օրինատալիսաների» հետ՝ «արեւելյան սյուժեներին» միջոցով արծարծելով անհատի ազատութեան սահմանների լայնացման համամարդկային գաղափարը:

Այդ գաղափարն է Սարգսնի գրվածքների հուզական գլխավոր շեշտը: Դրա բյուրեղացումը եղավ փայլուն վարպետութեամբ և հոգեբանական նորրը զննումներով գրված «Դեկֆրոշ և Էլ-Նուրի» անդուգական բալլադը:

Շրջմուկի Էլ-Նուրին խենթի պէս սիրահարված է գեղեցկուհի Դեկֆրոշին. Դեկֆրոշը նրան օտար է համարում: Նա սիրում է եղնիկ որսացող Ռահուլային: Երբ Էլ-Նուրին փառարանում է նրանց սերը, Դեկֆրոշն ասում է, որ ճշմարիտ սիրահարը իր սիրածին չի գիշի ուրիշին, իսկ երբ սպառնում է սպանել սրսորդին՝ նորից արժանանում է Դեկֆրոշի հանդիմանութեանը. սիրահարը չի կարող վիշտ պատճառել սիրածին: Իր սիրո մեծութեանն ապացուցելու համար Էլ-Նուրին նետվում է ժայռից: Նոր միայն Դեկֆրոշը հավատում է իր սրտի տալետին: Սյուժեին հետևում է այս բարոյախոսութիւնը:

Երազում է սերն անարատ,
երազով եմ քեզ կանչում,
Իսկ իրական սիրով առատ
Մարդիկ իրար են տանջում:

Էլ-Նուրիի սիրո ոգրերգական պատմության մեջ առաջնութեւն տալով պայքարով և տառապանքով սերը նվաճելու մտքին, Գ. Սարգսնն ասում է, որ ճաշմարտութիւնը պատկանում է իրական զգացմունքին... Ճշմարիտ սերը անվերջ է, նա սահմաններ չի ճանաչում, նա ամենահագիւ ուժ է՝ երբ մարդ հավատարիմ է մնում իր էութեանը: Այդպիսին է Էլ-Նուրին, որ պարտվեց սիրո համար մղած պայքարում, բայց հավատարիմ մնաց իր մարդկային էութեանը:

Սարգսնի ստեղծագործութեան մեջ պոեմն ու բալլադը առանձնապէս մեծ կշիռ ձեռք բերին Հայրենական պատերազմի տարիներին: Պատերազմի մասնակիցների սխրագործութեանն ու հերոսական մարտումը վերաբա-

դրող հուզիչ գործերից բացի, Սարգսնը զիմեց նաև զրականություն մեջ հայտնի մի շարք ավանդական սյուժեների՝ տալով սեփական մեկնաբանությունը:

Ավանդական սյուժեների հանդեպ Սարգսնի հարցասիրությունը՝ պատմությամբ հափշտակված հնասերի վերաբերմունք չէ: Այս կամ այն հնագույն ավանդությունը բանաստեղծի համար նախ և առաջ կենդանի վերապրումների ու զգացողությունների աղբյուր է: Ավանդական սյուժեի մեջ պատմվող դեպքը Սարգսնը վերապրում է որպես իր ժամանակի երևույթ և դրանով բացատրում արդիականությանը ևս զբաղեցնող գաղափարներ՝ մարդկային գոյության խորհուրդը, արվեստի էության իր ըմբռնումը, անհատի ազատության և մարդու ձուլատաքի հարցը, սիրո և գեղեցկության իմաստը, — խնդիրներ, որոնք մարդկության հավերժական ուղեկիցներն են:

Այսպես. «Մարմարակերտ գեղուհին» բալլադում Պիգմալիոնի անտիկ սյուժեն Գ. Սարգսնը մշակեց այնպես, որպեսզի բացահայտի իրեն զբաղեցնող խնդիրը՝ ի՞նչ հարաբերության մեջ են արվեստը և իրականությունը:

Պիգմալիոնը իր գլխավում կերտում է գեղեցկության քանդակը և սիրահարվում արձանին: Նա թախանձազին խնդրում է Աֆրոդիտին՝ կենդանություն տալ անշունչ ասարկային: Բայց երբ կատարվում է իղձը, Պիգմալիոնը սարսափահար հետ է քաշվում: Նրալը ասելի է տալիս. ձեռով կատարյալ արձանը դառնում է կատարելությունից հեռու սովորական արարած: Պիգմալիոնը ստիպված նորից թախանձում է՝ իր երազին տալ նախկին կերպարանքը:

Անտիկ սյուժեին տալով նման մեկնաբանություն, Սարգսնը բնավ էլ նպատակ չի ունեցել իրար հակադրել արվեստն ու կյանքը, ինչպես կարծել են այս իմաստուն բալլադի որոշ քննադատներ: Բալլադի միջով անցնում է այն միաբեր, որ արվեստը՝ թեպետև նյութն ու բովանդակությունը քաղում է կենդանի կյանքից, բայց և ունի իր սեփական օրենքները, շափանիշները: Այս տեսական հեռանկարներ ժամանակին հնչեց որպես նախազգուշացում այն մտայնության դեմ, որը զրականությունը դարձնում էր իրականության անկենդան պատճենն ու ստրուկը, մեխանիկական հավասարեցման էր բերում կյանքի անմշակ փառաքն ու արվեստի էությունը:

Արդիական բովանդակությամբ է շնչում նաև «Տղան և մահ» բալլադը, որ անմահություն որոնող տղայի կերպարով Սարգսնը հաստատում է այն միաբեր, որ երջանկության խորհուրդը մարդու կատարած բարի գործի մեջ է:

Անմահների երկիր որոնող տղան երկար թափառումների ընթացքում գալիս է այն համոզմունքին, որ արգար պորձն է միակ անմահությունը: Տղան ներծծվում է դարերից եկող, դարերում ստուգված և միշտ կենդանի աչք իմաստությամբ, համարելով դա մարդու կենաց խորհուրդն ու ամենամեծ հոգեկան ազատությունը:

Հայրենական պատերազմի շիկացած օրերին Գ. Սարգսնը գրեց «Դեպի կառափնարանը», փորձելով պատմության փաստով բացատրել արդիականությունը: Այդ ժամանակ այն հնչեց որպես հույ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ուժովին՝ հոգեհանգստի երգ:

«Դեպի կառափնարանը» պատմում է 1915 թ. Մեծ եղևոնի զարհուրելի դեպքերից մեկը: Նրկու հարյուր հազ մտավորականների՝ զրոգներ, ուսուցիչներ, երաժիշտներ, հրապարակախոսներ, գիտնականներ, — թուրքական կա-

ռավարութեան հրեշտովոր ծրագրի համաձայն տանում են կառափնարան: Բանաստեղծը նկարագրում է այն պահը, երբ հայոց բազմութիւնները վերջին հրաժեշտն են տալիս կառափնարանի գնացողներին՝ Կոմիտասին, Վարուժանին, Սիամանթոյին և մշտաներին:

Այնտեղ էին նրանք՝ այդ շարագոյժ նավում,
Հայոց քնարների վարպետները բոլոր,
Հայոց պայծաս մարի աստղերն էին մարում
Այդ սեպւոր ժամին, խաղարի ղեմ անդոր...

«Գեւալի կառափնարանը» Սարգսնի ստեղծագործութեան ամենաշիկացած կեսն է: Հայ ժողովրդի նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև բանաստեղծի մեղադրական դայրալից խոսքն է՝ ուղղված բոլոր ժամանակների բարբարոսներին, մարդու և աշխարհի թշնամիներին:

5

Ստեղծագործական կյանքի բոլոր շրջաններում պոեզիային զուգահեռ, Սարգսնը դիմել է նաև գեղարվեստական ուրիշ ժանրերի. գրել է պատմվածքներ, ակնարկներ, արձակ մանրապատումներ, ժամանակակից և պատմական դրամաներ, նշանավոր ժամանակակիցներին բնութագրող հուշեր, հրապարակախոսական և քննադատական հոգվածներ, գրախոսութիւններ և, վերջապես, զբաղվել է թարգմանութեամբ:

Եթե «զուգահեռ» ժանրերում Գ. Սարգսնի ստեղծածը չի հասնում նրա մտերմական քնարի և բալլադի գեղարվեստական խորութեանը, ապա չի նշանակում, որ հայոց խորհրդային գրականութեան պատմութեան մեջ գրանք չունեն իրենց որոշակի տեղը: Ավելին. Սարգսնի արձակի և թատերագրութեան որոշ էջեր գրական այնպիսի վավերագրեր են, որոնց միջոցով կարելի է բնութագրել տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի ու գեղագիտական մթնոլորտի ինչ-ինչ կողմեր:

Այդպիսի արժեք ունեն, օրինակ, 20-ական թվականներին գրած «Կոմունի ջաղացը», «Օտար մարդը» պատմվածքները, որոնց մեջ հավաստի ներկայացված են նոր հասարակութեան երկուների շրջանի հոգեբանական գծվաբութիւններն ու կենցաղային բնորոշ գծերը:

Այդպիսի ժամանակ բնութագրող գործ է 30-ական թվականների վերջում գրված և վարչականորեն դատապարտված «Զրպարտութիւն» պիեսը, որով գծվարին տարիների համար քաղաքացիական հազվագյուտ խիզախութեամբ Գ. Սարգսնը մարտնչում է ազնիվ, բայց անյուր զրպարտութեան դժգոհարձակ պատմի համար: Ուրիշ բան էլ չէր կարելի սպասել մի գրողից, որն իր ամբողջ ստեղծագործութեամբ հաստատում է մարդու ազնվութեան ու արժանապատուութեան հումանիստական, ժողովրդական շարժանիշները:

Գ. Սարգսնի թատերագրական երկերից հայտնի են նաև Հայաստանում քաղաքացիական կռիւների մասին պատմող «Երեք երգ» դրամատիկական պիեսը (1935-ին բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում) և «Գրիգոր Դերեն» պատմական պիեսը, ուր միջնադարյան ավանդութիւններում հռչակված հերոսի կերպարով Սարգսնն արծարծում է այնպիսի հրատապ բարոյախոսութիւն, ինչպես ժողովրդի հոգսերը ճանաչող, ժողովրդի սուրբ գործին նվիրված մարդու հարցն է:

Գ. Սարգսնն իր կյանքի ճանապարհներին հանդիպել է շատ նշանավոր մարդկանց, որոնցից էլ ընտրել է իր բարեկամներին ու մտերիմներին: Թեմակոն գարոցի ուսուցչին՝ Հրաչյա Աճառյանին, գրական հովանավորին՝ Կղեշե Զարենցին, արձակագիր ընկերոջը՝ Ակսել Բակունցին: Երգի ստեղծման համահեղինակ Աշոտ Սաթյանին նվիրված հուշերում Գ. Սարգսնը մտերմական շնչով վերականգնում է «բարեկամների» կյանքի գեղեցիկ գրվագները: Սարգսնի հուշագրական էջերը շարադրանքի հստակությամբ և, մանավանդ, նյութի մատուցման հավաստիությամբ, նշանակալից տեղ են գրավում արդի հուշապատումի մեջ:

Թարգմանությունը համարելով ժողովուրդների հոգևոր գանձերի փոխանակման ամենագործը միջոց, յուրատեսակ «կապի ծառայություն», Սարգսնը պարբերաբար թարգմանել է համաշխարհային, ռուս և խորհրդային ժողովուրդների ականավոր բանաստեղծներին: Նրա թարգմանական աշխատանքի պսակը ուկրաինական մեծ Կոբզարի՝ Տարաս Շևչենկոյի, պոեմների ու բանաստեղծությունների հատորն է: Բնագրին հարազատ աչք թարգմանությամբ Տարաս Շևչենկոն խոսեց հայերեն և հայ ընթերցողին պատմեց իր հարազատ ժողովրդի տառապանքից ու հեծեծանքից, մաքառումից ու երազներից:

Գեղամ Սարգսնի ստեղծագործությունը խորհրդահայ գրականության մի գրվագն է, նրա պատմության անբաժան մասը: Հայոց պատմության մեծագույն ողբերգությունը, իսկ այնուհետև նրա վերածնունդը տեսած բանաստեղծը միշտ եղել է իր ժողովրդի հետ, սուղվել նրա հոգու խորքերը և այնտեղից քաղել աշխարհասիրության, մարդասիրության, հայրենասիրության վսեմ գաղափարներ, իր երգերում շունչ ու ոգի տվել աչք գաղափարներին և դրանցով հարստացրել ժողովրդին:

Շուրջ կես դար Սարգսնը անմնացորդ սիրով, իր ստեղծագործություններով ծառայել է իր հայրենիքին ու ժողովրդին, նրան բերելով իր բովանդակ նվիրումն ու անխախտ հավատարմությունը, հոգու վեհությունն ու հոգու լույսը:

Հովհաննես Շիրազը (Հովհաննես Թադևոսի Կարապետյան) ծնվել է 1914-ին, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), հոգաբորժ գյուղացու (բուստանչու) հարկի տակ: 1929-ին իրենց տան սեմին թուրք հրոսակները սպանել են հորը, ուստի և նրա մանկությունն անցել է անվերջ գրկանքների մեջ, որբանոցներում և շուկաներում՝ բյուրավոր անապատտանների շարքերում: Նշել է ջուր ծախող, որի մասին հետագայում հշուսել է սրտառուչ բանաստեղծական էջեր:

«Մենք դարդի մեջ, չգիտեինք՝ դարդն ինչ էր...», — գրել է մանկության տարիների մասին, երբ հափշտակված է եղել հայրենի Շիրակի բնության տեսագծերով՝ աստեղաչին գիշերներով ու զանգուկ աղբյուրներով, գյուղական ջրաղացների երգով ու ջրվորների բահերի գրնգոցով, կախարդական մայրամուտներով և հովվական սրինգների կանչով, սարերից բարձրացող լուսիններով, արա ու հանգով...

Այս մասին նա պատմում է «Մի փետուր իմ արծիվ կյանքից» ինքնակենսագրական գրության մեջ: Նույն տեղում նա հիշատակում է բաղում այն արհեստները, որոնք, մոր խորհրդով («արհեստ սովորիր... Արհեստն է ոսկե բիլազուկ»), տեղ են դրել նրա կենսագրության մեջ՝ մինչև տեքստիլ գործարանում կտավագործի աշակերտ և ենթավարպետ դառնալը (1932—1934):

Այդ օրերին էլ նա մտերմանում է «Տրժվժիկ» հանրահայտ պատմվածքի հեղինակ, վիպասան Ատրպետի հետ, որը, նկատելով «պատանի խենթի» շքեղ ձիրքը, խրախուսում է նրա բանաստեղծական փորձերը: Թեև կարգին կրթություն չէր ստացել («կիսաառփառ» սվորելով «ափարտել» էր չաթնամյակը) Շիրազը, աչքումամենայնիվ, ուներ բանաստեղծական ճշգրիտ գեղարվեստականներ:

Իր բանաստեղծական գալի-



Հովհաննես Շիրազ

քը փնտրում էր ժողովրդական շնչի բանաստեղծների մոտ՝ Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Քումանյան, Ավ. Իսահակյան: Նրանց բանաստեղծությունների հետ միասին կարդում էր աշուղական հավաքածուներ, ազգային երգարաններ: Քուռն հափշտակությամբ լսում էր աշուղական արվեստի օրրանի՝ Գյումրվա աշուղներին, որոնք, իր ասելով, արտահայտում էին ամենամեծ ճշմարտությունները: Կուսերն էին Ջիվանին ու Շիրամը՝ կյանքի և սիրո փիլիսոփաները:

1930-ից Շիրազի բանաստեղծություններից առանձին նմուշներ տպագրվում են տեքստիլ գործարանի «Մանածագործ» թերթում, այնուհետև քաղաքային «Բանվոր» թերթում, հրավիրելով գրասեր համարադաքացիների ուշադրությունը:

Շիրազը գրական աշխարհի խոսակցության նյութն էր: Նրա մասին խոսում էին իրրե հայոց բանաստեղծության ապագայի մասին, իրրե նրա ավանդությունները, մասնավորապես ազգային-ժողովրդական գիծը շարունակողի:

2

1935-ին Մոսկվայի հայկական տպարանում տպագրվում է Հովհ. Շիրազի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Գարնանամուտ» խառափրով (գիրքը տպագրվել էր Վ. Ալազանի խմբագրությամբ և հակիրճ նախախոսքով):

«Գարնանամուտը» դարձավ գրական հասարակայնության բուռն հետաքրքրության առարկան: Գաղտնիքն այն էր, որ նրա առաջին ներշնչանքներն աչքի էին ընկնում զգացմունքների զարմանալի անսովոր հասունությամբ, բանաստեղծական-պատկերավոր մտածողության թարմությամբ:

«Ռեկտերի ու մկանների», կապույտ բաճկոնների և գործարանային շշակների քնարերգությանը Շիրազը հակադրում էր զգացմունքների՝ սրտի, դարնան, ծաղկունքի, ջաշխության բանաստեղծական տեսագծերը:

Նոր բանաստեղծի տպավորությունների նախնական «աեկունքները» անապատանային մանկության ու Շիրակի բնության տպավորություններն էին, որոնք պատկերներն ինքնակենսագրական և բնութագրական մի շարք հրաշալի բանաստեղծություններով՝ «Հին աշխարհը չեմ տեսել», «Տխուր տրտում այն փողոցից, մրոտ լեցից ևս ո՛ւր հասա», «Բմ կուլայով այս պուճուր», «Աղավինները ամեն տափոտ»:

Աղավինները ամեն առավոտ,
Կալերի վրա ճախրում են անիռլի,
Կապույտ հետուն է նրանց կախարհում՝
Թացրնում-աանում դաշտերը կապույտ:

Սիրոս նմուն էր կանաչ կալերին,
Բայց սրտիս կալից մի սլազ առաջոտ:
Իր թևին տալով թռչող աղավին՝
Մի հեռուր թողած սրտիս կալի մոտ:

Պատանեկան սիրո ոռմանտիկան արտահայտող այս մեղմաբույր պատկերի կողքին հայտնվում են շիրազյան ներքին հզոր տարերքի յուրացումներ՝

...նիպարա, ևս բո տարերքն հերարձակ՝
երգիս ժամին զգում եմ իմ կրծքի տակ...

Հաջորդ՝ «Երգ Հայաստանի» (1940) ստվար ժողովածուն, թեև ամբողջությամբ մեջ չունի առաջին գրքի խորություներն ու թափը, թեև շատ դեպքերում անմշակ էր բանաստեղծի ձեռագիրը, սակայն «Գարնանամուտի» հետ միասին բերում էին աշխարհի բանաստեղծական նոր տեսություն։ Դա վերաբերում է առաջին հերթին շիրազյան գարնանային հրավարտակներին՝ «Եվ ես ձմեռն հետ գնում եմ կարծես Դեպի գարունը, գնում արևով», «Նորից գարուն է, սարերը հլինեմ, Կայծակների հետ բախվեմ սարերում», «Մանու-

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԻՐԱՋ

ԳԱՐՆԱՆԱՄՈՒՏ

Ա Լ Ա Ջ Ա Ն Ի
ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՄԲ ՑԵՎ ԱՌԱՋԱԲԱՆՈՎ

Պ Ե Տ Ն Ր Ա Տ
ՅԵՐԵՎԱՆ 1935 ՄՈՍԿՎԱ

շակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս», «Գարունն է գալիս, դռներդ բացեր» և այլն։

Գարնանային հրավարտակների պըսակը եղավ «Թագադրում» բանաստեղծությունը.

Հոգիս արթնացավ հարավի բույրից,
Ինձ է դուրս կանչում գեփյուսը նրա,
Ջյունն էլ արևի ջահել համբույրից
Ուրախ լալիս է դաշտերի վրա:
Ելնեմ, ծաղկումն է ձնծաղիկների
Ջյունից ինձ նայող աչերն համբուրեմ,
Գնամ հետից ձիծեռնակների՝
Նրանց հետ ետ դամ՝ դարունը բերեմ,—
Բարձրանամ կապույտ գահը լեռների՝
Արևն իբրե թագ իմ գլխին առնեմ,—
Հագնեմ ձիւրանին արշալույսների,—
Գարնան թագավոր ինձ թագադրեմ...
Եվ հրավարտակ արձակեմ մի խիստ,
Որ աղբյուրները հավերժ կարկաչեն,
Որ ծաղիկն լեռներն իմ արեանխառ,
Որ ծով դաշտերը հավերժ կանաչեն,
Որ գարունները գան ու չգնան,
Որ հավերժական դմբուխտ գրախառով,
Որ բեկվի իմ դեմ խորհուրդը մահվան,
Որ մարդը ցնծա հավերժի բախտով:
Եվ ես երջանիկ կլինեմ աշնամ,
Եվ դուցե աշնամ ես մահը սիրեմ,
Երբ անմահ լինեմ, երբ հավերժանամ,
Երբ գարունները ողջ թագավորեմ...

Աշխարհի «գարնանայեման», ասել է թե ջահելացման ու նորացման բաղձանքը հայ բանաստեղծության պատմության նոր հայտնությունն էր։

«Գարնանացման» աշխարհատեսությունը ոչ թե բանավեճ էր միջնադարի տերջանական դոկտրինների հետ, որը նույնպես ասպարեզ եկավ հասարակական կարիքի ուղղակի ազդակներով,— ալլ բնական ու տրամաբանական հետևությունը ազգային ու սոցիալական նոր ուղի թեկուխած ժողովրդի պատմական իրադրության, որը բանաստեղծին թեկադրում էր պատկերային-սիմվոլական-արտահայտչական նոր համակարգ, նոր հուլմունքներ և հնչերանգներ։

Նորաբույր բնությունը,— ասում է Շիրազը,— մարդկանց հոգնած աչքերի առջև բացում է նոր հեռաստաններ։

...երկրէ-երկիր շաղ տալով կահաշներն իր ձեռքերի,
Մեր երգերի լուսարացն ու գարունը լեռներին:

Սա իրականութեան «նոր մոդել» էր, միանգամայն նոր զգացողութիւն՝ արեւեցման ու հրճւանքի, անժամոթ հայոց բանաստեղծութեան դարավոր քն-
թացքին... Միանգամայն ճիշտ է այն միտքը, որ տասնամյակներ առաջ հայտ-
նել է քննադատ հորեւն Սարգսեանը՝ «նրա աշխարհազգացումը վերածնունդ
ապրող, նոր, արևոտ հորիզոններ ոտք կոխող մարդու աշխարհազգացում է»²:
Դրա արտահայտութիւններն են ձմռան ու զարնան, մահվան ու կյանքի, հով-
տի ու լեռան, վայրէջքի ու վերելքի շիրազյան պատկերաշարին հակադրութիւնը: Ե
րբ, բարձունքի, լեռան, ճանապարհի, հեռաստանի փոխարեւորական շարքերը,
գոյութեան հավերժ ջահելութեան և կյանքի մեծարանքի հուղական-մաժոր
տրամագրութիւնները:

Բոլոր ճամփաներն ինձ վեր են տանում,
Ջան, ես ջահել եմ, սիրում եմ էլի...

Աշխարհազգացական ներքին շաղախով լինելով ուսմանտիկ բանաստեղծ,
Շիրազը մեծարում է աշխարհի ջահելացման աղբյուրները՝ գարնանամուտի
երկունքը, լեռնային հովերի աշխարհապտույտը, գիշերների մեջ բացվող
լուսախաղերը, ծաղիկների երազային տեսիլքները, կայծակների փայլատա-
կումները: Առաջին իսկ բանաստեղծութիւններում Շիրազը հակվում է դեպի
պատկերաշարին կայուն մեծութիւնները: Այսպէս, պարբերականութեամբ երևում
է «արծիւ» խորհրդանշանը, որ վկայակոչվում է մարդկային ոգու հզորու-
թեան միտք արտահայտելու համար:

Արծիւ լեռների, արծիւ ինքնիշխան,
Ուզում եմ ես էլ քեզ հետ սավառնել,
Չունենալ իմ դեմ էլ ոչ մի սահման,
Երազի բոլոր բարձունքներն առնել,
Ու ճախրել միշտ վեր, Օ՛, թեք տուր ինձ՝
Սկսեմ դեպի արեւներն անմար,
Կամ պոկիք, արծիւ, սիրտս իմ կրծքից,
Միայն թե քեզ հետ բարձունքները տար...

«Գարնան», «արծիւ», տպա նաև «արեւ», «կայծակներ», «ծաղիկնե-
ր» և հարակից պատկերաշարին շարքերով Շիրազը բանաստեղծութեան ավան-
դական կառույցների մեջ հայտնագործեց իրականութեան ճանաչման իր մո-
դելը, դրան համապատասխանող գունագծերով. ոչ թե մթնշաղային անդոր-
րութեան, այլ գարնանամուտի խենթութեան, ոչ թե միալար տեղացող տնձ-
րներ, այլ կայծակնաշանթեր, ոչ թե միակերպ խոխոջող առվակներ, այլ
հեղեղածին ջրվեժներ, ոչ թե բնութեան դալկացող պատկերներ, այլ ծաղ-
կունքի հրաշքներ, ոչ թե գոյութեան անշարժ պահեր, այլ անսանձ թռիչքներ...
Առաջին շրջանի (1935—1940) բանաստեղծութիւններում Շիրազը նվաճում է
մոտիվների, ասեկիքի իր աշխարհը՝ բնութիւն, հայրենիք, մայր, սեր,— ար-
տահայտութեան իր կերպը, տրամագրութիւնների որակը:

Չնայած բանաստեղծութիւններում տեղ գտած վերամբարձ շեշտերին և
պատկերաշարին սարք ու կարգի կրկնութիւններին, «Շիրազի հանելուկը» պետք
էր լուծել ոչ թե «ոռախոսական ոճի» գեղագիտութեան բանալիներով, այլ՝
ուսմանտիկական աշխարհազգացողութեան ու ձեռագրի: Մինչդեռ նրա քնար-

երգությունը մեկնաբանվում էր «ոեալիստական գրեկտոճի» լույսի տակ և, ահներև սխալով, նրան վերագրվում էին այլևայլ «մեղքեր»՝ մեկուսացում արդիականության խնդիրներից, ավանդական-ժողովրդական պոեզիայի անփննդատ ու միակողմանի վերերդումներ և այլն: Հինգ էն գլխից Հովհ. Շիրազը ռոմանտիկ էր՝ կյանքին ու մարգուն ներկայացված մարսիմալիստական շափանիշներով*:

3

Պատանեկան ընտրի վերընթաց, անհանգիստ, լարված տարերքը նոր հուն բացեց Հայրենական պատերազմի տարիների ընտրերգության մեջ, որի նախամուտքը եղավ «Բանաստեղծի ծայնը» (1942) ժողովածուն:

Բնավորությամբ Շիրազը ու միայն սաղմերգակ չէր, այլև որոշ առումով ու որոշ սահմաններում՝ «պացիֆիստ», մտերմական ապրումների, սիրո, գեղեցկության, կարոտի և բնության բազմակերպությունների երգիչ: Հայրենիքի վրա կախված ահեղ վտանգը միանգամայն օրինալափորեն Շիրազի բնորը պսակեց շանթ ու կաշմակի, ամպ ու սրտախ, արծիվների ու բարձունքների, հողմի ու խոտվքի պատկերային զուգորդություններով՝ «է՛յ, հե՛յ, մոլեգնի՛ր, խոտվք բնության», «Արծիվ պտնալու օրեր են, իմ սիրտ», «Բեհարկ լինի ու լի գլխարկ, Գլուխներս վալը կգնե՛ք», «Կանչում եմ, զոչում սրեր մերկացրեր» և այլն: Հրապարակախոսական կանչերի մեջ կային և՛ արիության, և՛ հավատի խոսքեր, ինչպես այս մեկը.

Բող ձայնս աշխարհն, առողերն խմանն,
Որ լի պատահեր ազեան աշտ դմի՛
Քե գետերն ամենն հետադարձ հոտանք,
Թե արեգակը երկնից ընկնի,
Թե բախվոն ճովերն ու դառնան ցամաք,
Թե մոխրանալով աստղերը թափվեն,
Թե անապատը դարհուրած՝ խոտի,
Թե խոր-Վիրապի երախտ սուզվեն
Հավերժ գահերը խրոխտ Մասիսի,
Թե ողջ մահաբեր գիսավորները
Ջարկվեն հրնավուրց այս հողագնդին,
Թե Թեղեքքի սիրան էլ գաղարի,—
Դարձյալ մահ՝ չի գա իմ հայրենիքին...

Հավատի տրամադրությունն անցնում է ոչ միայն այն բանաստեղծությունների միջով, որոնց մեջ Շիրազն անմիջականորեն անդրադառնում է հայրենասիրական-քաղաքացիական ապրումների՝ հերոսելիով պաշտպանել միասնական հայրենիքը, նրա սրբությունները: Հավատասական շեշտ ունեն նաև անուղղակի անդրադարձումները, մասնավորապես բնության պատկերումները, որոնց մեջ Շիրազը փառաբանում է կյանքի ծաղկումը՝ մահի դիմաց, բնության դարթնքը՝ պատերազմի ավերումների դիմաց:

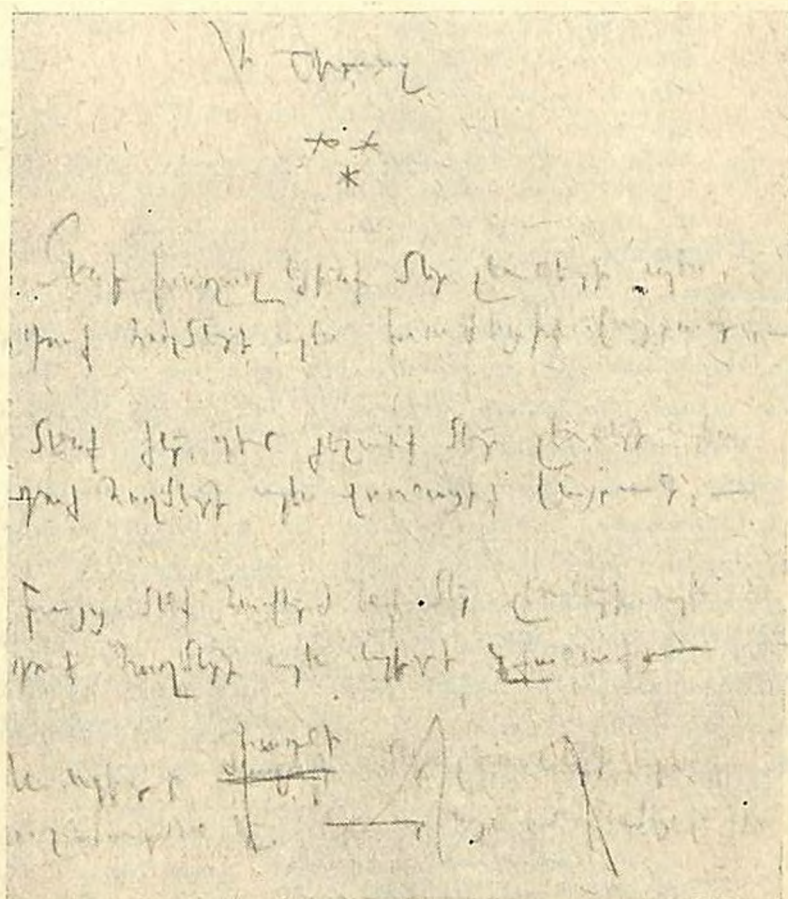
1942-ին Ավ. Իսահակյանի խմբագրությամբ լույս տեսավ Շիրազի «Երգերի պիրը», 1946-ին՝ «Լիրիկա» խորագրով ժողովածուն, որոնք ազգային բանաստեղծության պատմության մեջ կայուն արժեքներ են:

* Ըր սակավաթիվ թարգմանություններում անգամ Շիրազը դիմել է ռոմանտիկական ոճի բանաստեղծներին (ն. Թարախազիլի՝ «Մերան», Մ. Լեյմոնտով՝ «Երգ Կալաշնիկովի մասին»):

Բնականաբար, Շիրազի քնարերգության մեջ դարձյալ մեծ տեղ են զբաղում «ահեղ օրերի»՝ պատերազմի, իմաստավորումների:

Ճիշտ է գիտված, որ Շիրազը կյանքի գարկերակը պզուժ է բնության մեջ, որ բնության «ներքին պատկերով» նա արտահայտում է հայրենասիրական տպրումներ:

Այդպիսին է, օրինակ, հանրահայտ «էքսպրոմտը» (1941 թ.), եզակիորեն խոր ու տարողունակ մի բնդհանրացում՝ հայրենիքի անմահության և մահվան արշավի դատապարտվածության շաղախով:



Լեռան և հողմի եռաբանյա հակադրությունը ի հայտ է բերում հայրենիքի բովանդակ էությունը՝ նրա գոյության հիմնական սկզբունքներով. խաղաղություն, խիզախություն, հավերժություն:

Շիրազը հաճախ է դիմում լեռան մետաֆոր-խորհրդանշանին՝ արտահայտելու վիճության, գեղեցկության, կյանքի բարձրության արամադրություններ: Դիմելով Հայրենիքին՝ համանուն բանաստեղծության մեջ պրում է՝

Քո լեռները փտորի սյուներն են Երկնահաս՝
Կյանքիդ համար ընկածներին...

Շիրազի «հայրենյալ քնարը» պատերազմի տարիներին հարստացավ մի շարք սովորական էջերով, որոնց մեջ է «Ո՞րն է, բարս...» պոեխոթոցը:

— Ո՞րն է, բարս, մեր հայրենիք
— Էն, որ ունի բարձր երկինք,

Էն, որ ունի ամպ ու արև,
 Յուր թաղարժան զլիսու վերե:
 Էն, որ ունի լեռն Արագած*
 Հայ թաղու՝ ու զմբուխտ չաղած,
 Որ կապաս իր արբային,
 Արբան՝ գերի աշոց պահին:
 Էն, որ տեսրով իր Սևանի
 Մաղերն արձակ ու դեղանի,
 Լացող հարսի կնամանի,
 Որ կապաս՝ ողջ ազգովին
 Իր մեծարույր Վանա ծովին:
 Էն, որ ունի աշխարհի թագ՝
 Հանց թագավոր Մասիս ճերմակ,
 Ճերմակ Մասիս, սիրտը մրմուռ,
 Դուխր վեր, դրախտի դուռ:
 Էն, որ ունի Մասիսն ի վար
 Հին-հին բերդեր, վանքեր մրում,
 Որ ամերակ, բայց դեռ դարեր
 Լուս կազմվեն երկինքն ի վեր...

Այս բանաստեղծության մասին դիպուկ է ասել Թուրեն Զարյանը. «Կարծես վերից, արծվաթևիչի բարձրությունից դիտված լինի հայոց հին աշխարհը: Սա տիպիկ հայկական պեյզա՞՞ն է: Մի կողմից հայկական պեյզա՞՞՝ Մարտիրոս Սարյանի կտավներից փոխ առած դույների ճոխությունը, մյուս կողմից՝ խորին երախտագիտության զգացում՝ երկրի բիրլիական ծագման հանդեպ և, վերջապես, երրորդ կողմից՝ մի լուսավաթ թախիժ, որ դարեր անընդհատ ծորել է խոշտանգված երկրի սղրերգությունից: Սա բանաստեղծությունն է, այլ բանդակագործության մի կատարյալ խաչքար, որն իր քառացած ձևերի մեջ վերստեղծում է հայոց աշխարհի պեյզա՞՞՞ն»³:

Հովհ. Շիրազը ևս այն մտքին է, որ «Հայրենիքը»՝ ոչ միայն վերացական հասկացությունների գումար չէ, այլև չափազանց կոնկրետ իրականություն, ծննդավայրի, պատմության, բնության հանրադրումար.

Ամենայն անգամ,
 Երբ հայրենիքի մասին են խոսում,
 Իմ միտն է գալիս առուն մեր դռան,
 Որ մանկությանս հեքիաթն էր ասում.
 Իմ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Իմ արագիլը՝ վրան դարնան ձյուն:
 Իմ բլրի շուրթին գերեզմանն իմ հոր՝
 Որպես բարացած անեծք աստծուն,
 Իմ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Որ առաջ ծխով օջախն էր վառվում.
 Իմ օրորոցս այն սուրբ ծխի տակ,
 Որ այնպես բազր մայրս էր օրորում...

Սա ոչ թե հայրենիքի տեղայնացում է, այլ նրա էության կոնկրետացում:

Պատերազմի ողբերգական օրերին Շիրազը գրում է բանաստեղծություններ, որոնք արտահայտում են կյանքի գերադանցությունը մահվան հանդեպ: Այս առումով քնորոշ են հոգի և հնձվորի թեմատիկ արժարժեմները. ինչպես.

Իմ երազի մեջ՝ կանաչ դաշտի մեջ
Դոխման անցել էր, մաճկալ էի ես,
Կանաչ դաշտի մեջ, գալար դաշտի մեջ
Խոփիս տակ բնկավ մանուշակ մի հեզ...

Շիրազի մարգասիրական հայացքը աշխարհի ու կյանքի հանդեպ («Երանի մեռնող ձյուններին, որ միշտ Հեռուից կանաչ գարուն են թողնում...») խոր ու սրտագին համազգացություն մը հասնում է զարմանալի խոր ընդհանրացումների.

Նարտներս լամ ու թիֆլեանամ՝
Ինչպես ամպերը անձրևից հետո
Համբույրի կարոտ վարդերս բաճամ՝
Ինչպես մայիսը անձրևից հետո
Բացված վարդերով հեռու գիրկդ գամ՝
Ինչպես արևը անձրևից հետո:

Կյանքի առջև ծնրադրող բանաստեղծը, որ խոր կսկիծով է վերապրում հայրենիքի շարժարանքն ու չվերադարձած մաճկալների նահատակությունը, գտնում է կորուստների փոխհատուցման հումանիստական ձևը.

Գարունն՝ արևով ժպտաց ամենքին,
Ամենուր վառվեց զմրուխտը գարնան.
Իմ դուռն էլ բացեց գարունը կրկին.
Բայց սիրտս այսպես ողջունեց նրան.
— Գարուն, արեգ տար աշխարհներին,
Ինձ մի մանուշակ թող մնա միայն...

Հայրենական պատերազմի տարիների ոգուն համահնչուն էին մարդու հզորությունների շիրազյան մեծարանքները, որոնց շարքում է քրեատմատիական հետևյալ բանաստեղծությունը.

Սիրտս՝ ալեքր կաղնու մեջ գրի,
Կուացած կաղնին նորից բողբոջեց,
Բարձրացավ, կանգնեց բնդղեմ հողմերի,
Եվ ջահելացած՝ նորից շատաչեց:
Եվ մատաղ սիրտս՝ ճախրանքի ծարավ
Ջառամյալ արծվի կրծքի տակ գրի,
Մեռնող արծիվը թև առավ, թռավ,
Որսի հետևից ջահել օրերի...

Նման բնույթի այլարանական-այլախոսական խորհրդանշաններով լեփելեցուն է նրա առաջին տասնամյակի քնարերգությունը, որն, ինչպես արդեն նշել ենք, բանաստեղծական նոր տեսագծեր էր բերում հայոց գրականությանը՝ շիրազյան տեսագծեր: Դրանք ոչ միայն անմիջականորեն չեն սերում Ա.Վ. Իսահակյանի պատկերային կառուցվածքներից, ինչպես դիտում էր Ժամանակի քննադատությունը, ոչ միայն վերերգությունը չեն հայ միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան ժողովրդական բանաստեղծական ուղղությունների, այլև նոր աշխարհազգացողության ծնունդ են:

Անտարակույս, Հովհ. Շիրազի պոեզիան սերտ աղերսներ ունի հայոց բազմադարյա պոեզիայի հետ՝ սկսած նրա հեթանոսական ակունքներից մին-

չէ միջնադարյան քնարերգութուն, մինչև Հովհ. Թումանյան և Ավ. Իսահակ-
յան:

Աղգային բանաստեղծության ավանդների ազդակներով, բայց իր իւր
անհատական կնիքով Շիրազի ստեղծագործության մեջ կազմավորվում են
որոշակի թեմատիկ ոլորտներ՝ հայրենիք, բնություն, մարդ, նաև սեր ու մայր,
որոնք իրավամբ համարվում են բանաստեղծական սթանդերթ էջեր: Սիրո
ազգացմունքը երևում է այլևայլ նրբերանգներով՝ սիրո առարկայի պանծացում,
նվիրում, կարոտ և այլն, սակայն առավել բնորոշ է հետևյալ տրամագրու-
թյունը.

...Հետ եմ նայում լեռներին ու մրմնջում՝ թե ինչու՞
ինձ հետ բազաք շրերի սարի զեփյուռ մի այծյամ,
երբ որ իշա լեռներից, որպես վայրի եղջերու...

Սիրո այս ըզմանքը, իհարկե, արտահայտում է որոշակի աշխարհազ-
գացում՝ անարատ, չաղավաղված բնության գեղջկական կեցության և «ուր-
բանիզմի» հակադրությամբ, որի մի տարրերակն է սեփական երգի հետևյալ
գնահատությունը.

Ինչ որ երգեցիր պղնձյա փողով,
ես զմբուխտ սարից սրնգերգեցի,
Դուր բնրչությունը թաքցրիք զողով,
ես լացի վիշտը սիրուց տանջվածի...

«Գեղջկականության» և «ուրբանիզմի» շիրազյան հակադրությները, ան-
տարակույս, չունեն ավարտված փիլիսոփայական ուղղություն: Նրան դրա-
վում է գեղջկական կենցաղի պարզության մոտիվը և ոչ թե ռուսաստանյան
դրույթը անաղարտ բնության և աղավաղված քաղաքակրթության վերաբեր-
յալ:

Նույն այդ պարզության կնիքն ունեն նաև շիրազյան մայրական ծնրա-
դրումները՝

Մայրս փոքրիկ, մայրս խեղճ,
Մայրս մի մայր հասարակ,
Մայրս այս մայր երկրի մեջ
Արևի դեմ մի հրազ...

Կամ՝

Մեր տան աղբյուրն է մայրս,
Մեր հացն ու ջուրն է մայրս,
Մեր տան ծառան է մայրս,
Մեր տան արքան է մայրս...

«Մայրական» շարքով Հովհ. Շիրազը յուրովի արձագանքում է հայ բա-
նաստեղծության ավանդներին՝ սկսած Սմբատ Շահադիզի «Երազից» մինչև
Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Ի. Չարինցի հանրահայտ բանաստեղծու-
թյունները, տեսիլներն ու գաղելները: Ստեղծագործության առաջին տաս-
նամյակում Հովհ. Շիրազի բանաստեղծական մտածողությունը երևում է մի
շարք դոմինանտ հատկանիշներով ու գեղարվեստական յուրօրինակությու-
ններով:

Միանգամայն ստույգ է ինքնագնահատականը. «Հողեղեն եմ առանց
երգ, ես երգով եմ հրեղեն»: Շիրազը, իհարկե, այդ շրջանում ես ունեցել է

քնարերգական զիգագոհներ, չափի զգացման շարաշահումներ, պատկերային գործածությունների շնայլ կուտակումներ, ֆուկլորային դարձվածաբանությունն ուղղակի փոխառություններ, վերամբարձ ու ներբողագրական հնչերանդներ, արտահայտման ժողովրդական ոճաձևերի նմանակումներ, սակայն նրա քնարերգության պիտավոր հատկանիշը ոգու հրեղենությունն է:

Հավատարիմ մնալով զգացմունքի ճշմարտության՝ իբրև բանաստեղծության պիտավոր պայմանի, գեղագիտությանը, Շիրազը քնարերգության դարգացման դժվարին տարիներին բերեց պոեզիայի իսկական ծաղիկներ՝ սրտի թրթիռներով և ինքնաբուխ զգացմունքով ներշնչված իր տաղերը, որոնցից շատերն ունեն բրնձատմատիական բացարձակ արժեք:

Շիրազն այն բանաստեղծն է, որին բնավ չեն կաշկանդել գրական ուղղությունների կանոններն ու կադապարները, որի քնարը միշտ ձգտել է էության հայտաբերմանը՝ զգացմունքի ոգեշնչմանը, զգացմունքի ալիքների պարբերական ուժեղացմանը, որով և նվաճել է բանաստեղծության «ներքին ձևը»:

«Զգացմունք և դարձյալ զգացմունք, ինչպես որ զանգի լեզվակն է՝ սրտի պես խփվելով զանգի կրծքին, հանում զողանջ կամ հառաչ, շշուռ իմ մը ուռնչ, ալգպես է լինելու արվեստի ինքնաբուխ գործը»: Սա իր խոսքերն են՝ մի հարցադրույցից:

Շիրազը, իհարկե, մեծ վարպետ է նաև «տեխնիկայի» առումով, բայց իր դավանանքը «ներքին ձևն է», կենդանի խոսքի անմիջականությունը, առանց որի ծեղի արժեք չունեն տեխնիկական փորձարարությունն ու «վերահասույցումները»:

Հովհաննես Շիրազը նկարագրով ֆուկլորային շնչի բանաստեղծ է նաև ոչ թե «ֆուկլորիստ», որ ամեն ինչ հանդեցնում է ժողովրդական բառ ու բանի, բանահյուսական դարձվածքների ու ոճերի կրկնությանը, այլ բանաստեղծ, որը երևույթները բացահայտում է ժողովրդական ոգու և ժողովրդական պոետիկական մտածողության չափանիշներով:

Դրա արտահայտությունն է մասնավորապես կյանքի երևույթները սիմվոլներով ներկայացնելու նախասիրությունը, որով «մոռացության են» տըրվում գրանց անցողիկ գծերը և շեշտվում են անանցողիկ շերտերը: Բանաստեղծական «կերպարներից» հատկապես լայն բովանդակություն ունեն լեռների, բարձունքների, հեռաստանների, երկնքի սիմվոլները:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններից Շիրազը երևաց իբրև բանաստեղծական պատկերավորության վարպետ՝ պատկերային կառուցվածքների սեփական հղանակներով:

Թեև նրա պատկերային կառուցվածքներում կան նաև մեղմ, խաղաղ, սրնգային նվագներ, սակայն իշխողը տաք, բոցկլտացող, ահագնացող, արեւվեցիորեն «անհնազանդ» գույներն են, շարունակաբար ուժեղացող տոներն ու «անակնկալ» պայթյունները, նյութի գեղանկարչական թանձրացումները և քանդակագործական բացահայտումները: Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններում առավելապես իշխում են արևային պայծառ տոները, արեւվային լույսի ճառագայթները, երևույթների լուսավոր տարերքը («Ինչքան դարուններ ձմեռներ դարձան, Աշխարհը կանաչ, ջահել է նորից», «Երբ մահուկ էի, միտք էի անում, Թե գիշերն արևն ո՞ր է չբանում» և այլն):

Շիրազի քանդակագործական մտածողության բարձր կետը, ինչպես արգեն ասել ենք, «Ո՞րն է, բարո, մեր հայրենիք» ասքապատումն է, իսկ գեղանկարչականի գազաթխներն են մեկ՝ «Երեանի շողը», մեկ էլ նախիրների իրիկնային վերագարձի նկարագրությունը, որը հիշեցնում է ֆլամանդական նկարչության բուռն, հյութեղ գույները.

Ամեն անգամ, երբ արեն է թիկնում
տարի լավիչ բարձին,
Գյուլի ծայրին ես կսպասեմ նախրների վերագարձին,
որ միշտ հարբած գրախառնային
արտոնների կանաչ զինով,
Մուժից երեսդ անգոսի պես հայտնվում են
բառաշյուռով:
Վերջապեսի ոսկեփռշին եղջյուրներին
հանց ապարոշ,
Ահա եկավ կախնավարով ու դուդ
մտավ նախիրը գորշ.
Աղբյուրներից վերագարձող հերիափի
սեղ հարսների պես,
Ճերմակ ու մեծ ստինքներով եկան
կռվերն հպարտ ու վես
Ու տուն բերին կափի փոխած ծաղկաբույր
մեր դաշտերի,
Ու լիրն առած լուսնի նման լիրն էր
կուրծքը ամեն կռվի...

Շիրազի բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում նաև մեղեդիական հարստությամբ ու բաղմազանությամբ: Առանձին բանաստեղծություններ հիշեցնում են սրնգականչեր («Հայրենի իմ ջրաղաց, հայրենի իմ աղորիք», «Ես եղեգն էի երեկ ձեր ափին, հավիտյան ջահել հայրենի ջրեր»), իսկ մեծամասնությունը՝ ջութակի զրամատիկական շնչի հեծածանքներ: Այդպիսիք են շիրազյան մանուշակների, կալծակների, արժիվների և այլ պատկերագրությունները:

Օրինակ, «Ես դաշտի տաղավար էի՝ հեռավոր, կանաչ դաշտի մեջ» մեռնախոսությունը կամ արծվի կարոտն արտահայտող պատկերը.

...Տիրեց արժիվը և իջավ ամպից,
Իջավ, կուշ եկավ բարափի վրա,
Նայեց հեռավոր երկնքին նորից
Եվ քամվեց սիրտը կարոտով նրա...

4

Ավ. Իսահակյանը իր գրքերից մեկում Շիրազի մասին գրել է. «Բնությունը նրան օժտել է փիլիսոփայական խոր ինտուիցիայով»:

Բնությունն ու մարդը ներքին խոր կապերով, տիեզերքը՝ անհամար խորհուրդներով ու առեղծվածներով, մարդկության դարավոր երթն ու ժամանակակից պատմությունը, երկինքն ու երկիրը, կյանքն ու մահը, հավերժությունն ու մարգուտությունն իմաստը, — «տիեզերական» այս պոռթկմաները մերթ կենտրոնական պատկերով, մերթ աշխարհական ենթարնագրով, մերթ «փիլիսոփայական ձևակերպումով» անցնում են Հովհաննես Շիրազի անհեծագործության շատ էջերով:

Ռուս վաղամեծիկ քննադատ Մ. Շչեպովը դիտել է, որ Հ. Շիրազի «պատկերավորությունն ու ինտոնացիան ձգտում են դասական «բնափիլիսոփայությանն ու հիմնային պոեզիային՝ սրան բնորոշ ցնծության վեհաշունչ խոսքերին ու հանդիսավոր անձնավորումներին»⁴։

Բնապատկերի իսկական վարպետ Շիրազը, զառնալով «բնության փիլիսոփայությանը», երբեմն միամտորեն կրկնում է հույն բնափիլիսոփաների՝ Հերակլիտի ու մյուսների վաղնջական պատկերացումները աշխարհի մասին.

...Մե՛րթ մարդ, մե՛րթ ծաղիկ, մե՛րթ հով ու մե՛րթ դառ,
Ես՝ մե՛րթ մահանում,
Մե՛րթ կյանք եմ տեսում... Իմ մեջ, ինձնից դուրս
Կաղանի՞րն է շարժման,—

երբեմն մոլորվում է տիեզերքի ստեղծվածներում ու կորցնում հստակ «իմաստության թելը», երբեմն չուրովի երգում է հավերժ բնության ու անցավոր կյանքի հնօրյա մոտիվը։ Բայց լավագույն դորժերում նա աշխատում է բնության իմաստավորումը տանել զեպի մարդու ժամանակակից ըմբռնման զիրքերը, բնության միջոցով պանծացնել կյանքն ու մարդկանց.

Բնության առջև, նրա սրտում
Ես կամ, շնչում եմ, իշխում նրան.
Սիրտս մեկ ուրախ ու մեկ՝ տրտում
Ասես պատկերն եմ ես բնության։

Նայում եմ նրան, նայում եմ ինձ,—
Ասես թե ես եմ հյուսել նրան.
Ասես թե նա է իր շիթերից
Հյուսել հոգու ծովն իմ անսահման։

Ո՛հ, նա է, նա է ստեղծել ինձ,
Որ իմ մեջ տեսնի միշտ ինքն իրեն,
Ինչպես որ ես եմ իմ հյուսելում,
Տեսնում էությունն իր անսահման։

Մարդու «անսահման էություն», նրա ստեղծագործական հզորության ու վիթխարի կարողությունների ժամանակակից հարցերը արտահայտելու համար Շիրազը «անսպասելիորեն» դիմեց աշխարհի ստեղծման աստվածաշնչային լեգենդին։ Գրեց «Բիրլիական» պոեմը (1944), որը առաջին նվագ ոչ միայն տարակուսանք առաջ բերեց, այլև առիթ դարձավ քննադատական աշառու և կրքոտ եզրակացությունների։ «Բիրլիականը» ոմանք դիտեցին որպես հինավուրց «միստիկայի» ու «մետաֆիզիկական դրույթների» հայտնագործում, անգամ որպես «ապիստարանական դոգմաների ըարսվածություն»։

Շիրազը՝ դիմելով համաշխարհային գրականության մեջ բազմիցս մշակված «երկնքի ու երկրի» կերպարին՝ բիրլիական թեմատիկային, բնականաբար, պարտավորություն է զգացել պահպանել երկրային մարդու գիտակցության նախնական շրջանին բնորոշ պատկերացումները ԵՐԿՆՔԻ՝ աստծո մասին։ Բնական է, որ նման պատկերացումով էլ նա բացում է պոեմը.

Երբ անհայտ ոգին՝ աշխարհն արարող,
Որ աստված կոչվեց զարեբ ու զարեբ,
Ստեղծեց երկինք, արեւ, ծով ու հող,
Ստեղծեց համայն տիեզերքը մեր...

Ինչպես նկատել է քննադատ Ս. Սողոմոնյանը³, բանաստեղծը, մեջտեղ բերելով արարչագործության ավետարանական դրույթը, ոչ թե վերացական ոգին է նախասկիզբը համարում, այլ ժխտում է աշխարհիս աստվածային ծագումը: Մարդուն ներքաշելով «իր ստեղծողի» բոնեմեների հունը, բանաստեղծը, ի վերջո, նրան ամբողջովին կտրում է «անհայտ ոգու» պայմանական իրականությունից ու կանգնեցնում միակ ճշմարտության առջև.

...Ու երբ չգտավ՝
Այն բիրելական
Հարգադոհն արած իր մտքի ճամփան,—
Ու երբ չգտավ՝ կլավ նորախոհ,
Էլ չապավրենց նա ոչ մի աստծո
Ու ոչ մի ոգու, որ իբր ահի
Տեսին էր անգո՝ այս տիեզերքում...

«Բիրելականի»՝ Շիրազի բարդ ու խորունկ երկերից մեկի բովանդակությունը չի սահմանափակվում սոսկ «աստվածաշնչային լեգենդի» արծարծումով: Այդ մոտիվը, կարելի է ասել, ածանցյալ տարր է որպես աստծո և մարդու տիտանական մի գոտեմարտ հղացված պոեմի համար: Աշխարհաստեղծման լեգենդը միայն պայմանական ձև է, որով Շիրազը դառնում է ամենակարող մարդու, բնությունը իրեն ենթարկող և տիեզերքը ճանաչող մարդու պրոբլեմին:

«Բիրելականն» ունի հայ ժողովրդական բանահյուսությունից վերցված բնաբան. «Ցավը տվեց սարերին՝ սարերը շտարան, ցավը տվեց մարդուն՝ մարդը տարավ»:

Ժողովրդական այս իմաստությունը արտահայտում է, մի կողմից, ընդհանրապես մարդու հզորության միտքը, մյուս կողմից (եթե նկատի ունենանք գրության ժամանակը)՝ համաշխարհային պատերազմի բոլոր վշտերին դիմացած մարդկության առաջավոր ուժերի գերազանցությունը չարիքի ու բռնության դեմ: Ասենք նաև, որ «ցավի փրկսոփայությունը» պոեմ գրելու մտահղացումը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի ազգային պատմության յուրահատկությամբ: Այդպես կարող էր գրել թերևս միայն հայ բանաստեղծը: Նյականո ունենալով ժողովրդական փրկսոփայությունը, Շիրազը պոեմում ծավալում է աստվածամարտության ժողովրդական մի գրամա, որում «տրարիչը» հանդես է գալիս նախ իր պայմանական հզորությամբ, ապա՝ գոյություն ժխտումով, ժողովրդական ըմբռնումով. «ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՆՀԱՅՏ ՈՂԻՆ»՝

...Լույսի հրճվանքը տվեց երկրին,
Կապույտ ծիծաղը ծովին ծավալեց,
Ճերմակ ժպիտը սիրեց ձյուներին,
Վեհության խիղիղ լեռներին տվեց,
Դաշտերին՝ կանաչ ժպիտը դարձան,
Դալայքը տվեց հավի ու հովիերին,
Հողին բերկրանքը տվեց մայրության,
Սիրո խաչտանքը տվեց ամենքին,
Ու բոլոր վարդերն իր ուրախության
Շաղ տվեց այսպես նորաստեղծ երկրին...

Բայց... «ստեղծելով» աշխարհը, արարիչը մի պահ տարակուսեց՝ ո՞ւմ տար վիշտը. «Ո՞վ ունի մի սիրտ՝ այնքան լայն ու մեծ, որ վշտի ծովը անխրոով տաներ»: Աստծո տարակուսանքը առաջին ճեղքվածքն է բացում նրա

«ամենագո» հղորության գիտակցության մեջ, դրան հաջորդում են նրա ռուբերգական «վերապրումները»՝ կապված վիշտի կրող ուժի որոնման հետ: «Բիրլիականի» այս հաստիքում Շիրազի հիպերբոլայի սկզբունքով կերտված պատկերային համակարգն ստանում է արտակարգ գունագեղություն ու նկարչական որոշակիություն: Լեռն ու դաշտը, ծովն ու երկինքը՝ բովանդակ տիեզերքը, ներկայանալով իրենց տարերային զորութեամբ, աչդուամենայնիվ, անկարող են տանել երկնքից լուսավորող «ցավը».

...Ու ցավն առնելով արարողն էլի,
խորհում էր՝ ո՞ւմ տար, որ գեթ մի դիշեր
Անխոսով տաներ պարզին ահալի,
Որ, ավա՜ղ, ինքն էլ չէր կարող տանել:
Սոսկաց, թե ցավը կմնա իրեն...

Աստվածային ամենակարող զորությունը, ի վերջո, պարտվում է, երբ նրա «որոնումների» ճանապարհին հանդիպում է ՄԱՐԴԸ, երկրային վշտի ու գեղեցկության, բանականության ու խոր զգացմունքի, հավատի ու ստեղծման կրողը: Աստվածամարտության մեջ հաղթելով և իրեն հռչակելով որպես միակ ճշմարիտ գոյություն, մարդն անցնում է կատարելագործման ու ներդաշնակության, ինքնաճանաչման ու մարդկայնացման ուղին, մինչև որ խորտակում է աստվածաշնչային հավատն ու հաստատում իր բանականություն իշխանությունը.

...Իվ աստծուց հոր՝ ինքն էլ արարեց
Ձեզած հրաշքներ աշխարհի վրա,—
Իր արարչության խնդությամբ խեղդեց
Մարդը բյուր դարեր բյուր ցավերն իրա—
Մարեց կրակով իր ստեղծագործ՝
Ցավերի ծովը իր մի բոլոր սրտում
Եվ տիեզերքում լոկ մարդը անեղծ
Վշտին հաղթելով՝ դարձավ իմաստուն...

«Բիրլիականը» ավարտվում է մի բնորոշ տողով. «Այնինչ՝ նիրհում է աստված իր հոգում»,— որ ճշմարիտ լույս է ճառագում պոեմի գաղափարական կոնցեպցիային: «Աստծո իշխանությունը» գոյատևում է որպես միայն նախաստեղծ հավատի արտահայտություն, աչսինքն՝ իսկական աստվածությունը՝ մարդը, հաստատում է իրեն որպես «տիեզերքի պերճ հյուսվածք», որպես կատարելության կրող ու մարմնացնող:

Շիրազին դիտողություն է արվել, թե նա «Բիրլիականում» չի տվել «մարդկության դասակարգային պատմությունը»: Գուհիկ սոցիոլոգիական այս պահանջը ոչ մի կապ չունի մի ստեղծագործության հետ, որի խնդիրն է հրկնքի և Երկրի պրոբլեմի փիլիսոփայական լուծումը: Ավետարանը ձեռքին՝ աստծուն ապավինած հնազանդ մարդուց մինչև բնության բյուրավոր առեղծվածներին տիրացած հզոր մարդը,—սա է եղել Շիրազի խնդիրը, որ նա արտահայտել է բանաստեղծական լայն շնչով և անսովոր պատկերավորությամբ:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը (1946—1956) իրավաքիտրեն բնութագրվեց ճգնաժամի, նահանջի երևույթներով.

շքեղազարդող ոճաբանություն, նյութի ճարտասանական-հրապարակախոսական լուծումներ, մոտիվների ու պատկերների անվերջ կրկնություններ, վերացական դարձվածքներ, ոտանավորի թատերային-անբնական հանդիսավորություն և այլն, և այլն: Այս հատկանիշները առավելապես ցայտուն դրսևորվեցին «Գիրք խաղաղության և սիրո» ժողովածուում (1950), որի կապակցությամբ սկսեցին խոսել անգամ փակուղուց:

Շիրազի «ժամանակավոր նահանջը» ուներ և՛ օրվեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ պատճառներ:

Քննադատությունը «արդիականության թեմաների» անունից բանաստեղծից պահանջում էր հրաժարվել իր աշխարհից ու ձեռագրից, իսկ Շիրազը ընդառաջ էր գնում «թեմատիկայի լայնացման» այդ պահանջներին, դրա համար շունենալով անհրաժեշտ չափով կենսական տպավորություններ:

Քննադատության և հրահանգիչների «բռնությունից» շփոթված բանաստեղծը, բնականաբար, «օրվա շարիրային նյութերի» մասին պետք է գրեր մակերեսային, աններշնչանք ոտանավորներ, դրանց շուրջը արբանյակների նման պտտվող փքուն, մանվածապատ արտահայտչական ձևերով:

Բնականաբար, տեղի է ունենում բովանդակության և ձևի, պատկերի կառուցվածքի անկում:

Այնուամենայնիվ նույն այդ «Գիրք սիրո և խաղաղության» ժողովածուի, ապա նաև «Հատընտիրի» (1952) և «Քնար Հայաստանի» առաջին գրքի (1958) նոր բանաստեղծություններից շատերը իրենց վրա կրում էին Շիրազի բնաբուխ տաղանդի և գեղագիտության դրոշմը: Այգալիսին է, օրինակ, 1947-ին գրած «Վերելք» բանաստեղծությունը, որը հետագայում ստացավ «Հայ ժողովրդի երգը» խորագիրը.

Աչքերիս մեջ դարձան օրեր,
Ճամփես՝ բախտիս սարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես քարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես սարերն ի վեր,
Քարեր, սարեր, դարերն ի վեր:

Բախտս աստղերն են վեր պահել,
Ջահել եմ ես ու ձիս ջահել,
Չեմ նկատում քարեր ճամփիս,
Չեմ նկատում սարեր ճամփիս,
Քարեր, սարեր, դարեր ճամփիս:

Շանթն է բեկվում ճակտիս վրա,
Մահ՝ չգիտեմ՝ կա՞, թե՞ չկա,
Ելնում եմ ես ահերն ի վեր,
Ելնում եմ ես մահերն ի վեր,
Ահեր, մահեր, պահերն ի վեր:

Աչքերիս մեջ դարձան օրեր
Ճամփես գեպի աստղերն անմեռ՝
Ինձ ելնելու քարեր կան գեռ,
Ինձ ելնելու սարեր կան գեռ,
Քարեր, սարեր, դարեր կան գեռ...

Հայաստանի մշտանորոգ վերածնությունը Շիրազը արտահայտում է զիմելով իր իսկ նախասիրած խորհրդանշանային արվեստի սկզբունքներին:

Հայաստանի վերացական դոկերից, աշուպես տաած՝ «ծնծղաներից», նա աս-
տիճանաբար թեակոխում է հայրենիքի առարկայական թափանցման ոլորտը.

Անց են կենում դարերն անթարթ,
Մաշում տանում սարերն անթարթ,
Բայց դու ոչ բո մեջքն ես ճկում
Ոչ մաղերդ են սպիտակում,

Ոչ կնճռում ես ճակատդ սեզ,
Ոչ մթնում են աշքերդ արեզ,
Ոչ վարանում ձեռքդ բռնած,
Ոչ ահ գիտես,
Ոչ մահ գիտես...

Հայաստանը նրա բանաստեղծություններում երևում է ալյես բազմանշա-
նակ կերպարանքով. ոչ միայն առկա ամենօրյա շինարարության փաստերի
անդրադարձումներով, ալյես պատմության ու արդիականության շաղախի մեջ,
պատմական երազանքների բեկումներով: «Առանց հոգնության նայում եմ քո
ծաղկումին», — դիմում է Շիրազը կենաց առօրեական սկզբունքներով
վերածնված իր Հայաստանին, գալով այն հավատին, որ Խորհրդային Հա-
յաստանն ալյես ունի աներեր ու հաստատուն հող, աշխարհագրական որո-
շակիություն:

Այդ հավատի, ապագայի վստահության մեջ Շիրազը մեծ տեղ է հատ-
կացնում խորհրդային ազգերի միասնությանը, հատկապես ուսս ժողո-
վրդի պատմական առաքելությանը: Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ,
«Հին կաղնին», ուր հայրենիքի հավերժության ու գոյատևման արմատները
Շիրազը դիտում է ազգային հողում:

Խորհրդային Հայաստանի անընդհատ վերելքը, բնականաբար, բա-
նաստեղծին թելադրում է մի շարք կայուն մոտիվներ, ինչպես ժողովրդի հո-
գեկան ցնծությունը («նոր հուն է մտել մեր ճանապարհը»), պանդուխտ հա-
յրի վերադարձը («Ճամփաները բացվեցին, էլի գարուն է բացվում, էլի
ծուխը ծիրանի կյանքի դրոշն է պարզում»), ինչպես պանդխտության մեջ
ղեգերողների հայրենական կարոտը («Երանի ձեզ, զմրուխտ սարեր...»): Շի-
րազի քնարն առավելապես անդրադարձնում է պատմական հայրենիքի կա-
րոտի մոտիվը, ասպարեզ բերելով աշխարհագրական-պատմական խորհրդա-
նշանների մի ամբողջ համակարգ՝ Վանա ծով, Անի, Սիփանա սարեր, Մու-
սիս և ալյն և ալյն: Այդ խորհրդանշանները արտահայտում են, առաջին
հերթին, հայրենիքի և ժողովրդի միասնացման՝ ազգահավաքության ժողո-
վրդական երազանքները, Շիրազին էլ կոչելով դրանց պատգամախոսն ու
ըզձասացը՝ «Դեռ չեմ տեսել ծովը Վանա, չեմ տեսել սարն իմ Սիփանա...»,
«Դու պիտի ելնես Մասիսներն ի վեր...», «Դեռ մի կարոտ ունեմ անհագ՝ տես-
նեմ Անին ու նոր մեռնեմ...» և ալյն:

Չնայած մոտիվների՝ ըզձանքների կրկնությանը, երբեմն նաև «միայնակ
տառապողի» կեցվածքի շեշտերին, Շիրազը իր երգումներով, կտակներով,
ուխտերով, աղոթքներով, դիմումներով, հրովարտականերով, հայրենասիրական
շնչի պատգամախոսությամբ անվերապահորեն արտահայտում էր ժողովրդա-
կան հոգեբանությունը՝ անփարատելի կարոտը «շղթաված Մասիսի» և ավն-
րակված Անիի, Վանա ծովի և Հայոց լեռնապարի հանդեպ, հյուսելով ալյ
կարոտն արտահայտող բանաստեղծական սքանչելի էջեր:

Կուզէի նստել մի բարի վրա
Եվ անվերջ նայել իմ Արարատին,
Հարբել հայրենի միրամուկ նրա
Եվ անվերժ նայել իմ Արարատին:

Աղբյուրների պէս աղջիկները գան՝
Կս ձարավ սրտով շնայեմ նրանց,
Տուն կանչե մորս ձայնը իրիկվան՝
Զոյակեմ սարից աչքս կարոտած:

Եվ նստած լռին այդ բարի վրա՝
Անդադար նայեմ իմ Արարատին,
Ընչ շիրիմ գտնեա բարն էլ ինձ վրա,
Եվ մամուռ նայեմ իմ Արարատին:

Կամ՝

Գու Երազիս պէս բարձր ու անարատ՝
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու,
Հայացքս է ստեղծ, ձյուն գառել վրադ՝
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու:

Մի՞թե շատ պիտի մնաս, Արարատ,
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու:

Պատմական Հայաստանի կորստյան խոր ցավն է նաև «Հրազդան» քնարական պոեմի մեկնակեանքը, այն պոեմի, որը մի եզրով ներկայացնում է անցյալը, մյուսով՝ ժամանակակից կյանքը: Դրանով է պայմանավորված պոեմի «Հին ու նոր Զանգուն» ենթավերնագիրը, որը մատնացույց է անում հակադրության առկայությունը: «Հրազդանը» Շիրազի ստեղծագործության փայլատակումներից մեկն է:

Արտակարգ կենդանի և բնական է նախ և առաջ Հրազդանի, այսպես կոչված, «պեյզաժային» կեցվածքը.

...Քարափների ձյունից ծնված,
Փրփրաբարուր ձագերն առած —
Փախած ցավից
Դավ-անձավից,
Հազար ցավի ձեռով գալիս —
Ընչե Մասիս՝ ձայն էր տալիս,
Ցավն էր ուզում պատմել մեկին,
Հայոց հնուց ցավն անմեկին —
Մերթ ահագնած
Ու մերթ հողնած,
Մերթ փրփրահույզ
Ու մերթ անհույս,
Մերթ մունջ,
Շշունջ,
Ու մերթ մոռնչ՝
Հազար դռներ՝ հազար ժայռեր...

Հրազդանի «անձնավորման» այս պատկերում երևում է ոչ միայն պեյզաժային դիրքը՝ գետի ալիքների մոլեգին ընթացքը, ահագնած ու կատաղի ութմը, այլև գետի «հոգեբանություն» ու «բնավորություն»։ Առանց ուղղակի անվանումների և առարկայական հատկանիշների ընդգծման գետի պատմությանը բացահայտվում են ժողովրդի պատմության հիմնորոշ գծերը՝

դարավոր ցավն ու ընդվզումը, վերքն ու արցունքը, ուժն ու կենսունակությունը, կարոտն ու երազանքը: Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է մեկնարանվում Հրազդանը՝ իրրե Հայաստանի ջահելությանն ու ապագայի խորհրդանշան:

Այլևս դա փոփոարաշ գետը չէ,— դարձել է նազելի ու կիրթ.

...կրդ է դոռել, դոռել բնար
Ջրանցքներով իր յոթնալար,
Ու դռնալով, խոխոջալով,
Դեռ չմտած դաշտերը ձով՝
 Նոր բերդ առնում՝
 Լույս է դառնում՝
Լցնում աչքերն հրեանի
Ծիածաններն իր ծիրանի,—
Իմ հորդացած, իմ նոր Զանգուն,
Իմ խենթացած, իմ իռլ Զանգուն...

Հրազդանի «պեյզաժային կերպարը» ոչ թե այլաբանությունն է, այլ վերամարմնավորում. մինչ այլաբանությունը գործ ունի ամենարնգհանուր, անհատականությունից «զտված» հասկացությունների հետ, վերամարմնավորումը նախ և առաջ անհատականացնում է երևույթը, տվյալ դեպքում՝ գետը: Այս դժով «Հրազդանը» հիշեցնում է Ռ. Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը», Ղ. Ալիշանի «Հրազդան» բանաստեղծությունների անձնավորումը:

Հրազդանի ծավալուն, բազմաշերտ փոխաբերության միջոցով Շիրազը պերարտադրում է պատմության շարժումը՝ մռայլ հորիզոններից դեպի լուսավոր ափեր:

«Հրազդանը» հազվագյուտ ռիթմական նկարագրով կամ ռիթմերի ճկուն տեղաշարժերով իսկ կոչված է արտահայտելու պատմության կոնտրաստները: Ժողովրդի պատմության շարժային երևույթների միջոցով ևս Շիրազը հասնում է սոցիալական բնդհանրացումների: Պերճախոս օրինակը «Մեր գյուղերի անունները» բնարական պոեմն է: Ժողովրդի հին ու նոր կյանքի վերաբերյալ իր մտորումներն արտահայտելու համար Շիրազը պոեմում դիմում է հալ գյուղերի անունների մեջ «թաքնված» պատմական ու սոցիալական իմաստների բացահայտմանը:

1934-ին գրողների համամիութենական առաջին համագումարում կարգացած ղեկուցման մեջ Մաքսիմ Գորկին ասաց. «Մենք ապրում ենք այն դարաշրջանում, երբ արմատապես հեղափոխվում է հին կենցաղը, երբ մարդու մեջ արթնանում է սեփական արժանապատվության զգացմունքը, երբ նա գիտակցում է ինքն իրեն իրեն աշխարհի վերափոխող ուժ: Շատերի համար ծիծաղելի է, որ մարդիկ իրենց Սվինսթին, Սոբակին, Կուտեյնիկով, Պուպով, Սվիշչևի և այլ ազգանունները փոխում են Լենսկի, Նովիկ, Պարտիզանով, Դեզով, Սաուլարով և այլ ազգանուններով: Դա ծիծաղելի չէ, որովհետև վկայում է մարդկային արժանապատվության զարգացման մասին, այն մասին, որ մարդը հրաժարվում է կրել այն ազգանունը կամ մականունը, որը նվաստացնում է նրան, հիշեցնելով հայրերի կամ պապերի ստրկական ծանր անցյալը»²:

Այդպիսի մի նվաստացնող երևույթ էլ Շիրազը դիտում է հալ գյուղերին օտար ասպատակողների կողմից տրված անունների փաստի մեջ: Այդ անուն-

ներն ու ծաղրանունները, լրանաստեղծի զիպուկ բնութագրությամբ, ժողովրդի: «սլատմության վերքերն են»: Հայ գյուղերի հին անուններում արտացոլված է ժողովրդի բաղաբաղական սլատմության նվաստ իրավիճակը՝ օտար նվաճողների տիրապետության օրոք.

...Ով խուժել է՝ մի բան տիրել,
Իր անունն է վրան դրել.
Տառվ սարին մեր եղեգի
Անունն ինչ-որ Ալի բեկի,
Կամ հորջորջել հայ մի աղատ
Ինչ-որ անմիտ Սարգարապատ...

Հայ գյուղերը կնքվել են նաև ունյախտի ծաղրանուններով, որոնք վավերացնում են նրանց սոցիալական թշվառությունն ու խեղճությունը.

...Քանզի Վարդիկ իրար բնով
Սանակել են է անունով՝
Իրր մարդու հեջ
Գեռ մարդն էր խեղճ...
Կամ երբ ծարավ դարեր լացել՝
Իրար հանդի ջուր գողացել
Ու բռնվել՝
Ահ են տվել.
— Է՛լ, հե՛յ, ջրգող...
— Ի՛նչ է, գրկող...
— Մարավաղյուղ...
— Պառավաղյուղ...
— Սոխոյ-Ֆանտան
Չոր շատրվան
Ու կոխվ են բացել ահով՝
Իրար գլուխ ջարդել բահով,
Ոչ թե մեղրի մի լեղհեղար,
Այլ մի կաթիլ ջրի համար,
Իրարամերժ
Իրար մրել,
Ծաղրանուն են իրար դրել
Հին հարևան
Գյուղ ու ավան...

Գյուղերի անունների բանաստեղծական ստուգարանությամբ Շիրազը ներկայացնում է Հայաստանի շարքընթացը՝ խեղճ, բղկալած, անզոր իրավիճակից դեպի վերածնություն.

Մեջն արտերի՝ ռսկեապան
Մեկը Հացիկ, մեկն Հացապան:
Մի գյուղն ահա Կաթավաճար՝
Կաթավներ են հարսները նոր...
Երազավորս ու Բազմարերդ
Քաջերի բույն Հազարակերտ...

«Մեր գյուղերի անունները» պոեմում Հայաստանի քնարական կերպարը վերստեղծելու համար Շիրազը զիմում է ժողովրդական ոճաբանության տարերքին՝ հանգավորմանը, հնչերանգներին, դարձվածքներին, որոնք նպաստում են պատմական կոլորիտին:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության աշխարհագրական կոորդինատ-

ների մեջ էտեան տեղ ունեն, այսպես կոչված, «ժողովրդական հումանիզմի» մարմնացումները: Հումանիստական աշխարհափոխութեան մեջ եղած խրատարանական որոշ շեշտերով հանգերձ (և այլ շեշտերի աղբյուրները արեւելյան գիդակտիկայի մթերանոցներն են), Շիրազը ասպարեզ է հանում աշխարհի և մարդու հարադատութեան, դրանց խորագրուն կապերի իր հայեցակետը, հետեւյալ նշանաբանով՝ «Թեկուզ մի վայրկյան կինեմ ծիածան, մը ծայրերիծայր աշխարհը գրկեմ»:

Այս տրամաբանութեամբ Շիրազի քնարական մտայնում հայտնվում են ժողովրդական բարոյախոսութեան կնիքի պատգամներ ու բանաձևեր՝ «Եվ կույր աչքին՝ լույս, և կադին՝ հենակ», «կիսելով ցավն ուրիշների, ես իմ ցավը մոռացա», «լուկ լավութեանն է մնում գահին»:

Վաղ շրջանի քնարերգութեան մեջ Շիրազը հանդես է գալիս իրրեւ ուժմանտիկ սիրերգով. միաժամանակ սիրո՝ զգացմունքը «օգտակարութեան» գիրքերից մեկնաբանող մի շարք բանաստեղծութեաններում նա ասպարեզ է բերում «քրտնաթոր դեմքի», «կապույտ բաճկոնի», «մուրճի» և այլն, նշաններ՝ սիրո երգի իրաւունքը նվաճելու համար:

Արեւելյան գիդակտիկայի մթերանոցներից Շիրազը քաղում է մի շարք խորհրդանշաններ՝ դաշտում ընկած հասարակ քարի և հոգնած հնձւորի, աղբյուրի և ծարավ ճամփորդի, մոմի ու ճանապարհի, արցունքի և ծարավ ծաղկի թեմաներով:

Օրինակ՝ այս մեկը.

Ա՛խ, եթե ես լամ և իմ արցունքից
Թեկուզ մի ծաղկի ծարավն հագնեա,
եւ այնպէս կուլամ իմ սրտի խորքից,
Որ ոչ մի ճաղիկ ծարավ չմնա:

Կամ այս միտքը—

Խիղճս հանդիստ է այնպէս,
Խիղճս մանկան բնի պէս,
Որ չեմ քանդել իմ կյանքում
եւ ոչ մի կյանք, ոչ մի բույն...

Հովհ. Շիրազը նորագույն բանաստեղծութեան մեջ հայտնի է նաեւ սիրային քնարով, որը կազմում է մի ամբողջ ծավալուն հատոր: Բանաստեղծի սիրերգութեանը ունեցել է զարգացման մի քանի աստիճան՝ կապված և՛ նրա կենսագրութեան, և՛ ժամանակի այս կամ այն հատվածում տիրապետող տրամադրութեանների ընդհանուր մթնոլորտի հետ:

Աստիճանաբար Շիրազը թոթափում է հավելյալ կցանները և թեւակոխում անձնական ապրումների բարդ ելեէջների արտահայտման ոլորտը:

Ինչպէս 40—50-ական, այնպէս էլ 60—70-ական թվականների սիրերգութեանը չի կարելի տեղադրել մի նշանի տակ: Դա բաղմանշանակ սիրերգութեան է՝ սիրային զգացմունքի ամենատարբեր նրբերանգների անդրադարձումներով:

Առավելապէս գրավիչ են սիրո կարստ արտահայտող բանաստեղծութեանները: Ինչպէս այս մեկը.

Որտե՞ղ եւ այժմ, հեռավոր իմ վիթ,
Արդո՞ք զգում ես, որ ինչ-որ մի սիրտ
Այրվում քեզ համար, մոխրանում տխուր,

Նորից է ձնվում կարոտից վճիռ.—
Նորից այրվելով սպասում դալուդ,
Նորից է կանչում ե՛ւ ձկն, ի՛նչ հույսեր,
Ն՞վ ձկն, երազնե՛ր, հա՛րսեր անսուտ
Իմ ջահելության ցնորքն անստվեր...

Կամ էլ սա՝

Հնչե՛ց մեղեդին զանգերի լռած,—
Հավատս դու ես, ես ո՞ւմ աղոթեմ:
Իմ սե՛ր, մի՛ մնա ինձնից խռոված,
Ն՞կ, բանամ կործրդ՝ վանքս լուսեղեն:

Ե՛կ, բանամ վանքս. ոչ մի ուխտավոր
Ինչպե՛ս հավատով չի աղոթելու,
Ինչպե՛ս որ ես եմ կրծքիդ լուսավոր
Մարմար խորանում իմ սերը լալու...

Վառեմ աչքերս մոմերի նման
Դո՛ւ սրբության դեմ, թող այնքա՛ն վառվեն,
Որ այրվեն, հպվեն ու ես կուրանամ,
Իմ կույր աչքերս կրծքե՛դ լույս խնդրեն...

Հովհ. Շիրազի սիրային բանաստեղծություններում հաճախ են հոլովվում «բոցե սիրտ», «սիրո հառաչանք», «սիրո զնդան», «խենթ քնար» և նման բառակապակցություններ: Դրանք գործ են ածվում՝ արտահայտելով բանաստեղծի այրումներն ու երազանքները, տազնապներն ու տրտունջները:

Եթե մի հայտարարի բերենք շիրազյան սիրո տեսանկյունը, ապա կարող ենք ասել, որ բանաստեղծն առհասարակ մարդկային կյանքում մեծ ու վճռական տեղ է հատկացնում սիրո զգացմունքին: Մի տեղ ասում է, որ սերն է «աշխարհը միշտ պահում բողբոջ», մյուս անգամ գրում է, որ կնոջ սիրտն է աշխարհի արմատը, մի այլ անգամ հայտնում է՝ «սիրուց անուշ բան չկա» և այլն և այլն:

Այս գիտակցության դեպքում Շիրազը հասկանալիորեն հիշում է Նարեկացուն («անգամ Նարեկացին կնոջն է երազել...»), Նահապետ Քուչակին և Սայաթ-Նովային, յուրովի արձագանքելով միջնադարյան հայրենների բաց անմիջականությանը և սայաթ-Նովյան տաղերի կրակվածությանը:

Շիրազի «սիրերգանքը» (սա իր հորինած բառն է) աստվածային սիրո բարձունքից իջնում է մինչև զգացմունքի հեթանոսական կերպը («Ցրեկներս քրիստոնյա, գիշերներս հեթանոս», «Օրհնվես գիշեր, հավերժ օրհնվես», «Գիշերը սրտերի մեջ է սիրահարների» և այլն):

Շիրազը բազմաթիվ տարբերակներով արտահայտում է նաև սիրո ամենազոռության («Ասես ողջ գարունն իմ մեջ է զարթնել»), սիրո եղակիության («Ամեն աղբյուրից խմել չի լինի»), սիրո իմաստուն շարժարանքի, ճակատագրի («Կարոտ մնացի մի նուրբ կնոջ») և հարակից գաղափարները:

Հաճախ նա դիմում է սիրային զգացմունքի արտահայտման միջնադարյան եղանակներին՝ վարդի ու սոխակի, սարի աղբյուրի և այլ մտապատկերների, որոնք արտահայտում են ժամանակակից հուզապրումներ:

Նրա սիրերգության մեջ ուրույն տեղ ունի «Սիրամանթո և Խջեղարի» պոեմը:

Դեռ վաղ պատանության բանաստեղծական ներշնչանքներից Շիրազը թաթախվել է ժողովրդական բանահյուսության ավագանում, այդ «թաթախ-

ման» ազդակներով բանաստեղծական կառուցվածքներ մուծել բանահյուսական սյուժեներ ու արտահայտչական գույներ, ժողովրդական ոճ ու գարձվածքներ:

1935-ին լույս տեսավ տակավին պատանի Շիրազի «Սիամանթո և Խջեղարե»՝ «Հայ-բրդական ժողովրդական սիրավեպի» առաջին տարբերակը, որը նույնքան խոր տպավորություն թողեց, ինչպես «Գարնանումուտ» գրքի քնարերգության սքանչելի էջերը:

Այնուհետև պոեմն ունեցավ ևս հինգ հրատարակություն՝ 1947, 1955, 1958, 1970, 1979 թվականներին:

Տարբերակից տարբերակ բանաստեղծը փոփոխություններ է կատարել պոեմի կառուցվածքի և ձևաճական համակարգի մեջ, հատկապես հարստացրել է սյուժետային տարրությունը և ոճային արտահայտման գույները: Վերջին հրատարակությունը նույնպես «նորացվել է» որոշ հատվածներով: Դրանք ժողովրդական հայտնի սիրավեպին հաղորդել են նոր, Շիրազի բանաստեղծական հայտնի սեկոմներին հարազատ գծեր ու երանգներ:

Անցած տարիների ընթացքում պոեմի կենսագրությունը լրացվել է նոր տվյալներով, լույս է տեսել աշխարհի և մեր երկրի մի շարք լեզուներով, մտել է ռադիոհաղորդումների կայուն ֆոնդը, պոեմի առանձին հատվածներ զարձակ են երգիչների և ամուսնադուռների խաղացանկի ամենաբանուկ համարներից: Երբորդ անգամ պոեմը լույս է տեսել Գրիգոր Խանջյանի նկարազարդումներով, որոնք մրցանակներ են շահել գրքի միջազգային տոնավաճառներում:

Պոեմի լայն մասսայականությունը վկայող հարուստ տվյալների դեպքում զարմանք է հարուցում գրական քննադատության... զարմանալի թերահավատությունը Շիրազի այդ գործի հանդեպ: Ճիշտ է, եղել են գրական շնչի շուտասելուկներ պոեմի մասին, բայց նրանց պնդատություններում իշխել են հարցականները, կախման կետերը, չեղոք շեշտերը...

Նորագույն գրականության հերթական հանելուկներից մեկը...

Մինչ ժողովրդական ընթերցարանը և ռադիոլսարանը մեծ հափշտակություն մեծ վայելում էր Շիրազի սիրապատումը, գրական քննադատությունը «հնաճաշակ» ու «ժամանակավերսկ» խարաններով աչք է փակում ընթերցողների և ունկնդիրների բուռն, ինքնամոռաց հափշտակության հանդեպ:

Չանդրադառնալով Շիրազի ներշնչանքի բոլոր տարբերակներին, դիտենք ամենավերջին տարբերակը՝ 1935-ի նախնականի համեմատությամբ:

Առաջին տարբերակը հայ հովիվ Սիամանթոյի և քուրդ բեկի աղջիկ Խջեղարի ողբերգական վերջավորություն ունեցող սիրապատումն է՝ «արևելյան» հայտնի պատումների դրոշմով: Առաջին տարբերակը, իհարկե, վարակում էր և՛ բանաստեղծական խոսքի անմիջականությամբ, և՛ շիրազյան տողերի տնդանգիստ ուժով, և՛ «Սիամանթո-Խջեղարե» սյուժեի ծավալման բնականությամբ:

Այնուամենայնիվ պատումը պահանջում էր լրացուցիչ շեշտեր՝ ժողովրդական նյութի միջոցով հնչեցնելու նաև ազգային պատմությունը բնորոշ թեմաներ:

Տարբերակից տարբերակ նա ձգտում էր, որ ժողովրդական նյութի մշակումը դառնա առավելագույնս «շիրազյան», որ սիրային մոտիվի արծարծումների հետ միասին և դրան հավասար պոեմում տեղ ունենան նաև տա-

րինքն շարունակ իրեն մտահոգող ազգային-հայրենասիրական խնդիրները Սրանք, իհարկե, այսպես կոչված, «առանցյալ» մոտիվներ են, իսկ պոեմի հիմնական առանցքը վերջին տարբերակում ևս մնում է սիրո հավերժության մեծարանքը, ինչպես տարիներ առաջ նրա բովանդակությունը սահմանեց ուսն քննադատը: Մ. Օգնեը գրեց. «Նիզամու, Ֆիրդուսու, Դանտեի և Շեքսպիրի հավերժական թեման ի դեմս խորհրդային բանաստեղծի գտել է ոչ աչնքան ժողովրդական լեզենդի նոր մեկնաբանին, որքան մաքուր և հավատարիմ զգացմունքի հավերժական թեման հայ պոեզիայում արտիստական շնչով մարմնացնողին»:

Հովհաննես Շիրազի ամբողջական ստեղծագործության «առանցքները» շարքում կարևորագույններից մեկը սերն է՝ այդ զգացմունքի պես-պես եղանակներով ու նրբերանգներով:

Պոեմի նոր տարբերակներում հա զգալիորեն հեռացել է ժողովրդական լեզենդի արտաքին դեպքերի արձանագրություն-պատճենից՝ ավելի մոտենալով նույն լեզենդի «ներքին խորքերին»:

Անհետանալու շափ պոեմից նվազել են «սոցիոլոգիական հղումները» և առաջամաս են մղվել անձնվիրումի, հոգեկան ազատության ու հավատարմության մոտիվները: Այդ զգացմունքների կրողն է, առաջին հերթին, հայ հովիվ Սիամանթոն՝ Սիփոնա լեռների գեղեցկագեմ ու քաջ, ասպետական հոգու տեր պատանին, որի սրտի երգը՝ արտաբերված նրանից անրաժան սրինգով, նշանավորում է լեռնաշխարհի հզոր ոգին:

...Ու նվազեց նա իր սիրած երազանուշ մեղեդին,
Երգով տարված ոչխարները արածելը թողեցին,
Դեռ նոր պոկած խտոր մնաց մի բշխարի բերանում,
Ու երկու խոյ, որ կշտացել՝ իրար էին խոյանում,
Ջարկում էին ճախար-ճախար, կովում էին կատաղած,
Հեռ քաշեցին հզջյուրները՝ մեղեդիով մեղմացած:
Ու հոտն իջավ լեռնալանջից ու դեպի ձորը քայլեց,
Նրբ ռոշխարը ջուրը քաշողը հղանակը դալլալեց,
Իջավ, խմեց ու հեռ եկավ, երբ հովիվը վերստին
Մեղմ նվազեց «հոտը ջրից արոտ քաշող» մեղեդին...

Աղբյուրի մոտ հավաքված աղջիկների պատասխան-երգը («Արևը պաղ աղբյուրին, Բնկել կգողա, Ծարավ եմ քո համբույրին, Աչքի լույս տղա») ճակատագրական աչն կետն է, որից ծայր են առնում սիրահար-դարդիմանի առաջադանքն ու ցավը, զգացմունքների այդ կենդանի «խաղի» մեջ ներքաշելով նաև իջեղարեին:

Սա ծնրադրում է Սիամանթոնի առջև:

— Կես վարդ, կես տուգա՝ քո եզնիկն եմ,
Քո երագի անմեղիկն եմ,
Ախ, իմացիր, որ ասլանի
Բերնին բռնած քո ձալիկն եմ...
Այն այծյամն եմ, որ ծարավ է որսկանի,
Այն որսկանին, որ երկնքում որս կանի...

Պոեմի գործողությունները այսուհետև՝ «ճակատագրական ականթարթից» սկսած ծավալվում են արևելյան սիրավեպերին բնորոշ ֆարուսային գծերով ու խորհրդանշային հանգույցներով (ճակատագիր, երազներ, սրտորդ-եղնիկ, սև ցուլ, կովող խոյեր և այլն):

Սիւսանթոյի և խելարեի տպրումների դրամատիկական շիկացումը հասնում է «ողբերգական պայթյունի»։ զարանակալ նետից անդունդ ընկած Սիւսանթոյի կողքին շուտով հայտնվում է ինքնակամ անդունդը նետված խելարեն։

Սիրավիպի այս ընթացքին հետևում է շիրազյան վերջերգ-ընդհանրացումը.

Բայց այն ձորում, ամեն տարի, ամեն դարնան բացվիւն,
Նրկու ծաղիկ են հայտնվում՝ երկու կակաշ տիրանուն։

Ասում են, ինչ կար երկրում ոչ մի ծաղիկ՝ սիրտը սև,
Այն օրվանից աշխարհ՝ եկան կակաշները սրտանա,

Երբ որ եջեն, Սիւսանթոն բնկան սիրո կես ճամփին,
Ընկան, հանգան, բայց սուրբ սիրուց աշխարհ եկան վերստին։

Աշխարհ եկան կակաշ դարձած, որ բացվում են դեռ այսպես՝
Իրենք կարմիր, սրտները սև՝ իրենց էն սև քախտի պես։

Ահա ինչու շուտ են թափվում նուրբ թերթերը կակաշի,
Շատ վիշտ տեսած՝ շուտ են թափվում՝ հենց որ մի շար ձեռք դիպչի.

Բայց թերթերով զուրկ գլխի՝ հավերժ իրար են նայում,
Մահվան մեջ էլ հավերժ սիրով, հավերժ իրար փայփայում...

Այս պոեմում ևս Հովհ. Շիրազը գտնվում է իր հայրենասիրական սեփականների շաղախի մեջ, լեզենդի մշակումը ծառայեցնելով որոշակի ապրումների հնչեցմանը։

Բանն այն է, որ «արտասցուծեալսն թալիքը» ոչ միայն դուրս չեն ընկնում գործողությունների շղթայից, այլ, հակառակը, խորապես մերվում են և միասնանում։ Միասնացման, այսպես ասած, «մերանը», ինքը՝ բանաստեղծըն է, որը լեզենդի միջոցով ասպարեզ է հանել իր անհատականությունը՝ Սիրահարի և Ըղձասացի։

Սիւսանթոն. իրապես Շիրազի «բանաստեղծական կրկնորդն է»՝ և՛ նրա սիրային կրակված տպրումների «դերակատարը» և՛ նրա հույսերի ու երազների մեկնարան-ըղձասացը։

Այս առումով պոեմին խոր շնչառություն են հաղորդում Սիւսանթոյի ազգային երազները, մասնավորապես «վերջին կրազը»՝ աշխարհի ներդաշնակության գունեղ սլաոկներնրով.

...Ու սիրածի գրկում տղան վերջին կրազն էր տեսնում՝
Սուրբ օջախի իր ծովն ահա մինչև Սիփան է հասնում,
Ինքը, սարի Սիւսանթոն, իր որդոց հետ պատանի,
Սիփանի տակ՝ իր ծովափին հողն է հերկում հայրենի.
...Գերանդի է սրում ահա Սիւսանթոն սրի տեղ,
Իր երազած արտն է հնձում որդիներով նորաբեղ.
Վանա ծովի հովն է կրդում ու հովի պես ամոթխած,
Արտ է դալիս խելարեն, հացն է բերում իր թխած...

Հովհաննես Շիրազի շքեղ ձիրքերը՝ պատկերավոր աֆորիստիկ մտածողություներ, քանդակագործական-նկարչական տեսունակություներ, խոսքի երաժշտական-մեղեդիական պաշարներ հնչեցնելու հմտություներ, գեղեկական-ժողովրդական բառ ու բանի խոր զգացողություներ այն պայմաններն են, որոնք նպաստեցին լեզենդի մշակման լայն տարածմանը։

Շիրազը՝ մեղանում բանաստեղծական պատկերի անմրցակից վարպետը,
հատկապես «Սիրամանթո և Խջեղարե» պոեմում գիմել է լայնաշունչ ու տպա-
վորիչ պատկերների, ինչպես.

Սիրիան սարը, Սրփան սարը թագն է Սիրիան սարերի,
Գրկել Հայոց կես աշխարհը՝ երթն է հսկում զարերի.
Սաղկե ռաբր՝ Վանա ծովում, գլուխն՝ աստղ ու ամպերում,
Սանգուզը դառել՝ Երկինքն առել՝ աստղ ու շանթ է ցած բերում:

Քանդակային-ճարտարապետական հիանալի մտահղացում է Վանա ծո-
վը շրջապատող լեռների ու լեռնագագաթների պատկերը՝

Արեն, ահա, Վանա ծովից Ավախորիկ է ելնում,
Ավախորիկն առնում ուսին՝ Վարադա ուն է հանում,
Վարադն առնում ու հանում է Սովասարի վարդ ուսին,
Սովասարը ուսին առնում ու տալիս է Առնոսին,
Առնոսն արևն առնում ուսին, ուն է հանում Մարութա,
Մարութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Նեմրութա,
Նեմրութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Անդորի,
Անդորն արևն առնում ուսին՝ ուն է հանում Թոնգրակի.
Թոնգրակն առնում ու Գրգուտի ուն է հանում ժպտալով,
Գրգուտն արև առնում ուսին՝ աշտկա ուն-ուս տալով
Սիրիան սարի ուն են հանում, և արեւ Սիրիանին
Առավոտն է թաղադրում, վերածնում հուլիս հին ..

Թեև պոեմն ամբողջությամբ շնչում է երաժշտականությամբ՝ խաղաղվող
ու ահագնացող ռիթմերով, սակայն նրա նկարագրին առանձին հմայք են տա-
լիս ժողովրդական ասերգային խաղիկների նմանությամբ հյուսված սիրեր-
գերը՝ մեներգերն ու դուգերգերը («—Այ աղբյուր, ուխտի աղբյուր»,
«—Բախտ կա կարմիր, բախտ կա սև», «—Հիմա ով է ձեզ համբուրում, Սո-
վասարիս ծաղիկներ», «—Ո՛ւր ես, մայուլ, իմ Վանա ծով», «Այ գիշեր, դար-
մի դառնա», «—Ամպեց, կորալ լուսնկան» և այլն), որոնք մոտիկ են հայկա-
կան ժողովրդական երգարանը:

7

Հովհ. Շիրազի քնարերգության ուժեղ ներշնչանքներից են մայրական,
այրական, որդիական շարքերը՝ իր մոր, հոր, որդիների կերպարներով,—
բնության Պանին հավասարեցված հոր, մայրությունը մարմնացնող մոր
պատկերացումներով, որդիներին ուղղած պատգամներով ու կտակներով:

Այդ ներշնչանքներում տրոփում են բանաստեղծի ամենաթանկ ու ամե-
նահարազատ զգացողությունները:

«Հայրիկիս վերագարձը» բանաստեղծությունից.

Կգար հայրս Շիրակի հովերի հետ իրիկվա,
Կշողջողար բահն ուսին, սարից ելնող լուսնի պես,
Կգար հայրս, կհիշեմ, երազի պես երեկվա,
Կարծես աշխարհն էր մտնում մեր խոճիկի դռով ներս...

Հոր կերպարին անդրադառնալիս Շիրազը գերազանցորեն շեշտում է հո-
ղագործ-բուստանչի լինելու պարագան, հայ մարդու և հայրենի հողի դա-
շինքի դադափարը: Նրա պոեզիայի հումանիստական բովանդակությունը և
ժողովրդական շունչը յուրովի արտահայտվել է նաև մորը նվիրված բանաս-

տեղծություններում, որոնք գրվել են երկար տարիների ընթացքում և ամբողջացել «Հուշարձան մայրիկիս» գրքի մեջ:

Շարունակելով հայ ժողովրդական բանահյուսության՝ պատմական հրգերի և հայ պատական բանաստեղծության (Ս. Շահազիզ՝ «Երազ», Ավ. Իսահակյան, Վ. Տերյան) ավանդները, Շիրազը մայրական սիրո փառաբանության ազգային մոտիվը վերաիմաստավորում է նոր ձևով, շնչոր գցելով մայրության՝ իբրև կեցության բարձրագույն սկզբունքի վրա:

Ճիշտ է նկատված Ավ. Իսահակյանի և Հովհ. Շիրազի՝ մորը նվիրված բանաստեղծությունների յուրահատկությունը. «Իսահակյանը երգել է մոր սերը դեպի՝ որդին, Շիրազը երգում է որդու սերը դեպի մայրը»: Այս տարբերությունը որոշել է զգացմունքի մեկնաբանության մեկնակետը. Ավ. Իսահակյանի հայացքով, մայրը՝ «Վերին աստվածությունը», հասարակացվում է իբրև կարոտներով ու մորմոքներով վերապրող էություն, իսկ Շիրազի հայացքով, ամենփյա խոնարհ, սովորական մայրը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին («...Մայրս այս մայր երկրի մեջ, արևի դեմ մի ճրագ» կամ «Մեր տան աղբյուրն է մայրս... Մեր տան աստվածն է մայրս...»): Ինչպես հայրենի բնանկարի կերպարը, մոր կերպարը ևս Շիրազը բացահայտում է ասքի ու հեթիաթի ժողովրդական մեկնակետով: Այդպիսի մի գլուխգործոց է հետևյալ պատումը.

Զյուն է իջնում՝ կուտակվում
Մորս վրա վերեից,
Ասես փետուր է թափվում
Հրեշտակի թևերից:

Դերեղմանի այս հեղում
Մեզմ դիզվում է թափալից,
Մորս վրա մարմարվում՝
Շիրմաբար է թվում ինձ:

Աչնպես մեղմիվ է դնում
Աստված փաթիլ փաթիլին
Որ չցափի՝ ողջ կյանքում
Մորս ցաված սիրտը հին:

Փաթիլվում է մեղմաձյուն,
Մարմարվում է մեղմարար,
Աստված ինքն է ստեղծում
Մորս վրա շիրմաբար:

8

Հովհաննես Շիրազի ստեղծագործության հայրենասիրական բովանդակությունը՝ պատմական Հայաստանի կորստյան ցավագին վերապրումներից և Արարատյան-Մասիսյան սեեռումներից բացի, ասպարհզ է բերում նաև այլևայլ երակներ: Դրանցից նշանակալից է հատկապես հայոց լեզվի մեծաբանքը իբրև ազգային գոյության ամենամուր թիկունքի, իբրև ազգափրկիչ երևույթի:

Հայոց լեզվի մեծարանքները առավելապես պատգամ-պատվիրաններ են՝ ուղղված հայությանը.

Ու թող լցվին հայոց խոսքով
Հայ ականջներն հայոց ոսկով...

Ըստ Շիրազի «Նա է հայ», ով խոսում է մայրենի բարբառով.

Հայոց լեզվով, որ միշտ չափել,
Մեզ բոլոր դարեր հայ է պահել,
Մեր ողնաշար, մեր ազգի սյուն,
Աշխարհաբույր հայոց լեզուն,
Որ մշտապես Մասիսի պես՝
Ընդգեմ ձուլման ահ ու մահի,
Մեզ հավիտյան հայ կպահի,
Մեծ Մաշտոցի անմահ ոգին՝
Հայոց լեզու՝ Թուր-կայծակին:

Այս գիտակցությամբ էլ Շիրազը մեծարում է ոչ միայն Մեսրոպ Մաշտոցին՝ ազգային գոյության հանճարեղ գյուտարարին, հայոց երեսունվեց ղինվորի ստեղծողին, այլև ազգային պատմության երկրորդ լուսավորչին՝ Խաչատուր Աբովյանին, իրա առաքելության և սրբազործության բարձրակետը համարելով հայոց լեզվի ճակատագրական դերի պատկերացումը ազգային գոյության մաքսառումներում: Բանաստեղծին մտահոգում է հայոց լեզվի ճակատագիրը («Ազգիդ պահեք հայոց լեզուն», «Ով լքում է իր հայ լեզուն՝ Նա իր ազգի մահն է ուզում») և այդ թեմայով գրել է մի շարք հրաշալի բանաստեղծություններ, դրանց թվում «Վարդան Մամիկոնյանի հավերժությունը»՝

Ավարայրի դաշտն է հրկեղ՝
Գրասեղանն իմ լոխ,
Դաշտ եմ խուժել՝ Վարդանի պես՝
Թուր-կայծակին իմ ձեռքին...

Դուրս չեմ գալու՝ Վարդանի պես
Ես կգոհվեմ այս դաշտում,
Որ շփաչեն հայոց լեզվին
Ժամանակներն անկշտում...

Բանաստեղծությունների մի այլ շարքի մեջ էլ նա ողբում է ազգային կոտորածների՝ Լեղևնի նահատակների հիշատակը («Մեծ Լեղևնի հուշարձանի առաջ», «Իմ հոգեհանգիստը», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» և այլն): Այդ նյութով Շիրազը գրել է նաև «Հայոց Դանթեսականը» երկարաշունչ ու մեծաշունչ պոեմը:

Եվրոպական գրականության մատյաններից հայոց պատմության մեջ մտած զլխավոր դեմքերից մեկն է Դանթեն՝ «Աստվածային կատակերգություն» պոեմով: Մասնավորապես XX դարասկզբին հայ բանաստեղծները դանթեական զուգորդություններին էին դիմում հայոց արյունոտ ճակատագրի մեծ ծավալն ու ժողովրդի աներեակույցի ողբերգությունը պատմելու համար:

Արդեն Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն» շարքում հայոց ճակատագիրը համեմատվեց դանթեական ճանապարհի հետ, իսկ նրանից մի քանի տարի անց տակավին երիտասարդ Չարենցը գրեց «Դանթեական առասպել» հարցականների պոեմը՝ ընդգլխավ ապտերադմի ավերածությունների դեմ: Դանթեի «Դժոխքի» կառուցվածքը՝ անդրշիրիմյան թափառումների տեսիլքը, հետագայում տեղ գտավ Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի (1933) կառուցվածքում: Այն պոեմի, որտեղ բանաստեղծը գնահատում է հայոց ազգային շար-

ժողովները՝ ժողովրդի հավաքական զանգվածների շարշարանաց տեսիլքի խառնապատկերային նյութի հիման վրա:

Դանթեական պուգորությունը չէր կարող անարձագանք մնալ նրկրորդ համաշխարհային պատերազմի ահեղ թվականներին՝ ֆաշիստական բարբարոսություն խրոխճանքի տարիներին:

Հենց այդ ժամանակ էլ տակավին երիտասարդ Հովհաննես Շիրազը, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, գրում է «Հայոց Դանթեականը» պոեմի առաջին տարբերակը՝ հայոց շարադեա ճակատագրի միջոցով հնչեցնելու պատերազմներին՝ մարդկության և կյանքի մեծագույն թշնամու դատապարտման խորհուրդներ:

Ինչ-ինչ պատճառներով ոչ սյունի ծննդյան թվականներին, ոչ էլ հետագայում «Հայոց Դանթեականը» չի արժանանում տպագրության բախտին՝ «անհայտություն» տարիների ընթացքում նախնական տարբերակից վերաճելով հայոց պատմության եղբրական անցքերի մասին պատմող մոնումենտալ կտավի:

«Հայոց Դանթեականը» ևս յուրօրինակ տեսլապոեմ է մեծն Դանթեին, ապա հայոց պատմության սրբացած ոգիներին՝ Գրիգոր Նարեկացուն, Կոմիտասին, Անդրանիկ զորավորին, Հովհաննես Ավագովսկուն և այլոց, «փոքր Հովհաննես» վերամկրտված բանաստեղծը առաջնորդում է պատմական Հայաստանի տարածքով մեկ, որտեղ տեղի ունեցավ մարդկության պատմության մեջ առաջին ցեղասպանության ոճիրը:

Մեկը մյուսի հետեից վեր են հանում եղևոնապատումի տեսլապատկերները՝ սարսափի, զարհուրանքի, շարշարանքի պատկերներ, որոնց առջև նսնմանում են անգամ դանթեական դժոխքի գույները, իսկ դրանց ստեղծողը այդ ողբերգական պատկերների ահավոր չափերից կտրկամում է:

Շիրազի գեղարվեստական խնդիրը միայն եղևոնապատումը չի եղել: Քաջ ծանոթ լինելով XIX դարավերջի պատմության իրադարձություններին, նա ազգային կոտորածների կողքին ներկայացրել է նաև հայ ժողովրդի ընդդիմադիր տարերքը՝ ի դեմս հայդուկային ապստամբական շարժման հայտնի այն հերոսների, որոնք իրենց կյանքը դրին հայրենյաց պահպանման:

Մարգասեր և այլասեր բանաստեղծին միանգամայն խորթ է ազգային վրիժառություն ու քինախնդրության զգացմունքը: Նրան այցելության է եկել ոչ թե նեմեսիզյան վրեժի Մուսան, այլ «հիշողության դատաստանի» բարձր հուղապրումը՝ ասպարեզ կոչելով բանաստեղծի դատապարտող խոսքը ցեղասպանության ն՝ «անհայտ» հրահանգիչների, և՛ անմիջական իրագործողների՝ Թալեաթ-էնվեր-Ջեմալ-նազըմ եղևոնածինների հանդեպ: Միանգամայն հասկանալի է «Հայոց Դանթեական» տեսլապոեմի շիրազյան ժանրային դասակարգումը՝ դատաստանամատչան:

Խղճի ու բանականության, մարդկայնության ու ասպետականության կանոններով հյուսված մեղադրական թուղթ, որը պետք է գրվեր, չէր կարող չգրվել:

Շիրազը իրավացի է, երբ հիշողության օրենքի տրամաբանությամբ վկայակոչում է այն տնուր տառապանքներն ու շարշարանքները, որին, սկսած սուլթան Համիդի ժամանակներից մինչև Աթաթյուրը, ենթարկվեց անմեղ, աշխատասեր, այլասեր հայ ժողովրդական զանգվածը: Պատմության մեղ, աշխատասեր, այլասեր հայ ժողովրդական զանգվածը: Պատմության արշուճոտ հատվածը տեղադրելով իր երևակայական տեսիլքային ճանապարհ-

հորդութեան «պարունակներում», Շիրազը չի սահմանափակվում լոկ հայկական կոտորածների նկարագրութեամբ, այլև քաղաքակիրթ մարդկության համար այդ ամոթալի փաստից տղեղ է կտպում դեպի առհասարակ պատերազմների և գեոքոմիկների դեմ ծառայող հումանիստական գաղափարախոսությունը:

Սա էլ հենց Շիրազի տեսլաողրային դատաստանամատչանի մեծ ընդհանրացումն է, որը ծավալվում է պոեմի ամբողջական կառուցվածքի մի ծայրից մյուսը:

Այս հուշ շիրազի գաղափարը, բնականաբար, պարտադրել է համապատասխան գեղարվեստական-ոճային լուծումներ, ձև ու կառուցվածք:

«Հայոց Դանթեականի» բաղմաշերտ արտահայտչության ամենատպալուրիշ շերտերից մեկը բանաստեղծական մենախոսության ձևի մեջ դրված հրավարական դիմումի շերտն է, որի միջոցով Շիրազը պատմական տնցուղարձը ներկայացնում է հուղական-քաղաքացիական մեկնաբանություններով, եղեռնածինների դեմ եղեռնամարտիկի ուղղած ալրող ու խտրանող խոսքերով:

«Հայոց Դանթեական» պոեմի ամենացայտուն դժերից մեկը գաղափարի և դրա արտահայտման ձևերի ներգաշակությունն է: Պոեմում ևս Շիրազը գտնվում է հզոր պատկերավորության և ճկուն լեզվագործածության վաղեմի տարերքի մեջ, — բանաստեղծական պատկերները հաջորդում են միմյանց գարնանային հեղեղների թափով ու զորության, բառարանային բառերը վերականգնանում են նոր իմաստներով՝ իրենց վրա վերցնելով մոլեգնած անլուելի վերապրումների ամբողջ ծանրությունը:

Շիրազը տարիներ շարունակ հետևողականորեն անդրադարձել է գեղարվեստի էություն և մասնավորապես քնարերգության խնդիրներին: Գեղագիտության հարցերի շիրազյան արծարծումները վերաբերում են նաև իր ճակատագրին, իր քնարերգության զնահատմանը:

Այս առումով միանգամայն ուշագրավ է այն ինքնագնահատականը, որ Շիրազը տվել է «Ճանապարհ դեպի ծով (Իմ դրական տասնամյակին)» բանաստեղծության մեջ.

Մանուկ ողիկ կոխարդկեց հովիտներին հեռավոր,
Հեղեղի պես իջար ցած դարնանագեղ լեռներից.
Հեղեղի պես իջար ցած հազարազոշ ու պղտոր,
Խոտեր պոկած ու քարեր, վարդեր պոկած քո ճամփից:
Տիզմ ու ոսկի հույզերով հեղեղի պես իջար ցած՝
Քո կարոտած հերթալի հովիտները մտնելով...

Իրեն համարելով հեղեղներից ծնված աղբյուր, Շիրազն ասում է, որ ծովն է մտնում մերթ իմաստուն, մերթ մոլորված, բոլոր դեպքերում սեփական քնարի ոսկի գանձերով:

Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններից ուշագրավ է նաև «Նկարիչներին» հղված ձոնը՝ ալապիսի քնդհանրացումներով.

Թեկուզ բնության գույները բոլոր
Հրաշքով առնես քո ձով կտավին,
Նորից չես հասնի բնությանը խոր,
Քո ձով կտավով փոքր ես տակավին:

Բայց եթե վրձնես այդ գույների հետ

Եվ մարդու ոգու գույները բոլոր,
Կապրեա քո մի բուռ կտալով հավիտ՝
Մարդու պես վսեմ, բնության պես խոր:

Այս հայացքով Շիրազը բարձր է գնահատում նաև «Հայ ճարտարապետությունը», որը «ոգու տարերքն է հրաշագործել» հաշատուր Աբովյանի, Կոմիտասի՝

Երգիդ մեջ կարոտներ ու կանչ, դարնան
ձյուն ու բացված վերքեր,
Թվում է քո սիրտն է միակ բնարը մեր հին
հայկական...

Դեմ գնալով իրականության արձանագրական պատճենմանը, նա հռչակում է ոգուն՝ «աստվածային շշուռի», գեղագիտական դավանանքը: Զարուգանց հետաքրքրական են ինքնաբնութագրումները.

Ինչ որ երկեցիք պղնձյա փողով,
Ես դմբուխս սարից սրնդերգեցի...

Ուշագրավ են նաև այն խոստովանությունները, որոնք վերաբերում են իր քնարի և դարի առնչակցությանը:

Ահա դրանցից մեկը.

Բոլոր դարերն իմ հոգում՝
Ես միշտ հետն եմ իմ դարի,
Բոլոր սարերն իմ երգում՝
Ես պոետն եմ իմ դարի:

Սա բանաստեղծության ժողովրդայնության շիրազյան պատկերացումն է, նրան զբաղեցնող հարցերի հարցի պատասխանը:

Հոգիներում ծիածաններ դրոշմող բանաստեղծական տողերի անմահության մտքի շարունակությունն է նաև այս բանաձևումը՝ «Պատասխան մի բանաստեղծի» հրովարտակից.

Գործով ձգտիր պապոթներին՝
Վար իջնելով վեր բարձրացիր,
Թե ուզում ես անմահ մնալ՝
Ժողովրդիդ սիրտը դարձիր...

Այստեղից էլ Շիրազը կամուրջ է գցում դեպի իր աշխահը:

Բանավեճային նման տողերը պատասխան էին ժամանակի քննադատությանը, որը բազմատեսակ հարցականներ էր կախում Շիրազի քնարերգության վրա՝ համարելով «ժամանակավրեպ», «ուշացած», մի խոսքով՝ պատմական անախրոնիզմ:

Շիրազը, բնականաբար, ծառանում էր մտերմական-անձնական-ոգեկան ապրումների քնարի սահմանափակումների դեմ, ասպարեզ հանելով իր յուրօրինակ պատկերացումները, մասնավորապես «լիրիկայի» և «տեխնիկայի» հակադրությունները: Նա, իհարկե, չափազանցում էր, երբ բազմիցս սվիններով դրոշված քնարերգության կաշկանդանքները կապում էր բացառապես տեխնիկայի «կործանարար» լիցքերի հետ, «շիրազավարի» արձագանքելով այն երկարատև բանավեճին, որը համամիութենական լայն շրջագծով տեղի էր դնենում «ֆիզիկներին» և «լիրիկներին» միջև:

Մահացն նա ամենեկին չէր սխալվում, գտնելով, որ քնարերգությունն ունի զարգացման նոր ու լայն հնարավորություններ՝

Վարդ ու սոխակի դարը չի անցել,
Զի անցել դարը վարդ ու սոխակի,
Զուր եր, ազոավներ, դուր իրար անցել,
Հավերժ է դարը մարդ ու սոխակի:

Նաև՝

Նոր կյանքն է բույնը վարդ ու սոխակի...

Այստեղից «Քնարերգական» բանաստեղծությունն ընդհանրացումը.

Երբեք չի մեռնի բնքուշ լիրիկան,
Այն ո՞ր գարունն է, որ վարդ չի բերել.
Այն ո՞վ է, որ իր սիրած աղջկան
Զի տեսնում է կեկուզ երգով համբուրել...

Կամ այն ո՞ր ժայռի մոայլ շրթունքից
Դուրս չի բողբոջել դեմ մի մանուշակ,
Այն ո՞ր դարնանը, կեկուզ դժոխքից
Զի վերադարձրել սոխակն անուշակ—

Ու թե իրավ է մարդը քնշացել
Ի՞նչպես կարող է մեռնել լիրիկան...

Այնուհետև՝

Այն դարը, որ սուրբ լիրիկա չունի՝
Այն դարը դատարկ բույն է թռչունի
Մազե կամուրջով անցնում է, սակայն,
Մեր վազրա՝ ալած եղնիկ լիրիկան...

Այս բանաստեղծության տարեթիվը՝ 1951, վկայում է այն դժվարին, ծանր օրերը, երբ քնարերգության ճանապարհը պատած էր փուշ ու տատակով, երբ ստեղծագործական հանդգնություն էր պետք թափանցելու մարդկային հոգու ներանձնայինը: Շիրազը, իրապես, հանդուգն կեցվածքի մեջ էր՝ «Նա՝ լիրիկայի հավերժի գուշակ»:

Շիրազը մեծացնում է բանաստեղծի կյանքում ունեցած գերի ու տեղի պատկերացումները՝

Բանաստեղծը երկրի արբան է միակ՝
Թեկուզ անթագ, անբանակ...

Այնուհետև՝

Բանաստեղծը՝ մշտավատ մոմն ազդային,
Կերոնն՝ համամարդկային...

Նաև՝

Բանաստեղծի օթևանը սիրտն է վառ
Ոչ թե ուղեղն իր միտք...

Բանաստեղծի սիրտը համեմատվում է բնկույզի հետ՝

Բնկույզի նման, դրսից ես դու բիրտ,
Ներսից քնքուշ ես, անուշ ես, խմ սիրտ...

Թեև կենդանություն օրոք Հովհաննես Շիրազի պոեզիան ուներ անհամար երկրպագուներ-ընթերցողներ և այնպիսի գնահատողներ, ինչպես Ավ. Իսահակյանը, Արշակ Չոպանյանը, Գ. Մահարին, ուստի և ալլադդի շատ քրն-

նադատներ (որոնք նրա ստեղծագործության մեջ հայտնագործում էին պոեզիայի իսկական ուղին, «աստվածային շունչը»), սակայն մի այլ կարծիք էլ այդ պոեզիան համարում էր «պատմական անախրոնիզմ»: Իբրև թե այս մեծ աշխարհին անհաղորդ ու նրա անցյուղարձից մեկուսացած մի բանաստեղծ աշխարհը պատկերացնում է հեռավոր հովիտների մեջ ծվարած խրճիթի կերպարանքով, ուր չեն հասնում ժամանակակից կյանքի ութմերը: Դեռ ավելին. ոմանք էլ նրա քնարը համարում էին իրականությունից խզման բնորոշ երևույթ, արդեն դարձն անցած բանաստեղծական մտածողության վերադարձ: Ի պատասխան այդ վերագրումների ու նախապաշարմունքների բանաստեղծը անհրաժեշտաբար ասպարեզ էր հանում «ֆիզիկների» և «լիրիկների» վեճի իր տարբերակը («տեխնիկա» և «լիրիկա») բանաստեղծական ենթաբնույթով, պոեզիայի հավերժական ոգու իր պատկերացումները և ժամանակակից էություն իր բացատրությունները:

Ձե՛ր զգում, արդյոք, որ իմ աղերսում,
Իմ քնրուշ, իմ նուրբ, իմ սուրբ խղճի մեջ,
Իմ՝ երգի փոխված սիրո տողերում
Մեր ժամանակի շշուռն է անշեջ,
Մեր դարի շունչն է ու փոթորկաբեր
Ամպերն են անցնում, թռչնում երգս պերճ,
Թողնում ձիածան՝ հողիներից մեջ...

Սմեկնուրեք՝ բոլոր հոգիների մեջ, համաշխարհի բոլոր ծայրերում ծիսական կապիւլու բղձասացությունը առհասարակ բարձր պոեզիայի խնդիրն է, նաև Շիրազի պոեզիայի, որը, ի տարբերություն կյանքի փաստերի արձանագրական հղումների, կոչված է գոյություն իրականության կերպերի հաստատմանը:

Բանաստեղծական այս ազնիվ և ճշմարիտ կեցվածքը, բնականաբար, Հովհաննես Շիրազի պոեզիան կապում է երևույթների սրագործման՝ աստվածացման գեղագիտությունը, որի արտահայտություններն են բիրլիական Արարատի տեսիլքները, մայրենի լեզվի ու գրերի մեծարանքները, ժողովրդի ազգային պատմության հիշատակների ու աշխարհագրական հայտնի անունների սրբացումները, ծնրագրումները բնության մասունքների առջև («Թողեր, թողեր երգեմ, ծաղիկները երգեմ», «Այնպես ջինջ է դաշտը ձնել») և այլն:

Երևույթների էքստատիկ բնկալման գեղագիտությունը այն մեկնակետն է, որով Շիրազը հարադատության խոր կապեր է հայտնագործում աշխարհի և մարդկության իրականների, կեցության վեճ ու կատարյալ սկզբունքների հետ:

Գրական մուտքից սկսած մինչև վերջին տարիների փիլիսոփայական բառյակները Շիրազը մեծարում է աշխարհի ներդաշնակության հիմքերը՝ հեռաստանների կարոտ, դարնախամուտի ծննդյան երկունք, արծվային ճախրանքներ, դիշերների մեջ բացվող լուսաճառագումներ, ծաղիկների երազային տեսիլքներ, լեռնային արեհյումներ, հավքերի դայալ, լույսի խրախուժումներ, բարձրագնա բազեններ, երկնային գահեր... Ասված է, որ բանաստեղծները, նույնիսկ ամենից ավելի իրականության առարկայական տեսագծերին հակվածները, չեն կարող ուսմանտիկներ լինել: Դրա մի ցայտուն ապացույցը հենց Շիրազի պոեզիան է՝ մարդկային հոգու հզորության բազ-

մակերպ ռումանտիկական խորհրդանշաններով: Ռումանտիկական աշխարհա-
զգացողությունը Շիրազի բանաստեղծությունը պատկում է մաքսիմալիստա-
կան շափանիշներով:

...նորից դարուն է, սարերը երևեմ,
Կայծակների հետ բախվեմ ամպերում...

Այսպիսին է Շիրազի պատկերացումը Մարդու մասին, գլխատառով
Մարդու, որին նա սեղանդրեց երկնքում ասած փոխարեն, իբրև կյանքի արա-
բիչ, բանական, ստեղծագործ սկզբունքների լծակիր: Մաքսիմալիստական-
ռումանտիկական կենսափիլիսոփայությունը անցնում է Շիրազի ամբողջ
ստեղծագործության՝ նրա քնարական էպոսի միջով, վերաճելով հումանիս-
տական կուռ համակարգի, որով մարդը բարձրացվում է աստվածության
ստիճանին:

Այսուամենայնիվ, Շիրազը շահագից բնության հրեույթների միաստիճի-
կացիային, չղարձավ «պանթեիստ», այլ մնաց իրականության հողի վրա,
մարդու իրական տաղանդների, հոգսերի և հույսերի ոլորտում: Առավելապես
ազգային հույսերի, ազգային ըղձառացություն, որի արտահայտություններն
են նրա բաղմաքանակ պատվիրանները, հրովարտակները, տեսիլքները, ուխ-
տերն ու կտակները, շիրազյան գեղարվեստական սեկսումների ամբողջական
կառուցվածքը, որը վկայում է բանաստեղծի ժողովրդամերձ կեցվածքը: Շի-
րազի աշխարհատեսության հենարանը ժողովրդական զգացմունքների և մըտ-
քերի, ապրումների ու հույսերի անհուն ծովին առնչվելն է. նա շնչում էր
հայրենիքի շնչով, ապրում էր ժողովրդի սրտով, երազում էր ժողովրդի մըտ-
քով:

Ժողովրդական զգացմունքների նախնական պարզության, երազների ու
հույսերի խորության կնիքներով նրա ստեղծագործությունը ճանապարհ էր
բացում դեպի ժողովրդի հոգու նվիրական գաղափարանները: Ի դեմս Հով-
հաննես Շիրազի պոեզիայի ժողովուրդը պնդատում էր իր պատգամախոսին,
ըղձառացին, իր հոգեկան աշխարհի թարգմանչին:

Ջարմանալի չէ, որ ժողովրդական լսարանները անմնացորդ էությունը
ունենդրում էին Շիրազի բանաստեղծությունների ասմունքը և նրա տեքստե-
րով հյուսված համերգային ծրագրերը, ծափերի տարափով էին դիմավորում
Շիրազի երևալը այլևայլ դահլիճներում:

Հովհ. Շիրազն, իրապես, ամբողջովին իր բանաստեղծական առող ու
տների մեջ է, իր նվիրական զգացմունքները, իր գեղարվեստական հանրա-
ծանոթ սեկսումների:

«Շիրազի երեույթը» (Ֆեհմեհներ) հուշում է շատ ճշմարտություններ.
առաջին հերթին այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը խոր արմատ-
ներով պետք է արտահայտի ժողովրդական զգացմունքների հարստությունը
և իսկությունը, այդ ամենը պետք է արտահայտի բանաստեղծական պառ-
կերավորության դարավոր օրենքներին հավատարմագրված, պետք է լինի
ներքին ձևի և ոչ թե արտաքին պաճուճանքի փաստ: Այս ճշմարտությու-
ններով Շիրազը ևս, ինչպես բոլոր կոչվածները, մասնակցում է ժամանակա-
կից պոեզիայի զարգացման շուրջը պարբերաբար բռնկվող ասուլիսներին,
հաստատելով առաջին հերթին բանաստեղծության պատկերավորության պայ-
տագիր նախապայմանի մեծ կանոնը:

Բանն այն է, որ «մոգեռն» երեւալու համար շատ բանաստեղծներ (ղրանց մեջ կան նաեւ շնորհալիները), ոչ միայն մեղանում, այլ ամենուրեք, պատկերը փոխարինում են բանաձեւով, հրովարտակով, սրամիտ խոսքով, դիզակտիկայով, անգամ դուշակում են «պատկերաւորութեան ճգնաժամ», կամ դրա աղբյուրի սպառման մայրամուտ:

Հովհաննէս Շիրազի պոեզիայի լայն, համաժողովրդական մասսայականութեան փառաբանումն ինքնապատեմ է, որ, ի տարբերութիւն արտաքին, ցուցադրական նորարարութեան, այս մեծ երկերի տակ կա նաեւ ներքին, իրապէս ճշմարիտ նորարարութիւն, որի ստույգ բանաձեւը երգի հրեղենութիւնն է՝

«Հողեղենն եմ առանց երգ, եւ երգով եմ հրեղեն»:

1957—1985 ԹԹ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պ Ո Շ Զ Ւ Ա

Պոեզիայի նոր շրջափուլը սկսվեց հիսնական թվականների երկրորդ կեսից և շարունակում է մինչև այսօր:

Նոր փուլը սկիզբ առավ հասարակության կյանքի սահմանափակումների կորզինատներում:

Կուսակցության XX համագումարի կենտրոն շունչը արտահայտություն դառավ հասարակական գիտակցության այլևայլ առարկեղներում, նաև գեղարվեստական ստեղծագործության այնպիսի ճիւղի և շրջագործների ընդունակ ասպարեկում, ինչպիսին բանաստեղծությունն է: Ծայր առավ «բանաստեղծական դիրքերի» վերանայման խոր ընթացք: Խրատաբանական, դուռնադարդող, շքերթային, հեռուորական, ներքողագրական բառ ու բանին տրված տուրքերն այլևս գիտվում են իրրե ներշնչանքների կաշկանդանքներ, բանաստեղծության բուն տարերքը սահմանափակող իրողություններ:

Բանաստեղծները գրում են ինքնադատապարտող խոսքեր, որոնցով հրաժարվում են ծնողների ու թմբուկների հրավառությունից: Ահա ամենից ավելի մասսայական բանաստեղծի՝ Նաիրի Զարյանի, ինքնադատապարտման խոսքը.

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Գու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ,
Խարել եմ ինձ կանչերը սուտ,
Ես մոլորվել եմ շատ անգամ...

Նման անկեղծ խոստովանություններով՝ ժամանակաշրջանի հակաբանական և հակաբանական երևույթներին տված բնութագրերով հանդես եկան զրեթե բոլոր զործող բանաստեղծները, հայտնելով, որ քիչ են զրեյ ներշնչանքի բանաստեղծություններ, իսկ գրածները մեծամասամբ կղել են անհղացում, չոր ու ցամաք, գիղակտիկական, հեռուորական հնչիրանգների «ձեռավորումներ»: Մի խոսքով՝ վերանայման ընթացքը տեղի է ունենում մարդկային ճշմարիտ հոգեբանությունը վերադառնալու սլաքով: Այդ մասին խոսակցություն բացվեց Հայաստանի գրողների երրորդ (1954) և խորհրդային գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարի (1954) մի շարք ուսու և այլապես պատվիրակների ելույթներում:

Այսպես տատիճանաբար հասունանում է պոեզիայի բուն խնդիրների խոր և արմատական գրվածքի ժամանակը:

XX համագումարը անվիճելիորեն ուժեղ գրոշմ է թողնում նաև բանաստեղծական ստեղծագործության ճակատագրի վրա՝ նրա զարգացման ուղիորթյունը շրջելով դեպի մարդու ներաշխարհը, հոգեբանական կրն-

Ճիւղներն ու կոնֆլիկտային իրադրութիւնները: Նման պայմաններում ծայր
են առնում ասուլիսները՝ բանաստեղծութեան դարգացման ուղիների և հա-
րակից խնդիրների շուրջը: Սա վերաբերում է հատկապէս 60-ական թվա-
կաններին, երբ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում է բանաստեղծութեան նոր
մոդելների հայտնագործման ու հնացած պատկերացումներից լիցքաթափ-
վելու խնդիրը:

Ինչպէս միշտ, դարգացման նախորդ փուլերի պէս, գեղարվեստական
առաջին բնագծերի վրա հայտնվում է բանաստեղծութիւնը: 1965-ին «Գրա-
կան թերթում» տպագրվում է տողերիս հեղինակի հոգվածաշարը (№ № 8,
10, 12, 14, 18), որով արժարժվում են բանաստեղծութեան էութեան, ա-
վանդույթների և նորարարութեան, ձեռի և բովանդակութեան, ազգային օր-
նամենաի, բանաստեղծական զգացողութեան տիպերի և այլ խնդիրներ:
Հոգվածների գեմ գրվում են մի շարք ընդդիմախոսութիւններ, որոնց թվում
էր Գ. Մահարու սուր և կրքոտ բանավեճը¹:

Չնայած առանձին դրույթների մեկնաբանութեան հապճեպութեանը և
առանձին անփույթ (շուտափույթ) արտահայտութիւններին, հոգվածաշա-
րը ունեցավ դրական նշանակութիւն՝ խախտելով գրական անդորրը: Ուշա-
դրով էին հատկապէս պատկերի ազգային դրոշմին, ապրումի և խոսքի
համապատասխանութեանը, ձեռագրերի բազմազանութեանը, վարպետու-
թեան շղթային և այլն, վերաբերող մտորումները:

Պոեզիայում այդ օրերին գծվում էր որակական նոր սահմանագիծ,
մարդու էութեան ճանաչման սահմանադիւր: Դեռ չէին լուր առաջին ասու-
լիսի խոսակցութիւնները, երբ սկսվեց մի նոր բանավեճ, որի շարժառիթը
եղավ Վահագն Դավթեանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախա-
հիմքերը» հոգվածը²: Սա նույնպէս ունեցավ բազմաթիւ արձագանքներ.
ասուլիսին մասնակցեցին բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ:

Օգտագործելով Մարտիրոս Սարգսնի մի արտահայտութիւնը՝ հայ ար-
վեստի նախահիմնաքին արձատների վերաբերյալ, հոգվածում Դավթեանը
գտնում է, որ ժամանակակից բանաստեղծութեան նորարարական էութեանը,
նրա ռեալիստական հավաստիութեանը կարելի է հասնել՝ դիմելով միայն
նախահիմքերին՝ սկսած հեթանոսական շրջանի դոդրան երգերի սքանչելի
պատառիկներից մինչև միջնադարյան աշխարհիկ տաղերգութեան նվազնե-
րը, մինչև ժողովրդական հայրեններ: Դավթեանը գտնում է, որ ժառանգա-
կանութեան օրենքով, ասել է թե՛ գեղարվեստական հինավուրց ավանդե-
րի օգտագործումով, բանաստեղծութիւնը կարելի է թոթափել ավելորդա-
բանութիւններից, հասնել «բանաստեղծութիւնը խտացած զգացմունք է»
ճշգրիտ սահմանումին:

Թեև ասուլիսին մասնակցեցին շատերը՝ արտահայտելով որոշ հետա-
քրքրական մտքեր, սակայն ամենանշանակալից հոգվածը գրեց Պարույր
Սեակը, որը կոչվում էր «Հանուն և բնդեմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի»³:

Այդ հոգվածը գեղարվեստական շարժման համար ունեցավ դրական
յուրօրինակ մանիֆեստի նշանակութիւն: Ճիշտ է, Սեակի հոգվածում կա-
յին բանավեճական չափադանցութիւններ, մասնավորապէս Ոգու մեծաբան-
էի կետում, սակայն ռեալիզմի նախահիմքերին վերադառնալու հրահանգի
հետ Սեակը ամբողջ սրութեամբ ու խոր ներշնչանքով դնում էր մի շարք
էական, սկզբունքային հարցեր:

Հողված-մանիֆեստի գլխավոր առանցքը բանաստեղծական 'մտածողության զարգացման արդիական տիպարի որոնման խնդիրն էր: Իսկ բանաստեղծության արդիականությունը նվաճելու համար, ըստ Սևակի, անհրաժեշտ էր հաղթահարել աղանդավորական-սխալաստիկական նախապաշարժունքները և թոթափել ֆուկլորակերպ տարազը, թափանցել մարդու «հոգեկան հերանձավների» խորությունները, դիմել բարդ կյանքի հակասություններին:

Սևակը զարգացման պահանջը բնավ չէր խղում գեղարվեստական ավանդների ժառանգորդության սկզբունքներից, ինչը նրան վերագրեցին ընդգիմախոսները: Ժառանգորդությունը Սևակը ըմբռնում էր ոչ թե իրադարձության սլաքով, այլ առաջընթացի, նորդարյա քաղաքակրթության ոգուն համապատասխան ոգեկան լարվածության պայմանով:

Հենց այդ ժամանակ էլ Հովհաննես Շիրազը հանդես եկավ «Տիխնիկա» և «Լիրիկա» ծրագրային բանաստեղծություններով, սրունցում, կանխելով «Ֆիզիկներին» և «Լիրիկներին» հայտնի բանավեճը, ծառացավ քնարերգության վրա կախված հարցականների, քնարերգության նյութի սահմանափակումների դեմ: Հայտնի էր, օրինակ, Գ. էմինի ուտիլիտարիստական բնույթի մի բանաձևը, թե «Ղափանի անթրաշ լեռները» ավելի շատ բանաստեղծականություն ունեն, քան Արարատը: Առաջինն ընդերքում պղինձ է պարունակում, իսկ Արարատը մենավոր կեցվածքով՝ անօգուտ է: Շիրազը գրում էր՝ «Վիրավոր գինվոր՝ դու իմ լիրիկա», այնուհետև՝ «Ծաղարի սիրանեմ, շեփորը շեմ»: Այս մտածողության դեպքում անակնկալ չէին ոչ Շիրազի քնարական թափանցումները, ոչ էլ մյուսների մեղմաձայն, ներհուն, սրտի հետ խոսող, հոգեկանությամբ տոգորված բանաստեղծությունները: Այնուհետև նույնպես գրական մամուլի էջերում տպագրվեցին բանավեճական հոգվածներ, որոնցից առանձնանում է Ա. Գրաշու պոեզիայի մասին Մահարու գրած նյութը⁴: Ա. Գրաշին հանդես եկավ իր ջանգնությունների ժողովրդական երգի ոճավորումների, պաշտպանությամբ⁵, որին Սուրեն Վահունին պատասխանեց «Մի անվայելուչ պատասխանի առթիվ» հոգվածով⁶:

Ս. Վահունին մերժում է Ա. Գրաշու մտայնությունը, ըստ որի, ով քննադատում է իրեն, նա «գրքային պոեզիայի քուրմ է», դեմ է պոեզիայի ժողովրդայնությանը, դեմ է ոչ միայն Իսահակյանին, այլև Պուշկինին, Հայնեին, Թոմանյանին, Սայաթ-Նովային, Տերյանին, Չարենցին... Ս. Վահունին քննադատում է նաև Ա. Գրաշու ներկայացրած ժողովրդայնությունը՝ իրեն աշուղական ձևերի (բայաթիներ, մուխամմաղներ, քառյակներ) ընդօրինակումներ: Նա գտնում է, որ ժողովրդայնության շափանիշը ոչ թե բանահյուսական ձևեր օգտագործելն է, այլ ժողովրդի ոգեկան կերտվածքն արտահայտելը:

Այնուհետև, 70-ական թվականներին նույնպես, պոեզիայի զարգացման, նրա քաղաքացիական ոգու, նորարարության, արտահայտման եղանակների ժառանգորդության և այլ հարցեր մնացին գրական օրակարգում:

Արտահայտվում են բևեռացված տեսակետներ հայոց բանաստեղծության իրադրության վերաբերյալ: Ոմանք, առավելապես բանաստեղծները, գրում են, թե բանաստեղծության մեջ սկսվել է հսկայական զարթոնք և պահանջում են միջազգային շուտափուլյա ճանաչում: Հակադիր թևը գտնում

է, որ դեռևս դավառայնութեան կտալանքները բանաստեղծութեան զարգացման ընթացքը դանդաղեցնում են արդեն նվաճված կեանքի վրա: Նորից, ինչպես ձևավորման թվականներին, ծառանում է բանաստեղծութեան արդիական դիմագծի մտահոգությունը:

Առաջարկվում են բազում-բազում տարբերակներ՝ բանաստեղծութեան նոր դեմքի որոնման, նրա էութեան կերպարանափոխութեան վերաբերյալ: Այդ տարբերակների մեջ են նախահիմքային մտածողութեան վերադարձի, տվանդական կանոնների խորտակում, հոգեբանութեան խորացում, պատկերի ինտելեկտուալ հագեցում, խոստովանանքային շեշտերի ուժեղացում և այլն և այլն:

Պոեզիային առաջադրվող նոր խնդիրների իրագրութեան մեջ ասպարեզ մտավ կանոնադանց բանաստեղծների այն խումբը, որը համախմբվեց նորարաց երիտասարդական «Գարուն» ամսագրի շուրջը:

«Գարունականները» իրենց կոչեցին «Մենք» և ի դեմս իրենց տեսաբան, շնորհալի քննադատ Ալեքսանդր Թովչյանի մի շարք ելույթների (հոգվածների) ուղղարարեցին նոր, անպաշտոն խմբակցութեան սկզբունքները: Այդ հոգվածներում թիկ կային ճշգրիտ դրույթներ, օրինակ, բանաստեղծական մտածողութեան զարգացման և այլնի վերաբերյալ, սակայն գրանց առանցքը հայ բանաստեղծութեան ծառի նորացումն էր օտար պատվաստներով, հասկապես նեոավանգարդիստական այն պատկերացումներով, որոնց հայրենիքը գերազանցորեն իսպանալեզու (ոչ միայն) նորագույն պոեզիան էր:

Գարունականները փորձում էին կանոնադանցություն-օրինադանցություն, ձևի քայքայումը, մի խոսքով իրարանցումը ներկայացնել շարժման ու առաջադիմության անունով:

Չնայած այն պարագային, որ «նորերի» շարքում կային նաև ազնվաստ ձիրքի աեր մարգիկ՝ և՛ պոլեմիստներ, և՛ մետաֆորիստներ (ինչպես նրանց դասակարգում էր Ալ. Թովչյանը), Պարույր Սևակն առաջիններից մեկը հարկ համարեց անդրադառնալ «զավակներին»՝ զանցանքներին՝ հոգեկան վառելախոսքից թափուր բանաստեղծությունը սահմանադեկու կենդանի հոգեբանություն բանաստեղծական տիպարներից⁷:

Գրողների հերթական պլենումներից մեկում Սևակը սուր և անաշտ, բնագատութեան ենթարկեց «նորերին»: Մի կարճ ժամանակ, կարծեք թե, նրանք սթափվեցին, վերջ տվին աղմկարարութեանը: Բայց շուտով նորից սկսեցին ինքնաթմբկահարությունը և դիվանագիտական խաղերը: Այդուամենայնիվ նրանց դիրքերը քննադատութեան արժանացան ոչ միայն Գ. Էմինի⁸, էդ. Զրբաշյանի⁹ հոգվածներում, այլև գրական արուլիսներում՝ գրողների հերթական համագումարում (Վ. Դավթյանի բանավեճային սուր և արգարացի գեկուցման մեջ¹⁰, երիտասարդական պոեզիային նվիրված պլենումում, Ն. Ադալյանի գեկուցման մեջ)¹¹:

Չնայած վեճ ու վիճաբանությունների առատութեանը և դրանցից անպակաս շափազանցություններին, պոեզիան նորից ու նորից, արդեն որերորդ անգամ, առաջ էր քաշում իր սահմանների և հնարավորությունների ճշտման, նոր հայտնությունների խնդիրը: Ավելի ու ավելի մեծ եռանդով է դրվում ժառանգորդութեան հարցը, որը ձևակերպվում է «երգի հայրենիք» անունով: Բանավեճերում ավելի հաճախ են հղովվում Ե. Չարենցի պատվիրանները.

«Լա՛վ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեկի—

Քեզ լոկ օղա՛կ համարիր,—և ո՛չ թե սկիզբ կամ վախճան»¹²։

Լայնանում է գեղարվեստական ավանդների բնագիծը՝ ի գեմս հայրենի և համաշխարհային բանաստեղծության կենարար աղբյուրների։

Նախորդների հոգևոր լույսի վերապայծառացում,—սա է զարգացման ճշմարիտ ուղեգիծը, որը հրաշալի ձևակերպում է ստացել Պ. Սևակի հետևյալ տողերում. «... Խնջքան էլ լուսավոր ու լուսեղեն լինի անցյալի դրականությունը, չի կարելի կուրանալ այդ լույսով, եթե չես ուզում ազդեցիկ թթնած աչքերով, այլ պարտավորված ես զգում ընթանալ առաջ՝ ոչ թե հակառակ, այլ հենց հանուն այդ լույսի և ի սեր այն բանի, որ նույն այդ լույսը հարատևի վերապայծառանալով»¹³։

Ավանդությունը ոչ թե անշարժ կապիտալ է, այլ շարժական ճկուն, կենսունակ, ծնվող ու աճող, հասունացող և վերածնունդ ապրող երևույթ։ Այս մաքին հրաշալի բացատրություն է տվել Վ. Կոժինովը «Գուցե այն աստղը կհայտնաբերես» հոդվածում¹⁴, ուր մեջ է բերվում Խաղմիկ Դավոյանի «Ճամփորդություն» բանաստեղծությունը.

Քայլիր մի գիշեր, և երկու գիշեր,
և այնքան, որքան կարող ես քայլի,
գուցե այն աստղը կհայտնաբերես,
որ մարդկանց համար բնավ չի փայլի։

Գնա մի տարի, և երկու տարի,
և այնքան, որքան կարող ես գնալ,
և գնա նույնիսկ այն դժնի պահին,
երբ որ քայլելն է թվում անհնար։

Քայլիր մի տարի, և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապայերիդ,
մի գնահատիր ոչ անցած ճամփադ,
և ոչ էլ չնչին արժեքը բեռիդ։

Եվ եթե հասնես նախապայերիդ,
ուրեմն՝ մոտ ես և ապագային,—
քեզանից առաջ, նրանք շատ առաջ,
բոլոր դարեր առաջ ճամփա են ելել,
և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն
ապագաներին բոլոր նոր ու հին։

Եվ եթե հանկարծ բո ճանապարհին
նախապայերիդ դու չհանգիպես,
ուրեմն՝ սխալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաշք չի՝ փրկելու բեզ։

Այս բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ Վ. Կոժինովը գրում է. «Խաղմիկ Դավոյանի բանաստեղծական աշխարհում նախնիները բոլորովին էլ հետևում՝ անցյալում չեն, այլ ապագայում, բանի որ նրանք ճամփորդության են ելել մեզանից շատ ավելի առաջ։ Եվ մենք ոչ թե պետք է վերադառնանք նրանց մոտ, այլ հասնենք նրանց մեր ճամփորդության ընթացքում։ Իհարկե, սա հակասում է գիտակցության տրամաբանությանը, բայց բանաստեղծական աշխարհում սա ճշմարտություն է, որ մարմնավորում է դոյի ամբողջականության ապրումը»¹⁵։

Պոեզիայի զարգացման ընթացքը սուր կետերի վրա դրեց նաև գիտատեխնիկական հեղափոխության և զեղարվեստական ստեղծագործության կապերի խնդիրը: Գա, իհարկե, մտացածին խնդիր չէր, այլ ունեւ հասարակական որոշ հիմնավորումներ: Հարցադրման սխալն այն էր, որ ոմանք ցանկանում էին պոեզիայի կառուցվածք տեղափոխել գիտությանը հատուկ օրենքներ, որոնք, ըստ էության, ուղղված էին պոեզիայի գլխավոր էության՝ մարգագրության դեմ: Ավելի լրջախոս՝ մտածողները՝ ժխտելով «տեխնոկրատիայի» նշանակութունը, այդուամենայնիւ դառնում էին, որ գիտության և արվեստի կապերը ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված կապեր են:

80-ական թվականների շեմին և նրանից հետո հայոց պոեզիայի զարգացման ծանրութունը դարձյալ կրում էր ավագ սերունդը՝ հակվելով դեպի նրա «սահայանողականութունը», ասել է թե՛ նրա դարավոր հիմունքների անվթարութունը, «հոգու դիտելիակամ», հոգեկան ներքնահայտնութունների արվեստի պես-պես տարբերակները:

Այս իրադրության մեջ նորից «անհանգստության» նշաններ է ցուցաբերում «գարունականների» սերունդը, այս անգամ բաժան-բաժան անուններով:

Բնականաբար, քննադատական վերաբերմունքի անհրաժեշտութուն է զգացվում, և «Գարուն» ամսագրի երեք համարում տպագրվում է Ս. Սարինյանի «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» ընդարձակ հոդվածը, որտեղ առանձին-առանձին մեկնաբանվում են ոչ միայն 70-ական թթ., այլև դրանից հետո ասպարեզ մտած բազմաթիւ նոր բանաստեղծների ստեղծագործութունները¹⁶:

Սարինյանը ընդհանրապես դրական նշանով է մեկնաբանում 70—80-ական թթ. բանաստեղծական շարժումը, որ առաջ է բերում որոշ ընդգիմադրութուններ: Տողերիս հեղինակը «Շարժում և իրարանցում» հոդվածում դասական պարզության և հոգեկանության դիրքերից հանդես է գալիս զգացմունքների տրամաբանակացման, հոգեկանության օտարման երևույթների դեմ¹⁷:

«Սովետական դրականութուն» ամսագիրը նույնպես մի շարք քննադատների ու բանաստեղծների (Գ. Անանյան, Ալ. Թոփչյան, Գ. Գասպարյան, Ս. Փանոսյան, Հովհ. Գրիգորյան) մասնակցությամբ խոսակցութուն է րացում:

80-ական թվականների բանաստեղծական ասուլիսներից ամենատեականը «Գրական թերթի» 1983—1985 թթ. ասուլիսն էր, որի նյութը դարձյալ «նոր բանաստեղծական եղբայրության» գնահատումն էր: Հանդես եկան բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ, հրահանգիչներ՝ թեր և դեմ կարծիքներով:

Թեև «եղբայրութունն» ունեցավ պաշտպաններ՝ «տնայնագործական պոեզիայի» ստեղծման ցուցանակով. «բանաստեղծներն այժմ ոչ թե ծնվում են, այլ՝ ստեղծվում» (Ս. Սարինյան), չիրմոցային պատվաստների նշանարանով, սակայն ասուլիսի պաթոսը հասարակական հոգսերի, «երկրի նշանների» պահանջն էր, քաղաքացիական այրող ոգու պահանջը, առանց որի անմտածելի է տմեն մի շարժում և առաջագիմութուն:

Տեսական-քննադատական միտքը, անտարակույս, արտահայտում էր

բանաստեղծության դարգացման կենդանի ընթացքի հետ կապված կարևոր հարցադրումներ և ոչ թե ինչ-ինչ պրոբլեմներ էր ներմուծում գեղարվեստական շարժման մեջ:

Այսպես, 60-ական թվականների բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ մարդու հոգեբանության՝ ներաշխարհի արտացոլման շրջադարձը ուներ իրական կռիվներ ի դեմս մի շարք բանաստեղծական ձևազրկների: Այս առումով տպավորիչ էին Գ. Էմինի «Երկու ճամփա», Վ. Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ», Հր. Հովհաննիսյանի «Ծովի լուսններ», Հ. Սահյանի «Մայրամուտից առաջ» և, մասնավորապես, Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուները, որոնք արտահայտում էին արդի պոեզիայի խմորումների ընթացքի որոշ եզրեր, հատկապես մարդու «հոգեկան զաղտնիքների» գեղագիտությունը:

Զարմանալի երևույթ. անսպասելիորեն «նեղանում է» բանաստեղծությունների շրջանակը: Եթե մինչ այդ բանաստեղծությունը թեման էր աշխարհագրական հազար ու մի բնագծերում, սահմանները ընդլայնում էր թեմատիկ բազմադանդակային, ապա նոր շրջափուլում տեղի է ունենում թեմատիկ կենտրոնացում և նյութի կոնկրետացում: Հ. Սահյանը կենտրոնանում է մանկության հուշերի և բնության կյանքի նյութի շուրջը, Վ. Դավթյանը՝ սիրային վերապրումների, Հր. Հովհաննիսյանը՝ ուժեղ անհասկանալիության տարերքի, Պ. Սևակը՝ մարդու ներքին զաղտնիքների և այլն:

Բանաստեղծությունը դառնում է ավելի մտերմաշունչ ու հոգեկանությունամբ լեցուն: Դրա արտահայտություններից էր, օրինակ, Գեղամ Սարյանի «Քրիզանթեմ» գիրքը (1968)՝ բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի, թերևս, լավագույն էջը: «Քրիզանթեմը» զլխավոր ուղղությամբ բանաստեղծի անցած ճանապարհի իմաստավորում է, յուրօրինակ հանրագումար:

Անցած կյանքի հուշերը, բնականաբար, բանաստեղծի աշխարհը ողողում են տխրության, կորուստների, թախծի մեղեդիներով, անգամ ողբերգական պաթոսով: Սարյանը «Քրիզանթեմ» գրքով, կարծեք թե, վերադառնում է դեպի իր հեռավոր անցյալը, դեպի տերջանական տխրության տարերքը և պարսկական բանաստեղծության փրկսոփայական սուղումները, դեպի զգացմունքների բյուրեղացում, դեպի, այսպես կոչված, «խաղաղ», անաղմուկ քնարերգության հանգրվանները: Նրա բանաստեղծություններում առաջամաս է գալիս զգացմունքների արտահայտման բաց բնագիրը՝ անմիջականությունը:

Հասարակական կյանքի նոր դրոժներն ազդեցություն մտերմական շեշտեր են մուծվում անգամ քաղաքացիական տարերքի բանաստեղծ ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ: «Արև և ստվեր» ժողովածուից (1957) հետո տպագրվում է Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» (1968) ժողովածուն: Առաջնորդում նույնպես նա գրել էր քնարական շնչի բանաստեղծություններ, բայց տիրապետող էր հրապարակախոսական-հոկտոբրական հնչերանգը, ուղղակի «բաց տեքստը»: Կյանքի մայրամուտին բանաստեղծը՝ մի կողմ դնելով շեփորածայն նվազները, հակվում է դեպի մտերմական ապրումները: Այդ կողմնորոշումը Զարյանին չի դարձնում հոռետես, բայց և նրա քնարը դարձնում է ավելի մարդկային, կարելի է ասել՝ խոստովանանքային: Դա երևում է անգամ նոր գրքի վերնագրից՝ «Սպասում եմ քեզ», ասել է թե՛ սիրո, կարոտի, հոգու ներդաշնակության նեցուկին:

Դեռ 1947-ին տպագրած «Ձնծաղիկներ» գրքով ուշադրության արժանացավ Աբշալույս Մարգարյանը (ծնվ. 1914 թ.):

Այդ գրքում կային անհատական ապրումների արժարժումներ, որոնք ժամանակին «արգելված գոտի» էին: Սեր, կարոտ, բնություն, սրանք էին Մարգարյանի գրքի մոտիվները՝ արտահայտված մեղմաշունչ գունագծերով:

Տասնամյակների ընթացքում Մարգարյանը հրատարակեց նորանոր ժողովածուներ («Գարնանային վտակներ»՝ 1954, «Հայրենի հովիտ»՝ 1958, «Հեռաստաններ»՝ 1962, «Երբ սիրում ես»՝ 1970, «Դու ինձ սպասում էիր»՝ 1975 և այլն): Չնայած բանաստեղծական տեխնիկայի թուլություններին, Մարգարյանը ի հայտ բերեց ապրումների արտահայտման խոստովանքային անմիջականություն, թեմատիկ բազմազանություն՝ սիրո ցավալին վերապրումներից մինչև հայոց պատմության նյութական հուշարձանների «դարդանախշերի» արժարժումներ, հայրենի եղերքի բնության պատկերազրույցներից մինչև հայրենասիրության էության բացահայտումներ:

Սաղաթել Հաբուրյունյանը (ծնվ. 1921) Երևանի մանկավարժական ինստիտուտը ավարտելուց հետո, 1941-ից եղել է ուսուցիչ, ապա ղորակոչվել է սովետական բանակ (եղել է սուղանալորդ), վերադարձից հետո աշխատել է իբրև «Պիոներ» ամսագրի և «Գրական թերթի» խմբագիր: Բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն լույս է տեսել 1947-ին՝ «Իմ ձայնով» խորագրով: Գրքի նյութը դերազանցորեն պատերազմի տպավորություններն են՝ զրված առանց վերացական պոթոսի, անհավակնոտ, ստույգ, բնական ոճ ու լեզվով: Գրական շրջաններում առանձնակի հաջողություն ունեցավ ուսա աղջկա պատումը՝ «Տանյան».

Ի՞նչ գիտենայի, որ երբ դեռ մեր գյուղում,
Թռչկոտում էի անվերջ կալից-կալ,
Երբ կտուրներին վեզ էի խաղում,
Ու չէի տեսել Արազը անդամ,
Թե հեռու-հեռվում, Վոլգայի ափին,
Ձկնորսի փոքրիկ խրճիթում խաղաղ
Իր ճիչն ասաջին տվեց աշխարհին
Նվ արևի տակ սկսեց խաղալ
Տանյան, իմ Տանյան,
Իմ լուվ Տատյանան,
Հեռու Վոլգայի
Շուշանը գարնան...

«Իմ ձայնով» գրքում ուժեղ էջերը դարձյալ կապվում են ռազմաճակատային մոտիվների բնական, կենդանի շեշտերի հետ («Նամակարեր տղան», «Իմ անժանոթ եղբայրը» և այլն):

Այնուհետև լույս տեսան «Ապրիլ» (1952), «Թե ինչ է շշնջում առուն» (1958), «Արև ու ծով» (1964), «Եթե քո աչքը պարզ է...» (1979) ժողովածուները:

Մի բանաստեղծության մեջ Ս. Հարությունյանը իր հավատամքը ձևակերպել է այսպես.

Փշոտ լինի ըող իմ ճամփան,
Թող իմ ճամփան լինի քարոտ,
Ճամփան իմը լինի միայն,
Իմը լինեն սեր ու կարոտ:

Թող ունենամ ես մի կածան,
Մի արահատ՝ ոլոր-մոլոր՝
եղերքներին փուշ ու մացառ,
Բավուտ անտառը շուրջըրոր:

Ի՞մը լինի... Բեկուզ քաբոտ,
Թեկուզ ծանր ու զովարին,
Եվ ես այնժամ ավելի մոտ
Կլինեմ մեծ հանապարհին:

Էդուարդաս Մեթեյայտիսը, ծանոթանալով ռուսերին թարգմանություններին, Հարությունյանի առանձնահատկությունն է համարում աշխարհին նետած բարի, մանկական ու զարմացած հայացքը, պարզ, հստակ, բնական մտածելակերպը, «անփոխարինելի բառերը», տողերի ճշգրտությունը (մասնավորապես պատերազմի վերհուշում), ստույգ տպավորությունների կառուցվածքը⁸: Լավագույն վկայությունը «Արև և ծով» ժողովածուն է, ուր իրապես իշխում է ռեալիստական հայացքը կյանքի վրա: Ճիշտ տպավորությունը այդ գրքի հիմնական որակն է. դրա շնորհիվ բանաստեղծը հեռացել է սեթեկեթանքից, քնարական գեղգեղանքից ու կյանքի գունազարդումից: Հարությունյանը պատկերներ է պեղում ոչ թե պատրաստի դարձվածքներից, այլ մարդու իրական հուզմունքներից: Թեև շունի տսոցիատիվ բարդացումներ և երևույթների փոխաբերական փոխակերպություններ, սակայն դա չի խանգարում, որ նա հասնի ճշմարիտ գեղարվեստական խորացումների:

Ճիշտ տպավորությունների արտահայտման սկզբունքը չափածոյի ազնիվ և ճշմարիտ տեսակ է: Այստեղ տեղ շունեն սուտ դարձվածքներն ու կեղծ հուզմունքները:

Այսպես, թեև Մ. Սարյանի մասին շատ բանաստեղծություններ են գրվել՝ գերազանցապես հեռահար հուզմունքներով, սակայն Ս. Հարությունյանը նկարչին ներկայացրել է արվեստանոցում, նրա գույնճրի միջավայրում, կտավի ստեղծման պահին: Դա էլ բանաստեղծությանը հաղորդում է տաք ջերմություն.

Ցածրիկ մի սեղանի ծաղիկներ են զրված,
Ոսկեդեղին, կարմիր, արնաման.
Իսկ կտավին ինչ-որ երանգներ են ցրված,
Ինչ-որ գծեր, ինչ-որ բծեր վառման:

Ապա՝

Կտավին եմ նայում ու աչքերս մեկն
Կկոցում եմ ծաղկոց ինչ-որ լույսից,
Ջրնդում է մի երգ, մի Բեթլեեմ,
Մի Կոմիտաս, Ոսկել ա Դերյուսի:

Ս. Հարությունյանը նկարչական տեսողություն ունի: Դա յուզանկար չէ, այլ գծանկար, երբեմն՝ ջրաներկ: Նա նախընտրում է նյութի առարկայական նրբագծերի վերարտադրում («Վոլգայի վրա մի հին տնակ կա Եվ կանաչ, կանաչ մի մարգագետին»): Այդպիսիք են «Ոսկե ձկնիկը», «Ձինարը»՝ սրա հպարտ բնավորության շեշտադրումով: Ուշագրավ է սիրո մեկնություններ.

Աերը և ձովը նման են իրար...
Որքան լիվում է հանդիստ ու գյուրին

Նոյալուով ծովի խորքը գնալը,
Նույնքան ավելի շատ է դժվարին
Խորքից դեպի ափ վերադառնալը:

Սերը և ծովը նման են իրար...

Իրերը, բնությունը Հարությունյանը մոծում է հոգու աշխարհը, դարձնում իրենք: Այս կամ այն շափով ինքնանկարներ են «Իմ ճամփան», «Իմ բաժակը երբեք...», «Ոչ, չեմ կարող...» և այլ բանաստեղծությունները, որոնց մեջ Հարությունյանը հանդես է գալիս անհաշտությամբ՝ քաղաքներիության ամեն տեսակի արտահայտությունների դեմ: Նրբեմն, իհարկե, Ս. Հարությունյանը հակվում է դեպի ապրումների սխեմատիզացիան, սակայն նրա համար բնորոշը կոնկրետ մտածողությունն է:

Սաղաթել Հարությունյանը ուժերը փորձել է նաև արձակի ու թատերադրության ասպարեզում:

1966-ին տպագրվեց նրա «Կյանքը սկստեղի վրա» արձակի հավաքածուն, որում նկատվում է կենսական տպավորությունների ճշգրտություն: Հրապարակել է նաև գեղարվեստական ակնարկներ և մանկական պատմվածքներ:

Հաջողության առավել մեծ բաժին է ընկել նրա դրամատիկական գրքվածքներին, որոնցից երկուսը բեմադրվել են Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Դրանցից առաջինը «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում» դրաման է (1969), որով ավտոկայանի մեկ օրվա անցուդարձի, մարդկանց փոխհարաբերությունների և մտորումների «հավաստիության» սահմաններում թատերադիրը դիմում է մարդկային ավելություն, խղճի, արդարության, արժանապատվության բարոյաբանական խնդիրներին:

Ավելի մեծ տպավորություն թողեց «Դատավորը» պիեսի բեմադրությունը: Գլխավոր հերոսը դատավորն է, որն օրինականության պաշտպանության դիրքերից պայքար է մղում ամեն տեսակի զուսուղ-համաշտակիչների, շողորթ-կրպարտիչների, օրինազանց-բախտախնդիրների դեմ: Նրա թատերադրության գրավիչ կողմը արծարծվող խնդիրների հստակ դրվածքն է, նաև երկխոսություն կառուցելու կենդանի եղանակը:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվել է Հարությունյանի հեքիաթ-պիեսը:

70-ական թվականները լիապես անսպասելի շրջան էր հայոց պոեզիայի պատմության մեջ: Արդեն իր գործն արած բանաստեղծների ավագ սերունդը նորից դուրս եկավ նոր սահմանագծեր, ազդարարելով որակական նոր սկիզբներ: Դա առաջին հերթին կապվում է Պ. Սևակի «Ծղիցի լույս» ժողովածուի հետ, որից սկսվեց մարդու ճակատագրի յուրացման պատմական նոր ժամանակաշրջան:

Պ. Սևակը դարձավ «մտքերի տիրակալ»՝ դասական բովանդակությամբ:

Ոչ միայն չնվազեց քաղաքացիական շունչը, այլ վաղեմի աղմկոտ հրապարակախոսությանը փոխարինեց լիարժեք, հոգեկանությամբ ողողված քաղաքացիությունը, փիլիսոփայական ընդհանրացումը:

Ի դեմս Սևակի իրականացավ Ե. Չարենցի երազանքը՝ բանաստեղծական հերկի նոր սերմնացանի վերաբերյալ: Պարույր Սևակը՝ թափանցող

խառնվածքի բանաստեղծ, իր մատչանք մուծելով նոր բովանդակություն և նոր մոտիվներ, նոր ձևեր, հավատարիմ մնաց բանաստեղծության բուն էությունը՝ բանաստեղծականությանը:

Իր ղեկավարական հանդանակներում նա գտնում էր, որ բանաստեղծության «պահպանողական», անփոփոխ էությունն է պահանջում՝ նայել առաջ, այն հեռաստաններին, ուր սպասվում է բանաստեղծության նոր հերկը:

Նրա վերջին գրքերի («Մարդը Կփի մեջ», «Նդիցի լույս») պատմական արժեքը ոչ թե ձևաստեղծումն է, այլ բովանդակության խորությունը, մարդու հոգեկան «ներանձավներ» թափանցումը:

Մի բանաստեղծության մեջ նա գրում է.

Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—

Նախ և առաջ՝ ուժը

Հետո՝ ուժը կրկին:

Սեակը բնավ չէր հերքում «արհեստը» (նրա բանաստեղծությունները տեխնիկայի առումով հասնում են բարձր արդիականության), բայց առաջնությունը տալիս էր ասելիքին, մտքի ու զգացմունքի զաշինքին, հայացքի ճշմարտությանը: Նրա կարծիքով միայն ձևաստեղծման հոգսերով տարված բանաստեղծը դողում է կյանքի սուր խնդիրների առջև, մեկուսանում հասարակական այրող հոգսերից:

Սեակը անխոնջ համառությամբ բանաստեղծության վրայից դեն էր նետում ավելորդությունները, ճանապարհ տալով զուգորդական մտածողության ճկուն և դինամիկ հնարավորություններին:

Կյանքի խորքերի ճանաչման համար Սեակը կատարեց ստեղծագործական մեծ ակտ՝ «ես ցողունի տեղ, արմատ երկարացրի»: Այս դավանանքի հետ է կապված մարդու դնահատման սեակյան շափանիշը՝ ինքնաբույսավառումը: Միայն լույսի, բույսի, խարույկի, կրակի ճանապարհով մարդը կարող է հասնել աշխարհի էպիկական ընկալման: Պ. Սեակը,— գրում է Յու. Մորիցը,— մարդու էնթադիստիկության խափարից դնում է դեպի աշխարհի վառ աստղերի լույսը¹⁰, բարանձավից դեպի տիեզերք, դրանով հասնելով ժամանակակից հումանիզմի բարձր սրակի՝ բանական մարդու (Homo sapiens) մեծարանքին:

Մարդը, բոտ Սեակի, գնում է դեպի իր էության ռենեսանսյան ամբողջականությունը՝ յուրացնելով նաև դարի տեխնիկական հրաշքները:

Սեակի բանաստեղծական նորարարության կողքին վեր բարձրացավ Համո Սահյանի անհատականությունը:

Նրա բանաստեղծական ինքնությունը միշտ կապված է եղել բնության հետ, բայց 70-ական թվականներից սկսած բնապաշտական պոեզիան հարստանում է նոր ազդեցություններով ու դժերով, առաջին հերթին՝ փիլիսոփայական սուղումներով:

Սահյանի բնությունը ոչ թե պանթիստական ներշնչանքի ազդեցությամբ է, ոչ թե հովվերգական անշարժության ապաստարան, այլ ինքնուրույն, մեծ գոյություն, որում մարդը որոնում է իր «ներքին պատկերը», ինքնությունը: Սահյանը բնությունը համարում է մարդու հետ եղբայրության և ներդաշնակության հիմնաքար: Կա նաև հարցի մյուս կողմը. բոտ Սահյանի, բնությունն ինքը կարոտում է մարդուն:

70-ական թվականներից շեշտված բեկում սկսվեց Վահագն Դավթյանի պոեզիայում՝ մեղմ նվագներից դեպի հոգու ներքին բոցավառում: Այդ նույն ժամանակ իրենց իրիկնային նվագներով հանդես եկան Սիլվա Կապուտիկյանը և Հրաչյա Հովհաննիսյանը, իր քնարերգության սահմանները րնդարձակեց Մարո Մարգարյանը:

Մարո Մարգարյանը ծնվել է 1915-ին Շուկա վերում (Շահումյան, Վրացական ԽՍՀ): Պետական համալսարանում ուսանելու տարիներին կատարել է բանաստեղծական փորձեր, որոնք 1940-ին լույս տեսան ամսագրի գրքով՝ «Մտերմ մեղեդիներ» խորագրով:

Ռեկ ընդարձակ չի Մարգարյանի ձայնի դիապազոնը, երգում է լեռնային ծաղիկներ, անտառ, դարնանաշունչ մանուշակ, պատանեկան սիրո տաղնապներ, սակայն երգում է իր կերպով, իր շնչով, մտերմական ու հարազատ հնչերանգով:

Երկրորդ ժողովածուն, որ լույս տեսավ 1945-ին «Բանաստեղծություններ» խորագրով, դարձյալ շոշափում է մտերմական տպրումներ՝ պատանեկան անմեղ սիրո վերհուշ, կարոտ ու երազանք, գյուղական բնանկար, հայրենիքի գովք և այլն:

Մտերմական ապրումներից Մարգարյանը աղեղ է կապում դեպի փրփոսկայական թափանցումներ, որի մի տպավորիչ դրվագն է «Դեռ չեմ պոկել մի ցողուն...» քրեատոմատիական բանաստեղծությունը.

...Աշխարհի շար գավերին ես անմասն ու անհաղորդ,
Ամենաշինչ աստղերին հայացքս հառած,
Կարոտ սրտից ելած վեր՝ ես մաղթանք եմ ու աղոթք,
Ես թախծն եմ աշխարհի կնոջ տեսք առած...

Բնորոշ է, որ «անկուրվ» հասարակական իրադրության մեջ Մարգարյանը դիմում է հոգեկան ներքին դրամային՝ ցավի, վշտի, թախծի, իրեն էլ համարելով մարդկային ճակատագրի նեցուկ՝ «Բայց հիշեք ինձ, երբ անօդ ձեր սիրտը ցավի՝ Ես սփոփանքն եմ բարի՝ կնոջ տեսք առած»:

«Կոնֆլիկտային» ապրումների կողմնորոշումով Մարգարյանի քնարը թոթափվում է պոտանեկան սեփեթանքներից, դառնում ավելի մարդկային, բովանդակությամբ հարուստ: Նրա գրքում հայտնվում են նաև մանկության հովվերգական հեքիաթի նախշուն-նախշուն գույները՝ «Գրպանները, զրպանները մեծ նանի» և նմանաբնույթ հուշեր:



Մարո Մարգարյան

Առաջին իսկ զրգերից Մարգարյանի քնարերգությունը «զարգարվեց» քնքույշ, սրտալի, նրբատես, մեղմաձայն, հուզական և ալյն մակդիրներով, որոնք այնուհետև անբաժան հղան նրան վերաբերող քննադատական բա-
ռապաշարից:

1951-ին Մ. Մարգարյանը տպագրեց «Մոր ձայնը» ժողովածուն, որի գաղափարական առանցքը մայրության՝ իրրե հավերժության սկզբի, կե-
նաց մշտատե աղբյուրի, գոյության կենարարության հայտարարումն է: Մոր և մանկան հարաբերությամբ հաստատվում է կյանքի մշտնջենականու-
թյան հումանիստական հայացքը: 1954-ին տպագրվեց «Փշատենի» ժողո-
վածուն, իսկ 1957-ին «Լիրիկական լուսաբացը»:

Առաջին ժողովածուների համեմատությամբ նորերի մեջ ուժեղանում է քաղաքացիական ջիղը, ներաշխարհից դեպի լայն կյանքի մտահոգություն-
ներին անդրադառնալու հակումը:

Իհարկե, Մ. Մարգարյանի բանաստեղծություններից լավագույնները
դարձյալ մտերմական նվագներն են, կարոտի և սիրո երգեր, սակայն տեսա-
հորիզոնի ընդարձակումը ինքնին նշանավորում է «ես»-ի անցում դեպի
հանրային հոգսերն ու շահագրգռությունները, մասնավորապես հայրենիքի
ճակատագրի հարցերը: Նրա բանաստեղծական տողերը այլևս հաղենում են
անհանգիստ ուրիշներով, լավի, կատարյալի երազանքներով, տազնապներով
ու հույսերով:

Ես հաստատ գիտեմ, գիտեմ լույ մի բան,
երբ զադարես երազել, այրվել.—
Այդ չի՝ նշանակում արդյոք մահանալ...

Դործում են ներքին ալյուման շարժիչները, հայտնվում են նաև անկման, ցա-
վի, տրտմության, հուսախաբության ապրումներ, ինչպես՝

...Աչքան մոլոր ու խառնված,
Սրտիդ այնքան կարոտի բեռ,
Կյանք ու հոգի ողջը տված՝
Գնում, գնում, գնում ես գետ...

Նրազանքի բարձունքից Մարգարյանը իջնում է կյանք... Ավարտվում
է ստեղծագործական ճանապարհի առաջին շրջանը, որին բնորոշ էր բաց-
սիրտ անմիջականությունը, զգացմունքների ելևէջների նրբությունը:

Ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը եղավ «Ձնհալից հետո»
ժողովածուն (1965), որով Մարգարյանի քնարերգության վաղեմի գույնե-
րին հավելվում են նորերը՝ թափանցելով իրերի և հարաբերությունների
էություն մեջ: «Ձնհալից հետո» ժողովածուն ես հենվում է հոգեկան «ներքին
սլուծի» վրա, սակայն այն լեցուն է դրամատիկ պայթյուններով: Այդ զբո-
քում տպագրվեց «Իմ սերունդն ամբողջ եղյամի մեջ է» հայտնի տողը և նր-
ման ալ տողեր, որոնք հարուցեցին նաև քննադատախոսություններ:

Այսպես, Մ. Արմենի հանդես եկավ «պսակագերծող» հոդվածով²⁰, և
Մարգարյանի պոեզիան համարվեց մանրախնդիր, մանրախոսական, քաղ-
քենիական տրամադրությունների ցայտուն արտահայտություն: Հակառակ
Արմենի, Լ. Հախվերդյանը մարդու ապրած հոգեկան դրամաների ճիշտ կե-
տում որոշեց Մարգարյանի պոեզիայի ուղղությունը²¹: Արմենի հոդվածն էլ
իրավացիորեն համարվեց վաղուց ի վեր դատապարտված գռեհիկ սոցիո-
լոգիական քննադատության վերապրուկ:

1972-ին տպագրվեց «Լցված լռություն» նոր ժողովածուն: Խորագրում տեղ գտած «լռություն» բառը պատահական չէր: Դա ակամա հիշեցնում է՝ շշուռոցների, ներսուզումների բանաստեղծական ավանդները՝ Ֆ. Տյուտչևի հայտնի „silentium“ -ի, Ֆեոփի անխոս արտահայտման երազանքը:

«Լռության բանաստեղծության» արդի որոնումները, ապրումների արտահայտման ոչ թե տրամաբանական, այլ հուզական սկզբունքի գեղագիտությունը, որ էն գլխից եղել է Մարգարյանի դավանանքը, ավելի հստակ կերպարանք է առնում:

Մարգարյանի «Լռությունը» բանավեճ է նաև ծնծղանների, աղմուկների, վերամբարձ բանաստեղծության դեմ՝ հանուն «լցված» անհանգիստ էության.

Դու լռությունը գերադասեցիր.

եվ ինչ-որ թերի,

Անբժբոնելի

Խոսքեր ասացիր

Ինք քեզ համար...

Իբր թե նրանք չեն վերաբերել

Երբեք մեկին...

...Ու հեռու, հեռու

Հորիզոնի պարզ լուսածիրի մեջ,

Ուր միանում են

Երկինք ու երկիր,

Քայլում է մենակ

Մտահոգ մի կին:

Արտաքինապես «անհանգիստ», մեղմ, ներդաշնակ, «կապույտ», աշնանային լռության մեջ խլրտում են ո՛չ անդորրաշունչ, ո՛չ խաղաղ տրամադրություններ.

Ամպը մթափնեց երկնքի ծերին,

Հոգեկց բարությունն արեգական.

Քամին հառաչեց մերկ տանիքներին,

Եվ ալյոները աշուն հագան:

Սառած արևի փշուրներ բնկան

Դաշտերին անձիր ու ճամփամիջին.

Քամին վեր առավ

Երամ առ հրամ,

Պտույտներ արավ,

Առավ ու տարավ,

Ու շխառնվեց աշխարհում ոչ որ

Խեղճ տերեւների ու քամու վեճին:

Ոչ միայն աշնանամուտի բնապատկերը, այլև գարնան գալուստը Մարգարյանի բանաստեղծություններում երևում է «լուսեղ տխրության» կերպարանքով.

Այս գարունն այնպես դժվար է գալիս,

Դժվար է գնում

Այս գարունն այնպես...

Մաղկաթերիկից եղյամ է դնում

Ու հոգուդ վրա

Սննկատ ձյունում...

«Լցված լուսնունը» տխրություն հետ բերում է նաև տաղնապ՝

Կապույտների ծիրում
Երազները մեռան,—

ցավի ապրումներ՝

Ու հանգչում են հերմակ
Կատարներին լեռան...

Ներքին խռովք, անքնություն, սպասումներ, որոնք և բանաստեղծուհուն թի-
լադրում են անհանդիստ կենսավիճակներ՝

— Ու բայում եմ մի բիշ շաղված...
Մի բիշ թեքված,
Փշուր բեկված...

Մարգարյանի բանաստեղծություններում տրվում են այդ կենսավիճակի
պատասխանները՝ «Մեռնում են հերթով Իմ երգերս», «... Ծաղիկներին վրա
հերմակ Ջյուն է դալիս», «Ուղիղ ձմռան դիրկը վաղուղ Մի ցուրտ ամառ է
մնացել», «Տե՛ս, երկներում ջինջ... Իմ թևը կոտրած Երազն է շվում»։ Ամե-
սից խորունկ պատասխանը տրված է հետևյալ քառատողի մեջ՝

Սիրանյութից շաղախեցիր
Ինձ, առաված,
Եվ դրեցիր
Տարածության մեջ անսեր...

Մարգարյանն ունի վերին աստիճանի դիպուկ մի տող՝ «Ինչո՞ւ է գույ-
ներն աշխարհը փոխում Իրիկնամուտին, Իրիկնամուտին», որը բացատրում է
նրա ապրումների այդ որակը։ Իրիկնամուտի հետ գնալով դեպի նախա-
նյութ՝

...Նդամից բարակ,
Ջյունի փափրից
Չուեցիր դու ինձ,—

ապա նորից դառնալով իրիկնամուտ, այդ ճանապարհի վրա նա տեսնում
է «կապույտ երազների», կարմիր սերերի ու կարոտների կորուստ, որը և
թելադրում է նախնական ինքնության կարոտը՝ թախիծ։

Քննելով անցած ճանապարհը, Մարգարյանը խորին հավատով դառ-
նում է կյանքի այն հատվածներին, իր նախասիրած բառով՝ այն ճառա-
պայթներին, որոնք կոչված են հոգեկան սարածությունը լցնելու սիրով, բա-
րությունը, քնքշությունը...

Այսօր լույսը բացվեց
Մի տխրաշաղ ձայնով,
Կապույտ վաղորդայնով
Այսօր լույսը բացվեց,
Ու թավիշներ իջան աշխարհների վրա,
Սահմաններին բոլոր,
Վար ու վերին...
Ու մանուշակներ թափվեցին տոառ
Կատարներին սառած
Քար ու լեռին...

Յուրօրինակ այս օրնամենալը՝ ճառագայթների, լուսաբացի, լուսաթելերի, ծիածանների նախշերով բերում է Մարգարյանի աշխարհազգացման բուն պատկերը՝ «Այս ո՞վ է անցնում ճառագայթի պես Իմ տխուր կյանքով»:

Նա հնչեցնում է ներդաշնակության ահագանգեր, առանց որի անհնար է այն «գարմանալի ուրախությունների» վերագարձը, որին ծարավի է XX դարի տաղնապանների մեջ հայտնված մարդկությունը: Ահագանգի շնչոով է գրված «Մի ուրիշ, անհայտ մոլորակից» շարքը, որով Մարգարյանը հանձն է առել հոգեկան դաշնության լրաբերի առաքելություն՝ պատմելու «ամառոտ», «լուստոտ», «ծիածանոտ» այն մարդկանց մասին, որոնք երևակայության ճառագայթներով երկիր են իջեցնում «գունեղ-գունեղ լուսաթելեր», բարի երազների հաղորդումներ, հաշտեցնում են հողագնդի իրարախույս բեկնները և նորից դառնում դեպի «Կապույտն անծիր, Դեպի արև»:

«Ձնհալից հետո» ժողովածուն պարզեց մի շատ էական օրինաչափություն՝ որքան ավելի ուժղին է կենաց լուսավոր սկզբունքների ծարավը, այնքան ավելի բանաստեղծը զրամատիկորեն կրքոտ և անհանգիստ է արձագանքում կյանքի աններդաշնակություններին: Ապացույթն է նաև հաջորդ՝ «Լըցված լուսնից» ժողովածուն, որում աշխարհին անհրաժեշտ լուսաճառագայթների ուտոպիան ոչ թե ինչ-որ վերացական հայեցողություն է, այլ կյանքի զրամատիկական բովանդակության յուրովի արտահայտություն:

Թեև Մարգարյանի բանաստեղծություններում միշտ էլ գործել է լուսաստվերի դեղադիտությունը, սակայն կենաց լուսավոր սկզբունքների պսակադրումը և կյանքի ստվերների պսակազերծումը առավել շուշափելի և բովանդակալից տեսք առան 60—70-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Նյութի ու արամադրության առումով, «Ձնհալից հետո» և «Լըցված լուսնից» ժողովածուներին է հարում նաև «Նվիրումները» (1982): Այս գիրքը ևս բանաստեղծության այն ըմբռնման արձագանքն է, որը, Պուշկինի բառերով ասած, կոչված է «արթնացնել բարի զգացմունքներ»:

Նախորդ գրքերում առհասարակ «լույսի», «լուսաճառագման» ու «լուսաթելերի» նյութին բաղմիցս անդրադարձած բանաստեղծը «Նվիրումներ» գրքում ևս ունի այդ նյութով գրված նոր բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հատկապես բնորոշ է նրա գաղափարական դիրքերին ու հետևություններին.

Լույսը աշխարհում չի մարում երբեք.
Չի կորչում մի կայծ, չի մարում մի թել.
Այդքան զորավոր
Ու այդքան յնթիվ՝
Որտեղ էլ մնա՝ կամ ուր էլ փակվի.
Մեկ է՝ կոտնի
Իր ողիղ ճամփան, կշարունակվի....

Սա «առանցքային» ձրագրային բանաստեղծական մենախոսություն է ոչ միայն «Մտորումներ» շարքի համար, այլև՝ ամբողջ գրքի: Մարգարյանի լույսի մեծարանքը այլևս ազատագրվել է վաղեմի հարցականներից և ամրացել հավատի շնչոտերով:

Մ. Մարգարյանը մնում է լույսի աղբյուրների նույն անխոնջ որոնողը: Դրանք նա պեղում է հայոց մաղաղաթյա մասունքներից («Մի ծաղիկ է կանգնել մենակ՝ Կապույտ-կապույտ, Բարակ-բարակ»), ճարտարապե-

սության փոքր ձևերի՝ խաշարների փորագրություններում («Քարի վրա՝
խաղողի լույս, Ու քարահոլ՝ քարի վրա...»), օտար ափերին մաքառող հա-
րազատների հոգիներում, լուսավոր երգեր մեր նոր աշխարհում՝ բնության
դարձներ մեջ.

Ծիրանի ծառ է,

Ծիրանի ալյի,

Եվ ձյուն է գալիս ծաղկած ծառերից...

Պատկերային մտածողության ամենաճշմարիտ ձևը համարվում է
մանկան հայացքը՝ նետված կյանքի երևույթներին: Սա նշանակում է բնա-
կանություն, անմիջականություն, ճշգրտություն:

Մարգարյանի «Նվիրումներ» գրքում կան հրաշալի շատ էջեր հենց բա-
նաձևի առումով: Դա վերաբերում է հատկապես գյուղական մանկության
հուշապատկերներին՝ կալ ու կամին, դեպին ու առվին, կարկտահար արտին,
թոնրատան ծխին ու մշուշների մեջ սուղված խրճիթին, թթենիներին ու մաս-
րենիներին, խոտերին ու ջրերին, մանկության ճանապարհների պես-պես
գույներին, թոնրան պոնկին նստած մորը, որը հիշեցնում էր աստվածամոր
խամրած պատկեր և, վերջապես, հորեղբորը, որի մասին պատմող մի քա-
նի բանաստեղծություններում ամբողջանում է հայ տոհմական սերմնացան-
հողագործի (հեռավոր-հեռավոր տարիների) վերին աստիճանի բնական կեր-
պարանքը.

Ու հորեղբոր պատկեր բարի,

Ձեռքին եղան,

Մեջքին կեղով:

Հոնքեր ու բեղ,

Ողջը մղեղ.

Ու բախար ծուռ,

Ու բախար՝ շեղ...

Ի տարբերություն Հ. Սահյանի էպիկական մանկության (դա բացատրե-
վում է նրա ծննդավայրի՝ Զանգեզուրի յուրահատկությամբ) և ի տարբերու-
թյուն վ. Դավթյանի տեսիլքային լեզենդար մանկության (դա էլ գալիս է
կորսված եղերքի բնույթից), Մարգարյանի մանկության հուշերը գերազան-
ցապես քնարական են և որոշ առումով էլ՝ կենցաղային-առարկայական:

Այդպես են նաև ժամանակակից գյուղապատկերները՝ «Առվի ափին»
շարքից.

Կտրան ծերին հարսը շոքած՝

Ոսկի ցորեն է լվանում

Ու փռում է շեղջ ու արև:

Ու մի բանի տկոթը սղա

Չոմբախն առել

Հոյ-հոյ անում,

Մոզինների ցուրն են տանում,

Ու մեծ նանն է կրակ վառել՝

Առվի ափին

Լվացր անում...

Դրբի շարքերից մյուսը կոչվում է «Մտորումներ»: Խորհրդածություն-
ների նյութը բարդ ու հակասական աշխարհի բացահայտումներն են, հոգե-

կան, մարդկային, ներդաշնակ կյանքի խորհուրդները: Մարգարյանը ևս իր գրչով պաշտպանում է հումանիստական արժեքները՝ հանդես գալով մարդու հոգևոր ազդատաքման երևույթների դեմ:

Հիսնական թվականների վերջին պոեզիայի անդաստան մտավ բանաստեղծների մի նոր սերունդ՝ Լ. Դուրյան, Վ. Կարենց, Ա. Սահակյան, Ն. Միքայելյան և ուրիշներ:

Լյուովից Դուրյանը ծնվել է 1933-ին Նոր Նախիջևանի Չալթր գյուղում: Իրական պաշտպանության ժամանակ տեխնիկումն ավարտելուց հետո անցել է լրագրային աշխատանքի դանադան պարբերականներում: Բավականաչափ երկար տեկոս որոնումների շրջանը, մինչև որ գտավ իր աշխարհն ու ձեռագիրը: Բանաստեղծական նոր ճանապարհի սկիզբը նշանավորվեց «Եղեգան փող» գրքով և «Մաշտոց» պոեմ-ասքով: Գրանց հետևեց «Արեգակն արդար» (1976) ժողովածուն:

Ավելի քան 25 տարի Դուրյանը ապրում է բանաստեղծի անհանգիստ տենդով՝ սեփական գույների որոնումներ, բանաստեղծական ավանդական և նորագույն կառուցվածքների խաչավորումներ, իր բանաստեղծական բընավորությունը գտնելու մղումներ:

Նրա որոնած կեանքի մեջ կյանքի և աշխարհի հետ հաղորդակցության գնալու հենարան եղավ հողը՝ և՛ իբրև պատմական տարածության վրա շարունակվող հայրենիք, և՛ իբրև կյանքային ներդաշնակության ու հրճվանքի աղբյուր, և՛ իբրև մարդու հոգևոր կապերի ամբողջությունը խթանող շափանիշ:

Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ էական սահմանագիծ էր «Եղեգան փող» հավաքածուն, որի ուղղակի, բնական շարունակությունն է «Արեգակն արդար» գիրքը: Գրքի առաջին և բավական ընդարձակ բաժինը արևի պատումներ են և արևի մեծարանքներ, ընդ որում արևը դիտված է ոչ թե իբրև երկնային մենավոր ճանապարհորդ կամ սովորական լուսատու, այլ կյանքին կյանք բերող, ուժ և զորություն տվող մշտակարակ աղբյուր:

Դուրյանի արևային պատումները յուրովի շարունակում են հայոց արեգակաշարության բանաստեղծական ավանդները:

Երկնաբնակ արեգակը, նրա մեկնությունը, գոյության համար պարտական է հողին, կյանքի արմատներին, որոնք փոխադարձ առնչության օրենքով հրահրում են արևային ճառագայթների շռայլությունն ու արարչական հզոր շունչը:

...Դու շռայլորեն
Քեզ քեզնից խլում.
Խառնում ես հողին
Ու հողից ծլում...
Աշխարհը ամբողջ
Դառնում է բոլորը,
Ու պայթում, պայթում
Քո ջահել տեսքով...

Հողից ծնվող արև («Արև, դու ամենից շատ Արևն ես հողի»),—սա է արդար ու շռայլ, ամենատես ու առատարաշխ, ամենազոր ու մեծահոգի արեգակների փառաբանության մեկնակետը՝ «Արեգակիք» (1980) ասքային շնչի պոեմի:

Թեև ինչ-որ տեղ 'Դուրյանը գնում է արևի բնավարության մանրացում-ների («Արև սիրո», «Արև մրջնատես», «Արև վախի» և այլն), սակայն ամբողջության մեջ նրա արևերգությունը մեր արդի բանաստեղծության ուշագրավ էջերից է:

Է. Դուրյանի պատկերացին մշուս նախասիրությունը, արևից հետո, ամպըն է՝ որոտներով ու կայծակներով, անձրևներով ու պսլթող բարություններով: Ամպային-կայծակային զգացողությունները տեղ են գտել «Անձրև ու թռչուն» շարքում, որը բացվում է բանաստեղծի կյանքի փիլիսոփայությունն արտահայտող և կյանքային տարերքը բնութագրող հետևյալ տողերով.

Պարնան ամպ հմ, գալիս հմ ես,
Մոայլ ա՛հ հմ բերում:
Դուր այդ ա՛հից մի՛ վախեցեր—
Ձմռան մահ հմ բերում:

Պարնան ամպ հմ, գալիս հմ ես
Ու որոտ հմ բերում:
Դուր որոտից մի՛ վախեցեր—
Մաղկահոտ հմ բերում:

Պարնան ամպ հմ, գալիս հմ ես
Ու կայծակ հմ բերում,
Դուր կայծակից մի՛ վախեցեր —
Միածան հմ բերում:

Գալիս հմ ես ու հեղեղի
Խոռվ ձայն հմ բերում:
Դուր հեղեղից մի՛ վախեցեր
Սերմնացան հմ բերում

Արև-անձրևային շարքերը գրավիչ են ու վառ և՛ վարար զգացմունքով, և՛ հանդիսավոր ու փառաբանական հնչերանգով, և՛ հատկապես գինամիկ սյուժեի՝ ներքին գործողության տարրերով:

Դուրյանի տարերքը ոչ թե լայնաշունչ պատումն է, այլ քնարական մանրապատումը, որի վկայությունն է «Արևգակն արդար» գրքի բանաստեղծությունների մի զգալի մասը: Որինակ, այս մեկը.

Տրորեցի խոտը...
Ես գգում հմ նրա ցավի հոտը...
Բարձրանո՛ւմ է, բարձրանո՛ւմ է, բարձրանո՛ւմ է գանգաղ...
Ու կանգնում է խոտը...
Նրա տերևները նորից արևոտ են:

Իր բնույթով Դուրյանի ստեղծագործությունը ո՛չ ծանրահուն պատումային-ասացողական, ո՛չ էլ ներբերանգներով լեցուն ներքնաշխարհային-ինքնաբացահայտման, այլ առավելապես խորհրդանշանային-այլաբանական-բաղմիմաստ տարերքի բանաստեղծություն է: Ստեղծագործության այս առանձնահատկության վառ ու համոզիչ ցուցադրումն է հրեանամյա գրական վաստակից ծաղկաքաղված «Բերդ» (1983) հավաքածուն: Անտաբակույս, Դուրյանի բանաստեղծություններում կան և՛ պատումային գրեթե լակոնիկ ոճաձևեր, և՛ ներաշխարհային-ապրումային շնչառության լիցքեր, սակայն այդ բաղադրամասերը գերազանցորեն ենթարկված են խոր-

հրրդանշանի տրամաբանությունը՝ հասկացության ոչ թե «անառարկա կոտհումների» րմբռնումով, այլ բովանդակության յուրօրինակ փոխաբերական առարկայականության:

Հանդիսավոր շունչը առավելապես վերաբերում է «Մաշտոց» պատմական ասքին և «Վարք լուսո» շարքին, որի առանցքային թեման Հայաստանի պատմական կենսագրությունն ու բնավորությունն է՝ դարերի ընթացքով: Հայոց մաշտոցապատումը, որի սկիզբը հասնում է մինչև Սիամանթոյի «Սուրբ Մեսրոպ» վեհաշունչ-մենախոսական պոեմը, ունի մեծահարուստ ավանդներ: Մաշտոցապատումի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքը հայոց այբուրենի՝ իբրև ազգային մաքառման, դիմադրության ու պոյության մեծագույն պատվարի գաղափարն է, այն, ինչ Պ. Սևակը բանաձևել է «Զինքի գեմ գրիչ» խոսքով:

Դուրյանի երեսունվեցբանյա պոեմը ևս (հայոց 36 տառերի շարակարգությամբ ասպարեզ է հանվել բանաստեղծի մտորումների շղթան) գաղափարական հիմնական պաթոսով հարում է ազգային հոգեբանությամբ ամբացած ու կայունացած պատմական տեսությանը՝ մաշտոցյան զրերում պարփակված լույսի, հավատի, նվիրումի, երազի աղբյուրների ըմբռնմանը:

Պատմական ամեն մի ժամանակաշրջան ունի իր պատկերային մտածողության զլխավոր բանալիները: Մաշտոցյան ժամանակաշրջանում այդպիսի դեր ունենին Վահագնի առասպելի երկնային-երկրային նշանները, աստվածատուր արեգակները, կապույտ-կապույտ լանդշաֆտի գունազոծերը, հողի ձայնը, կայծակ գութանները, լույսի ակոսները, միով բանիվ՝ պատկերային դուզորգությունների մի ամբողջ շտեմարան, որից լիռլի օգտվել է Դուրյանը Մաշտոցի արարչագործությունը իր իսկ մթնոլորտով ցուցադրելու համար: Ահա այդ մթնոլորտի մի հրաշալի մասունք.

Աչ սարին բերդ,
Ջախ սարին բերդ.
Նրանց միջև
Մարեվանքը վեհագմբեթ...
Նրանց միջև
Հին երգախոս Գողթան գավառ
Եվ կապառխիտ երկնքի մեջ արև կա վառ:
Ջանգն է վանքի
Ողևորված զիւ զողանջում
Եվ խնկահոտ հավատով է մարդկանց կանչում...

«Մաշտոցի» հետ, ինչպիսի ասացինք, ոճային-արտահայտչական միասնության մեջ է «Վարք լուսո» շարքը՝ խոսքի տարերային անմիջականություն և շեշտերի հանդիսավորություն, պատկերի ճկուն դուզորգություններ, ուժի, թափի շեշտադրումներ, հոգեկան ապրումների արեխյիորեն անհնազանդ բռնկումներ: Հիշենք «Արծվաբերդը»՝ նվիրված Մուշեղ Գալշտյանին.

Եվ բերեցին բարեր խոշո՞ր-խոշո՞ր,
Հոնքերը կախ քարեր՝ խոժոռ-խոժոռ,
Գլո՞ր-գլո՞ր բարեր, քարեր փերթ-փերթ՝
Շինեցին բերդ:
Բերդին արծիվ իջավ՝ կտուցին օձ,
Օձն էր կարմիր, որպիս շանթեղեն բոց...

Դուրյանը, թեև ունի ինքնակենտրոնացումներ-ինքնասուղումներ-ներքնահայտնություններ (այդպիսիք են «Թալիսման» շարքի փիլիսոփայական մանրանկարները՝ քառյակներ, վեցյակներ, ութնյակներ և այլն), սակայն հիմնականում հակված է իր հոգեկան տրամադրությունները՝ հիացումները, կարոտները, սերերը, երազները, տագնապները և այլն,—դուրս բերել լայն ասպարեզ, ներքին աշխարհը դնել ժամանակի պատմական լայն շրջագծերի մեջ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Դարի խոհեր» շարքի շատ բանաստեղծություններ՝ բարձրաձայն, անթաքույց մտորումներ մարդու, բնության, հողի, հողագործի, ծառ ու ծաղկունքի, արեգակի և այլ թեմաներով:

Այստեղ էլ ուլում եմ ընդգծել Դուրյանի քնարերգության էջերում տիրապետող կյանքի արբեցման, զոյություն հրճվանքի տրամադրությունը, որ հետը բերում է բարի թախծներով, երազներով լեցուն վերաբերմունք աշխարհի հանդեպ: Այդ տրամադրությունը բանաստեղծին կապում է ազգային հին և նորագույն ավանդներին, օրինակ Հովհ. Շիրազի, Վ. Դավթյանի կյանքի հրճվագին վերապրումների և բնության պես-պես ձևերի արբեցումների ավանդներին:

Դուրյանը, թեև հաճախ է դիմում «պեյզաժին», բայց նա «պեյզաժիստ» չէ այն բովանդակությամբ, ինչպիսին են, օրինակ, Համո Սահյանը կամ Հրաչյա Հովհաննիսյանը, բնության «ներքին կյանքի» մանրամասնությունների, շարժումների, ներքին էության հետազոտողները:

Այս կետում հատկապես նա հարազատ է Շիրազի աշխարհագրական տարերքին, որը, շրջանցելով բնության կենդանի շարժման մանրամասները, նրա ռիթմը, ներդաշնակությունը, տիրապետում է բնության լայնազիծ և լայնածավալ ընդհանրացված կերպերին:

Բնության և հողի գույների անսահմանության մեջ նրան գրավում են որոշակի հատվածներ, մասնավորապես սերմնացանի երևույթը, որին նվիրված են մի շարք լավ բանաստեղծություններ: Ահա դրանցից մեկը.

Սեր սերմնացան,
Տարիներդ ակոս-ակոս եկան, անցան...
Նրանի քեզ, ձեր սերմնացան,
Ամբողջ մի կյանք քոնը դարձան
Կայծակ, անձրև ու ծիածան:

Դուրյանի սերունդը, չնայած տարիքային տարբերություններին, համախմբվեց նոր խոսք ասելու հողի վրա: Դրանցից ամեն մեկը ի հայտ բերեց որոշ սովյալներ, բայց ի վիճակի չեղավ ասելու նոր խոսք:

Դրանց մեջ էր, օրինակ, Վահագն Կարենցը (1924—1980), որը գրեց մի շարք քնարական շնչի գործեր՝ հայրենի գյուղի վերհուշների, իրիկնային ճամփաների, սիրտ և երազանքի տրամադրություններով: Նրա քնարն արժանացավ անգամ Գ. Մահարու ղեկավարմանը: Այդուամենայնիվ նրա ժողովածուները («Լիրիկա», «Աղբյուր», «Արահետը ձյան տակ», «Բարի լույս, աշխարհ» և այլն) մնացին իրրե շարքային զրվագներ քնարերգության նոր որոնումների ճանապարհին: Ավելի տպավորիչ էին նրա պարոդիաները:

Նաևսեն Միֆալեյանը (ծնվ. 1931) աչքի ընկավ բանաստեղծական հրնարանքների բազմազանությամբ: Նրա խոսքի բյուրեղացմանը մեծապես խանգարեց թեմատիկ ասպակենտրոնացումը: Առաջին զրբից («Իմ գարու-

եւ»՝ 1958) մինչև վերջին ժողովածուները նախան Միքայելյանը զրեց շատ բանաստեղծություններ, որոնք այդպես էլ չհամախմբվեցին մի առանցքի շուրջ: Միքայելյանը ես լավ պարոզիստ է, նաև մի շարք հաջողված մանկական բանաստեղծությունների հեղինակ:

Շատ եռանդուն աշխատեց Արամայիս Սահակյանը (ծնվ. 1936), դրելով մեծաթիվ բարոյախոսական-գիղգամիական բանաստեղծություններ, որոնք լայն ընդունելություն ունեն մասնավորապես երիտասարդ ունկնդիրների շարքերում: Բարություն, երջանկություն, ապրելու, սիրելու վերաբերյալ նրա խրատները խակապես պարունակում են դասեր նոր կյանք մտնողների համար: Սահակյանը ավելի քան 100 երգի տեքստի հեղինակ է, որի համար արժանացել է համամիութենական մրցանակի:

Քնարական տարերքի բանաստեղծ է Քարոլ Բոլորչյանը (ծնվ. 1933), որն ունի բնության՝ հայրենի Զավախքի լեռներին, ամպերին, երկնքին, լուսարացներին, աղբյուրներին նվիրված թավջա մեղմության բանաստեղծություններ («Արևի մտերմություն», «Ամռան լուսարաց», «Գույների խաղը», «Արմատներ» գրքերում):

Հայրենի գյուղի հովվերգական բնության պատկերներով աչքի ընկավ Սարգիս Խառազյանը (ծնվ. 1922): Ս. Խառազյանի բանաստեղծական ժողովածուների քանակը անցնում է մեկ տասնյակից:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Խառազյանը անդրադարձավ հայրենի Կուրթան գյուղից հոգուն անցած տալավորություններին՝ մանկության հուշերին, գյուղական արտ ու հանդի, առուների ու անտառների, անասնների ու մթնշաղերի պատկերներով, շատ բարի, քնքշության հասնող բարի հնչերանգներով: Տարիների հետ, թեև լայնացան Խառազյանի գյուղի ու բնության սահմանները, բայց նրա բանաստեղծական ուժեղ ներշնչանքները դարձյալ մնացին գյուղական ոլորտում: Նրա ժողովածուներում («Կարնան առավոտ», «Այգաբացը լեռներում», «Սարի գիշեր», «Տարիների միջով», «Մասրենի» և այլն) սպազորվեցին բնական, անմիջական ապրումների և օդի սեւ թափանցիկ բանաստեղծական ներշնչանքներ:

Խառազյանը երբեմն-երբեմն դիմում է ալլեայի՝ անհարազատ նյութերի, բարոյախոսական սենտենցների և քաղաքային «ուրբանիստական» թեմատիկայի, սակայն նրա ստեղծագործության գլխավոր առանցքը բնության մեջ ծվարած հայրենի գյուղն է՝ հեքիաթային գունազծերով, գերազանցորեն մանկության տարիներից իբրև ավար մնացած տալավորություններով ու հուշերով:

Ս. Խառազյանը «բաց տեքստի» բանաստեղծ է՝ անմիջական, անկեղծ խոսքերի, պարզալուր հյուսվածքի, բնական հնչերանգի ու բառուբանի:

Այգի, անտառ, սար, բարձունք, այգեպան, զետակ, առու, սալ, հող, ծառ, ծագիլունք, գարուն, աշուն, գարնանամուտ, մշուշ, ամպ, մեզ, աղբյուր, գառներ, շներ, արտույտներ, ծղրիղներ, եղներ, մանուշակներ,— այսպիսին, կամ մոտավորապես այսպիսին է Խառազյանի բառապաշար-բառամթերքը, որով նա վերստեղծում է իր աշխարհի պատկերը: Ըիշտ է նկատված, որ բառի հանդեպ վերաբերմունքը հավասարաթեք է այն վերաբերմունքին, անգամ այն կեցվածքին, որ տվյալ բանաստեղծն ունի աշխարհի հանդեպ: Խառազյանը բառապաշարով իր գյուղի հուշերի հետ է, ծննդավայրի գույ-

ների մեջ: Այդ հուշային տպավորություններից նա որսում է ոչ այնքան սոցիալական մոտիվներ, որքան անդարձ հեռավոր գյուղի հովվերգությունը: Այդպիսին է մանկության ծղրիղների հուշային այս պատրանքը.

Ծղրիղներն աղմուկով բարակ,
Երգում են հայրենի արտում,
Այդ երգով զաշտերում նրանք
Պահում են գիշերը արթուն:
Այդ երգը անձրի է վարար,
Օձում է անտառ ու արոտ,
Փարվում են սրտիս մեջ իրար
Հաղար մի հուզում ու կարոտ:
Այդ երգով ծղրիղներն արթուն
Բերում են հեռավոր մի հուշ,
Կարծես լիքնած հմ արտում
Մանկության մշուշով անուշ:

Ծղրիղները հաճախ են հայտնվում Ս. Խարազյանի բանաստեղծություններում իբրև կարոտի խորհրդանշան, մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որը դրված է մեծ լուռացու «Զա՛ն, հայրենի՛ ծղրիղներ» փիլիսոփայական քառյակի մեջ:

Անցյալը բանաստեղծին տրամադրում է տրտմության.

...Հավատս այնպես պայծառ էր ու ջինջ,
Անցնող օրերս ունեին կրակ.
Տուն ունեմ հիմա, ունեմ ամեն ինչ,
Բայց ուրախ էի անտուն ժամանակ:

Նրա բանաստեղծությունները վարակում են իրենց լավատեսական շրնշով անգամ այն դեպքերում, երբ բնանկարների ու գյուղի տեսիլքների ընդհատակով անցնում են տրտմության մեղեդիներ, ինչպես՝

Կեսգիշերն արդեն իր բեռը բարձել,
Գնում էր դանդաղ և ցերեկ մաղում,
Ջաղացալան էի երազում դարձել,
Նվ ցորեն էի երգելով աղում...

Կամ՝

Աստղեր, աստղեր հեռավոր, հեքիաթներ եր ջինջ,
Անհունի մեջ այս խորունկ շունիք բուն ու նինջ...

Խարազյանը շունի ենթարնագրային «թաքուն» մտքեր, այլաբանություններ, այլասացություններ, առածա-առակային հղումներ և այլն: Սա չի նըշանակում, սակայն, որ նրա «բաց տեքստը» համազոր է հեռտորական-հրապարակախոսական հնչերանգներին:

Ս. Խարազյանը օժտված է կոնկրետ պատկերավոր մտածողությամբ, հատկապես գունային զգացողություններով. վկան՝ նրա անտառային, ամռան գիշերների, խշշացող այգեստանների, գյուղական ճամփաների և այլն, ներշնչանքներն են:

Այդ սերնդին հաջորդեցին «գարունականները» և մի շարք այլ անուններ՝ Անահիտ Պարսամյան, Յուրի Սահակյան, Հրաչյա Սարուխան, Նաև Խաղմիկ Դավոթյանի նման վառ անհատականություն:

«Անկախները» ասպարեզ մտան առանց աղմկարարության և տվեցին քնարերգության հրաշալի էջեր:

Անահիտ Պարսամյանը (ծնվ. 1947) մի շարք բանաստեղծական ժողովածուների հեղինակ է («Փյունիկ», «Խոստովանանք» և այլն): Իր էությունամբ նա կին բանաստեղծուհի է, որը բաց, անկաշկանդ խոստովանության է զբնուում չիրագործված երազների և հույսերի, հոգեկան աշխարհի ալեկոծությունների և զայարբների, ցավերի և կարոտների, մի խոսքով՝ մաքրկային դրամայի մասին: Նրա բանաստեղծություններում ուժեղ է դարկերակվում դրամատիկ չիզը, որը և դրանց տալիս է անմիջականություն ու անկեղծության շեշտ, ապրումների արտահայտման բնական երանգներ: Պարսամյանը գրում է նաև պատմվածքներ ու հեքիաթներ:

Ավելի խաղաղ շնչի տեղ բանաստեղծ է Յուրի Սահակյանը (ծնվ. 1937): Նա նույնպես մի քանի ժողովածուների հեղինակ է («Արևը քո դեմքին», «Իմ մեղեդիներ», «Երբ դու գալիս ես» և այլն): Նրա բանաստեղծությունների համար ամենաբնորոշը հանգարտ, ներսուզված մտորումն է կյանքի ամենատարբեր երևույթների շուրջը: Այլ խոսքով՝ հակված է դեպի խոնակաճուրվում, իհարկե, ոչ թե մեղկ ռացիոնալիստական, այլ զգացմունքով շոշափված: Քննադատության մեջ միանգամայն ճիշտ նկատվել է, որ նրա ստեղծագործության առանցքը մարդու ասրելակերպի, կյանքի և մարդու փոխհարաբերության խնդիրն է:

Յուրի Սահակյանի մտորումները չի սահմանափակում կյանքի նեղ վանդակներում, այլ դրանք տեղադրում է ավելի րնդարձակ կենսական տարածությունների մեջ: Դրանով նա դառնում է մարդու հավերժության երգիչ:

...Ձկանչես, դուցն, ևս չարձագանքեմ...
Զարտասովհա Թեթև նայիր անցումին:
Ես ուրիշ տեսքով կհայտնվեմ քո դեմ
Գալիք սիրո պես առեղծվածային:

Սահակյանի մտորումների մյուս ոլորտը հայոց պատմությունն է, նրա անցյալի և ներկայի կապերի հայտնագործումը («Լեռ, Լեռ...», «Արարա-տը» և այլն): Բնորոշ են հետևյալ տողերը՝

...Ձկա անցյալ
Ու չկա գալիք,
Ողջը ներկա է
Ալիք-ալիք...

Հրաչյա Սարուխանը (Սարուխանյան, ծնվ. 1947) ընդամենը երկու ժողովածուի հեղինակ է, որոնք անվանված են «Ծղրագծեր» և «Հրաշք օրեր»:

Ինչպես վկայում են բանաստեղծությունները, նա կյանքին նայում է ոչ թե մակերեսային, թուցիկ հայացքով, այլ իբրև բարդ, առեղծվածներով լի աշխարհի, որտեղ կան տագնապներ, հոգսեր, որոնումներ, հոգեկան վիճակների փոխանցումներ, մարդկային տրամադրությունների վերելքներ ու անկումներ: Այս իսկ ելակետից Սարուխանը անդուլ հետևողականությամբ որոնում է կյանքի ներդաշնակության կիրպերը, հոգեկան խռովքները խաղաղեցնող «նրաշ օրեր»:

Իրապես, նրա համար կյանքը հասկանալի է ոչ թե սոսկ հարթաշափական ձևերով, այլ, առաջին հերթին, ամենատարբեր վիճակների անդաշնությամբ, որը և հրահրում է դաշնության որոնում:

Դիպուկ է ասված՝

Փակված վերքեր են ոտնահետքերը շեռացող պահի:—
Վերքերի միջով իրերի հոսքը մեզ տանում է վեր...

Հրաշյա Սարուխանը գրել է նաև սիրային հուշեր, տրամուլթյան երգեր, սակայն ավելի տպավորիչ է նրա «Բիրլիական աշուն» շարքը, որով իրար են բերվում անցյալն ու ներկան.

Կանաչ էր ձյունը աշունքվա կեսին,
եվ կորուստ ուներ յուրաքանչյուր ծառ:
եվ հավերք էին բներնց թափվում,
եվ տեր շուներն բռները պայծառ:
եվ ինչ որ մեկի հիշողությունը
Տիրոջն էր փնարում ցրտից շիկնելով,
եվ տերն անտեղյակ անտեր բռներին՝
երկինք էր գնում թաց կոշիկներով...

Հրաշյա Սարուխանի կարեկրությունները դեռ լրիվ չեն բացահայտված:

Դարեր ի վեր, սկսած վաղ միջնադարից, հայոց բանաստեղծությունը արուստ է եղել տեսիլային արտահայտչաձևերով: Այդ հարուստ ավանդույթները հազար ու մի ձևափոխություններով հասել է XX դար, Ե. Չարենցի ստեղծագործության մեջ դառնալով հիմնական սրակ:

Տեսիլային մտածողության վերածնունդը նոր թափ առավ 70-ական թվականներից, ճանապարհ բացելով նորօրյա պոետական միֆոլոգիայի համար: Ցայտուն օրինակներ են Պ. Սևակի «լույսի» միֆոլոգիան («Եղիցի լույս»), Վ. Դավթյանի «Ծննդավայր» շարքը («Անկեղ մորենի» դրքից) և հետագայում գրած տեսլապատկերները: Տեսիլը դառնում է արդիական բանաստեղծության նեցուկներից մեկը և, խնչպես վկայում են իրողությունները, արդշունավետ դեր է խաղում: «Պոետական միֆոլոգիայի» ամենա-ցայտուն դեմքը Ռազմիկ Դավոյանն է (ծնվ. 1940), որը դեռ ուսանողական տարիներից (սովորել է Երևանի Խ. Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտում) հայտնի է դարձել ինքնանման բանաստեղծություններով: Առաջին գիրքը կոչվում էր «Իմ աշխարհ», մյուսը՝ «Սավերների միջով»: Վերջինիս առիթով քննադատությունը նշեց Դավոյանի հակումը դեպի մտածողության պոլիֆունիզմը, ներքնահայտնությունների տարերքը, գրաֆիկական ուրվագծանությունը, սրսնումների բուռն ձգտումը, քաղաքային պեյզաժի տեսիլային-սովերագծային կողմնորոշումները:

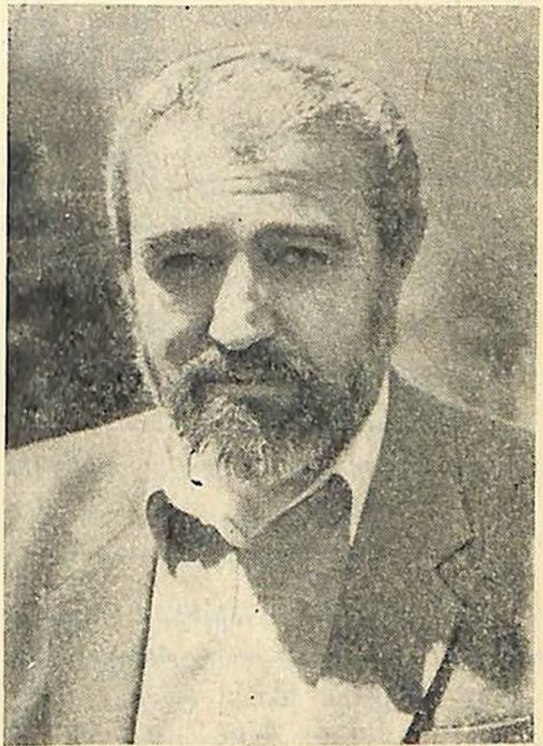
Առաջին գրքերին հետևեց «Ռեքվիեմ» քնարական-փիլիսոփայական պոեմը՝ մարդկային կեցության բովանդակության, կյանքի ու մահվան, մարդու հոգևոր ազատության, երկնքի և երկրի հարաբերության, ինքնաճանաչման և հարակից նյութերի շուրջը:

«Ռեքվիեմի» հայտնությունը վկայում էր, որ հայ բանաստեղծության մեջ մշտական գրանցման է արժանանում իր ասելիքը, աշխարհը, ձեռագիրն ունեցող մի նոր, տաղանդավոր բանաստեղծական անհատականություն: Հայտնի ռուս քննադատ Վադիմ Կոժինովը գրել է. «Ռեքվիեմ» պոեմում համարյա լիովին բացակայում է այն, ինչ կարելի է անվանել «պատմական ինֆորմացիա»: Մեր առջև է իրապես մերկ տեսք առած ողբերգություն և նրա խորագիրը՝ վերցված երաժշտության ոլորտից, — հիանալի է իր ճշգրտությամբ: Դա արդարև սղերբական երաժշտություն է, հոգեհանգրստ-

յան երգ, որը իրացվել է գերլարված բանաստեղծական խոսքով: Բայց պատմությունը, ոչնչի հետ չհամեմատվող ժողովրդի արյունով ներթափանցված պատմական ողբերգությունը, որի մասին խոսք է գնում,— տեսնում ենք պոեմի չուրաքանչյուր տողում:

Վերին աստիճանի հրաշալի է, որ կարծես թե ոչինչ չափելով պատմության կոնկրետություն, ալսինքն «փաստերի» վերարերջալ, Ռազմիկ Դավոյանը... սուղվում է հրեշավոր պատմական կատակելիքի բուն էություն մեջ»²²:

Մի այլ առիթով Կոմիտեի գրում է, որ Դավոյանի բնարեղություն մեջ խառն բացակայում են «պատմության նշանները»: Պատմական «նշանների» և պատմական կերպարների փոխարեն,— նկատում է Կոմիտեի վր,— Դավոյանի պոեզիան հատկանշվում է «անձնական ակունքի ու ժողովրդական-ազգային



Ռազմիկ Դավոյան

տարերրի», «անորսալի» միասնությունը²³: Դա ինքնին բարդ բանաստեղծական մտածողություն է, որը ներկայանում է իբրև իր տեսակի մեջ «նախակերական» էություն: Դրա արտահայտությունն են «Ռեքվիեմ» պոեմին հաջորդած բանաստեղծական ժողովածուները:

Նախ և առաջ՝ «Մեղրահացը», որով «երազների ու տեսիլների» բանաստեղծական մտածողությունը արտահայտվեց առավել լիակատար: «Երազների ու տեսիլների» հինավուրց արտահայտչությունը բանաստեղծական նոր կառուցվածքներ մուծվեց որոշակի զրդապատճառներով՝ հեքիաթով ու երազով գրավելու աշխարհը, հաղթահարելու կյանքի ներդաշնակությունը խանդարող պատանհները, կյանքի ժխտում հայտնաբերելու գոյության ոսկեգեղմը:

...երկինքն աչքան մեծ
Զյուներն աչքան շատ...
էությունս մեջ
Կապույտ աստղեր են անվերջ թպրտում:

Աշխարհի և մարդու այս հարաբերության մեջ բնական կարիքով՝

Ոսկեցու տեսիլքն է կանաչում...

Տեսիլքներ ծաղկում են ամենուր
Ջերերում մի անհայտ արամություն,—
Եվ քիչ-քիչ մեռնում է կյանքն, ավա՞ղ,
Մաս առ մաս արվում է հողմերին,
Տեսիլքներն ապրում են հավիտյան...

Դավոյանը գոյության մեծ իրավունքը նվաճելու համար ստեղծում է ժամանակակից հեքիաթ.

...նա հնարել էմ մի գետ-արտասուք—
նվ լախնում էմ կորցրնեմ նրան,
Իմ դևա՛ լրա զոզանջում է լուռ
Իմ հին օրերի ցոլքը հուրհրան,
Դետիս ատերին լավշն հիրիկներ,
Օրոր են ասում բույրով անանուն,
Դետիս ատերին լավշն հիրիկներ,
Օրգերիս համար
Ծաղկաթերթերից
Թելեր են մանում...

Դավոյանի ֆանտաստիկան յուրատեսակ իրացումն է այն տագնապնե-
րի, որոնց հրահրումով ժամանակակից բանաստեղծությունը դիմում է նաև
հույների լեզվով խոսող արվեստի լեզվին.

Հին երազներ են շուրջս թափառում,
Ու հին կորուստներ ծաղկում են բույլ-բույլ...

«Մեղրահացի» տեսիլները հոգեկան կենսագրության շափանիշով վեր-
նագրված են՝ «Սիրո տեսիլքներ», «Խառը տեսիլքներ», «Պատանության տե-
սիլքներ»: Դրանք բնավ կապ չունեն միատիկական գուշակությունների ու
հայտնությունների, նորագույն «աստվածաստեղծման» հետ, ինչպես մեկ-
նաբանեցին որոշ քննադատներ: Տեսիլը Դավոյանի բանաստեղծության մեջ
ճանապարհ է դեպի անխառն-հեքիաթային տարերքը.

Ես իմ մանկության հանդերին կանաչ,
Պառ ու ծաղկունքին խուլ շշնջալով
Ասում էի, թե՛ սեր կրերեմ ձեզ,
նվ կրժքիս խորքում
Բառերը անուշ զնգզնգում էին
Հեռո՞ւ-հեռավոր համփա ղնացող
Խուլ նժույգների զանգակների պես:

նա ասում էի՝ սեր կրերեմ ձեզ,
Կրերեմ որբան աշխարհն ունենա.—
Խոտերն անշուկ խոնարհվում էին.
նվ ծաղիկները ժպտում էին լուռ,
Փվ ջրերն իրենց աագնապները հին
Անրջանք էին դարձնում մաքուր:

նա ասում էի՝ սեր կրերեմ ձեզ,
նվ թիթևները մեղմ երանությամբ,
Համբուրում էին խոտերը դալար.
նվ թռչունները ոսկե կտուցով
Ջուր էին բերում
Իրենց սիրասուն ձագերի համար...

«Զարմանք էր աշխարհն հեքիաթների մեջ»,— այսպես է Մ. Սարյանի
արվեստը ղնահատում Դավոյանը:

Աշխարհատեսությունն ունյն շավիղներով նա ինքը դառնում է դեպի
դարմանքի աղբյուրները՝ դեպի այն ծովը, որն իր բարի շնչով անվթար է
պահում «ոսկի ձկնիկի» կյանքը, դեպի այն ոսկեգույն թիթեռնիկը, որը հա-

վերծուլյան է վերածում ակնթարթը, դեպի այն երկինքը, ուր մարդը փր-
ոում է իր «բաց թևերը», դեպի այն սահմանները, որտեղից հառնում են
կապույտ հեռաստանները, դեպի այն ոսկեղեն խարիսխները, որոնցից՝

Միծաղի ճերմակ ամպեր են լողում
Կապույտ տխրության անհունի վրա...

Նրա բանաստեղծություններում գործում է հոգեկան դաշնության կա-
րևոր պայմանը՝ բախման օրենքը, որի հակադիր բեկունքից ստեղծվում է
գոյության չափանիշը՝

...նո կանգնած էմ այս գույգ հորիզոնի միջև
Կվ լեռների առջև լուռի եմ ձիւում:

Չեն հակադրվում սովորականն ու անսովորը, հողն ու երկինքը, առօրյան
ու երազը. մարմին են առնում երկրային աղբակներից՝

Առավոտն իր ձեռքերը
Թրջում էր ակունքներում.
Եվ օրհնանքը հողի՝
Թեթև մի մառախուղ
Բարձրանում էր երկինք:

Երազանքները ուտոստում էին
Հողում երկնասույզ,
Չորավոր ձեռքով երկոն մուժը
Սեղմում էր հողին,
Եվ ակունքները ճառագում էին
Ջերմություն և լույս:

Երևույթների փոխակերպություններով Դավոյանը աշխարհը ներկայացնում
է ոչ թե անշարժ, այլ դինամիկ ընթացքով:

Երևույթների փոխակերպությունների օրենքը դառնում է զուգորդական
բանաստեղծության հիցուկ, որի համաձայն իրականությունը ոչ թե գույ-
ների, գծերի, ձայների պարզ թվաբանական դումար է, այլ փոխառնշու-
թյունների անընդհատ ընթացք, որով ամեն մի երևույթ կրում է մի այլ
երևույթ: Կերպարանափոխվելու հատկություն ունի Դավոյանի Մառը՝

Մառը ծառ էր ծնվել,
Ապրում էր ծառ
Լիքն էր ամառներով, աշուններով, սիրով.—

նաև ծառի բողբոջը, նաև գյուղական առավոտը—

Առավոտը հանդարտ սար ու ձոր էր լցվում...

Նաև արեգակը, անընդհատ պտտվող երկիրը, նաև աստված, որի մեջ բա-
նաստեղծը որոնում է մարդու իդեալը: «Մեղրահացում» Դավոյանը յուրաց-
նում է նարեկացիական ավանդները, թեև երբեմն մեխանիկորեն կրկնում է
մեծ ազոթոդ-ապաշխարողի ապրումները:

«Մեղրահացին» հետևեց «Տաք սալեր» ժողովածուն, որի վրա դարձյալ
կախվեցին հարցականներ: «Տաք սալերի» տեսիլները՝ հեքիաթներն ու ճամ-
փորդությունները, նախորդ գրքի տեսագծերի շարունակությունն են: Այս-
տեղ ևս Դավոյանը ներքին ապրումի, ինքնաշրջադարձերի, ինքնաբացա-

հայտումների բանաստեղծ է՝ կյանքի «ներքին զաղտնիքների» ճանաչման հակումով:

Դավոյանի համար գեղարվեստական խնդիր է երևույթների «միջուկի» յուրացումը: Նա հեռու է ռեփիեֆներից և մերձ է մարդու զգացական թրթիռներին: «Տաք սալերում» ղետեղված «էպոս պատահական» պոեմը, «Հեքիաթի զորգ», «Շշուկի նման» շարքերը պատմում են սիրո, հրազի, կորուստի, մանկության, հայրենի եղերքի, ծննդավայրի, բնության, տառապանքի ու ցավի գաղտնիքներից, որով ամբողջանում է քնարական հերոսի ներաշխարհը: Այդ հերոսը XX դարի արևելածովյանների թեմայերում հոգևոր ճանապարհորդության դուրս եկած անհատն է:

Ի՞նչ հանգրվանների է ձգտում այդ հերոսը՝ հիշողության թավշյա թևերի, «Հեքիաթի զորգի», կանաչ հովիտների, հեռավոր ճանապարհի, երազների կապույտ ստվերների, ջրահարսերի, տաք սալերի, կախարդական տնակի, անսահման լեռան կարոտի և այլն: Առարկայական և ոչ առարկայական նշանապատկերների համաձուլվածքի ոգով Դավոյանը վերացնում է հեռավորի ու մերձավորի սահմանագծերը, ճանապարհ բացելով համապարփակ լույսի համար՝ և՛ փիլիսոփայական, և՛ մասնակի նշանակությամբ: Նրա աշխարհը անմասն չէ ոչ հուսահատության պահերից, ոչ հոգեկան տրամուլթյունից, ոչ փրկումներից, սակայն էականը զոյություն կատարելության ձգտումն է՝

Ծաղկում է իմ մեջ կատարելության մի անխառն թախիժ...

Դավոյանը հոգեկան զրամանների բանաստեղծ է, որը ոչ թե հանգում է կյանքի խենթ ուրախության և ծայր հուսահատության բևեռներին, այլ լույսի պեռ-պեռ տարբերակների որոնմանը, «կենաց ծառի» արմատների յուրացմանը: Նրա ուժը բանաստեղծությունների կենդանի թրթիռներն են. ինչպես,

Կանաչ դաշտերը փափուկ,
Թաթախված են լույսի մեջ,
Բլուրները խոնարհ
Ծվարել են լույսի մեջ...

Մինչև «Պղնձե վարդ» (1983) վերջին դիրքը Ռադմիկ Դավոյանը ներկայանում է ոչ թե ռեփիեֆների, առարկայական աչտեղացումների, այլ ներքին, անորսալի ու անտեսանելի ապրումների, տրամադրության, հոգեսուզման, ներաշխարհի գաղտնիքների վերծանման բանաստեղծ: «Պղնձե վարդը» ևս նրա բանաստեղծական նկարագրի շարունակությունն ու յուրացումն է, հատկապես՝ բանաստեղծական շարքերով: Նրա հրկու պոեմներն էլ («Հայապատումը», «Թորոս Ռոսլինի դատը») իրենց բնորոշումը արժեքով զիջում են նախկինում գրած «Թեքվիստ» և «Խաչերի ջարդը» քնարական պոեմներին:

Աշխարհադրական տարբեր գոտիներում (ծննդավայրից մինչև արտասահմանյան ափեր) գրված բանաստեղծությունների հրեք շարքում («Աղոյն ու քարը», «Հեքիաթ մղձավանջներով», «Հավատամ՝ գուցե հարություն առնեմ») նա երևում է իբրև XX դարի տաղնապանն ու հոգսերը՝ այդ դարի զրամատիկ բովանդակությունը ներաշխարհով զննող գեղապետ:

Համաժողորակային և պարզապես սովորական մարդկային հոգսերն ու տաղնապաները, իրապես, ճանապարհ են բացում տխրության համար («Որն

է տխրութիւնը»), որը ոչ թէ մենակացին, աշխարհաժխտողին բնորոշ ապրում է, այլ բնորոշանքական և անձնական ցավերի ծայրագծերում տառապող անհատի հոգեվիճակ:

Բանաստեղծը դիմում է «հնաոճ, հնաճաշակ» մուսային և վիճում է մուսայի ներշնչանքները ներքող հայացքների դեմ («Մուսային»), բանավիճում է՝ հանուն ասելիքի ճշմարտութեան, հանուն մարդկային կյանքի ալեկոծութիւնների խաղաղեցման:

Տաղնապներն ու հոգսերը, բնականաբար, Դավոյանին թելադրում են կյանքի «ոսկեղեն ցանցը» երազողի և երեւոյթների խորքը թափանցող-կռահողի կեցվածք.

Իսկ ինձ համար ապրում էի
կորած սիրո մշուշի մեջ,
տապակվում էր սիրտս և խոնարհ
տոտոսպանքի տար հուշի մեջ...

Սա իր՝ բանաստեղծ-երազողի, նախնական կեցութիւնն է: Այս կետից սկսվում և շարունակվում են դրամատիկ անցքեր՝ մանկութեան հրաշքների փլատակվելը, մանկութեան բախտախաղի անվերջադարձ կորուստներ, սիրո անհետացում («... սիրո ծով չկա վաղուց—կա ժանգոտած կրքի խաւրիս»), կյանքի կանաչ ճանապարհները հաղթահարելու դժվարութիւն, մաքսոտում՝ հանուն «հեքիաթի գորգերի» և այլն:

Կյանքի դրամատիզմը իր սուր ընթացքով Դավոյանի «քնարական հերոսին» հանում է ոչ միայն լեթարգիական քնից, այլև նրան կանգնեցնում է ամենաճակատադրական և ամենաողորներգական փաստի առջև: Դա երկնային «ահաբեկիչ նյութի»՝ «միջուկի պայթյունի» կանխազգացողութեան արձանագրումն է «Պղնձի վարդի» խորհրդանշանով, ավելի ստույգ՝ այդ վարդի ծննդեան երազանքով, որի հետ բանաստեղծը կապում է մարդկութեան նոր պարնան սկիզբը, «արևի լուսաշխարհի» ծավալումը համամոլորակային բոլոր տարածութիւններում: Հենց այդ առաքելութեան համար էլ բանաստեղծը օրհնում է «արևի հրճվանքը», «սիրո կանչերը զրնգուն», նորից ասպավինտում տառ ու գրերի մեջ հալված բանաստեղծական հույսերին («Բանաստեղծները շին ծերանում»):

Պղնձի վարդի երազանքը՝ իբրև համաշխարհային կացութեան դրամատիկական բովանդակութեան խորհրդանշան, բանաստեղծի ներաշխարհում ծնում է այլևայլ գունազներ՝ եղերերգական շնչեր («Նա թռչունի պէս թռավ իմ ձևօքից»), անհամար հարց ու պատասխաններ, երազանքի նավերի հեռավոր ճոճքի պատկերներ՝ ջրահարսերի տեսիլքով, վերին աստիճանում գահակալող Աստծո խոստումներ՝ կանաչ-կարմիր աշխարհի հղումներով, դրամատիկական դրոշմական լուրեր բերող քամու լրաբերութիւն և այլն և այլն:

Մարդու և տիրութեան հինավուրց առասպելներից զարկ դնելով ժամանակակից աշխարհի ալեկոծութիւնները, բանաստեղծը որոնում է այն ակունքը, որը «սիրո համար աստղերի անծայր երկինքն է բացում»: Բանաստեղծը ասպարեկը տալիս է «ոսկեղեն երկրի» ճամփորդներին, որոնք կոչված են գտնելու ներդաշնակութեան արմատը՝ սերը, հավատը, խնդութիւնը, հրճվանքը: Կորած սերն ու փլատակված հավատը:

Հենց այս կետից էլ նա հրովարտակում է մի շարք պատվիրաններ, որոնք անհրաժեշտ են մարդկային գոյութեանը.

Ինչպես՝

...հավատանք իրար, մեկտեղ խնդանք...

Ինչպես՝

...ողջ մարդկությունը դառնա մի մարդ՝
իր մասնատումից բոլորովնով...

Ինչպես՝

...բացեր դռները փակված երգերի
և ասե՛ք՝ կյանքի խմայտը գտանք:

Ինչպես նաև այն պատվիրանը, որ աշխարհից վերանան սահմանները. հողի վրա ապրեն «մշակ մարդիկ և ամուլի կզներ», որ ամենուր թագավորեն արևի ճառագայթները, որ տիեզերքի «... հավերժ տխրության Շրջանառություն» մեջ տեղ բացեն հույսի ցանքերն ու հավատի սերմերը, ազատության նվիրյալներն ու զինվորները նվաճեն պղնձե քաղաքը՝ «Ողորմյա՛, երկի՛նք, ծիածաններով», որ արթնանա քնած հրաբուխը՝ էթնան, մարմին ու ձև տալու մարդկության վաղեմի տենչերին:

Իր երազներով ու պատվիրաններով Ռադմիկ Դավիդյանը տարիների հետազոտությունից արձագանքում է մեծն Թումանյանի «հաշտ ու խաղաղ մարդկության...» ամենաարդարացի փիլիսոփայությանը. «եթե հրաշք լիներ, խաղաղ մի մարդկություն»՝ «նախնիներիս հաղարամյա արձագանքով լըցված»:

Ինչպես «Մեղրահաց» և «Տաք սայեր» գրքերում, «Պղնձե վարդի» մեջ ևս Դավիդյանը հավատարիմ է մնացել իր բանաստեղծական նկարագրի հիմնորոշ կողմերին՝ ոչ թե պոռթկացող, այլ խաղաղ ու տեական քնարական զգայականություն, առարկաների փոխակերպությունների օրենքի կիրառություն, համաչափ, իր ափերի մեջ կայուն ոտանավորի ռիթմական կառուցվածք, նրբագծերի նախասիրություն՝ հարթագծերի փոխարեն, հոգեկան «զաղտնիքների» վերծանման հակում, երկնային-մթնոլորտային խորհրդանշանների հղումներ և այլն:

Առարկաների, երևույթների ներքին կապ ու կապակցությունների միջոցով Դավիդյանը հայտարարում է դրանց, այսպես կոչված, «միջուկը» կամ «մագնիսական դաշտը», որը, ինչպես երևում է բանաստեղծություններից, նրա համար գեղարվեստական հիմնավորված խնդիր է, հոգեկան կյանքի ներքին առաջադրություն:

Դավիդյանի բանաստեղծական մտածողությունը կարծեք թե դեզերում է առարկայական-նյութական առօրյայից ցանկապատված տարածության վրա, պատմության փորձից ինչ-որ հեռավորության վրա. դա այդպես է իբրև փաստ և այդպես չէ, եթե խնդրին նայում ենք Դավիդյանի՝ արմատները, խորքերը, ներքնահատակը ճանաչելու դավանանքի դիրքերից:

Բանաստեղծի արտարնագրային մտածմունքները արտահայտում են պատմական ժամանակը՝ խռովքներով ու հույսերով, խորդուբորդություններով, լույսով ու ալի լույսին ուղեկից բաղմաքանակ ստվերներով:

Առարկաների կապերն ու փոխակերպությունները դարձնելով իր բանաստեղծական գաղտնիքը, նա, ի վերջո, հանգում է արմատների ու ճակատագրի էությունը:

Հենց այստեղ էլ ասենք, որ Դավիդյանը տիեզերասույզ մտորումների պահին իսկ չի մոռանում ազգային ճակատագիրը, որի խորհուրդներով լեցուն խորհրդանշանն է «ալգն ու քարը» միացությունը, այն կապը, որը աս-

սլարեղ է տալիս մի շարք քնարական խոստովանությունների: Դրանցից մեկը հեռվում մնացած հայրենի եղերքի երազանքն է.

...Կորած Հայրենիք, իմ հանգած օջախ,
ե՞րբ պիտի բո մեջ նոր կրակ վառեմ...

Որոշ առումով այս բանաստեղծության լրացումն է Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին նվիրված հրաշալի և տպավորիչ հոգեհանգստյան երգի բովանդակությունը.

Դու վերադարձար... Քեզ բարի գալուստ, բարի վերադարձ՝
Նրանց անունից, ովքեր այսուհետ աշխարհ են դալու,
Ճերմակ թիկնոցդ առաքյալի պես վերից վար հագած,
Դու նրանց համար կանցնես արտերով նոր կծղած դարու...

Ահա նաև Սարոյանի պատասխան խոսքը նրա վերադարձի համբավաբերներին՝

...Իմ բարեկամներ, իմ մարդասերներ, դուր մի բարկանար.—
Կիսված է հողս, կիսված է կյանքս, ճակատագիրս,
Ուրեմն՝ ահա, կիսեցեք նաև սիրտս, մարմինս...

«Ներկատված Հայրենիքի» պատկերացումը Դավոյանի հայրենաշունչ քնարի միակ շեշտը չէ: Նրա բանաստեղծություններում տեղ են գտել նաև այլ «հայրենական նշաններ», յինչպես ազգային պեյզաժի այս թափանցումը («Ծաղկից հոտ եմ քաշում՝ Աշուն է, խոր աշուն»), ինչպես «Մայր» տեսիլքը՝ «Պատկերիդ հետ զրուցում եմ օրնիրուն, Ո՞վ կարող է ինձ ասել, թե դու չկաս», ինչպես բիրլիական-վաղնջական ազդի երկրի ժայռ ու քարերի փառարանությունը և հետևյալ խորհուրդը.

Եղեր բարեգույժ և տարեր ձեր մեջ
Ձեր հողը, լեսը. երկինքը բեհեզ...

և էլի ուրիշ տեսագծեր ու գույներ:

«Պղնձե վարդ» բանաստեղծությունների ժողովածուն ոչ միայն շարքային զրվադ չէ բանաստեղծի զրական կենսագրության մեջ, այլև նոր խոսք է արդի պոեզիայում: Դա Դավոյանի ամբողջացող բանաստեղծական աշխարհի հետաքրքրական և տպավորիչ եղրն է:

«Կանոնադանց» ավանգարդիստների խումբը (որոնց Ա. Վոդնեսենսկին համարել է «ինտելեկտուալ խենթեր») տարիների ընթացքում նոսրացավ, իրենց «անխոհեմ» դիրքը զգացին մի շարք մետաֆորիստներ և պոլեմիստներ, անցան ոչ կանոնադանց ստեղծագործության, իսկ խմբի շարքերում մնացին հատուկ կենտ անուններ, որոնք համառորեն ընդվզում են պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության դեմ:

Ինչպես ցույց տվեց մեկամյա ասուլիսի մասնակից բնադատ Ֆելիքս Մկրտչանը՝ առհասարակ զրականության շահերի խոր զիտակցությամբ շարադրված «Անցնող օրվա հետագիծը» հոդվածում²⁴, այդ խմբի բանաստեղծներից մի քանիսը չափածո բնագրերը վերածում են բարդ կոնսարուկցիաների, անհույզ, անկրակ հիերոգլիֆների, բանաստեղծություններից օտարելով կենսագրության պաշարներն ու կյանքային ստույգ տպավորությունները: Այսուամենայնիվ առանձնացան մի շարք անհատականություններ, ինչպես Արեշատ Ավագյանը:

Արեշատ Ավագյանը (ծնվ. 1940, Աշտարակում) երկար տարիներ աշխատել է իբրև լրագրող: Զբաղվում է նաև գեղանկարչությամբ: Բանաստեղծությունների առաջին գիրքը՝ «Ակունքներ» խորագրով, տպագրվել է 1963-ին, որին հետևել են «Օրերի հայտնությունը» (1968), «Մաքրվող հեռուներ» (1974) ժողովածուները: Այս գրքերում, թեև կան բանաստեղծական տպավորիչ էջեր, սակայն հիմնորոշ որակը փորձարարությունն է: Դա, իհարկե, ունեւորոշակի ծրագրային ուղղություն՝ ոճի իջեցման, բանաստեղծական տողի «արձակացման», առարկաների մետաֆորական-զուգորդական իմաստավորման և այլն: Այս ամենը առավել ցայտուն արտահայտվեց «Կավը ուղեանի: մեջ» (1976) և հաջորդ ժողովածուներում:

Այդ գրքերում բավականաչափ նկատելիորեն երևում է Ավագյանի բանաստեղծական կերպարանը. ոչ թե առարկաների նկարագրություն՝ հանրահայտ «հուզական» կաղապարներով, այլ այդ առարկաների մեջ եղած ներքին-անտեսանելի կապերի բացահայտում, ոչ թե բանաստեղծական կառուցվածքների վարդարաններ ու վարդածներ, այլ էության թափանցումներ, ոչ թե բնագրային հարթագծեր, այլ խորքային-ներտեսքային նրբագծեր ... Ասել է թե՛ կյանքի նյութը, առարկաների «ստատիկ», հարաբերականորեն անշարժ վիճակները հոգևոր նյութի, հոգեկան շարժման ու վերաբերմունքի վերածելու միանգամայն ճիշտ մեկնակետ:

Այս կետում էլ, ընդհանրապես, որոշվում է բանաստեղծության և կավաբանաստեղծության սահմանագիծը, անկախ նրանից, թե ինչ գծի վրա է տվյալ բանաստեղծը՝ փորձված, ծանոթ, ավանդական, թե՛ անծանոթ, նրբաւաշակ, ոչ ավանդական:

Արեշատ Ավագյանը սկսեց ավանդական հանդ ու շափի բանաստեղծությամբ, անցավ «նորարարական պայթյունի» կեղծաններով, տպա նորից «չափավորվեց»՝ ոչ թե ավանդական բանաստեղծության արտաքին տեսքին վերադառնալու, այլ իր շափածոն ավանդական հոգեկենտրոնով՝ բանաստեղծականությամբ շաղախելու առումով:

Ա. Ավագյանի նկարներում ուշագրություն են գրավում սովորական առարկաները և երևույթները՝ մեծ քաղաքի բազմահարկ տներ, արվարձաններ, բնության եղանակները (գարուն, աշուն), անանուն-սիմվոլիկ և անունով (ինչպես վարդն ու անթառամը) ծաղիկները և այլն, ֆանտաստիկ «գաղտնիքներով» ու հեքիաթային դունդոներով ներկայացնելու հակում:

Այսպես. մի կտավում ներկայացված է երկնքի կամարից վար իջնող ծաղկեփունջ, տեսիլքային-ֆանտաստիկական մի պատկեր, ուր երկինքը, բոտ մտահղացման, մեկնաբանվում է հողի արմատների հետ ունեցած զուգորդական փոխհարաբերությամբ:

Ակնհայտ է նկարների և բանաստեղծությունների «բնագրային» նմանությունը՝ իր ներքին տեսաշխարհի մեջ առարկաները տարրալուծելու, զգայական տպավորությունները զուգորդական ներհյուսման օրենքներով մեկնաբանելու գիրքը:

Ահա, օրինակ, նրա մի կտավի բանաստեղծական «համարժեքը».

...Նրբ սպիտակ անձրևները սեահողի մեջ
ոսկեզույն սերմերին են խառնում
կապույտը երկնքի,
դու նայում ես ամպերի բացվածքների միջից

և տեսնում ես, բի ինչպես
կանաչ են դառնում ծիլերը դաշտերի...

Ավագյանի բանաստեղծության խոստովանանքային դրամատիկ կառուցվածքների մոնոդրամայի հիմնական տիպը՝ իրապես լայն ասպարեզ է բացում արվեստի նախահիմքային օրենքների յուրացման համար: Դրա օրինակներից մեկն է «Անհանգիստ գիշեր» բանաստեղծությունը, ուր ամեն մի առարկայական պարզ, կենդանի պատկեր հետք բերում է հոգեկան ապրումների մի յուրօրինակ շղթա՝ լի «հանդիպակաց» մտածմունքներով.

Տերևների հետ ազմուկն է շարժվում
արմատի միջով,
արյունն ազմուկով լցվում է սիրտը՝
կյանքը տանելով երողի միջով,
խակ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փովել աշխարհին:

Անքնավայան մեջ մայրն է ծերանում
(վաղուց լուր չկա գինվոր տղայից)
և խեղճ պահակը,
կծկված հսկա շենքի անկյունում,
մտքում մտնում է տարուկ գրկի մեջ:

Նավաստիներին անվերջ թվացող
անձրևն է թափվում ծովերի վրա.
ավազախոտը տանջվում է երկար
անձրևոտ քամու խենթություններից,
խակ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փովել աշխարհին...

Կյանքի դրաման, ավելի ստույգ՝ դրամատիկ կյանք, այս բանաստեղծության մեջ տծանցվում է սովորական պատկերներից, վերին աստիճանի բռնական, անհարկադրյալ եղանակներով. տողերի արանքում չկան ապրումը արհեստականորեն ուժեղացնող «ներդիրներ», հավելյալ աղղակներ:

Մի այլ օրինակ՝ «Թե որտեղ են թաղում կովերին».

Փայտաշեն կամուրջը դողում է ոտքի տակ,
կովերը տուն դարձան արոտից...
Հոգնատանջ ու տխուր կովերի աչքերում
ծաղկավոր ներքնակն է դաշտերի,
խակական անկողնում
ոչ մի կով չի բնում:

Բացասար թափուր է ու խաղաղ,
խոտերը ծփում են հովի մեջ,
աչքիս գեմ հորթերի աչքերն են վախժորած,
որ ասես հուշում են դառնորեն՝
մարդկանց մեջ են թաղում
մարմինը կովերի:

Սովորական կյանքի սովորական մի բեկոր՝ արոտից տուն է դառնում կովերի նախիրը: Այս կետից էլ ծայր են առնում դարձյալ դեպի նյութը գրնացող «հանդիպակաց» մտածմունքները կյանքի դրամատիկ կառուցվածքի, տիրույթյան ու երազանքի «հավասարակշռության», դոյուլթյան գիզազների մասին:

Արեշատ Ավագյանը, դատելով նրա լավ բանաստեղծություններից, տիրում է կյանքի միջով անցնող դրամայի թելերին.

...Առավոտի մեջ.

Երբ վառարանում բոցավառվում էր

արյունը ծառի,

մեկը գնում էր իր էություն մեջ,

մեկը չէր հիշում օրը, որ անցավ

իր արյան միջով...

Ապացույցն են նաև «Պոեզիայի ծառը» շարքի քնարական սուղումներից մի քանիսը, «Սաղմոսներ» ենթաշարքի հատկապես Բ («Ո՛վ աշխարհ, ականջ դիր իմ խոսքերին»), Դ («Ով երկինք, լուռ մի մնա»), Ե («Ով արեգակ, արդար ես դու և օրհնյալ») սաղմոսները:

Ամեն մի դրամա սովորաբար հարուցում է իր «հակոտնյան»՝ հեքիաթը, ֆանտաստիկական Նեսլաշխարհը, յայարդապես՝ ֆանտազիան: Ավագյանի զրքում դրաման «հերքող» խորհրդանշանների դերով են երևում դեպի երկինք միտող ջրի կաթիլները՝

Քամու հերանն ընկած խատուտիկի նման

հույսը փշրվում է օրվա շնչից,

տենդոտ օրվա զրկում ոչ ոք չի նկատում,

թե մի բարակ վտակ

ոնց է պոկվել՝ գետից

ու ելնում է երկինք,—

ծովերի կարոտները մարմնացնող խեցիները՝

կապույտից ձուլված խեցիների մեջ

Հույսը շնչում է մարդարիտի պես...

Իր բանաստեղծական աշխարհի այս հատվածով՝ տեսիլներով, նա ոտք է դնում արվեստի արտաքնապես պարզունակ, ինչ-որ տեղ նախապաշարմունի-Բային գրգիռների լիցք կրող զգացողությունների ոլորտը:

Ավագյանը ձգտում է բանաստեղծական կառուցվածքների գրաֆիկական հստակության, արտահայտչունության արձակ-«առօրեականության», սովորականության, խուսափում է գանգրահեր բռնի տարափից, դարդանախշային անճաշակությունից, այսպես կոչված՝ արտաֆին պոետիզմից:

Ժամանակակից դասակարգումով նա իրապես մետաֆորիստ է: Դա նրա առավելությունն է, որի հետ էլ, իմ տպավորությամբ, կապվում են նրա բանաստեղծական մտածողության որոշ ճեղքվածքները:

Մետաֆորը՝ մետաֆոր (դիպուկ են ասել, որ արվեստից, վերջ ի վերջո, մնում է միայն մետաֆորը), բայց դրա շահարկությունը իր հետ բերում է նաև հակաբանաստեղծական ինչ-ինչ շեշտեր, մի դեպքում՝ զտարյուն «տեխնիցիզմ», երկրորդ դեպքում՝ միգամած վերացականություն, երրորդ դեպքում՝ հոգեբանական վիճակների անշարժություն:

Դատելով գրքից, Ավագյանի թրթիռները առհասարակ խաղացկուն չեն, երևացող չեն, այլ սուղված են իր հոգեաշխարհի մեջ: Դա նրա զգացողական կերպն է, միանգամայն բանաստեղծական: Բանն այն է, որ երբեմն նա շեղվում է այդ տարերքից և զգացմունքի փոխարեն ասպարեզ տալիս «նաչվին»՝ կանոնին:

Իրա օրինակն է «Ներշնչանք» բանաստեղծությունը.

Այսօր, երբ առաջին բառը
ծնվեց իմ մեջ,
իմ սեղանին հաց կար.
ձիթապտուղ
և մի բաժակ օղի...

Այսօր, երբ առաջին տողը
ծնվեց իմ մեջ,
Մարիամ մորաբույրս սուրճի բաժակի մեջ
բախտ էր փնտրում.
Նա ձիեր էր տեսնում
առավոտի միջով թռչող
և ասում էր, որ իմ կյանքի ճամփին
նկատում է փշոտ մի աստղ...

Չափազանց օրինապահություն—կանոնասիրությունը նրան հրքեմն դուրս է բերում հակաբանաստեղծության սահմանագծեր («Մթերային խանութում, ուր վաճառողուհին շաքարի հետ ազնվությունն է թերակշռում, ինձ մի պահ թվում է, որ նրա ճերմակ խալաթի մեջ հանգստանում է փետրավոր ամպերի մաքրությունը»՝ «Կիրակի» պոեմից),—հրքեմն էլ նա բանաստեղծությունը գրելում է անմիջականությունից, լարումից, աշխինքն՝ հոգեկանության այն տարրերից, որոնք նրա հաջողված բանաստեղծությունների ուժային դժերն են:

Սա վերաբերում է հատկապես «գիտակցության հոսքի» սկզբունքով շարահյուսված «Մարդը օրվա հետ», «Կիրակի», «Ներաշխարհ» խոստովանանքային հրկար պոեմներին, որոնցում, թեև կան անակնկալ և փայլուն մեծաֆորներ, բայց գրանց հուզական-իմացական ամբողջացմանը խանգարում են մեկ ծայրահեղ կոնկրետությունը, մեկ էլ՝ ծայրահեղ վերացականությունը:

Կոնկրետի և վերացականի ստեղծագործական խնդիրը, դրանց սինթեզը լավագույնս արտահայտվել է Ավագյանի վերջին գրքում, որը կոչվում է «Հույսի արմատներ» (1985):

«Կանոնազանց» բանաստեղծների հետագա ճակատագիրը դասավորվեց միանգամայն տարբեր ձևով: Այսպես. Արտեմ Հարությունյանը մնաց մթամածության, սոստիկ բնականորեն գեղագիտության դիրքերում. Հենրիկ էդոյանը խորացրեց «գիտական պոեզիայի» խենթության և զգացմունքի օտարման դավանանքը, Արմեն Մարտիրոսյանը անմիջական խոստովանություններից անցավ արձակի:

Ավելի արդյունավետ եղավ Հովհ. Գրիգորյանի, Դ. Հովհաննեսի ուղին: Առաջինը այլևս հաղթահարելով իրարանցման տարերքը, իր ձեռագրով կողմնորոշվեց գեղյի ինքնահեղանքի ողորդակատակերգական բովանդակությունը, գրելով մի շարք տպավորիչ էջեր («Թուրքովին ուրիշ աշուն», «Քո առաջին բառերը» գրքերում), իսկ Դավիթ Հովհաննեսը սկզբում «Անցյալ կորուսյալ», այնուհետև «Նոր կյանք» ժողովածուներով անցավ հուզական պայթյունների գեղագիտության դիրքերը, ի հայտ բերելով մտավոր թափ, ձեակառուցվածքային և հնչերանգային բազմակերպություն: Սերնդափոխության տրամաբանությունը պոեզիայի շարքերը համալրեցին մեծ թվով հուսատու նոր անուններ՝ էդ. Միլիտոնյան, Ղ. Սիրունյան, Հ. Մովսես, Ա. Շեկոյան, Ի. Մամյան և այլք:

Ի տարբերություն «Կանոնադանց» նախորդ սերնդի, նորագույն փուլի (70-ական թ. երկրորդ կես—80-ական թվականներ) բանաստեղծները աչքի բնական մտածողության ներդաշնակությունը, պոեզիայի զարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության հավասարամոթյամբ:

Ինչպես «Կանոնադանցների», այնպես էլ նորագույն բանաստեղծների գործի պնդատողներից առաջին զծում հայտնվեց Ալեքսանդր Թոփչյանը: Բայց եթե առաջին դեպքում՝ «Կանոնադանցների» զնահատության կետում, նրա արվեստը խախտում էին և շատ անգամ կամայական, արհեստական, ապա 70—80-ական թթ. բանաստեղծությունը զնահատելիս հանդես բերեց ավելի սթափ վերաբերմունք: Դա վերաբերում է հատկապես «Վաղվա երգի սերմերը»²⁵ բանավեճային հոդվածին, որով բանաստեղծության հեղեղի միջից հարցականներ են զրվում ոտանավորագրությամբ տառապող նոր անունների վրա և առանձնացվում են իրապես հեռանկար ունեցող մի շարք անուններ: Դրանց անդրադարձել էր արդեն Ս. Սարինյանը վերը հիշատակված «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» հոդվածում:

Գրական նշանով են զնահատվում թե Ս. Սարինյանի, թե Ալ. Թոփչյանի հոգվածներում Դ. Սիրունյանը, Հ. Մովսեսը, Ա. Շեկոյանը, նաև էդ. Միլիատոնյանը: Ղուկաս Սիրունյանի համար բնորոշ է համարվում «Վերադարձի ըզձանքը» (Ս. Սարինյան) դեպի անցյալի հուշերը, դեպի հին-հին օրերից հասած հուշապատկերները, նաև իր տղավորությունների «անհատականացված դրսևորումները» (Ալ. Թոփչյան), աշխարհի զաղանիքներին հաղորդակցվելու տենչանքները:

Ալ. Թոփչյանը գրում է, որ Դ. Սիրունյանը առօրյայի առօրյան մեկնաբանում է «զարմանքով», կյանքի առջև ծնրադրություններ:

Հակոբ Մովսեսը համարվում է համառ որոնումների բանաստեղծ, որը ստեղծում է «զարմանալի, հեքիաթային բնականներ, որոնցում երևում են ու միայն հայկական տեղանունները, այլև հունական զիցարանության ոգիները՝ ջրահարս, ջրամարդ, նայադ» և այլն:

Հակոբ Մովսեսի առաջին իսկ նվագներում նկատվում է բառերի իմաստային զործածության միտում, որի շուրջը նա շարադրել է մի հետաքրքրական հոդված «Գարուն» ամսագրում²⁶:

Հ. Մովսեսի խորհրդանշանների դիմաց մյուս շնորհալի բանաստեղծը՝ Ծրմեն Շեկոյանը առավել հակված է դեպի բնական պատկերը, դեպի բարոյական արժույթների իմաստավորումը, վերջինս էլ կապելով հայրենի եղերքի հետ միանալու ձգտմանը: Բանաստեղծական ներդաշնակության օրինակներ է տալիս Իդնատ Մամյանը, որի մասին Ս. Սարինյանը հանրավի գրում է, թե նա շունի իր հոգու աշխարհագրությունը, իր բնությունը, թե նա երգում է առհասարակ սեր, առհասարակ բնություն և այլն:

Սա ըստ ամենայնի անստույգ տպավորություն է, որը հերքում են Մամյանի իրապես անհատականացված, զստական պարզության և ժողովրդաշունչ պատկերավորության ձգտող բանաստեղծությունները: Այս խմբի մեջ են նաև Գագիկ Գալթյանն ու էգվարդ Միլիտոնյանը: Իրենց ձևագրով սրանք հակասյաներ են:

Դեռ Պ. Սևակի «բարի երթի» խոսքով գրականություն մտած Գագիկ Դավթյանը հակված է դեպի «պարզ-բաց» տեքստը, վարակիչ անմիջականությունը և երևույթների փիլիսոփայական իմաստավորումը: էգվարդ Միլիտոն-

յանը խառնվածքով մետաֆորական մտածողության տեր է, նա հակված է դեպի Բարդ, զուգորդական դեղադիտությունը, դեպի երևույթների ոչ թե ակնհերս առնչությունների, այլ ներքին, հաճախ անտեսանելի կապերի թափանցումը:

Այսպիսին է վերջին երեսնամյակի հայոց բանաստեղծության քարտեզը:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

60-ական թվականները հայ արձակույթում նշանավորվեցին տարբեր դիրքերի բացահայտ՝ զրավոր բանակալիներով: Իրենց «վաթսունականներ» հռչակած արձակագիրների նոր սերունդը նրբագծի, հոգեբանական դադարի, «ներգալիք ձևի», մանրամասնության ոճավորումների դիրքերից ձևափոխվեց նախորդ, ավագ և միջին սերնդի ստեղծագործությանը: «Վաթսունականները» (Վ. Պետրոսյան, Պ. Զեյթունցյան, Կ. Սիմոնյան և այլք), ճշմարիտ լինելով պանորամային, հաստատվոր գրքերի (որոնք վեպ էին համարվում ծավալի պատճառով) քննադատության կիտում, միանգամայն սխալվում էին գրականության զլխավոր հարցի՝ գեղարվեստական ճշմարտության խոր, բովանդակալից դիրքը որոշելու կետում: Առաջնությունը տալով նրբագիծ ոճավորումներին, մենախոսության շղթային, նրանք իրենց պաամվածքները և վիպակները («Մամա, ես արդեն մեծացել եմ», «Սիցիլիական պաշտպանությունը» և էլի այլ գրվածքներ) զրկեցին կենսական ճշմարտության գեղարվեստական լուծումներից:

Իսկ «ավանդական» թևի արձակագիր վիպագիրները իրենց ստեղծագործության, գերադանցորեն վեպերի մեջ ի հայտ չբերին ո՛չ հերոսների հոգեբանական խորացման կուլտուրա, ո՛չ բնավորությունների կերտման բազմազանություն, ո՛չ կյանքի ավելորդ մանրամասնություններից բեռնաթափում և ո՛չ էլ ձևի շարժման հակումներ:

«Նորարարական» և «ավանդական» թևերի քննադատությունը մամուլի էջերում, անշուշտ, ունեցավ դրական նշանակություն՝ արձակի զարգացումը խափանող կապանքներից ազատագրման առումով:

Նույն այդ բանավեճերի օրերին նկատվեցին արձակի շարժման առաջին նախաշանները՝ ի դեմս, նախ և առաջ, ռազմաճակատային թեմային անդրադարձած նոր հեղինակների՝ Բաղիշ Հովսեփյանի և Մկրտիչ Սարգսյանի:

Ի հակադրություն պատերազմի իբրև տոնական հրավառություն ներկայացնող գրականության՝ նախկին ճակատայինները բերեցին պատերազմի իբրև դժվարին փորձությունների, տաժանակիր աշխատանքի, խրամատային կենցաղի թեմա:

Վաթսունական թվականների երկրորդ կեսից արձակի որոնումներում արդեն տարբերակվում են երկու հակադիր սկզբունք:

Մի դեպքում գտնում են, որ՝ շարունակելով ավանդական գիծը, գրականությունը դատապարտում է իրեն հավիանական անշարժության ու զավառականության նախատիներին:

Հակառակ թևը գտնում էր, որ առանց սեփական ավանդների կենդանի ուժը գիտակցելու և իմաստավորելու, անկարելի է գեղարվեստական առաջագիմություն: Մի դեպքում ամբողջ ձայնով հրահանգում են «ժամանակա-

կից քաղաքակրթություն» մեծաբառ անունը և ավանդական-ազգագրական-կենցաղային մասունքների մեջ որոնում «չարյաց պատճառները», մյուս դեպքում ժողովրդական կյանքի անսպառ պաշարների մեջ են որոնում վարդապետան ճանապարհը:

Հակադիր սկզբունքների բախումը սրվեց հատկապես Հրանտ Մաթևոսյանի մի շարք գյուղագրական երկերի առիթով («Մենք ենք, մեր սարերը», «Կատմվածքներ և այլն»), որոնք հարուցեցին քաղաքագրության կողմնակիցների հախուռն արշավանքը գյուղագրական արձակի դեմ առհասարակ: Հրանտ Մաթևոսյանը համարվում էր հետահայաց մտածող, որը մարդկությանը կոչ է անում՝ վերագտնալ դեպի բարանձավներ, դեպի խաշնարածային գոյության շրջանը:

Ամիսներ շարունակ գրական մամուլը ողողված էր քաղաքագիրների և գյուղագիրների անհաշտ բախումներով, բանը հասցնելով մինչև արձակի ճգնաժամի վավերագրումը: Վիճաբանություններին ավելի խաղաղ բնույթ տալու նպատակով հորինվեցին մի շարք մտացածին տեսություններ՝ «միջին ազգային բնավորություն» (Վ. Պետրոսյանը), սկզբունքների հավասարակշռություն և այլն:

Չնայած սոցիոլոգիական կոպիտ վերագրումներին և սուլոցներին, Հրանտ Մաթևոսյանը շարունակեց գյուղագրական արձակը՝ սոցիալական վերլուծությունների ուղղությամբ: Սնանկ գտնվեցին քաղաքագրության փաստարկները, մանավանդ գրականությունը գիտական հեղափոխությանը ենթարկելու ուղղությունը:

Տիրապետող սխալ հայացքների դիմադրության պայմաններում ձևավորվեց և շարունակվեց Հրանտ Մաթևոսյանի արձակն իբրև հայ և համամիութենական արձակագրության ամենանշանակալից երևույթ:

Ակսելով «Մենք ենք, մեր սարերը» հովվերգությունից, «Ալխո», «Օղոստոս» և մյուս պատմվածքների բեռնաձիերից, ապա անցնելով «Աշնան արևի», «Դոմեշի», «Ծառերի», «Սկզբի» «Երկրի ջիղը» հանդիսացող կերպարների թեմային և հասնելով «Տերը», «Տաշքենդ» գրվածքների տիրույթին, Մաթևոսյանը ի ցույց դրեց հայ գյուղի ավերման և հայ գյուղացու ծանր ճակատագրի իրականությունը՝ «քաղաքակրթության» ավերիչ ազդեցության պայմաններում: Ինչպես և ինքն է խոստովանել բազմաթիվ հոգվածներում ու հարցադրույցներում, Մաթևոսյանը «երգվյալ գյուղագիր է», «հայ գյուղի վերջին տասնամյակների տարեգիրը»:

Գյուղագրությունը նա ըմբռնում է ոչ թե նեղ-կենցաղագրական, բարքագրական սահմանափակ բովանդակությամբ, ինչպես XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ժողովրդագնացները, այլ «սինթեզների ռեալիզմի» ուղղությամբ, որի ակունքների մոտ կանգնած են Հովհ. Թումանյանը և նրա ավանդները շարունակող Ակսել Բակունյը: Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ արդի գրականության խնդիրն է յուրացնել մարդու ճակատագիրը՝ ոչ թե արտաքին ավայրներով, այլ ներաշխարհի ծալքերով: Բերելով Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ամենաաննշան կերպարի՝ որսորդ Դանիլայի օրինակը, Մաթևոսյանը ասում է, որ «ոչ Պուշկինը, ոչ Գոգոլը, ոչ Դեքսպիրը, ոչ Թումանյանը, ոչ հայ գեմոկրատական մեծ գրականությունը չեն դրել աշխարհին Դանիլայի աչքերով նայելու խնդիր», որ հայ գրողները, ծագումով բյուզանդացի, կյանքին նայել են «ազնվականի» հայացքով, որ ժամանակակից

գրականությունը, այդ թվում նաև «գյուղադրությունը» պարտավոր է նվաճել երևույթների խորքը, այսինքն՝ ներսը, և ոչ թե հայեցողաբար պատմել եղելությունները, իրականության ակներև շերտերը¹:

«Ներքնահայտնությունների ճանապարհով», — դավանում է Հրանտ Մախոսյանը, — կարելի է խորանալ երևույթների բուն արմատների մեջ: Դրան է ուղղված նրա վերլուծական-փիլիսոփայական տարերքը:

Բնորոշ է, որ հայ գյուղի իրականության խորացող ճեղքվածքներին 60-ական թվականների նախաշեմից անդրադառնում են նաև արձակագիրներից մյուսները, ինչպես Խաչիկ Հրաչյանը:

Խաչիկ Հրաչյանը (Մեսրոպյանը) ծնվել է 1912-ին Նորաշեն (Արտաշատի շրջան) գյուղում: Երևանի կերպարվեստի տեխնիկումն ավարտելուց հետո աշխատել է իբրև ուսուցիչ:

1929-ին «Գրական դիրքերում» տպագրվել է առաջին բանաստեղծությունը, իսկ 1931-ին առաջին ժողովածուն («Շեփորներ»), ապա «Մկանների լիրիկան» գիրքը: Այնուհետև հանդես է եկել թարգմանություններով (գերազանցապես՝ Վլ. Մայակովսկուց, Կ. Չապեկից), մանկական բանաստեղծություններով, որոնցից լայն համբավի է արժանացել «Փնթի Սեթը», — հեքիաթներով և զրույցներով:

Խ. Հրաչյանը գրել է նաև արձակ, որոնց մեջ են «Ուրցի Մարան» (1961) վեպը և «Ռոմանտիկները» վիպակը (1963)²: հետպատերազմյան հայ գյուղի սոցիալական-կենցաղային երևույթների, գյուղի մարդկանց հոգեբանական ճեղքվածքների նյութով:

«Ուրցի Մարանը» կրթոտ վեճեր հարուցեց քննադատության մեջ: Նըշվեց նրա մի էական առավելությունը. հեռանալով գյուղական վեպերի կոնֆլիկտի շտամպից՝ հետամնաց կոլիտզի նախագահի և շարքային կոլտնեսականների պայքարի սխեմայից, Հրաչյանը պատկերում է մի հերոսի, որը անձի պաշտամունքի տիրապետության տարիներին ամեն ինչ ենթարկում է իր միանձնյա կամքին, հանրային տնտեսությունը դարձնում իր կալվածքը:

Վիպասանի մեկնաբանությամբ Աղաբեկ Կակոյանը ոչ թե պատահականություն է, այլ ժամանակի հոգեբանության արտահայտություն: Անցել են ժամանակները, սակայն ճկուն և շրջահայաց Աղաբեկ Կակոյանը հարմարվում է նոր օրերին և վերստին սարսափ տարածում շուրջը:

Թեև Կակոյանի կերպարը շունի հոգեկան զրամա, այդուամենայնիվ, նրա էության մեջ բեկվում են որոշ կենսական ռեֆլեքսներ, նա այլևս դիմում է տակտիկական նոր քայլերի՝ ցուցադրականության: Դրա փաստումն է լերկ ժայռը ընկուղենիների այգի դարձնելու ծրագիրը: Այդուամենայնիվ, աշխարհիկ Կակոյանը մնում է անսանձ կրքերի գերի, երգվյալ շարագործ:

Խ. Հրաչյանը ներկայացնում է նաև Աղաբեկ Կակոյանի և Գարսեանի հոգեբանական լուռ մենամարտը՝ հանուն գեղեցկուհի Մարանի: Գարսեանը մեկնում է ռազմաճակատ, իսկ Կակոյանը բռնությամբ կենակցում է Մարանի հետ: Սա էլ հարկադրված ինքնասպանություն է գործում:

Կակոյանի կերպարի հետագա զարգացումը գրկվում է բազմաշերտությունից, ներքին պայքարի փոխարեն բախումը անդամալուծվում է իրավաբանական հոգի վրա, որը, բաց էության, հարցի մակերեսային լուծում է՝ հակված գեպի արկածային դետեկտիվ սյուժեն:

«Ուրցի Մարանին» առանձին հմայք են տալիս գյուղական կենցաղի և բնության տեսարանները:

Արձակի այս ուղղության կողքին շարունակվեց քնարական ուղղությունը, որի ամենացայտուն դեմքը իրավացիորեն համարվում է Ռաֆայել Արամյանը (1921—1978): Ծնվել է էջմիածնում, ավարտել է Երևանի Մ. Գորկու



Ռաֆայել Արամյան

անվան միջնակարգ դպրոցը, ապա սովորել է Պետական համալսարանում: Գրել սկսել է դեռ 30-ական թվականներին, իսկ պատերազմից հետո գրել է արձակ բանաստեղծություններ, բրեւարական մանրապատումներ և հայրենազարձների կյանքին նըվիրված «Ուրիշյան եղբայրները» վեպը (1954), որը, թեև չունի պատմողական-սյուժեային հրատակ կառուցվածք, բայց աչքի էր ընկնում քնարական ուժեղ տարրերով:

Հետագայում Ռ. Արամյանը գրում է բաղմամբով պատմվածքներ, որոնք աեղ են զբոսնում «Զթամբած ձիեր» (1963) ժողովածուի մեջ:

Այդ զրքի պատմվածքների մեծ մասի ղլխավոր հատկանիշը

«առամադրուքունն է», որը և արձակագրի գեղագիտական տեսանկյունն է:

Անգամ գրամատիկական բովանդակություն ունեցող պատմվածքներում, օրինակ, «Մեղեդիներ» շարքում Արամյանը հակված է քնարական ոճավորման: Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ հատկապես առանձնանում է «Փոքրերի մասին՝ մեծերի համար» պատմվածքաշարը: Յուրահատուկ հեքիաթային կոլորիտ ունեցող այդ պատմվածքներում Արամյանը հաճախ է դիմում «աբեի» կերպարին:

Ահա, օրինակ, «Աղջիկը, որ ուզում էր արևածաղկի նման ապրել» պատմվածքը: Այստեղ ներկայացված է մանկության ամենավեհ հարաբերությունը՝ թոռնիկը պապի կողքին: Նա լսում է պապի պատմած հեքիաթները, որոնցից մեկն էլ «Արևածաղկի հեքիաթն է»: Պապը պատմել էր, որ «Արևածաղիկը գլուխը միշտ արեն է դարձնում, հետո իրենց պարտեզում նա տեսել էր այդ և որոշել արևածաղկի նման ապրել՝ դեմքը միշտ դեպի արևը»:

Թոռնիկի բոլոր զգացողությունները, աշխարհի հետ ունեցած կապերը ներկայացվում են «արևի» միջնորդությամբ: Արևածաղկի պես ապրել ցանկացող աղջկա հեքիաթը հուշում է մեծերին՝ ապրել Երեսները ղեպի արևը շրջած: Սա պատմվածքի ենթարևագրի եզրակացությունն է:

Նման ենթարևագիր ունեն հաև շարքի մյուս պատումները («Զյունոտ պատմվածք», «Մանկապարտեզի անցնում է փողոցով», «Փոքրիկ տղան և տա-

րեց ավտովարորդը», «Թե ինչ պատմեց տանիքը» և այլն): Պատմվածքների այս շարքում գրավում են պատմելաձևի թեթև, անբռնադրոսիկ շունչը, հեղինակային տեսանկյան բարոյթյունը, սարոյանական մարդասիրական կեց-վածքը:

Ահա, օրինակ, մի ուրիշ հեքիաթ, «պայմանական աշխարհ», ուր երևում է նրա պայծառ աշխարհազգացողությունը: «Երեխաները ձենմարդ էին պատ-րաստում և, երբ հասան կրծքին, պեպենոտ քթով մի տղա քիթը վեր քաշեց ու ասաց.—Առանց սիրտ մեր ձենմարդը չի ապրի, սիրտ է պետք»: Եվ բե-րում են՝ ով ինչ կարող է. մեկը բերում է իր գուտապերչե տիկնիկը, մյուսը՝ սյատերազմից մնացած կապարի բեկոր, երրորդը՝ ասեղների սրտաձև բար-ձիկ, ամենափոքրիկը՝ դատարկ տփր: Եվ բաբախում է ձենմարդու սիրտը: Երեխաների տաք ու անմեղ սրտերն են բաբախում ձենմարդու կրծքի տակ, մեծերին թելադրելով՝ լսել «ձենմարդի» զարմանալի, ձյունոտ հեքիաթները:

Մեծերին հասցեագրված՝ փոքրերի աշխարհից քաղված պատմվածքնե-րը բնթերցողի մեջ առաջ են բերում համազգացման ալիք՝ և՛ այն պատճառով, որ քնարականությունը արհեստական պատվաստ չէ, նաև այն, որ զրույի են-թաբնագրային հետևությունները սխեմաներ չեն:

Արամյանի քնարական տալերքը արտահայտվել է նաև «Պատմվածքներ զրված լուսանցքներում» շարքի մանրապատումներում («Դանակը», «Նկա-րիչն ու երեխան» և այլն), ինչպես և «Զթամբած ձիեր» խորագրի տակ հա-մախմբված այն պատմվածքներում, որոնք պատմում են ժամանակակից մարդու հուզմունքներից ու մտորումներից: Թեև շարքում կան էսքիզային պատումներ, բայց ակնհայտ է դրանց մեջ արտահայտված զուսմանկարչական հարստությունը, անմիջականությունը և հուզական տրամադրությունը: Մի շարք պատմվածքներ շունեն հստակ սյուժետային կազմություն («Անտառի տնակը» և այլն), բայց դրանց կողքին կան առավել հավաստի ու տպավորիչ պատկերներ:

Դրանցից մեկն է «Նրանք իմ որդիներն են» պատումը: Ծերմակ մաղե-րով մայրը, անհանգիստ թոռնիկը, կորացած հայրն ու երկու որդին տասնութ տարվա բաժանումից հետո սպասում են հեռուներից վերադարձող իրենց հա-րազատներին: Այս դեպքում Արամյանը վերցնում է սպասման հոգեբանու-թյան պահը, երբ գնացքը ուշանում է...

«Ուշացող գնացքի» խորհրդանիշը թելադրում է անօրինականության տա-րիների բնատնիքների ծանր ճակատագիրը: Սպասող մայրը երկու ժամվա ըն-թացքում վերապրում է իր կյանքը՝ որդիների մանկությունը, դժվարին ճա-նապարհը, անմարդկային վարքագծի տեր մարդկանց:

Արամյանի պատմվածքին բնորոշ է մանրամասների ճշմարտությունը և բնականությունը, մի բան, որ չի կարելի ասել «Միայնակ տան» հերոսի՝ հաշմանդամ, աշխարհից օտարված, մենակյացի մղձավանջային ապրում-ների վերաբերյալ:

«Զթամբած ձիեր» գրքում կա նաև «Մեղեդիներ» վերնագրված շարքը՝ չվիրված Կոմիտասի ստեղծագործության արարման ընթացքին:

Ինչպես առհասարակ Արամյանի պատմվածքներում, «Մեղեդիներ» շար-քում մեծ տեղ են զբաղում մանրամասնությունները և դրանք ևս առանձնա-նում են քնարական շնչով: Արձակագիրը պատմվածքները վերնագրել է կո-

միտասյան երգի թանկագին տողերով («Քեկեր, ցոլեր», «Խումար պառկե երես բաց», «Անտունի», «Կռունկ», «Լո-լո», «Գարուն ա, ձուն ա արել»):

Կոմիտասյան երգերի ստեղծագործման ընթացքը վերաարարելու համար, թեև Արամյանը դաել է բնագրային դիպուկ շերտեր ու մանրամասներ, հայ ժողովրդի կենցաղի կոլորիտային բնորոշ դույններ և այլն, սակայն պատմվածքներում դրանք երևում են ոչ թե բնական տարազով, այլ արամյանական յուրօրինակ ոճավորումով:

Մանրամասնությունը, երանգավորումը կլանում է պատմվածքի գլխավոր գաղափարը, բովանդակությունից ավելի տիրապետող է դառնում գեղեցկալեռություն, արտաքին պաճուճանքի, «բանաստեղծականության» հնչերանգը: Մանրամասնի ոճավորման ցայտուն օրինակ է «Կուժն առած ելան սարը» պատմվածքը:

Կոմիտասը ձիով գալիս է հայկական դյուղ: Ճանապարհին նրան մոտենում է մի հովիվ՝ նորածին գառնուկը գրկին: Ձիոսելով արդեն այն մասին, որ անբնական է նրանց գրույցը («էհ, ձնոտ մարդ գարուն կտանես», «Գարունը ո՞րն ա, գառնուկ կտանես», «Գառնուկը գարուն է,—ասաց ճամփորդը»), պետք է ասել նաև, որ գառնուկն է դառնում պատումի առանցքը, տեղի է ունենում Գառնուկի «ոճավորում»: Պատումի ամբողջ ընթացքում յուրատեսակ առանցքներ են դառնում գառնուկը, խուրջինը, ծաղկանկար վերմակը, աղբյուր գնացող հարսը, դոմից դուրս բերված գոմշուկը, այսինքն այն մասունքները, որոնք՝ մատուցվելով յուրօրինակ թատերային եղանակով, չեն մասնակցում հիմնական գեղարվեստական խնդրի լուծմանը: Իսկ «Մեղեդիներ» շարքում կան կոլորիտային դույններ ու մանրամասներ, բայց չկա Կոմիտասի կենդանի, հողեղեն, իր միջավայրով շնչող ամբողջական անհատականություն:

1980-ին հետմահու լույս տեսավ Արամյանի «Արևոտ անձրև» հավաքածուն:

Նույնանուն գրվածքը, որ շարագրված է ինքնակենսագրական նյութի հիման վրա, կոչված է իմաստավորելու կյանքն իբրև կեցության ձև: Ռաֆայել Արամյանը պատանություն օրերի ռոմանտիկական ընկալումներին զուգահեռ ներկայացնում է վերածնունդ ապրող հին Նրեանը՝ կոլորիտային դեմքերով, մարդկային ուրախություններով ու տխրություններով, երբեմն նաև անցքերի դրամատիկ բովանդակությամբ:

Այդ նույն գրվածքում արձակագիրը թևակոխում է նաև բարոյական հասկացությունների ոլորտը, սահմանադժկով ազնիվն ու տգեղը, լույսն ու ստվիւրը, շարությունն ու բարությունը, մի խոսքով արտահայտում է իր դավանանքը աշխարհի վերաբերյալ: Հիշարժան են գրքի հետևյալ տողերը. «Մի օր ես չեմ լինի, ասենք, թե ես չեմ եղել: Դուք իմ գալու-գնալու մասին ի՞նչից դիտեք, իմ անունի՞ց: Հորիներ անուններ ու պատկերացրեք, որ դրանք եկել-գնացել են, բնակեցրեք այս հողագոտնոր բոլոր նրանցով, ովքեր չեն ծնվել և տեսեք, թե որքան հաճելի կլինի աշխարհը, հաճելի կլինի, որովհետև չծնվածներին դուք ձեզ նման կամ ձեր ուղածի նման կստեղծեք: Իսկ մենք մեզ նման էինք ու եկանք-գնացինք» («Հրաժեշտի պատմություն»):

Ռ. Արամյանը ստեղծում է իր արձակի ժամանակակից հերթաթիվ, այնտեղ տեղադրելով անձրևոտ, արևոտ, հողոտ-ցուրտ իր հերոսներին, լինի դա Մար-

տիրոս Սարյանի նման շքեղ անհատականություն, թե նույն փողոցում, նույն բակում ապրող սովորական մի գաղթական՝ «երկրի» կարոտի կերպարանքով:

Հեքիաթայինի, ասք-առասպելի շաղախի մեջ են նաև զրոգին հարազատ ու սիրելի արվեստագետները՝ Կոմիտասը, Մարտիրոս Սարյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը: Սրանց մասին Ռ. Արամյանը գրել է պատմվածքների ու ակնարկների առանձին շարքեր, հատկապես ծանրանալով բնորոշների էությունից ճառագող «արեալույսի» վրա:

Արամյանը ուներ Վ. Սարյանի ծիսային պաշտամունք, հրճվում էր բարի հսկայի գլուխով, նրա բարությունը, զարմանքով:

Ռ. Արամյանի մահագույժի տալվորության տակ ուսու բանաստեղծ Մ. Դուդինը գրեց մի սքանչելի բանաստեղծություն՝ հիշատակի սոսնետ: Բնութագրելով իր հայ բարեկամին, Դուդինը նրա էության ամենաբնորոշ շեշտը համարեց «բարության մեղեդին»: Այդ մեղեդին է, արգարե, Ռ. Արամյանի քնարական արձակի հիմնորոշ առանցքը:

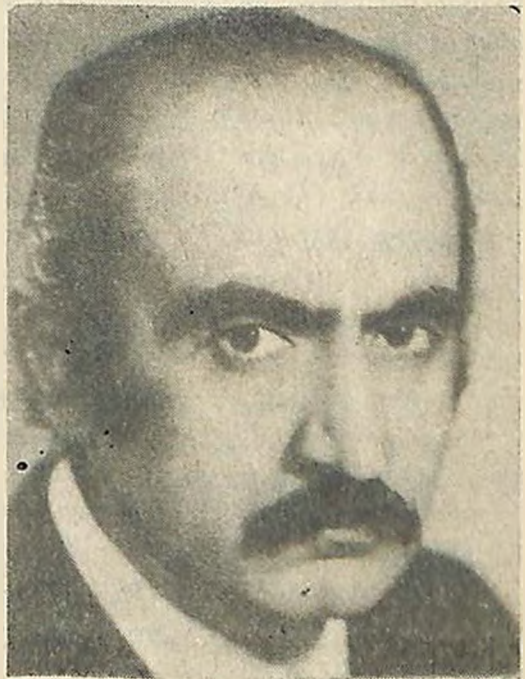
Իր ստեղծագործության մարդասիրական տարերքով 60—70-ական թթ. խորհրդահայ արձակում ուրույն տեղ նվաճեց Աղասի Այվազյանը:

Աղասի Այվազյանը (1925) ծնվել է Վրաստանի Աբասթուման ավանում: Գրական փորձեր արել է դեռևս Թբիլիսիի գեղարվեստաց ակադեմիայում սովորելու տարիներին, գրանցից էլ կազմել է մանրապատում-հումորեսկների առաջին ժողովածուն և տպագրել Թբիլիսիում: Այնուհետև սովորել է Թբիլիսիի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում, ապա՝ Նրեառնի ղեղաբվեստափատերական և ֆիզիկական կուլտուրայի ինստիտուտներում (1945—1948):

Այվազյանը «Նռանկյունի» վիպակով գրավեց լայն հասարակայնության ուշադրությունը: Դրան հետևեցին նոր գործեր՝ պատմվածքներ, արձակի ուլ ժանրատեսակներ, և ձեավորվեց Աղասի Այվազյան արձակագիրը:

Թեև հետագայում Այվազյանի գրական ձեռագիրը հարստացավ այլևայլ «տարօրինակ» բառուրանով, մի շարք գրվածքներում բնագիրը հակվեց դեպի խնդիրների փոխադրական-բարոյարանական գրվածքը, մյուսներում՝ ժողովրդական դիմակային-առեկինային տարերքի մարմնացում: Երբ, նրա առաջին գրվածքը՝ «Հինդ Մկրտիչների» դարբնոցի մասին պատմող «Նռանկյունին», գրվեց խիստ ըստուգապատում, անգամ կենցաղային հավաստիությամբ:

Իրենց աշխարհն ու բարոյախոսությունը ստեղծած Մկրտիչներից յուրաքանչյուրը՝ որպես «համայնքի» անդամ, երևում է բնավորության սեփական



Աղասի Այվազյան

գույներով ու վարքագծի բնահանուր շափանիշներով: «Եռանկյունի» դարբնոցը ազնիվ, անկաշառ, հոգեկից մարդկանց մի գեղեցիկ եղբայրություն է, որի մեջ անհնար է աններգաշնակություններ մտցնել:

Աղասի Ալվադյանը այդ գրվածքով ազդարարեց իր հումորը, մանրամասների հակումը, աչքի սրությունը,—հատկություններ, որոնք անցան նաև Հենրիկ Մալյանի «Եռանկյունի» ֆիլմին՝ նրա առաջին հաջողությունը կինեմատոգրաֆիայի ասպարեզում: «Եռանկյունի» վիպակում հերոսները, կարելի է ասել, հանդես են գալիս իրենց էությունն անխնայաբար, չաղարտված, չաղված փայլով, բնական տարերքի մեջ:

Մարդու նախնականությունը և բնականությունը հենց այն բարոյախոսական-փիլիսոփայական մեկնակետն է, որով գրվել են հետագա տարիների շատ գործեր, ինչպես Թիֆլիսյան սքանչելի պատումների շարքը:

Այդ խնդրի արժարժումն է մասնավորապես «Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքի առանցքը: «Մի քիչ տուտուց, մի քիչ խմածություն, մի քիչ շոգ» Թիֆլիս քաղաքում ապրում է նկարիչ Գրիգորը, որի վրադնունքը ցուցանակարներ պատրաստելն էր: Դրանք իր «ազատությունն են»,—հանձնարարում է հեղինակը,—և ասում, որ Շեքսպիրը, Բաֆֆին, Կոպերնիկոսը, Թամար Թադևոսին, որոնց պատկերներն է նա դրվագել «Սիմպատիա» ճաշարանում, «բոլորը մի մարդ էին Գրիգորի համար»: Թիֆլիսի վրա փռված նրա անկեղծությունը,—մեկնաբանում է արձակագիրը, նրա բարություն, այլասիրություն, հոգու գեղեցկություն հիմունքն է:

Գրիգորի ցուցանակները իրենք իրենց վերադառնալու մարդկային ձեռնարկների ազդակներ են: Դրանով է բացատրվում այն իրարանցումը, որ սկսվում է այն օրից, երբ Գրիգորը հավաքում է ցուցանակները. Թիֆլիսեցիների աչքում այլևս ամեն ինչ երևում է զորշ, ամպամած, նվաղուն գույներով, այն-ինչ Գրիգորը հռչակում էր կարմիր գույնը՝ լույսի մեջ: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Գրիգորի շիրագործված սիրապատումը Սոնյայի հետ, որին նա պատկերացնում է կարմիրի մեջ և կիսում իր մոտորումները. «Պատմում էր, որ ինքը Սոնյային ճանաչել է ղեռնա մի քանի հարյուր տարի առաջ: Սոնյայի միջոցով հիշեց իր սկիզբը, իր նախնիներին, նրանց այն մեծ սերը, որից սկսվել էր, պայթել, տարրեր կոդմեր գնացել ու հիմա կրկին առանձնացել իրենց սերը...»: Պատմվածքի բարոյախոսությունը համար վերին աստիճանի բնորոշ է վերջվածքը: Դարդիմանները՝ կինտոները, ղարաշոխիկները, սկսում են փնտրել Գրիգորի ցուցանակները, որոնք այլևս անցել են «Սիմպատիայի» սվաղի տակ. «Ու մինչև հիմա, երբ որևէ կոմիսիոն խանութում, հնավաճառի մոտ, սև շուկայում տեսնում են հին նկար՝ թեկուզ Թիթեղի վրա, թեկուզ պատառոտված ջվալի վրա, թեկուզ փայտի վրա, ազահորեն վրա են ընկնում, զգուշորեն պտտեցնում ձեռքերի մեջ, հույս ունենալով, որ կարող է հանկարծ ձեռք բերեն անկեղծությունը...»:

Դեպի սկիզբը վերադարձի մի այլ գրվածք է «Թիֆլիս» պատմվածքը: Իր սկիզբն էր որոնում գեներալ Բարսեղովը՝ իրեն համարելով դարմի վերջին փախստականը: Նա թեև մեռավ «ժայտար դեմքին», սակայն այդպես էլ չկարողացավ հաղորդակցվել իր ակունքներին: Մեռնում է և կինը, աշխարհի վրա թողնելով շորս գուտտերին՝ Սիրան, Վարվառա, Կատո, Մաշո: Չորսն էլ դժբախտ ճակատագրի տեր մարդիկ, խեղճ ու անօգնական, ճիշտ և ճիշտ՝ «կյանքի զոհեր»:

«Թիֆլիս» պատմվածքի միջանցիկ գաղափարը կապված է գեներալ Բարսեղովի փոքր դստեր՝ Մաշոյի հետ: Մեն-մենակ ապրող, արևածաղիկ ծախող մի պառաված կին՝ Մաշոն, սկսում է նամակներ ստանալ տարբեր մարդկանցից, թե իրենք գեներալի թոռներն են: Նրանց թիվը հասնում է ութի: Մաշոն իր վրա է վերցնում նրանց կյանքի հետագա ընթացքի խնդիրը, հլենելով այն մտքից, որ բոլոր անցնող-դարձողները նման են իր թոռներին. «... Ու Մաշոյի համար հարազատանում են բոլոր մարդիկ... Եվ եթե որեէ մեկը մոտենա և հենց այնպես ասի. «Նս գեներալ Բարսեղովի թոռն եմ»,—Մաշոն կհավատա ոչ թե նրա համար, որ չգիտի, թե նրան ձեռ են առնում, այլ նրա համար, որ համոզված է, թե ասողը ինքն էլ չգիտի, որ գեներալի թոռն է...»: Մաշոն նույնպես նախնական-բնականի իղևալն է, ինչպես «ցուցանակների» Գրիգորը, ինչպես «Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական» պատմվածքի առանց մարմնի, միայն հոգով ծնված հերոսները, ինչպես Կիրակոսը՝ համանուն պատմվածքից:

1892-ի Նոր տարվա օրը,—պատմում է արձակագիրը,—Կիրակոսի ընտանիքը էրդրումում ուներ 27 անդամ, 1916-ի ամանորին դարձավ հրեք հոգի, 1920-ին մնացել էր միայն մեկը, և մեկն էր ինքն իր Նոր տարին շնորհավորել: Սա հիշում է, որ ամանորին հորը շնորհավորելու է եկել ինչ-որ տեղից հայտնված մայրը՝ գաղթականը շնորհավորել է գաղթականին: Հետո զալիս են հնոցապանը, բժիշկը, դառնում են շորս հոգի: Կիրակոսը երջանկության ամենաբարձր գագաթին է: Չորս հոգի են և աշխատում են իրենց միջև հղած տարածությունը կրճատել: Ամենից ավելի, իհարկե, Կիրակոսին է մտառանջում տարածությունը իր և իր մեջ, նա դա համարում է մարդուն իր սկզբնականներից խորթացնող փախստական տարերք: Եվ զալիս է այն համոզմունքին, որ «բոլորի մեջ Կիրակոսներ կան», որ բոլորն են ձգտում միասնության, միայն կյանքի պատենշները խանգարում են դրա իրագործմանը: «Երբ մարդիկ միասին են, երջանիկ են»,—սա ոչ միայն հերոսի, այլև արձակագրի դավանանքն է, որի դրսևորման համար նա դիմում է պես-պես պատմությունների:

Այդպիսի մի յուրօրինակ պատմություն է «Ավետարան ըստ Հավլարարի» պատմվածքը: Հավլարարի դարմանալիորեն կոլորիտային և դարմանալիորեն գրավիչ նկարագրություններից հետո («Հավլարարից ամեն ինչ երեվում է: Ամբողջ Թիֆլիսը իր ծակոծուկով...»), նրա կինոտների, համբարների միջավայրում մշակված «նամուսի» ու «թասիրի» բարոյախոսական պատվիրանների մեծարանքից հետո, արձակագիրը գրում է. «Սերը ման էր զալիս Հավլարարում»: Պատահում է, սակայն, այնպես, որ Հավլարարը հրես է թերում Միրզա Ասատուր խանից, երբեմնի կուռքից, որ «փրկիստփա էր, ամեն ինչ գիտեր, Դիոգենեսից էր պատմում... Խելոքներից խելոքը, գիտուններից գիտունը... Սոլովակում խոսում էր հայերեն, Վերայում խոսում էր վրացերեն, վանքի բակում խոսում էր գրաբար, Սիրաշխանայի արհեստավորների հետ՝ աշխարհաբար, Դվսրցովայի վրա՝ ռուսերեն, թուրքի մեյդանում՝ պարսկերեն, Կիրիշնոյում՝ գերմաներեն, հավլարարցիների հետ՝ Հավլարարի լեզվով»: Ահա այս մարդը արժանանում է արհամարհանքի («երկար ժամանակ Հավլարարը խռոված էր պարոն Ասատուրից») այն պատճառով, որ նա՝ «Հավլարարի խելքն ու խիղճը», աստծո բանը սովորած ալգ անձնավորությունը, օր ծերություն սեր է գցում անարժան մեկին. «սերը քո բանը չէ...»: Բայց նա

ստեղծում է ավետարանը սոս Զավլաբարի. հավլաբարցիների առաջ ծնվում է աղջիկ-երեխան՝ «փոքրիկ Վարդը՝ Վարդուհին, Վարդոն, Վարդուշը, Վարդիկը...»:

Հավլաբարցիների վերաբերմունքը փոխվում է միանգամից, երբ դստեր հետ նրան տեսնում են Հավլաբարում ման գալիս՝ «... թվում էր Քրիստոսն էր իջել իր դստեր հետ»: Տեղի է ունենում, սակայն, անսպասելին. Մաղամ Յիցիլիան՝ հանցանքի մեջ բռնված, ո՛չ այս, ո՛չ այն հայտնում է, որ աղջիկը ոչ թե Ասատուր հանից է, այլ մեկ ուրիշից: «Ճշմարիտ, մաքուր, արդար, ասածո կերպարանքով մարդ էղպես հեշտ չի ստեղծվում»,—միջամտում է արձակագիրը և ձայնը տալիս անալլայլ, Յիցիլիայի ասածին ներողամտորեն նայող Ասատուր հանին, որը հայտնում է, որ Վարդուշի մասին Յիցիլիան չէին էլ չգիտի:

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

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

Բաղմաստիճան այս հարաբերությունն է ընկած «Ընտանիքի հայրը» վիպակի հիմքում, այն վիպակի, որը դարձյալ Հենրիկ Մալլանի ռեժիսորական լուծումներով բարձրացավ կրան:

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

Նա 17 տարեկան հասակում ամուսնացել է Երմոնի հետ, և դեպքերն այնպես են դասավորվել, որ հեռացել է ընտանիքից: Տարիներ անց վերադարձել է տուն: Թեև հանցագործ է եղել, ինքնաշեն հրացանով սպանել է հարեան Պետրոսին՝ ծուռ խոսքի համար, սակայն դարձել է մաքուր սրտով, մաքրագործված, դեռ ավելին,—այն գիտակցությամբ, որ իր ժողովրդին պետք են ընտանիքի հայրեր, որ մեծացնեն ժողովրդի պոստեների: Վեց տարվա կալանավորի կյանքը, ծանր աշխատանքը նրա մեջ արթնացրել են զրական զրգիռներ: Միսակը երկրորդ անգամ վերադառնում է պատերազմից հետո: Ռազմաճակատում ևս նրան մտահոգել է համատարած սիրո վրա կառուցված ընտանիքի երազը, ընտանեկան օջախի քաղցրությունը: Բայց կյանքը խռովում է տղայի անակնկալ փախուստը ինչ-որ անհայտ դերասանուհու հետ:

Երրորդ վերադարձն արդեն ունի զրամատիկ լարվածություն: Երմոնը, չնայած դիմադրությունը («Մարդ ունեմ ... ամոթ է»), չի դիմացել Ընձակի հետապնդումներին: Միսակը նրան է դիմում հետևյալ դուռնագին խոսքով՝ «Երմոն, տունս քանդեցիր»,—և թողնում-հեռանում է, ուղղակի փախչում ընտանիքից, ոռոսական քաղաքներում վարում թափառականի տագնապալից

կյանք: Օտար քաղաքը հանդստություն չի բերում Միսակի խռովված ներաշխարհին: Նա դարձյալ իր ապագա թոռների հետ է, մոլորյալ որդու հետ, որի հետ հանդիպելուց հետո գալիս է այն եղրակացությանը, որ, այնուամենայնիվ, «մարդիկ խեղճ են»: Նրա մտքերը տեղի են տալիս մենակ ապրելու մտքին, նորից շատ հստակ տեսնում է իր կյանքի ճանապարհները՝ իր, հոր, պապի, նախնիների մանկությունը, տեսնում է «ընտանիքի հայրերին» և որոշում վերադառնալ. «Միսակը մտավ իրենց տան առջևի հրապարակը: Աչք ածեց շուրջը: Սիրտը ճմլվեց: Մտքով շատ բաներ անցան:

Միսակը քայլեր էր անում, և նրա ծնկները խըստում էին անհամբերությունից: Եվ ներքուստ ուրախանում էր նա, որ կրկին իր ընտանիքն է գալիս, և ուրախությունից դողում էին նրա այտերը, ու շատ տարօրինակ մի տխուր բան թռչկոտում էր կրծքից դեպի կոկորդը: Միսակը նայում էր սպառնահաններին, հայացքով ծանոթ փնտրում, որ բարեկի:

— Միսա՞կ,—լսվեց նրա ետևից:

Միսակը պտտվեց և՝

— Հաջա՞ն...—խղճուկ ասաց նա»:

Բոլորովին թող տարօրինակ չթվա, եթե ասենք, որ «Ալի կոմսը» վիպակը նույնպես գտնվում է Ադասի Այվազյանի բարոյախոսական խնդիրների առանցքի վրա, վիպակ, որ պատմում է հեռավոր, շատ հեռավոր ժամանակների անցքեր՝ Եմեկյան Պուգաչովի ժամանակների: Ալի կոմսը Իսայ Ակիմովիչն է, Եսային, որ հեռու-հեռավոր օրերում հիշողության օրենքով մտաբերում է թուրքերին, կորուսյալ էրզրումը, նախնիների կորուստները և, շնայած «ունայնություն փրկիսոփայության» ներծծումներին, այնուամենայնիվ, նորից ու նորից որոնում է նախնիների ստվերները, ազգի մնացորդաց հիշատակները:

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

Հարստությունը, փառահեղ կյանքը, սանկտ-պետերբուրգյան շքեղ կենցաղը, սակայն, ի վիճակի չեն նրա էության մեջ հանգցնելու նախնաց ոգին: Նա որոնումների մեջ է: Այդ գործը վստահում է որդուն՝ Բոգդանին, որի «արկածներ» նկարագրությանն է նվիրված վիպակի ծանրակշիռ հաստվածը: Բոգդանը, ինչպես նրան ներկայացնում է արձակագիրը, բարդ, կարելի է անդամ ասել՝ առեղծվածային անձնավորություն է, որը կապերի մեջ է թաթառում հոր Բերյաշի հետ, բանակցությունների մեջ է զործարանատիրոջ հետ, կապվում է պուգաչովյան շարժմանը: Նա, ի վերջո, փախչում է Պուգաչովի մոտ՝ անսայով «ազատությունը մեծ բան է» նշանաբանին: Պուգաչովի օրենքներից ճակատամարտում, այդուամենայնիվ, Բոգդանը հնթարկվում է խոշտանգումների, հետո փախչում թաթարուհու հետ: Հայրը՝ Եսային, փնտրում է «մոլորված Բոգդանին»՝ նրա ապագան կապելու ոչ թե ռուսական կայսրերի հպատակության կամ ծառայության հետ. «... հայտնվեց հոր դեմքը՝ խոշոր, սիրելի, հետո՝ նրա դիմադները ավելի խոշորացան ու լուծվեցին լույսի մեջ: Բոգդանին թվաց, թե դա երկրային աստծո ժամն էր, և նա հայտնվեց իրեն: Ու հիմա գնում է, գնում մի ուրիշ աստծո մոտ...»:

Տափաստանում հայտնված Եսայուն ճանաչում են՝ իբրև «Աղի կոմսի», «տերուտիրականի», անարգում նրան մինչև ստորության աստիճանի, իսկ նա դեռ որոնում է «Ռուսիո կայսրին ծառայող» որդուն, ի վերջո, հանգելով հետևյալ փիլիսոփայությանը. «— Լսո՞ւմ ես, սատանա... Դու չկաս... Եվ բո՞լորից սուտ էր: Կա միայն մի աստված, հավերժական ու մեծ, որի անունը Ունիչ է: Դու, սատանա, խնդկատակ ես, որ իրավունք ունես միայն պարելու Տոճալարի վրա, զանգուկակները՝ պոչիդ կապած... Դու, խղճուկ հտպիտ՝ այդ մեծ աստծո՝ Ունիչի...»:

Սա ոչ այնքան հուսահատության ճիչ է, որքան ցավադին բողոք աշխարհի անբանական կառուցվածքի դեմ. Եսային շատ ավել իր նախահայրերի գյուտին:

Այվազյանի աշխարհազգացական կոորդինատների բացահայտման առումով չափազանց բնորոշ է գրքի ընդամենը տպագրական շորս երես դրավող «Երկխոսություն և Տոլստոյի և նրա ձիու միջև» պատմվածքը:

Լև Տոլստոյը, պատմում է արձակագիրը, իր զմայլանքն է համարում անմնացորդ սուզումը բնության գույներին, բնության անդորրի մեջ: Նա ամբողջ կյանքում, մարմնի բոլոր բջիջներով ձգտում է բնության հաղորդակցության, բնության մեջ զգալով, որ «աստված դա բանականություն է: Որ բարին, ճշմարտությունը, հավերժությունը, աստված նույն բաներն են, և նա մոռացավ, որ նստած է ձիու վրա»:

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

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

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

Այվազյանը հաճախ է ստեղծում նման լեզենդներ: Զիու լեզենդից բացի, օրինակ, նա ստեղծել է հայտնի լողորդ Խաչիկի լեզենդը, որը, սակայն, ինչպես պարզվում է, ամենևին լողալ չգիտե: Սակայն այդ լեզենդը շատ է անհրաժեշտ մարդկանց զմայլանքին, որ Խաչիկը հատուցում է պատերազմին՝ դառնալով նահատակներից մեկը:

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



Իր թիֆլիսյան պատմվածքներից մեկում Այվազյանը ունի հետևյալ նշանակալից Ձոներ. «Ողորմի հոգիներին՝ Վանո Խոջաբեկովի, Փիրոսմանի, Կարապետ Գրիգորյանցի, Եթիմ Գուրջիի, Գիգո Շարբաբչյանի, Կարա-Դարվիշի, Գեորգ Զոտտոյի, Բաթբեուկի, Կարալովի և «Թիֆլիսյան օրդենի» մյուս

զարգիմաններին»։ Հիշված անձինքն Իոսեփ Գրիշաշվիլու հրաշալի գրքի՝ «Հին թրքիսի գրական բոհեմայի»³³, անունների ցանկից են, գերազանցորեն «պրիմիտիվիստներ», որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղացել Աղասի Այվազյանի գեղարվեստական աշխարհի, մանավանդ ոճական արտահայտման գունագծերի ձևավորման մեջ։ Մի ինչ-որ շերտ էլ գալիս է վրացական նորագույն արձակի աղբյուրներից։

Սրանցով չեն սպառվում Այվազյանի նախասիրությունները, որոնց շարքում տեղ ունեն իտալական դիմակները՝ կոմեդիան, կառնավալային հդումները, հայկական տարեգրությունները, Դսատոնակու էթիկական սուզումները և այլն։ Այստեղանայնիվ, Աղասի Այվազյանը «գրական ավազանում» մկերտվել է իրրև անհատականություն, իրրև իր աշխարհի ու ձևագրի տերը։ Նրա աշխարհի յուրահատկությունը հիանալի է բնութագրել Հենրիկ Մալյանը՝ «Նա անդադար հնարում է, բայց ճշմարիտն է հնարում։ Եվ այդ «հնարած» ճշմարտությունը, անսովոր լինելով հանդերձ, զաբմանալիորեն ծանոթ է, շոփիլի ու հարազատ, որպես մեր մեծ պապերի ու տատերի վաղուց մոռացված մի պատմություն՝ իրենց պապերի ու տատերի, իրենց հեռավոր նախնիների մասին...»։

Այնուհետև՝ «Ինձ թվում է, որ բնթացքի մեջ են նրա հերոսները, շարժման ու դինամիկայի մեջ, քայլում են, փնտրում են, որոնում, որոնում նորը, անսովորը, փնտրում են մի նոր երկինք, մի նոր արև ու լուսին, նոր բնաշխարհ ու... նաև ուրիշ մի մարդու»։

Ավելացնենք, որ ուրիշ այդ մարդուն փնտրում են հենց իրենց մեջ։ Հիշենք, օրինակ, «Կովարարները» պապին ու նրա չորս տղաներին, որոնք ամբողջ ժամանակ ներքին «պայքարի» մեջ են միմյանց հետ։ էրզրումից փախել են տարբեր ուղղություններով, հետո գտել են իրար, հավաքվել մի կտուրի տակ և համերաշխության փոխարեն խոսքակռվի մեջ են։ Իրենց մեջ «ուրիշ մարդուն» հայտարարում են այն օրը, երբ թաղում են դարձյալ կովարար հորը (պապին) և վերադառնում տուն՝ «չորս անպաշտպան, խեղճ մարդիկ»։ Խեղճության պատճառը ոչ միայն հոր, այլև էրզրումի կորուստն է, որի կարոտից հալումաշ են լինում հոխորտացող, բայց անզոր տղամարդիկ։ Եթե «Կովարարները» պատմվածքը ոճաբանությամբ դեռևս ռեալիստական հավաստիության սահմաններում է, ապա «Փառահամարը»՝ ճնճղուկի կտուցի չափսի այդ պատումը ամբողջովին պայմանական սարք ու կարգի մեջ է։

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

Կրկեսի ծաղրածուն այն մտքին է, որ սերն ու բարին ամենատեղծ ըմբռնումներ են, որ դրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել ինչևիդասես։ Եվ նա տարերքի մեջ ստեղծում է ձիեր (սիրուց ծնվում են ձիեր), մկեր, երկրորդը, երրորդը, բազում ձիեր, որոնք բնավ էլ չեն հետաքրքրում մարդկանց։

Ցնցող և միաժամանակ խորիմաստ է պատմվածքի վերջին նախադասությունը. բայց որի մարդիկ «հրաշքը չէին տեսնում, նրանց ֆոկուս էր պետք»։

Բառիս բուն իմաստով տրադիկոմիկական իրադրություն՝ դրված պայմանական իրադրության մեջ։ Սա «հնարած ճշմարտության» մի օրինակ է։

Մյուսը «Բոլերո» պատմվածքն է, որի նյութը պարուհիների կյանքն է: Կյանքի զոհեր՝ «խեղճ մարդիկ» են, «Բոլերոյի» գրեթե բոլոր հերոսուհիները, այդ են վկայում նրանց կենսագրության վերաբերյալ հեղինակային տեղեկությունները: Ներկայացումից հետո նրանք որոշում են նշել արդեն տարիքն առած պարուհիներից մեկի տարեկիցը՝ բացառապես կանանցով: Միակ բացառությունն արվում է Դուլլիի ծանոթ Ադամի հանդեպ, որի ներկայությունը «շքահանդեսին» պարուհիների մեջ առաջացնում է ամենատարբեր գրգիռներ՝ նրբանցից յուրաքանչյուրի շկարգավորված կյանքի, կենցաղային դժվարությունների և, որ ամենագլխավորն է, սիրո բացակայության վերաբերյալ: Նրանց բոլորին՝ ամենատարեցից մինչև ամենաջահը, պակասել է աշխարհի ամենամեծ բարիքը՝ սերը, հոգիների մտերմության կարևորագույն պայմանը:

«Բոլերոն» ևս պայմանական միջավայրի մեջ տեղադրված պատում է, որով Ադասի Այվազյանը զարմանալի ներքնազդացողությամբ որսում է մարդկային կյանքի հոգեհատակը: Պայմանականությունը այստեղ և այլուր հանդես է գալիս իբրև ոճաբանություն: Շատ բնորոշ է Այվազյանի ձեռագրի համար էական մի մանրամաս՝ և արձակագիրը ոճական արտահայտման ոչ հանգիսավոր, ոչ պաթետիկ-վեհաշունչ, այլ հասարակացված-սովորականացված եղանակներով հասնում է նպատակին: «Բոլերո» բալետի ներկայացումից հետո հասարակ մի արարողության հավաքված պարուհիները շատենք կյանքի զոհեր են, այլ արարածներ, որոնք ապրել են, աշխատել, ապրել են անգամ դերասանուհու շիկ կենցաղով, և, այնուամենայնիվ, ոչինչ չեն հասկացել նույն այդ կյանքից, մնացել են «խորթ զավակների» վիճակում՝ «խեղճ մարդիկ», ապրած առանց սիրո, անառագաստ, առանց համազգացություն:

Այվազյան արձակագրի սեեռակետը հենց այդ համազգացության նպատակն է հետապնդում, ընթերցողի համազգացության:

Այս կետում էլ նա, ըստ երևույթին, ընդառաջ է գնում Դոստոևսկու էթիկական պատվիրաններին: Քանի որ հերթը եկավ-հասավ Դոստոևսկուն, ասենք, որ Ադասի Այվազյանը երբեմն հետևում է ոչ թե մեծ գրողի ստեղծագործության դրական բովանդակությանը, այլ «դոստոևսկիականություն» կոչվող ուսմունքի ինչ-ինչ կողմերին: Այդպիսին է, օրինակ, նրա «Ուստի՞ զաս» վիպակը, ամեն ինչով, ասելիքով՝ «ДОСТОЕВЩИНА»:

Սյուժետային ընթացքով «Ուստի՞ զաս» վիպակը սովորական գետեկտիվ է, որ սկսվում է գլխավոր հերոսուհու՝ Տատայի ծննդարանությունից, շարունակվում նրա ոչ աշխարհի մարդկային կենցաղով, ապա որդու՝ Ալեքսանդրի, բանտային մեկուսացումով, այնուհետև՝ Թոռնիկի արկածախնդրական արարքներով, որը, հեղինակային մեկնաբանությամբ, հանգում է «ոճրի և պատժի» դոստոևսկիական փրկափայլության սխեմային: Կատարվում է անսպասելին. «Տատան շարունակում էր իր ներսում սպանել Թոռնիկին», որն իր համար եղել է ամեն ինչ՝ առավուտ ու գիշեր, անքուն ամիսներ և տառապանքներ: Տատան հասկանում է, որ իր մեջ հաստունանում է պատիժը, որը կապ չունի Թոռնիկի արարքների հետ, թեև հենց սա է, որ «Տատային թողեց իր մեծ տառապանքի հետ, իր Պատժի հետ... Տատան հիմա արդեն մտածում էր, թե ինչպես սպանի իր միջի Թոռնիկին, որ գրավել էր իր ամբողջ էությունը, գիծը գծի մեջ...»:

Հանցանքը կատարել է սկզբում որդին, այնուհետև հանցագործ է դարձել Թոռնիկը, բայց պատիժը, այդուամենայնիվ կրելու է Տատան, դոստոևսկիական ներման ու ինքնադատաստանի պատվիրանով:

Այվազյանի այլ գործերում ևս կան «դոստոևսկիականության» շոշափուկներ, կան նաև արձակագրի ընդհանուր զեղարվեստական պաթոսին անհարադատ գործեր (օրինակ, «Հեքիաթը»՝ մերկ մարդկանցով քաղաքակրթությունը փրկելու գաղափարով), կան նաև պարզապես ոչ տպավորիչ զրվածքներ, օրինակ, «Ֆարերիկանոր» հումորիստական անվանված վիպակը՝ դազադի մեջ հլած դազադի, այդ դազադի առուծախի, հերոսի՝ Միլիտոնի օտարացման և այլ մոտիվներով:

Հնարածին այս վիպակում Այվազյանի պատումային ոճն անդամ դառնում է բեկբեկուն, պրաֆիկականորեն ոչ հստակ, նույնիսկ կարելի է ասել՝ անգույն: Պարզ է արձակագրի ասելիքը:

Դա, կարելի է ասել, իր տարերքը չէ:

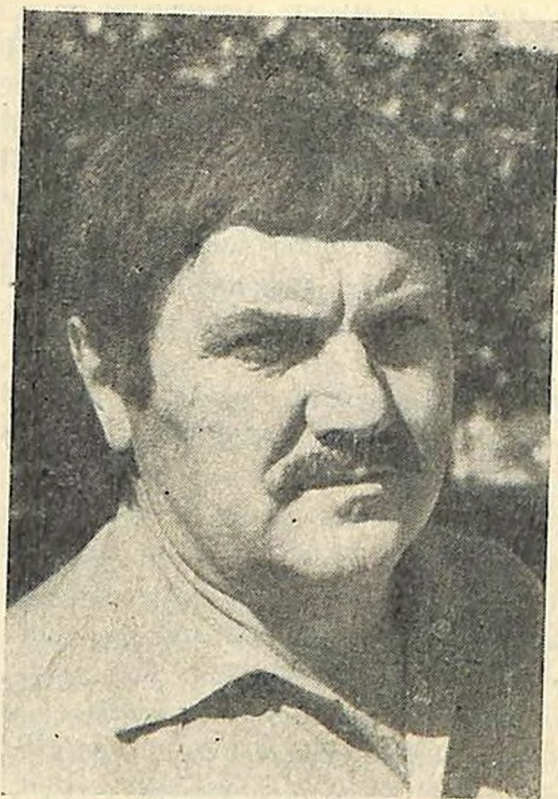
Իր տարերքը, եթե մի հայտարարի բերենք նրա լավագույն պատումները, մարդկային անհատականության ձևավորման ու զարգացման խնդիրն է, որ տեղադրում է ամենատարբեր բնույթի սյուժեների մեջ՝ սկսած ամենասովորական կենցաղային միջավայրից («Մեր տխրությունը Կեթսյի շուրջ»), անհլանելի վիճակի մեջ հայտնված մարդկանց բառուբանից («Խենթերի զրույցը լեռան վրա»), ֆանտաստիկ-արկածային դեպքերի վերապատումից («Սինյոր Մարտիրոսի արկածները»), ամենասովորական արևելինադայից, որով Այվազյանը բավականաչափ հմտությամբ կարողանում է կյանք տալ դիմակների թատրոնի արտահայտչաձևներին:

Միանգամայն ճշգրիտ է Արամ Գրիգորյանը «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած դիմանկարում²⁹ Այվազյանի ոճային մտածողության սինկրետիկ բնույթը սահմանելիս: Արդարև Այվազյանի պատումային ոճի մեջ զուգակցվում են սովորական կենցաղագրությունը և ռարկեական կառնավալը, էլեգիան և բուֆֆը, լացն ու ծիծաղը, ողբերգակատակերգական շաղախն ու նկարագրությունների հասարակացում-«իջեցումը»,—մի խոսքով՝ ասացուցական տարերքի այն կախարդանքը, որով արձակագրին մտահոգող գաղափարները արձագանք են գտնում բնթրցողների հոգում՝ նրան տանելով դեպի մարդկային բարձր արժույթները՝ բնականության, բարոյական, անկաշկանդության, սիրո, հրապի տարրերակներով:



Արձակի թեմատիկական-ոճական ուղղություններից որոշ աշխուժացում ապրեց հոգեբանական թափանցման ուղղությունը՝ ի դեմս Զ. Խալափյանի, Հովհ. Սևրոնյանի, Բ. Հովսեփյանի, Վահագն Գրիգորյանի, Վ. Սիրադեղյանի և այլոց սակզմագործության: Ժամանակակից հայ արձակի դիմագիծը լրացնում են հրապարակախոսությունը հարող գրողները (Վ. Պետրոսյան և այլք):

Գերազանցորեն հոգեբանական խորացումների ուղիներով ընթացավ Պալաթ Խալափյանի (1933) գրական ճանաչարհը: Կրթությամբ ֆիզիկոս Զորայր Խալափյանը միանգամայն անակնկալ մատուցեց առաջին իսկ զրվածքով՝ «Հեղեղ» վիպակով (1963): Վիպակի հերոսները՝ մաթեմատիկայի ուսու-



Զորայր Խալափյան

վալները: Սկսվելով առօրեական դիպվածների նրբագծերի հուզական բացահայտումներով, «Հեղեղը» այնուհետև զարգանում է իրրե տարբեր բնավորությունների բախում՝ տարբերակվելով հայեցողական, անկենդանի գործնական, ակտիվ ու մանտրիկական կերպարներով: Առավել տպավորիչ է Հրայր Սամսոնյանի կերպարը: Սա կյանքի առաջին դժի վրա է ոչ այնքան անձնագոհ արարքով, որքան կյանքը ստեղծագործարար ըմբռնելու դավանանքով:

«Հեղեղ» վիպակում Խալափյանը ինչ-ինչ շահով տուրք է տալիս միջավայրի «գունազարդման» գեղագիտությանը:

Ավելի հասուն գրվածք է «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վիպը (1966), որը ժամանակակիցների հոգեբանությունը հետազոտելու առումով կարևոր դրվագ է գեղարվեստական արձակում:

Անելով գյուղական բժիշկ Ստեփան Եսայանի բարդ, բովանդակալից, «առեղծվածային» կյանքի պատմությունը, գրողը արժարժում է հասարակայնության կարևոր այնպիսի խնդիր, ինչպիսին է մարդու արժեքավորման խնդիրը:

Ավարտելով բժշկական ինստիտուտը, Ստեփան Եսայանը աշխատանքի է անցնում գյուղում, որոշելով մնալ-այնտեղ բնդամենը երկու տարի: Բայց գեպրերն այնպես են դասավորվում, որ ապրում է քառասուն տարի:

Ստեփան Եսայանը այդ տարիներին ենթարկվում է անհամար հոգեկան փորձությունների. կենսագրության ինչ-ինչ հատվածներում նրա հոգեկան աշխարհը ևս կանգնում է փլուզման սպառնալիքի առջև, սակայն իր միջից բարոյական պաշարներ է հայթայթում՝ հաղթահարելու մենակյացի հակատագիրը, կապվելու հասարակական կյանքի եռուզեռին:

Ստեփան Եսայանի մահից հետո նրա գերեզմանաքարի վրա փորագրում

ցիլ Անդրեասը, գյուղական բրժիշկը, բազաբից շինարարության տեղամաս եկած ճարտարապետը, սրա կինը՝ Ազնեսան, ումանտիկ երազողներ են, ապրում են պարնանային դարձների տրամադրություններով, գյուղական հովվերգությամբ: Այդուամենայնիվ նրանց կյանքը չի անցնում անխռով խաղաղության մեջ: Տեղի է ունենում անակնկալ դրամա, Հրայր իրեն նետում է հորդ ջրերի մեջ, բացելու այն ջրանցքի շլուղները, որ սպառնում է գյուղին:

Դրամատիկ այս տեսարանը առիթ է դառնում, որ հերոսները մտորեն կյանքի իմաստի, երջանկության, ումանտիկայի թիմաներով:

Վիպակն աստիճանաբար բնդարձակում է բնդգրկման ծա-

են անուն-ազգանունը, ծննդյան և մահվան թվականները, դրանք իրարից բաժանող գծիկը:

Բժշկի ապրած տարիները մեր հասարակության 20—60-ական թվականներն են՝ ի մարդկային-ժողովրդական դրամաներով: Ստեփան Եսայանը այդ իրադրության մեջ ոչ միայն չի տրվում օրերի հորձանքին, այլև պահպանում է յուր ամենաթանկագին հատկանիշը՝ հոգու մաքրությունը, բնավորության վիճությունը: Իրա համար էլ նրան գնահատում են շրջապատի մարդիկ, գրեհատում են հասարակ կեցվածքը և անձնվեր ծառայությունը:

Թեև բժիշկը ի վերջո սեղագիտվում է քաղաք, բայց իր միջավայրը համարում է գյուղը, որին վերաբերում են իր կյանքի գլխավոր անցքերը: Ստեփան Եսայանի կերպարը հայոց մեր օրերի արձակում ժամանակակցի կերպար ստեղծելու հաջողված փորձերից է:

Զորայր Խալափյանը այնուհետև գրեց «Երիցուկի թերթիկներ» (1971) սրտաշարժ, թախծաշունչ պատումը՝ Հայրենական պատերազմում երեք եղբայրների տարբեր ճակատագրերի վերաբերյալ:

Իրան հետևեց մի շատ ինքնատիպ գրվածք՝ «Մեռնող-հառնող» խորագրով (1975): (Մնացել է անավարտ—խմբ.):

Հայոց խորհրդային գրականությունը սկզբնավորման օրից հենման կետեր է որոնել նախնական արվեստի՝ ժողովրդական կենդանի ասմունքի մեջ:

Վեր բարձրանալով պատումի ազգագրական-կենցաղային հիմքերից, այսինքն արտաքին տարադից, բայց օգտագործելով ասմունքի մեջ խորացած ժողովրդական աշխարհադիցսման ու դեղարվեստական արտահայտչության կենդանի տարրերը, այսինքն՝ ոգու քաղվածքը, արձակը ստեղծեց ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին պատմող մի շարք խոր ու լիարժեք գրվածքներ:

Բանահյուսական արձակի ավանդների ակունքների մեռ կանգնած է Ակսել Բակունցը՝ ոչ միայն ակնարկներով, պատմվածքներով, վիպակներով, այլև տեսական հրահանգներով: Բակունցը շարունակ հրահանգում էր վերադառնալ ժողովրդական ստեղծագործության բուն աղբյուրներին:

Ինչ-որ անդ ընդհատված և շատ դեպքերում մեխանիկորեն յուրացված այդ ավանդությունը լայն հուն բացեց ի դեմս Հր. Քոչարի «Կարոտ» ու «Նահապետ» վիպակների, Խ. Դաշտենցի «Նողեղան» և «Ռանչալարների կանչը»



Մուշեղ Գալստյան

վեպերի, Մուշեղ Գալշոյանի գրվածքների (1933.—1980): (Այստեղ հեղինակը տեղագրելու էր Մ. Գալշոյանին նվիրված ենթադրամականարը, որը, սակայն, հասցրեց շարադրել—խմբ.):

60—80-ական թվականներին խորհրդահայ պատմավեպը արդյունավետ պարզացում է ապրում Ս. Խանզադյանի ստեղծագործությունում: (Հեղինակը Խանզադյանի վեպերին անդրադարձել է գրողին նվիրված դիմականարում—խմբ.):

ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

Որոշ շարժում է նկատվում նաև վավերագրական արձակում, որի տարափոխակներն են ակնարկը, հրապարակախոսությունը, պատմականագրական պատումը, հուշագրությունը, ճանապարհորդական օրագիրը և այլն:

Ակնարկի ժանրը, թեև շատ տարածված, սակայն բացառությամբ մի քանի ծանրակշիռ նյութերի, մեծ մասամբ թողնում է մակերեսային, թույլիկ ուղորտածի տպավորություն: Հանրապետական մամուլի հրապարակումներում առանձնանում են Գր. Զանիկյանի և Մ. Տեր-Գուլանյանի ռեպորտաժները, «Գարուն» ամսագրում տպագրված այն ակնարկները, որոնց հեղինակն է Մարգո Ղուկասյանը (1927):

«Գարունի» էջերում տպագրած նրա ակնարկները վերաբերում են հանրապետության սոցիալ-տնտեսական, պատմամշակութային, գոյապահպանման հրատապ խնդիրներին: Դրանք աչքի են ընկնում նյութի մանրամասն, հետազոտական շնչով, առաջարկած խնդիրների արդիական սուր վերաբերմունքով, կրքոտ շահագրգռությամբ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Ղափան, Գաջարան՝ այսօրվա և վաղվա պրոբլեմներ», «Ծվ աչգեղործն ասաց. հողը խռովել է մեզին», «Դիալոգ իրավարանի հետ՝ Մխիթար Գոշի մասնակցությամբ» և այլն, որոնք տպագրվել են առանձին գրքերով՝ «Բաց նամակ երկու միլիոն հասցեով» (1974), «Նախնիների շառավիղը» (1977) և «Մենախոսություն» (1983) խորագրերով: Մ. Ղուկասյանն արժանացել է Հայաստանի ժողովրդականների «Ոսկե գրիչ» մրցանակին:

Ուշագրավ հարցեր են բարձրացրել Մ. Գալշոյանը «Ծաղկած քարեր» գրքում և ուրիշ վավերագրողներ:

Ակնարկի ուրույն տեսակով հանդես եկավ Միքայել Հակոբյանը (1925—1983): Նա գրազվել է պատերազմի տարիների «տնհայտ կորած մարդկանց»՝ ռազմագերիների, պարտիզանների ծանր փորձություններով լի կյանքով, ներանց ճակատագրով: Այդ նյութերը գրելիս ի հայտ է բերել մանրակրկիտ հետազոտողի հատկություններ:

Հրապարակախոսության ժանրատեսակում աչքի ընկավ Զուբի Բալայանը (1935): Մասնագիտությամբ բժիշկ է և ճանապարհորդ (ինքնաշեն «Վուլկան» և «Հեյլեր» նավակներով Կամչատկայից ընկերների հետ հասել է Օդեսսա), լրագրող-արձակագիր:

Զ. Բալայանի արձակի՝ անդրանիկ պատմվածքների նյութը Զուկոտկայի՝ Ռուսաստանի հեռավոր հյուսիսի, սակավաթիվ ընակիչների (նենեցներ,

կորյակներ, էսկիմոսներ և այլն) կենցաղի պատկերներն են, որոնք հետագայում ամփոփվեցին մի շարք ժողովածուներում՝ «Կարմիր Ցարանգա», «Ցավ» և այլն:

Զ. Բալայանի գրիչը առավել բեղմնավոր եղավ լրագրային հրապարակախոսության մարզում: Կենտրոնական («Լիտերատուրնայա դագետա») և հանրապետական մամուլում տպագրած հոդվածներում Զ. Բալայանը նյութի խոր իմացությամբ, անձնվեր շահախնդրությամբ և աշխույժ գրելառճով անդրադառնում է սոցիալ-տնտեսական, գոյապահպանման, բարոյախոսական ամենակենսական խնդիրների, ինչպիսին են, օրինակ, Սևանի, բիոսֆերայի, տնտեսական առաջադիմության, մարդու բարոյական նկարագրի պրոբլեմները:

Զ. Բալայանի ստեղծագործության պսակը եղավ «Օջախ» (1981) ճանապարհորդական-հրապարակախոսական գիրքը, որով ամբողջ Հայաստանում կատարած շրջագայությունների հիման վրա՝ ամեն մի շրջանի այսօրվա իրավիճակի հետ նա էական առաջարկություններ է անում զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ:

Զ. Բալայանը ԽՍՀՄ ժողովրդական միության Ն. Օստրովսկու անվան մրցանակի դափնեկիր է և, անշուշտ, արժանանալու է նոր «դափնիների»:

Լրագրային ամենօրյա գործից վավերագրական արձակի անցավ Աշոտ Արզումանյանը (1913)՝ զրելով մի շարք պատումներ նշանավոր գործիչների վերաբերյալ: «Ակը Բյուրականի» ակնարկին հետևեցին «Հրեղեն ոտնահետքեր» (Հ. Բեռյանի մասին), «Ծովակալը» (Հ. Իսկովի մասին), «Գրվածավոր կոնստրուկտոր Ա. Ի. Միկոյանը», «Օրբելի եղբայրներ», որոնց մեջ Արզումանյանը օգտագործել է հսկայական նյութ (գերազանցորեն արխիվային և միմուարային) իր գրքերի բնորոշների ճակատագիրը, խառնվածքը, էությունը ստույգ ներկայացնելու համար:

Հուշագրության ասպարեզում (Գ. Մահարու կողքին) ամենանշանակալից երևույթը եղավ ժողովրդական դերասան Վահրամ Փափագյանի (1888—1968) «Հետագարձ հայացք» երկհատորյակը, ուր մեծ արտիստը զարմանալի խոր ներշնչանքով պատմում է իր անցած ճանապարհի մասին, ինքնապատումը առարկայորեն շղթայելով մեծ կյանքին, հատկապես դարասկզբի թատերական որոնումներին: Գրքում բնութագրվում են ոչ միայն հայ դերասանները՝ սկսած Հովհաննես Արևելանից մինչև մերօրյա դերասանների աստղաբույլը՝ Հր. Ներսիսյան, Ավ. Ավետիսյան, Գ. Ջանիրեկյան, Հասմիկ, Արուս Բականյան և այլք, — այլև նույն դարասկզբին Եվրոպայում և Ռուսաստանում մեծ համբավի հասած ռեժիսորներ, դերասաններ, ինչպես և ժամանակի թատերական որոնումներն ու հոսանքները:

«Հետագարձ հայացք» գրքում Վ. Փափագյանը շափազանց մեծ վարպետություն դրսևորելով, արեհլահայերենին պատվաստեց արևմտահայ գրական լեզվի հարուստ բառապաշարը, ճկուն ոճերն ու դարձվածքները, ստեղծեց լեզվական նոր որակ:

Նուահատոր «Հուշապատումով» հանդես եկավ Ռուբեն Գալսյանը (1909), որի «հերոսները» իր գպրոցական և համալսարանական տարիների ուսուցիչներն ու դասախոսներն են, ժամանակի նշանավոր գրողներ, նկարիչներ, թատերական աշխարհի մարդիկ, գիտնականներ և այլք, որոնց հետ ունեցել է շփումներ, կապեր, բարեկամություն:

«Հուշապատումի» էջերից իրենց կենսագրություն և ընավորության մի շարք կարևոր դժերով ներկայացված բնորոշների մասին Ռ. Զարյանը պատմում է ներշնչանքով, գիպուկ նրբագծերով, էության և պատմական գործի թափանցումներով:

Այս տարիներին հետաքրքրական հուշերով հանդես եկան նաև ուրիշները, օրինակ, Տիգրան Հախումյանը, որի «Հիշողությունները» վավերացնում են 20—30-ական թվականների գրական կյանքի մի շարք տվյալներ, ինչպես և բնութագրում են մի շարք ուսուս և հայ գրողների, որոնցից թերևս ամենատպալմորիչը Մարսիմ Գորկու մասին հուշն է:

Վավերագրական արձակի մեջ առանձնացան Գ. էմինի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» և Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ» գրքերը, որոնք՝ լրացմանվելով բաղմաթիվ լեզուներով, ներկայացրին Հայաստանի պատմական ճակատագիրը, նրա լինելության «առեղծվածը» և արգիական դիմագիրք:

Գրական մամուլը թեև ողողվեց ուղեգրություններով, սակայն դրանց մեջ առանձնացան լեոն Մկրտչյանի արտասահմանյան տպավորությունները, Խ. Գյուլնազարյանի «Սիբիրը», Սիլվա Կապուտիկյանի «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» մեծագիր հատորները:

Առաջարկը եկավ վաղուց մոռացված մի ժանրատեսակ ևս՝ ժողովրդագրությունը, որի նմուշներն են Ս. Խանդադյանի «Հայապատումի» հատորները, Զ. Դարյանի պատմական նգա գավառի հնագույն մասունքների՝ հուշարձանների մասին պատումը:

Զարգանդ Դարյանը (Մովսիսյան, 1912—1984) ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Տարոն Գավառի Կոփ գյուղում: Երեանի մանկավարժական ուսումնարանն ավարտելուց հետո եղել է ուսուցիչ, միաժամանակ սովորել համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում:

Այնուհետև լրագրական աշխատանք է կատարել հանրապետության մամուլում: 1938-ին Դարյանը հրապարակում է ուսանողական առօրյայի մասին պատմող պատմվածքների հավաքածուն, իսկ պատերազմից հետո հանդես է գալիս մանկական պատմվածքներով, ֆելիետոններով, ակնարկներով:

Մասնավորապես տպավորիչ էր «Բուսող» (1962) պատմվածքների և ակնարկների զիրքը: Այստեղ ներկայացվում է գավառի պատմությունն ու ներկան, հնությունն ու արդիականությունը: «Բուսողի» յուրօրինակ շարունակությունն է պատմական նգա գավառի ազգագրությանն ու ճարտարապետությանը նվիրված ժողովածուն:

Զ. Դարյանի տարերքը ակնարկագրությունն է:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

«Անկոնֆլիկտայնության» տեսության սուր քննադատությունից հետո ժամանակավորապես առաջապահ գիրքեր գրավեց գրաման՝ մարդու հոգեբանությանը մերձենալու ձգտումով, հոգեբանական հնչերանգների շեշտումով:

Իրականության մեջ կատարված էական տեղաշարժերը իրենց դրոշմն են դնում թատերագիրների ձեռագրի վրա՝ ստեղծվում են ուշագրության արժանի մի շարք կերպարներ:

Թատերագրության նոր միտումների առաջին համաժամբերներից մեկը
 եղավ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը (1916—1983): Ծնվել է Երևանում, բժշկի ըն-
 տանիքում: Աշխատել է իբրև ուսուցիչ, ավարտել է Երևանի պոլիտեխնիկա-
 կան ինստիտուտի շինարարական և մանկավարժական ինստիտուտի պատ-
 մության ֆակուլտետները: Եղել է կուսակցական աշխատող, «Գրական թեր-
 թի» և «Ողնի» ամսաթերթի խմբագիր:

Առաջին պիեսը՝ «Այս աստղերը մերն են» քնարական դրաման (գրել է
 Լ. Ղարապետյանի հեղինակակցությամբ), բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի ան-
 վան թատրոնում: Այնուհետև Տեր-
 Գրիգորյանը գրեց «Առֆիկի սը-
 խալը» կատակերգությունը, իսկ
 շնչի մի գործ, որը բեմադրվեց
 Երաժշտական կոմիտեի թատ-
 ռոնում: Դրան էլ հետևեց «Վեր-
 չին մեխակներ» դրաման (1957,
 Գ. Սունդուկյանի անվան թատ-
 ռոն, Մոսսովետի անվան թատ-
 ռոն), որում «Հեղինակը կարո-
 ղացել է ծանոթ նյութը մատու-
 ցել, եթե ոչ թարմ ձևերով կամ
 կոնֆլիկտի նորարարական լուծ-
 մամբ, ապա գոնե նկատելի գե-
 ղարվեստական վարպետությամբ
 ու ճշմարտացիությամբ: Պիեսը
 հարուստ չէ սյուժետային զը-
 րություններով, բայց... կան հա-
 ջող կերպարներ, հոգեբանական
 հետաքրքիր պնդումներ ու վերլու-
 ծություններ, իմաստային ու սը-
 բամիտ երկխոսություններ»¹⁰:



Գրիգոր Տեր-Գրիգորյան

«Վերջին մեխակներում» Գր. Տեր-Գրիգորյանը ի հայտ բերեց դրամատի-
 կական անվիճելի ձիրք՝ կատակերգական գույների կողքին:

Ո՞րն է այն նյութը, որ ներկայացնում է թատերագիրը: Բարձր գիրքի
 հասած նախկին համեստ աշխատողը սկսում է իր կամքը թելադրել շրջա-
 պատին, մեկուսանալ ընկերներից, խճճվել համոզական հաշիվների մեջ: Հե-
 րոսի նման վարքագիծը հանգեցնում է այն բանին, որ նա՝ Աշոտ Հասրաթյա-
 նը, կորցնում է իրականության կենդանի զգացողությունը: «Վերջին մեխակ-
 ներում» մարդկային արժանապատվության թեմային զուգահեռ արժարժվում
 է նաև ընտանեկան-բարոյական հարաբերությունների խնդիր:

Տեր-Գրիգորյանի մյուս դրաման՝ «Գարնան անձրև», ոչ միայն շունի
 առաջինի հասարակական դրվածքը, այլև հակված է դեպի մեկողորման՝ ի
 պեմս պիեսի գլխավոր հերոսուհու՝ Աննայի ամուսնական տվյալաքննության:

Շուտով Տեր-Գրիգորյանը դառնում է զտարյուն կատակերգակ, իրար
 հետևից ասպարեկ հանելով հասարակական սուր շնչի կատակերգություններ:

Հասարակական լայն արձագանք ունեցավ «Մեռնող ֆլորան» դրամա-
 տիկական սատիրայի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրո-

նում: Պիեռի գործող անձինք հանդես են գալիս ոչ թե մարդկային անուններով, այլ զանազան մոլորությունների, թունավոր բույսերի, սրտնցից ամեն մեկը մարմնացումն է հասարակության զարգացմանը արգելադրող որևէ բացասական երևույթի: Գրոտեսկային սուր կերպարադժոմներով են հանդես գալիս հափշտակիչը, կեղծ դիտնականը, որ հավակնում է բարձր դիրքերի, բազալական բանասերուն, որը ահաբեկիչ զրպարտագրերով վարկաբեկում է ազնիվ մարդկանց ու մեղադրում «նացիոնալիստի» խարանով:

«Մեռնող Ֆլորան», իհարկե, թեև պայմանականությունների վրա կառուցված պամֆլետ է, սակայն գործող անձինք իրականության մեջ ոչ հաղվադեպ մարդիկ են: Սրանց դնելով դատաստանի առջև, թատերագիրը առաջադրում է կյանքը մոլախոտերից ազատագրելու հասարակական կարևոր խընդիր: Դաշափարական այս ուղղվածությունը էլ «Մեռնող Ֆլորան» շահեց հանդիսատեսի ջերմ վերաբերմունքը:

Այդ պիեսին հետևեցին Տեր-Գրիգորյանի մյուս կատակերգությունները՝ «Ախ, ներվեր, ներվեր» և «Հաջի Փայլակի»:

Երկու կատակերգություններում էլ թատերագիրը ի հայտ բերեց ծիծաղի առատ աղբյուրներ՝ ծաղրելու ազդային սնափառությունն ու հարակից երեվույթներ (սա «Հաջի Փայլակի» առանցքային խնդիրն է), ինչպես նաև մեր կյանքում բուն դրած մարդկանց՝ հափշտակիչների, զոփուղների, շողոքորթների և այլոց «հիմարության խրախճանքը»:

Երկու պիեսներն էլ հանդիսականային էին՝ այս հասկացության դրական լիմաստով. սրամիտ խոսք, սրամիտ դարձվածաբանություն, զավեշտական իրավիճակներ, կենդանի, համողիչ բնավորություններ և այլն:

Պատմողական դրամայից դրամատիկականին անցնելու հայտ էր Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ» պիեսը (1957), որի գործողությունները տեղի են ունենում քաղաքական երկու տարբեր հայացքների՝ ընդհատակային բոլշևիկ Արտաշեսի և դաշնակցական բանակի սպա Գևորգի բախումների ձևով: Ծնողների ամբողջ համակրանքը Արտաշեսի կողմն է, սակայն ամբողջ հոգով նրանք ցավում են նաև Գևորգի բռնած սխալ դիրքորոշման համար: Ինչպես և պետք էր սպասել, դրամատիկական բախման մեջ հաղթում է Արտաշեսի ճշմարտությունը, թեև պիեսում ավելի ցայտուն է գծագրված Գևորգի կերպարը և դրված հոգեբանական ավելի համողիչ հանգամանքներում:

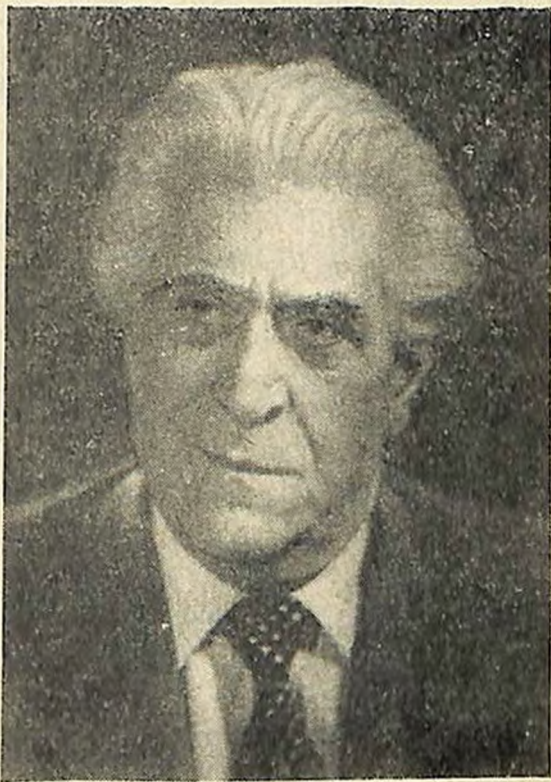
Որոշ առումով «Նույն հարկի տակ» դրամայի ազդակիցն է Բորյանի «Կամուրջի վրա» դրաման (1962), որի գործողությունները դարձյալ տեղի են ունենում նույն հարկի տակ, հարադատ-արշունակցական միջավայրում: Իրար դեմ կռնգնած են զորացրված զնդապետ Արսեն Լուսինյանը, սլոնգործ Լևոնիանը, մյուս կողմից՝ անտեսական հիմնարկի կառավարիչ Բազրատ Տոնյանը՝ յուրայիններով: Հակադրվում են, մի կողմից կյանքի բարձր սկզբունքները՝ ազնվությունը, շիտակությունը, մյուս կողմից՝ քաղքենիական-զոփոդական հոգեբանությունը:

«Կամուրջի վրա» պիեսում չկան բախումների շիկացումներ, սակայն կան ներքին դրամատիզմ, որը և գրավեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ուշադրությունը:

Դրվեցին նաև այլ դրամաներ, ինչպես Ալ. Արաքսյանյանի «Վարդեր և արշուներ»՝ քաղաքացիական կռիվների թեմայով, սակայն՝ մինչև Գ. Հարու-

Յլունյանի «Խաչմերուկը», ալլեա շեղան դրամայի ժանրի լուրջ փորձեր: Դըր-
վեցին օրընթաց դրամաներ:

Թատերադրությունը նորից մտավ «Կատակերգական հունը», և բացա-
հայտվեցին մի շարք թատերադիրների կատակերգական հնարավորություն-
ները: Ոչ միայն Հայաստանում,
ալլև նրա սահմաններից դուրս
անվիճելի հաջողություն ունեցան
Արամաշոտ Պապայանի (1911)
կատակերգությունները: Աշոտ
Պապայանը ծնվել է Բաթումում:
Բեն կարգին կրթություն չի ըս-
տացել, բայց վաղ հասակից հը-
րապուրվել է թատրոնով, դառ-
նալով դերասան Դոնի Սոստովի,
Կրասնոդարի հաշվաւան թատե-
րախմբերում: Հանդես է եկել մեծ
դերասանների կողքին (Ինչպես
Հովհ. Աբելյանի) և կաւաւել
նշանակալից դերեր: 1914-ին հղ-
բորբով՝ Արամի հետ միասին
գրում են «Մեծ հարսանիք» կա-
տակերգությունը, որը բեմադրու-
վում է Երևանի երաժշտական կու-
մեղիայի թատրոնում և ունե-
նում մեծ հաջողություն: Արդեն
«Մեծ հարսանիքում» երեացին
Արամաշոտ Պապայանի նախասիրությունները. ծիծաղահարույց, էքս-
ցենսորիկ իրադրությունների հակում, կատակերգական վիճակների անսպա-
սելի փոփոխություններ, հերոսներին «ծուղակների» մեջ գցելու միտում և
այլն:



Արամաշոտ Պապայան

Կատակերգական դավաճանքի այս գծերը նախ և առաջ մարմնավորվե-
ցին մեկ գործողության թատերապատկերներում («Բախտավորյաններ»,
«Փեսատես», «Կնունք», «Մանուր», «Սուրճ Թակարդում» և այլն), որոնցից
մի բանիսի բեմադրությունները մտան համամիութենական ռադիոյի «ոսկե
ֆոնդը»:

Կենցաղային վոդեվիլներ հիշեցնող թատերապատկերներում Պապայանի
ծիծաղը ներողամիտ է, մարդկանց ծուռ ճանապարհից հետ վանող:

Բարոյախոսական այս թեքումով գրվեցին նաև առաջին «լիամետրաժ»
պիեսները՝ «Խանդից պատուհասը» և «Երևանյան վարդերը», որոնք բեմադրու-
վեցին Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Դրանք դարձան իսկա-
կան ծիծաղի տոնախմբություններ, մանավանդ «Խանդից պատուհասը»՝ Յլու-
րիմացությունների շարանով: Սրանցով էլ ավարտվեց Պապայանի ստեղծա-
գործության առաջին շրջանը: Սկսվեց երկրորդը՝ սովետի լիարժեք կատակեր-
գություններով. «Անաղուհաց փեսան», «Անվանակոչություն» կամ «Համեցեր
Հակոբ Նշանիչի ծնունդին», «Աշխարհն, այս, շուռ է եկել», «Արտասահման-
յան փեսացուն» (1972):

Թատերադիրը, մնալով ոճային նախասիրությունների ոլորտում, արժարժում է հասարակաշնորհն սովելի սուր, բարոյական կշիռ ունեցող խնդիրներ: Մադրի և ծանակման միջոցով հասարակության դատաստանին են հանձնվում կյանքի ավելի «վտանգավոր» երևույթներ և դեմքեր:

Այդպիսին է «Անադուհայ փեսան» կատակերգության հարադատ-բարեկամների խումբը, որը շրջապատել է քաղաքի տեղարդ բաժնի վարիչ Փոթորիկ Սմբուլյանին և նրա ակամա «հովանավորությանը» տեսնում է իր գործը. անազնիվ, խարդախ դորժարքներով նրանք հափշտակում են պետական սեփականությունը և այլն:

Քաղքենիության մերկացման գիծը Պապայանը շարունակում է նաև «Համեցեք Հակոբ Նշանիչի ծնունդին» («Անվանակոչություն») պիեսում:

Հետաքրքրական է պիեսի հանդուցը: Ինժեներ Սեդան վարորդ Մեսրոպի հետ ծանոթ-բարեկամներին հրավիրում են տրեստի կառավարիչ Հակոբ Նշանիչի անվանակոչությանը: Դրանից անտեղյակ են նրա հարադատները: Ստորագրյալները անվանակոչության են դալիս շքեղ նվերներով՝ բյուրեղապակյա սպասք, սառցարան և այլն: «Մեղադրյալներին» մեջ են կառավարչի բյուրոկրատ տեղակալը, քաղքենի կինը, պահեստապետ Կտրիճը, մեքենագրուհին և ուրիշներ: Սրանց դատապարտման իրավունքը դատավորը հանձնում է Հակոբ Նշանիչին, որը իր ընտանիքի անցուղարձի հետ է կապում մարդկանց հոգեկան դատարարական խնդիրը: Այս պիեսը ավելի խոր շերտեր է հայտաբերում, թեև թատերադրի ծիծաղը դարձյալ մնում է անբենվեքաբերմունքի սահմաններում:

Զվարճալի ծիծաղի սկզբունքներով է գրված «Արտասահմանյան փեսացուն», որն ունեցավ մի շարք բեմադրություններ նաև հանրապետության սահմաններից դուրս: Պիեսի ծիծաղի նպատակակետը հասարակության որոշ խավերին համակած օտարամոլությունն է, քաղքենիական հոգեբանության այդ տարատեսակի քննադատությունը: Դրա կրողն է Փեփրոնեն, որը ցանկանում է ունենալ անպայման արտասահմանյան փեսացու: Դա այն տիպն է, որը ցանկանում է անաշխատ վայելքներ:

Պապայանը քաղքենիության թեմային հակադրում է մարդկայնության թեման, որի կրողն է ժողովրդական հոգեբանությունը մարմնացնող մեքենավար-բանվորը, այն տղայի հայրը, որի հետ չի ցանկանում ամուսնացնել իր աղջկան տիկին Փեփրոնեն: «Արտասահմանյան փեսացուն» բնույթով կարեկցության ծիծաղ է:

Արամաշոտ Պապայանի պիեսները, վիճակագրության սովյալներով, ամենաներկարակյացն են, իսկ առավել հրկարակյացը «Աշխարհն, այո՛, շուռ է եկել» պիեսն է: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան) դարձավ երևույթ հանրապետության թատերական կյանքում:

Բեմիստորը, ի դեմս այդ պիեսի, գտեկ էր այն նյութը, որի միջոցով կարող էր մարմնավորել հայ մարդու վերածնության իր բմբռնումները: Բեմադրությունը լիաթոք ծիծաղի ժողովրդական հանդես էր, որը արձանագրեցին զրեթե բոլոր թատերախոսականների հեղինակները:

Շինարար բանվոր Մարգարր և նրա կինը՝ Նուբար մայրիկը, իրենց երեք դավակներով (Ոհան, Վարդան, Վահան) ապրում են այն աստիճան երջանիկ,

որ ներկայացնում են ժամանակակից ներդաշնակ ընտանիքի մոդելը: Ամեն ինչ բնթանում է բնական հունով, բայց անսպասելիորեն նրանց օջախի ներդաշնակությունը դրվում է հարցականի տակ: Մարդարը համաձայն չի, որ ավագ որդուց ավելի շուտ ամուսնանան մյուս որդիները: Ի վերջո Մարգարի ընտանիքում միաժամանակ տեղի է ունենում երեք հարսանիք:

Սյուժետային այս պատմությունը ոչ միայն չի մնում կենցաղային կեցիկի մեջ, այլև իր հետ բերում է մի շարք կարևոր բարոյախոսական մոտիվներ:

Մարգարը՝ քարադործ վարպետը, վառվռուն կերպար է, որը մարմնացնում է ազգային շինարար տարերքը, ժողովրդական արդար աշխատանքը: Նրա համախոհն է կինը՝ Նուբար մայրիկը, որի համար աշխարհում ամեն ինչից բարձր է օջախի պատիվը:

Մարգարի և Նուբարի դերակատարները՝ Գ. Զանիբեկյանը և Ա. Ասրյանը ներկայացմանը հաղորդեցին առանձին փայլ:

«Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» կատակերգությունը բարձր գնահատեցին և հանդիսատեսները (սրանց թվում էին Վ. Սարոյանը, Մ. Սարյանը, Վ. Համբարձումյանը) և թատերական քննադատությունը՝ տեղական և համա-սփռվածական:

Կատակերգության ժանրի խայթող-սուր երգիծական և զվարթ-զվարճաբանական ուղղություններից Պապայանին ավելի հարազատ է վերջինը: Նա հետապնդում է կյանքի «ծռումներն» ու «աղավաղումները» ներդաշնակության բերելու նպատակ: Նա թատրոն է բերում և համախոհների ծիծաղը՝ մարդկային արատների ու թուլությունների դեմ:

Նրա պիեսների իրադրությունները առօրեականության շափ հավաստի են, անկախ դործող անձանց կերպարանափոխությունից: Պապայանի պիեսների մյուս առանձնահատկությունը ծիծաղի հրապարակային բնույթն է. դա ճակատաչին, անխաբույց ծիծաղ է: Դրա հետ էլ կապվում է նրա ծիծաղի ազգային-հայկական որակը: Այն ազգային հումոր է: Վ. Աճեմյանը մի առիթով նշել է, որ Արամաշոտ Պապայանը ճանաչում է «հանդիսատեսի հոգին», մեկ էլ այն, որ ունի «թատրոնի ջիղ»³¹:

Թատերադրության մեջ նշանակալից է Գ. Հարությունյանի խաղացած դերը:

Գևորգ (Փորա) Հաբությունյանը (1928) ծնվել է Երևանում: Մասնագիտությամբ բժիշկ է: Ռ. Երիցյանի հետ գրել է առաջին գործը՝ «Ոսկե ցլիկ» կինոկատակերգության սցենարը:

1957-ին գրում է անդրանիկ պիեսը՝ «Սրտի արատը», որը բեմադրվում է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան): «Սրտի արատի» բեմադրությունը անաղմուկ չանցավ: Տպագրվեցին թատերախոսություններ, որոնցում պիեսի թեթևությունների կողքին առանձնացվում էին թատերագրի ձեռագրի բնորոշ դժերը՝ սուր դիտողականություն, ազգային նուրբ հումոր: Հանդիսատեսների վրա հատկապես տպավորություն թողեց Մհեր Մկրտչյանի մարմնավորած Գլիդոնի կերպարը, որը դարձավ հասարակ առևան: Մի երկու բնթացիկ պիեսներից հետո Հարությունյանը հանդես եկավ մյուս նշանակալից ստեղծագործությամբ, գրեց «Ղազարը գնում է պատերազմ» ժողովրդականական կատակերգությունը, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում:

Մ. Դարբինյանի «Կիկոսի» պատումը որոշ չափով հիշեցնող այդ պիեսում հասունացել է Գ. Հարությունյանի գրիչը, դարձել ավելի ճկուն, մեծացել է բախման հասարակական տարողունակությունը, բնական է դարձել երկխոսությունը, ինչպես և հարստացել է Հարությունյանի «զենքերից» գլխավորը՝ հումորը՝ ազգային անխառն դույներով։ Նախկին գեղջուկ Ղազարը՝ թողնելով արտոն ու հանդը, տնաեսությունը, կամավորությունը սկզբունքով գնում է պատերազմ։ Ղազարին մտատանջում է մի հարց՝ ինչու՞ են կոչում, ո՞վ ում է կոչում, ինքը ո՞ր կողմն է բռնել։



Գևորգ Հարությունյան

Միանգամայն կատակերգական իրադրություն, ավելի ստույգ ու բերդակատակերգական։ Ի վերջո, երկարատև «մտածմունքներից» հետո Ղազարը գալիս է սոցիալական ինքնագիտակցության։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում շուտով բեմադրվեց նաև «Հարսնացուն հյուսիսից» պիեսը

(բեմադրության ղեկավար՝ Վ. Աճեմյան)։

Զինվորական ծառայությունից հայրենի տուն վերադարձող հայ զինվորի և նրա հյուսիսաբնակ ռուս հարսնացուի մերձեցման կապակցությամբ պիեսում հանդես են գալիս հայ և ռուս ազգային միջավայրը, հոգեբանությունն ու բնավորությունը մարմնացնող հերոսներ, որոնք, իհարկե, դրված են կատակերգական փոխհարաբերությունների մեջ։

Թատերագիրը այդ հարաբերությունները գունավորում է շուրջ հումորով և քնարական-հուզական շեշտերով, որով ավելի կենդանի ու բնական է ներկայացվում ժողովուրդների հոգեհարապատությունը, նրանց ներքին դաշինքը։

«Հարսնացուն հյուսիսից» կատակերգությունը շուտով բարձրացավ էկրան, ավելի ու ավելի մասսայականություն հաղորդելով պիեսին։ Դրանից հետո Գ. Հարությունյանը հանդես եկավ նոր ժանրով՝ «Խաչմերուկ» դրամայով, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր՝ Հրաչյա Ղափլանյան)։

Ճիշտ է նկատված, որ Գ. Հարությունյանը «կյանքից, ունալ իրականությունից է գալիս ղեպի իր ասելիքը, սյուժե չի մոգոնում, հետո հարմարեցնում իր ասելիքին»։ Դրա ցայտուն վկայությունն է «Խաչմերուկը», որը ժանրային առումով բնութագրված է «դրամատիկ պատմություն»։

Խաչմերուկում, — ներկայացնում է թատերագիրը, — հանդիպում են դեղատան վարիչ Վարդան Աղամյանը, գոնապահ Մուշեղը, զինվորային պահալ Գասպարը, ալլը, որոնց միջավայրում ծնվում է Բաղրատ Աղամյանի դրամա-

տիկ պատմությունը: Սա այն անձնավորությունն է, որի համար հասարակական պարտքը բարձր է անձնականից: Ազամյանը ապրում է ուրիշների ցավ ու դարձով: Ազամյանի պես բարոյական բարձր սկզբունքների և շահագրգռությունների կրող են դառնում նաև մյուս հերոսները: Այս առումով հետաքրքրական են նրանց դիշերային զրույցները բարության, աղքատության, աղնվության, ուրիշին նեցուկ լինելու թեմաներով: «Խաչմերուկ» պիեսում իրար եկան հեղինակի հումորը և դրամատիկական պատումի ջիղը, ժպիտը և հերոսների հոգեկան աշխարհի պեղումների ձիրքը: Այդ համադրության շրնորհիվ էլ Գ. Հարությունյանը ունեցավ մեծաքանակ հանդիսատեսներ, թատերական աշխարհի դրական արձագանքներ: Այսպես. Լ. Հախվերդյանը պիեսի հաջողության պայմանը համարեց ոչ թե սյուժետային սուր, անսպասելի դարձերը, այլ «հատուկ գծված բնավորությունները»³²: Այնուհետև թատերագետը դառնում է, որ Գ. Հարությունյանը հմտորեն զուգակցում է «պիեսի զրվարձալի-կատակերգական և անհասկացանալի-դրամատիկական մոտիվները»: Ար. Գրիգորյանը «Խաչմերուկի» առավելությունը համարում է «մարդկային արժեքների» պաշտպանությունը³³: «Խաչմերուկի» հեղինակը և մի շարք դերակատարներ արժանացան հանրապետության պետական մրցանակին, իսկ մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ պիեսը գնահատեցին «Պրավդան» և այլ թերթեր:

«Խաչմերուկին» հետևեցին Գ. Հարությունյանի մյուս դրամատիկական պատմությունները. «Քո վերջին հանգրվանը»՝ հայրենիքը լքող քաղքենիների և հայրենիքին հավատարիմ մարդկանց սուր բախումով, «Հունիս էր, արև»՝ պատերազմական նյութով: Գ. Հարությունյանի պիեսներն ունեն մի էական առավելություն, նրանց բնորոշ է կյանքի ճշմարտությունը, առել է թե՛ թատերագրության (լինի դա կատակերգություն, թե՛ դրամա, մեկ գործողությանմբ, թե՛ լիամեարած պիես) իրական ելակետը:

Նվ, որ նույնպես կարևոր է, Գ. Հարությունյանն ունի ենթաբնագրի զգայողություն՝ հաղվազյուտ երևույթ մեր թատերագրության մեջ:

Այս ժամանակաշրջանում գործուն թատերագիրներ էին նաև Ն. Զարյանը, Զ. Դարյանը («Հանրապետության նախագահը»), Ազատ Շահինյանը («Սամի և Սուրի արկածները», «Տրամվայը պարկ է գնում»), Ա. Բարսեղյանը, Գր. Ֆաղջյանը, որոնց կողքին հայտնվում են նոր անուններ՝ Վ. Պետրոսյան («Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը»), Պ. Զեյթունցյան, Ժ. Անանյան («Տաք սի, տաք սի»), Ս. Հարությունյան («Դատավորը»): Հաջողության մեծ բաժին է բնկնում Արտ. Քալանթարյանի մի շարք կատակերգություններին՝ նյութի հրատապության և ծիծաղի համար:

Այստամենայնիվ, չնայած տեղաշարժերին, թատերագրությունը շատեղծեց իր զագաթնային երկը:

ՄԱՆԱՍԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վաթսուհական թվականների մանկապատանեկան զրականությունն առանձնանում է թեմատիկ և ժանրատեսակային բազմազանությամբ. դպրոցական, պիոներական, բարոյախոսական նյութերով զրվում են բանաստեղ-

ծովյուզներ, առակներ, հերթաթներ, պատմվածքներ, վիպակներ, գիտական ֆանտաստիկա և այլն: Մեծ թափ է ստանում արտասահմանյան, ուրև և ԽՍՀՄ ժողովուրդների հայտնի մանկագիրների գրվածքների թարգմանություններ:

Մանկական գրականության տվյալ և միջին սերնդի կողքին հայտնվում է նոր համալրում՝ ի դեմս, առաջին հերթին, այն նոր անունների, որոնք հայտնվել էին պոեզիայի և արձակի ասպարեզում (Հր. Մաթևոսյան, Ռ. Հովսեփյան, Ռ. Դավոյան, Զ. Խաչատրյան և այլք): Իրենց գործը շարունակում են միջազգային և միութենական համբավի հասած արձակագիրներն ու բանաստեղծները: Մասնավորապես նոր վիպակներով հանդես է գալիս Վ. Անանյանը: Ավագ սերնդի արձակագիրներից բեղմնավոր եղավ Վալտեր Արամյանի (1909) գրիչը:

Թեև Արամյանի գրքերը՝ «Տալգալի օրենքը» (1955), «Ռուսա, որդի Արգիշտի» (1957), «Մարդը» (1959), «Մարդու սերը» (1962), «Ընկած ծառը» (1964) բացառապես հասցեագրված չեն պատանի ընթերցողներին, սակայն զգալի մասը ունեն պատանեկան ընթերցանության նյութի արժեք: Դա վերաբերում է Վ. Արամյանի այն գրվածքներին, որոնք ականատեսի հավաստիությամբ պատմում են հեռավոր հյուսիսի բնության՝ տալգալի, սառցալեռների և այդ բնությունը իրենց կամքին ենթարկող ուժեղ մարդկանց մասին: Արամյանի պատումների պիտավոր մոտիվը մարդկային ուժեղ բնավորությունների ձևավորումն է: Նա տիրապետում է նյութի մատուցման գրավիչ ձևերի:

Ուշագրավ էր Անժելա Ստեփանյանի (1917) «Ոսկե մեդալ» (1952) վիպակը՝ քաղված դպրոցական կյանքի առօրյայից: Ներկայացնելով հասունության տեսետատի հասած պատանիներին, Ստեփանյանը դպրոցական ուսման տիկայի կողքին նշմարում է նաև այն ներքին հակասությունները, որ դույություն ունեն աշակերտության միջավայրում: «Ոսկե մեդալը» մնաց այն եզակի գրվածքը, որի նյութը դպրոցական կյանքի լայնագիծ պատկերումն է:

Պատանեկան վիպակներով հանդես եկավ Էդուարդ Ավագյանը (1927): Առաջին գիրքը կոչվում էր «Անտառի տնակը» (1958), որը մանուկներին տեղափոխում էր բնության կախարդական աշխարհ: Դրան հետևեցին «Կանաչ արահետ» (1959), «Մոլը և ճաշերը» (1961), «Չորս եղանակ» (1962) և մյուս ժողովածուները: Ավագյանը հայտնի դարձավ, սակայն, «Մենք ապրում ենք Կոնդում» (1965) պատանեկան վիպակով, որը հին Երևանին բնորոշ դույների զգացողությամբ, հանդարտ, անշտապ ռիթմով, հոգեբանական զննումներով ներկայացնում է Երևանի նշանավոր թաղերից մեկի մարդկանց առօրյան: Ավագյանը դարձավ նաև հեղինակ պատանեկան այլ գրքերի («Կախարդական աշխարհ»՝ 1971, «Բաց դռների քաղաքը»՝ 1976, «Զրույց դարձան հետ»՝ 1977 և այլն), ինչպես նաև կատարեց թարգմանություններ՝ այլևայլ ժողովուրդների հերթաթներից, Պետրարկայից («Սոնետներ և կանցոններ»), առավելապես Ջեկ Կոնդոնից (Երկերի ժողովածուի բաղմահատորակի համար):

Մանկապատանեկան արձակում ուրույն տեղ ունի Կարեն Սիմոնյանը (1936) իր գիտաֆանտաստիկական գրվածքներով՝ «Մարսեցիները» (1957), «Մեղուկայի շոշափուկներում» (1958), «Թափառող մոլորակը» (1961), «Ներսես Մածան գեղագործը» (1974) և այլն: Աշոտ Շալոնից հետո Կարեն

Միմոնյանը զիտական հիմունքների վրա դրեց ժանրը, կատարելագործեց նրա հնարավորությունները:

Վաթսուճական թվականներին հանդես եկան նաև մանկապատանեկան ուղղության ուրիշ արձակագիրներ, որոնցից ցայտուն անհատականությամբ առանձնացավ Խաժակ Գյուլնազարյանը:

Խաժակ Գյուլնազարյանը (1918, Օշական) ավարտել է Երևանի համալսարանի բանասիրական բաժանմունքը: Մառաշի խորհրդային բանակում՝ Հայրենական պատերազմի տարիներին, եղել է զերության մեջ Ռումինիայում:

Սկսել է տպագրվել ղեռ պատերազմից առաջ («Չար բագևի մահը» (1938), «Մուլլի վերջը» (1940) գրքույկները): 1953-ին տպագրվեց նրա «Հավ ճանապարհորդներ» պատմվածքը, որն այնուհետև թարգմանվեց այլ լեզուներով. պատմվածքն արժանացավ Լև Կասիրի ուշագրություն:

Մանկական արձակի մեջ երևույթ եղավ «Օրերի ճանապարհը» (1962) եռամաս պատումը («Փաղաքի առավոտը», «Կեսօր», «Շարքերում»), որի նյութը հին, անհետացող Երևանում սկիզբ առնող նոր հարաբերություններն են, մասնավորապես պատկմական շարժումը:

Դառնալով իր քաղաքի «մանկությունը»՝ առավոտից մինչև հետկեսօրյա տարիներ, Գյուլնազարյանը ժամանակի կողքին լայնացնում է նաև տարածությունը՝ Երևանյան հին, անձուկ թաղից հասնելով մինչև ամբողջական դիմագիծը, մասնավորապես կառուցվող-բարձրացող քաղաքը: Մարկտիկնյան ուրախ-զվարթ լուսնի շնչով, հատկապես «արկածային ծուղակների» արտահայտչությամբ գրված «Օրերի ճանապարհը» հին, փրկվող Երևանի ֆոնի վրա կառուցվող նորը ներկայացնում է ոչ թե իրրև արտաքին փաստ, զիմագծի արտաքին կերպարանափոխություն, այլև իրրև հերոսների ներքին հարստացում, նրանց հոգեկան աշխարհի վերակառուցում:

Օրերի ճանապարհի կրողներն են եռամասն գրքի պատանի հերոսները՝ Հրաչը և նրա ընկերները, որոնք ներկայացնում են մեր հասարակության ձևավորման շրջանի «ռոմանտիկների սերունդը»՝ զիտակցական հավատով, սխրանքների պատրաստակամությամբ, հայրենասիրական ներշնչանքներով:

Հայ մանկանց, ինչպես նաև այլազգիների գրադարանի ամենասիրված, կարելի է ասել, առաջին ընթերցանության գրքերի մեջ են Գյուլնազարյանի



Խաժակ Գյուլնազարյան

դարձանալի և գույնզգույն հեքիաթները: Նախադպրոցական տարիքի ընթերցողների համար այդպիսիք են պատմվածքների այն շարքերը, որոնց զլխավոր գործող անձինք են Արայիկն ու Քոթոթը, Արատաիկն ու Շուշանիկը, իսկ ավագ տարիքի երեխաների ընթերցարանից անբաժան են նրա արկածային-ֆանտաստիկ պատումները՝ «Անտեսանելի ստվերներ», «Ուրախ մատրիների ցեղախումբը», «Սինանտրոպ-պիտեկանտրոպ», «Պատվո քարը», «Դեռ գպրոց չենք գնում» պատմվածքների ժողովածուները, «Զարմանալի հեքիաթները» և այլն: Պատումների երկու խմբերում էլ Գյուլնազարյանը երևում է իբրև մարդկային վարքագծի, մարդու «Պատվո նշանի» (այսպես է ձևակերպել զրոզը երազասերների սերնդի զրոշմանշանը) բարոյախոս, ընթերցողներին ներշնչում ապրելակերպի և գործելակերպի բարձր չափանիշներ: Գաղափարական-բարոյախոսական-դաստիարակչական պաթոսից բացի, նրա մանկապատանեկան արձակը երևույթ է զեղարվեստական շեշտերով, հատկապես պատումների իրական և հեքիաթային շեշտերի, ասածուքային և ֆանտաստիկ գույների համադրման արվեստով, ինչպես և շուայլ, անսպառ հումորով:

Հենց այս հատկություններում էլ պետք է որոնել նրա գրքերի լայն տարածման գաղտնիքը (Վախթանգ Անանյանից հետո նա ամենից շատ այլ լեզուներով թարգմանված հայ հեղինակն է), մեկ էլ այն բանում, որ անմնացորդ ճանաչում է ընթերցողների հոգևոր կարիքները, տարբեր հասակի երեխաների հոգեկան պահանջները: Գյուլնազարյանը մանկանց արարքների կողքին բացահայտում է նաև երեխաների հոգեկան պահանջները, երեխաների ու պատանիների բնավորությունները, գեպքի միջոցով ներկայացնում է նաև հոգեբանությունը: Եվ այս ամենը զրավիշ, աշխույժ պատմեղանքով, անակնկալ շրջադարձերով, ծիծաղով, ժպիտներով, հումորով: Դեր է խաղացել նաև այն պարագան, որ Գյուլնազարյանը քաջ գիտակ է համաշխարհային մանկական գրականության՝ ի դեմս Մարկ Տվենի (իր պաշտամունքն է), Գրիմ եղբայրների, աշխարհի մեծագույն մանկագիր Անդերսենի, Վ. Կավեռինի, Ա. Գալգարի, — ինչպես և հայոց մանկագրության՝ Խ. Աբովյանից մինչև Խրենկո Ապեր:

Գյուլնազարյանը հայտնի է նաև «մեծական» գրվածքներով: Դեռ պատերազմի օրերին, գերիների համակենտրոնացման ճամբարում նեղրու ստորագրությամբ գրում է հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի տետրակ, որը անհայտությունից հեղինակին է վերադառնում երեսուն տարի անց: Այնուհետև նա հանդես է գալիս ռազմական օրերի տպավորություններով. գրում է «Փշալարերից այն կողմ» պատմվածքների շարքը և «Ինչ-որ տեղ վերջանում է հորիզոնը» վիպական կտավը, որտեղ պատերազմը ներկայացված է ամենածանր, ամենագրամատիկ հանգուցյում՝ համակենտրոնացման ճամբարում:

Հիշատակային գրառումներից հյուսված պատմվածքներում և վերհուշային ապրումների հիման վրա կառուցված վեպում Գյուլնազարյանը, ինչպես անցած պատերազմի բոլոր տարեգիրները, չի շրջանցում այդ եզրույթյան ծանրագին եզրերը՝ արյուն, չարչարանք, մահ, սարսափ, կորուստներ, մղձավանջային տեսարաններ և այլն:

Այստեղանայնիվ, նա ոչ միայն չի տրվել ողբասացությունը, այլ բնարել է պատերազմի արտացոլման մի դիտակետ, որով կյանքի ու մահվան գոտեմարտի սուր կետերում հայտնված հերոսները՝ «զինվոր-ճամբարականնե-

րը», երևում են հոգեկան բարձր առաքինություններով ու մղումներով: Գյուլ-նաղարյանը պատերազմը ներկայացնում է ոչ թե ռեմարկյան՝ զինվորների ապամարդկայնացման սկզբունքով, այլ հակառակ ուղղությամբ:

Գերության դատապարտված մարդկային ճակատագրերը ներկայացնելիս նա դիմում է արտահայտչության մի կերպի, որը առաջին հայացքից «անհարազատ է» նրանց կենսավիճակին ու հոգեբանությանը: Դա հումորի արտահայտչությունն է: Ե՛վ պատմվածքներում, և՛ վեպում շարունակ ասպարեզ են բերվում ճամբարականների կատակներն ու սրամտությունները, մասխարաներն ու արկածները, ծուղակներն ու զավեշտական իրավիճակները: Սա հումորի այն տարատեսակն է, որը գրականության տեսությունը առանձնացնում է «գրամատիկ հումոր» անունով: Գյուլնաղարյանի «ուրախությունը» հագեցած է դրամատիկ շեշտերով, դա մարդկային առաապանքի հրահրած «ուրախություն է»:

Գյուլնաղարյանը գրել է նաև պատմական նովելներ, ինչպես «Նոանի» պատմավեպը (1971), սակայն իր ձիրքերը առավելապես զրսեորել է Երևանյան պատումներում, որոնք շատ-շատ են: Հին, անհետացող Երևանի տարեգիրներից, թերևս, ամենաբեղմնավորը Գյուլնաղարյանն է: Թիվ ու համար չունեցող պատմվածքներում զվարթ հնչերանգներով նա ներկայացնում է Երևանի թաղերի, նշանավոր շինությունների և, առաջին հերթին, Երևանին յուրահատուկ մթնոլորտ հաղորդող «աննշան», բայց «նշանավոր մարդկանց» գիմապատկերները, կենցաղը, հոգեկան թրթիռները: «Չուղարկված նամակներ» (1975) մանրապատումների շարքում և այլ գրվածքներում Գյուլնաղարյանը տխուր, սարոյանական հնչերանգով պատմում է անցյալի մեջ սուզվող Երևանի մասին, որը ոչ միայն հիշողություն է, այլև հարազատ ու անմոռաց աշխարհ:

Մանկական չափածոյի հեղինակային կազմը թեև շատ բազմամարդ է, սակայն լավ գործերը սակավաթիվ են:

Մանուկ ընթերցողների ուշադրությունը գրավեցին Խաչիկ Հրաչյանի (1912) «Փնթի Սեթը» (1954), «Քոթթի արկածները» (1960), «Զվարճալի զրույցներ» (1967) գրքերը, Ղարաբաղում բնակվող Գուրգին Գաբրիելյանի «Ճուտիկները», Ալբուրենը երգերի մեջ», «Ծառերի կրկեսը», «Անմեղ ծախտները», Սուրեն Մուրադյանի հրապարակումները («Ինչքան լավ է դրսում, բայց այն ո՞վ է մրսում», «Մկնիկ հարսնացուն», «Մե՞ծ եմ, թե փոքրիկ», «Երկնքից հրեք խնձոր ընկավ»), Ս. Խարազյանի, Ն. Միքայելյանի, Իր. Նզիկյանի բանաստեղծությունները և, հատկապես, Հենրիկ Սևանի երկերը:

Հենրիկ Սևանը ծնվել է 1925-ին Լենինականում: Ավարտելով Երևանի թատերական ինստիտուտը, աշխատել է իրրև լրագրող, գուգահեռաբար զրադվելով ինքնուրույն և թարգմանական ստեղծագործությամբ: Բայրոնին, Շեքսպիրին, Լոնգֆելլոյին բնագրից թարգմանելուց դատ, Հենրիկ Սևանը ուշակվել է իրրև մերօրյա լավագույն մանկական բանաստեղծը: Իր հանրապումարային ժողովածուի մեջ, որը կոչվում է «Մորաբույր Բարկությունը» (1985), Սևանը տպագրել է բազմաթիվ փոխադրություններ Հ. Լոնգֆելլոյից, Լ. Ստիվենսոնից, Լ. Կիպլինգից, ուրիշ բանաստեղծներից, միջնադարյան անգլիական ժողովրդական երգի պատառիկներից, ռուսերենից (Ս. Մարշակ, Կ. Զուկովսկի), որը և, երևի թե, անհետք չի անցել և իր գրողմն է դրել Սևանի բանաստեղծական մտածողության վրա:

Անտարակույս դեր են խաղացել նաև հայոց դասական մանկական շափածոյի ավանդները, որոնց ազդեցութեամբ էլ ձևավորվել է Հենրիկ Սեանի ինքնատիպ դիմագիծը:

Փոխադրութիւններից բացի, նա հանդես է եկել մեծաքանակ բանաստեղծութիւններով («Գնաս բարով, իմ քիթ» (1968), «Եկեք ծիծաղենք» (1962), «Վախարդը թանաքամանում» (1970), «Ծիծաղ վաճառողը» (1973), «Գլուխն ուղարկեց նորոգելու» (1975) և մյուս գրքերում), առականերով, հեքիաթներով, մանկական պիեսներով:

Շատ դեպքերում Սեանը մնում է ավանդական նյութերի սահմանում. բայց բնավ ավանդական չէ նրա մտածողութիւնը՝ թարմ, գինամիկ, ճկուն, թանձրացած, բովանդակալից: Իրար կողքի դնելով Սեանի կատարած փոխադրութիւնները և ինքնուրույն բանաստեղծութիւնները, դժվար չի նկատել, որ՝ բնավ չկրկնելով դասական մարդարիտները, նա ևս բանաստեղծութիւնը կառուցում է կամ գործողութեան ուղղակի հղումով կամ առարկայի՝ կենդանիների ու կենդանիների, կենդանիների ու մարդկանց հարաբերութիւնների անմիջական, դիպուկ բնութագրութիւններով:

Բերենք երկու օրինակ.

Լուսը վաղուց էր բացվել,
Բայց կտտուն չէր լվացվել:
Ձէր սանրել մազն ու րեղը,
Ձէր հավարել տուն-տեղը:
Պառկել էր նա կռակին,
— Էս ինչ լավն է կիրակին:

Կամ՝

Գայլին դուռում բռնեցին,
Գլխին խրատ կարգացին,
Որ շմանի դաշտ ու կալ,
Էլ շտանի ուլ ու գառ:
— Դե՛ շուտ արեք գայլն առա՛վ,—
Գառնուկը սարն անցկացա՛վ:

Շարժում, փոխհարաբերութիւն, անկաշկանդ պատում՝ այս ճանապարհով Սեանը ստեղծում է «բնավորութիւններ»՝ շան, մկնիկների, ծիտիկների, աքլորի, ագռավի, առավելապէս՝ կատուների, նաև կենդանական-թռչնային ու շխարհի այլ ներկայացուցիչների: Նրա բանաստեղծութիւններից, ինչպէս և աղվեսների, գայլերի, նապաստակների, ագռավների մասին պատմող առակներից էապէս բացակայում են բարոյախոսական մերկապարանոց միտումները, հակառակը՝ իշխում են լուրջ եզրակացութիւնները մարդկային կյանքի օրենքների, մարդկային հատկութիւնների՝ դրական և բացասական, վերաբերյալ: Նրա առակներում կենդանին, թռչունը երևում է իբրև մարդու խորհրդանիշ:

Բազմակողմանի է ոչ միայն Սեանի մանկական շափածոյի նյութը, այլև այդ նյութի արտահայտման եղանակավորումը: Տուրք շտալով «ածականների» կոտակման տարածված աղետին, շափածոյում նա քնտրում է ամենատպաւորիչ մակդիրը, հնչելու ու հարուստ հանդ, բանաստեղծութիւնների և առակների ներգործութեան համար դիմում է ժողովրդական բանահյուսութեան պատմային ձևերին, ռիթմա-հանդաբանական հնարավորութիւններին, ծիծաղաշարժ արտահայտութիւններին, կալամբուրային դարձվածքներին, մասնա-

վորապետ բնագիր է մուծում զվարճանքի՝ հումորի ու խաղի տարրեր, որոնք գործողության հետ միասին մանկական շափածոյի ամենակարևոր պայմաններն են: Հենրիկ Սեանը իր պրքերից մեկը վերնագրել է «Ծիծաղ վաճառողը»: Իրոք, այդպիսին է նրա դերը ժամանակակից գրականության մեջ:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դեռ 5-րդ դարից, հայոց գրերի գյուտից հետո, հայ իրականության մեջ սկսվում է թարգմանությունների այնպիսի բուռն շարժում, որ սահմանվում է հատուկ «Թարգմանչաց տոն»:

Այդ շարժումը լայն թափ է ստանում հաջորդ դարերում՝ ի դեմս հունահռոմեական, ասորական և այլ գեղարվեստական հուշարձանների թարգմանությունների: Այս առարկեղում հատկապես մեծ գործ են անում Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանները, որոնց գրչին են արժանանում համաշխարհային գրականության մեծությունները՝ Հոմերոսը, Վիրգիլիոսը, Դանթեն, Միլտոնը և այլք:

Թարգմանության գործնականին զուգընթաց արդեն 19-րդ դարում երևում են տեսական տրակտատներ: Թարգմանության ոլորտի մեջ են մտնում անգլիացի, ֆրանսիացի, գերմանացի, ռուս և այլազգի նոր անուններ՝ Շեքսպիր և Բայրոն, Պուշկին և Լերմոնտով, Գոգոլ և Տոլստոյ, պարսից բանաստեղծներ և այլն: Գեղարվեստական մեծ սխրանք էր Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանությամբ լույս տեսած շեքսպիրյան գլխավոր ողբերգությունները: 20-րդ դարասկզբին հայ իրականության մեջ առանձին սրույթյամբ է դբրվում համաշխարհային դասականների թարգմանության խնդիրը: Անհրաժեշտ է համարվում կենտրոնացնել բոլոր ուժերը, միջոցները և զարկ տալ հոգևոր գործունեության այդ կարևոր բնագավառին: 20-րդ դարի 10-ական թվականներին լույս են տեսնում Վ. Բրյուսովի «Հայ պոեզիայի անթոլոգիան» (1916) և Մ. Գորկու «Հայ գրականության ժողովածուն» (1916), որոնցից, հատկապես առաջինի (հայ պոեզիայի թարգմանությունը՝ Գոթթան Երգերի պատասխաններից մինչև նորդարյա բանաստեղծները) նշանակությունը դժվար է գերազնահատել. այնքան հարուստ են նրանում ներկայացված միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական արժեքները:

Խորհրդային ժամանակաշրջանում 20-ական թվականներից սկսած, շնայած նյութական սուղ պայմաններին, լույս են տեսնում գերազանցորեն ռուս ժամանակակից արձակագիրների և բանաստեղծների երկերը՝ Մ. Գորկու «Մայրը», Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթյա հեղեղը», Ա. Ֆադեևի «Ջախջախում», Ա. Նեվերովի «Տաշքենդ—հացի քաղաքը», Ս. Եսենինի և Վլ. Մայակովսկու բանաստեղծական շարքերը (հիշարժան են շարենցյանի համարժեք թարգմանությունները), Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը և այլն:

Համաշխարհային դասական հուշարձանների թարգմանությունը լայն հիմքերի վրա է դրվում 30-ական թվականներին, երբ Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչն է դառնում Եղիշև Չարենցը: Հրապարակվում են Ջոնաթան Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» (թարգմ. Կ. Միքայելյան), Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտը» (կրճատված տարբերակը, թարգմ.

Պ. Մակինցյան), Ռոմեն Ռուլանի «ժան Քրիստոֆը», Գ. Ֆլոբերի «Տիկին Բո-վարին», Ն. Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»՝ Ակսել Բակունցի գերազանց թարգ-մանությունով, Ֆիրգուսու «Շահնամի» մի հատվածը (թարգմ. Գ. Ասատուր), Շ. Ռուսթավելու «Ընձենավորը» (թարգմ. Գ. Ասատուր), Յ. Հաշեկի «Քաջ գինվոր Շվեյկի արկածները», Պուշկինի բանաստեղծությունները, պոեմնե-րը և փոքր ողբերգությունները, Մ. Լերմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Մալտիկով-Շչեգրինի «Մի քաղաքի պատմությունը», Տուրգենև և այլն:

Լույս է տեսնում ևև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեա-յի առաջին հատորը, որին հաջորդում են մյուս հատորները (թարգմ. Ստ. Զո-րյան):

Նույն 20—30-ական թվականներին ռուսերեն են թարգմանվում հայ գր-րողների երկերը՝ Ն. Չարենցի «Երկիր Նաիրին», Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Մ. Արմենի արձակը, ապա «Антология армянской поэзии» (1940), «Ар-мянские повеллы» (1945), «Антология армянской советской литерату-ры» (1957) գրքերը, ինչպես և «Սասունցի Դավիթը»՝ ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ մի շարք ժողովուրդների լեզուներով: Չնայած կատարված որոշ գրական աշխատանքին, ռուսական գրական միջավայրում հնչում են տրր-տունջներ՝ հայ գրականությունը քիչ և ոչ համարժեք թարգմանելու համար:

Թարգմանական գործը՝ փոխադարձ, նոր թափ է ստանում 40—50-ական թվականներին:

Մավալվում է բնդարձակ թարգմանչական գործ, առաջին հերթին հա-մաշխարհային դասականների հրատարակության ասպարեզում: Հրապարակ-վում են Բալզակի, Բայրոնի, Պուշկինի, Շոլոխովի, Գերցենի, Գոնչարովի, Գորկու, Զեյսովի, Մայակովսկու, Բլոկի, Եսենինի և այլոց երկերը: Հիշար-ժան են ավագ սերնդի թարգմանիչների՝ Հ. Մաղմանյանի, Հ. Հարություն-յանի, Կ. Միքայելյանի, Հ. Թուրջյանի ջանքերը: Իրադարձություն հանդիսա-ցան Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» (թարգմ. Ա. Տալան) և Բոկաչչոյի «Դեկամերոնի» (թարգմ. Ս. Վահունի), Հ. Լոնգֆելլոյի, «Հայավա-թի երգի» և շեքսպիրյան ողբերգությունների հայերեն մարմնացումները (թարգմ. Խ. Դաշտենց): Նույն ժամանակաշրջանում հայ գրականության եր-կերը, իրենց հերթին, տպագրվում են ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ ժողո-վուրդների և արտասահմանյան լեզուներով: Հատկապես թարգմանվում են Ստ. Զորյանի, Վ. Անանյանի և այլոց գրվածքները: 1956-ին, հայ գրակա-նության և արվեստի տասնօրյակի կապակցությամբ, ռուսերեն լեզվով լույս է տեսնում մեծաքանակ գրականություն, որը, սակայն մեծ մասամբ գեղար-վեստական անհրաժեշտ որակ չդարձավ: Տասնօրյակի կապակցությամբ «Дружба народов» ամսագիրը տպագրեց հատուկ համար (1956, № 5) նը-վիրված հայ գրականությանը և արվեստին:

60—80-ական թվականներին փոխադարձ թարգմանությունների գործը զրվում է ավելի լայն հիմքերի վրա, ասպարեզ են մտնում մի շարք շնորհա-լի թարգմանիչներ (Օ. Սանահյան, Դ. Նսալան, Ս. Խաչատրյան, Գ. Վիրապ-յան, Ա. Հովհաննիսյան, Հ. Սեան, Ա. Պողոսյան, Կ. Սուրենյան, Ս. Այունյ և այլք), որոնց ջանքերով հայերեն հնչեցին ռուս և համաշխարհային գրա-կանության այնպիսի դեմքեր, ինչպես Մ. Զոլոտնիկոն, Ֆ. Աբրամովը, Վ. Թա-պուտինը, Ռ. Ռուլանը, Ֆ. Դոստոևսկին, Զ. Գոլստուրգին, Զ. Բայրոնը, Ա. Տվարդովսկին, Վ. Բելովը և այլ գրողների ստեղծագործություններ:

Հայաստանի գրողների Ճիւղերը սահմանեց «Թարգմանչաց տուն», որի պատկանելիքները դարձան Վ. Դավթյանը, Գ. Էմինը, Մ. Պետրովիխը, Մ. Դուդինը, Մ. Փոքրիշվիլին, Էդ. Մեթեալտիսը և այլք: Հայ գրականութեան մասնաճիւղերը դարձան ռուս և այլազգի թարգմանիչների սրբազան գործը. ավագ սերնդի ռուս թարգմանիչների (Պ. Անտոկուկի, Վ. Դերժավին, Վ. Զվյագինցև և այլն) կողքին հանդես եկան նորերը՝ Ն. Նիկոլաևսկայա, Ի. Սնեգովա, Ն. Գրերնև, Մ. Դուդին, Բ. Ախմադովինա և ուրիշներ): Հայ դասական և ժամանակակից պոեզիան ուկրաինական ժողովրդի սեփականութեանը դարձան Պ. Տիշինայի և Մ. Ռիլսկու շնորհիւ:

Հայ գրականութեան մշտական թարգմանիչներ հանդես եկան Վրաստանում (Մ. Փոքրիշվիլի, Գ. Շահնազար), Լիտվայում, Լատվիայում և այլուր:

Իր գործը թարգմանութեանն երով սկսեց չեխոսէի, նշանավոր հայագետ, հայ մշակույթի անձնավեր բարեկամ Լյուդմիլա Մոտալուվան (1935—1975), անժամանակ մահից հետո թողնելով հետևորդներ: Մշտապես հայ գրականութեան մասնաճիւղերը դիմեցին ժուժա Ռաբը և Պետեր Սալմաշին (Հունգարիա), Պ. Սիկորսկին (Լեհաստան), Ֆ. Ֆելդին (Ֆրանսիա), Մ. Գյուլյանը (Անգլիա) և այլք:

Համաշխարհային գրական շրջանառութեան մեջ մտան «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգը, պատմապիւրների, Գր. Նարեկացու, Ն. Քուչակի, Սայաթ-Նովայի, Խ. Աբովյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, ինչպէս և ժամանակակից շատ հայ գրողների ստեղծագործութեաններ:

Հայ թարգմանիչների մատենագիտութեանը, իր հերթին, հարստացավ ոչ միայն համաշխարհային գրականութեան նշանավոր ստեղծագործութեաններով (Գլոբե և այլն), այլև ԽՍՀՄ բազմազգ գրականութեան դասական (Շ. Ռուսթավելի, Ա. Նավոյի, Դ. Գուրամիշվիլի, «Կոլիվալա», Տ. Շևչենկո, Յ. Ռայնիս, Մ. Աուեզով) և ժամանակակից գրողների թարգմանութեաններով:

Փոխադարձ թարգմանութեանները մեծապէս նպաստում են ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը: Այդպիսի դեր են խաղում գրական-մշակութային այն կապերը՝ փոխադարձ այցելութեաններ, գրական խնդիրների համատեղ ըննարկումներ («կոոր սեղաններ»), անձնական շփումներ, տասնօրյակները, շարաթները, հորեկանական տոնակատարութեանները և այլն, որոնք ավելի ու ավելի լայն շառավիղ են գծում:

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

1

Պարույր Սևակը (Ղազարյան) ծնվել է 1924 թվականի հունվարի 26-ին (որոշ տվյալներով՝ 24-ին) Վեդու շրջանի (այժմ՝ Արարատ) Չանախչի (այժմ՝ Զանգակատուն) գյուղում։ Նախնիները եկել էին Սարմատի գավառի (Պարսկաստան) Հաղթվան գյուղից (1828—1829 թթ.)։ Նախնիներից հասկապես աչքի է ընկել պապը՝ Ղազարը, գրասեր մի անձնավորություն, որի շատ կարգալու վերաբերյալ, ինչպես պատմում է Սևակը «Անցյալը ներկայացած» ինքնակենսագրության մեջ, առասպելներ են հյուսվել։ Չանախչին՝ ծննդավայրը, լեռնային փոքրիկ, անճանապարհ գյուղ էր, քարքարոտ, ամայի, սարերով կտրված մեծ աշխարհից, համարյա թե «նատուրալ» ապրելակերպով շնչող գյուղ։

Իմ օրորանն էր հեռու մի գյուղակ,
Սաղստ տանիքով ծխոտ մի հյուղակ...

Չնայած անրարենպաստ դիրքին, Չանախչին վերջապես գյուղ էր՝ գեղջկական աշխատանքի բոլոր կերպերով, հոտաղությամբ ու մաճկալությամբ,

սերմնացանությամբ ու ոչոկգործությամբ, հորթարածությամբ ու խոտհնձով, սրոնց ականատեսն էր Պարույրը²։

Նա մանկությունը անց է կացրել նավալու յայլայում՝ ամենապահյա հարուստ հաղորդակցությամբ լեռնաշխարհի կուտական բնության հետ։ Մանկության տարիների ապավորությունների նստվածքներում են նաև գյուղական ծեսերը՝ հարսանիքներ, ուխտադնացություններ և այլն։

1930-ից հաճախել է գյուղական դպրոց՝ հասակակիցների շրջանում աչքի բնկնելով գրականության ծարավով և աշխատասիրությամբ։ Մի քանի տարի անց Սևակն արդեն հայտնի է դառնում իր բնական մոլի ընթերցող կարգում է ոչ միայն գեղարվեստական



Պարույր Սևակ

տական գրականություն («Սպարտակ», «Ժան Բրիստոֆ», «Ռուբինյուն Կրու-

ղո», «Իննսուններեքը», «Հաջի Մուրադ», «Բոուր», «Հոգսը», «Գուլիվե-
րի ճանապարհորդությունները» և այլն), այլև պատմություններ, փիլի-
սոփայություններ, քաղաքատնտեսություններ, բնագիտություններ և գիտությունների
այլ ճյուղերի՝ վերաբերող գրքեր: Համալսարանում է եղել, մասնավորապես,
Դարվիշի «Տեսականների ծագումը» գրքով:

Բանաստեղծություններ սկսել է գրել տասնմեկ տարեկանից, գերազան-
ցորեն «օրացույցային» թեքումով:

1940-ին, Չանախչիի դպրոցն ավարտելուց հետո, Պ. Ղազարյանը ըն-
դունվեց պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի հայոց գրա-
կանության և լեզվի բաժինը:

Համալսարանական կրթության առաջին երկու տարում, հանդես բերե-
լով անխոնջ աշխատասիրություն, Պ. Ղազարյանը բացառիկ նվիրումով ու-
սումնասիրում է 5-րդ դարի պատմիչներին, հայոց պատմություն և հին գը-
րականություն, գրաբար և միջին հայերեն՝ պատրաստվելով հայագիտության:

Այսուամենայնիվ, բանասիրական անդուլ գինվածության օրերին նրա
մեջ զլուխ է բարձրացնում «նիրհած» բանաստեղծը: Դա «... 1942 թվականն
էր...,—գրում է ինքը,—մեր կյանքի ամենածանր տարում»⁵: Այդ տարիներ-
ին գրած բանաստեղծություններից առանձնանում են «Լինել, թե չլինելը»,
ապա և Գր. Նարեկացուն հղված «Աղոթքներ» շարքը, որոնք մնացին անտիպ:
Նույն 1942-ին «Սովետական դրականություն» ամսագրում (№ 7) տպագրե-
վում են առաջին բանաստեղծությունները՝ Պարույր Սևակ ստորագրությամբ:

Այդ բանաստեղծությունների մեջ էր հետևյալ ինքնահանձնարարականը.

...ես մի նոր պոետ, անհայտ տակավին,
հոհերի անտես մակույկին նստած՝
Զգիտեմ արդյոք կիներ՝ քամի՝
Որ տառջ մղի իմ առողասար,
Թե՛ ինքս պիտի շաղկին իմ՝ կայմին
Առազատա շինեմ, նոր լինեմ վստա՜հ,
Որ երգն իմ նորեկ, նավը իմ գանձի
Պիտի բնական օվկիանոսի ի վեր
Եվ փոթորկածուփ ծովերում անձիք
Որպես գալիքի անմարմին նվեր,
Պիտի շնչով իր անանձնապատկան
Վառվի որպես վես, սրբազան պատգամ...

Իսկ ամսագրի № 8-ում տպագրվում են հետևյալ տողերը.⁶

...Պիտի ջարդոտեմ ամեն մի կապանք,
Ամեն մի շղթա հոգիս կաշկանդող,
Որ կյանքը երգիս մեջ էլ մնա կյանք,
Որ չլինեն տողեր՝ խոհերս բանառող:

Սեակի վաղ տարիների բանաստեղծական դավանանքը լիակատար ար-
տահայտություն է գտել երկարաշունչ այն նամակում, որ 1942 թ. օգոստոսի
6-ին Չանախչիից գրել է Հովհաննես Ղազարյանին: Նամակում գրում է. «Իմ
որոնումները ինձ հաճախ փակուղու առաջ են կանգնեցնում, հաճախ ազատ-
վելով նրանցից, իմ առաջ բացվում են նորանոր հորիզոններ, որոնք, սակայն,
հաճախ ամպածածկ են լինում: ... Շատ հաճախ ունեցած իմ մտորումները
կարճ ասած պտտվում են այն բանի շուրջը, ինչ Չարենցը ձեռնկերպել է այս-
պես.

Ամեն պոետ՝ զալիս իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում,
նվ նետն առած, խոհակալած—որս է անում երգերում.
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նետի մեծությամբ,
Այլ նշանի ահագնությունը, որ հանճարներ է սերում...

Անշուշտ, անզուգական է ասված: Անշուշտ, անտարակուսելի է, որ ևս բանաստեղծ եմ, և որ ես ինձ հետ մի անտես նետ եմ բերել: Այդ մի հանդամանք. մի առաջնային, բայց տվյալ դեպքում խնդրից դուրս հանգամանք է: Ի՞նչ հանգամանքը հարվածի ահագնությունն է և այն դեպի ո՞ւր ուղղելու հարցըն է: Այդ է հարցերի հարցը ինձ համար այժմ:

Վերջին հաշվով սա է ամենակարևորը, և սա է վճռողը իմ «To be or not to be»-ի, իմ լինել, թե չլինելուն»:

Այնուհետև մեջ բերելով Չարենցի «Ars poetica»-ից մի շարք այլ ձևավակերպումներ, ինչպես այս մեկը՝

Զի՛ շղիթավի մարդու ոգին ո՛չ մի կապով արտաբին,
նթև դարի, ժամանակի զրահ ունի իր հագին,—

Սեակը միջազգային դրականության պատմության բնորոշ օրինակներով մեկնաբանում է «հարվածի ուղղություն» իր ըմբռնումը: Հայոց բանաստեղծությունից՝ Սիամանթոյի, ռուսականից՝ Մայակովսկու ստեղծագործության թուլցիկ, բայց խորունկ բնութագրություններով, ինչպես և այլ օրինակներով նա արդեն վաղ հասակում դնում է բանաստեղծության «ազգային շուկայի» և «համաշխարհային դնի» խնդիրը, դա կապելով «ժամանակի շնչի» խորության հետ, ժամանակն էլ տարբերակելով իրական ու փիլիսոփայական հասկացություններով:

Ժամանակի փիլիսոփայական յուրացման մեջ էլ նա դիտում է բանաստեղծի առաջին ու մշտական հոգսը:

Բացատրելով իր գրական ճաշակի, իր «գրական հայրենիքի» էությունը՝ «... այսօր ավելի հմայիչ է բարդը (ո՛չ խճճվածը և անիմանալին, այլ խորիմաստը), քան պրիմիտիվը, խորը և նստողը, քան զղացումնայինը, ռեալիստականը, քան ռոմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Գյոթեն, քան Հալեն (ռոմանտիկական լիրիկան), Սիամանթոն, քան Տերյանը, Մայակովսկին, քան Եսենինը, վերջին շրջանի Չարենցը, քան սկրնական շրջանի Չարենցը»,—նաշակային ալս տարբերակումից նա նորից դառնում է ամենադժվար խնդրին՝ արվեստի ճշմարտությանը, նորից վկայակոչում Չարենցին. «... ես պիտի գրեմ, ինչ թեկադրում է սիրտս, կամ պիտի լռեմ: Այդպես է, և այլ կերպ պատկերացնել իսկական բանաստեղծին անհնարին է, մտնավանդ, որ այդ բանաստեղծը կարդացել և ըմբռնել է.

Ուրեմն, ո՞վ գալիքի երգասաններ,
Ուրան էլ վեհ լինի ձեր ներկան —
Չմոռանա՛ր, որ զուր պիտի սերմեր ցաներ,
Որ լինեն դարից ձեր—երկար...»:

Ինքնաբնութագրական նամակում ուշագրավ է Սեակի դիմումը արդեն «մոռացված» Չարենցի մտքերին, ինչպես և իրենց ապրած ժամանակի պատմական հոսանքի ու ոգու մեծ գլուտարարներին, որոնք ոչ թե նետի մեծությամբ, այլ «նշանի ահագնությամբ» նվաճեցին նաև հետագա ժամանակները, դարից քաղված ու դարից հրկար ապրող երգը:

Իսկ ի՞նչ էին հրամայում անմահները ապրողներին, ի՞նչ էին ցանկանում: Ոչ փառքի դափնեկոտակ, ոչ հիշատակի մեծարում, որին արժանի էին իրենց անմահությունը («նրա՛նք—բաղմակերպար, նրա՛նք—բաղմալեզու... Պահանջում են ինձնից իրենց երգը շերգած»), այլ բաղաքացիական ազնվությունն ու նվիրաբերում, այլապես՝ «թեթևության համար դարը մեզ չի նեղում»:

Բանաստեղծության առնչությամբ անմահների պատգամը ստացավ հետևյալ տեսքը.

Ձգա շունչը դարի, երակներով, արշա՛մբ,
Մեր արշան պես եղիր վառ ու անմեռ...

Հետագայում՝ թե՛ չափածո, թե՛ արձակ խոսքով, քննադատական հոգևածներում Սևակը տվեց բանաստեղծության այնպիսի խոր, վիճազիր ձևակերպումներ ու սահմանումներ, որոնք կարող են դարդարել ուղածո գեղադրական ձևերից, բայց փոքր-ինչ պարզունակ, նախնական այս ձևակերպումն ավելի է պատշաճում նրա տաղանդի ուղղությանը:

«Պիտի իմ երգը ծնվի կյանքի մեջ»,—գրում էր Սևակը դեռ 1942-ին, իսկ 1948-ին «Անմահները հրամայում են» հավաքածուով արդեն բերում էր կյանքի երգը:

Զիշտ է, այդ ժողովածուն լույս տեսավ խմբագրական բաղմաթիվ միջամբողջություններից հետո՝ խլացվեցին բանաստեղծությունների դրամատիկ լիցքերը, հետ ու առաջ բերվեցին շեշտերը, այդուամենայնիվ, ընդամենը 17 բանաստեղծությունից բաղկացած այդ գրքում երևում էր ժամանակի ռիթմը՝ անցած պատերազմի արհամարիքների մեջ ծնված խաղաղության երազանքը («... վերջին բոցի մեջ պատերազմն էր այրվում»)՝ ճանապարհ տալով դարնանային ապրումներին:

Մի բանաստեղծության մեջ Սևակը գրում էր՝ «Բացել ես ինքդ քեզ, բացվել ինքդ քո դեմ», որը բնավ դրական սովորական պերճախոսություն չէր, այլ սեփական բանաստեղծական էության ստույգ զգացողություն:

«Անմահները...», անշուշտ, դեռ այն մեծ պոեզիան չէր, որ երազում էր Սևակը, բայց գրքում արդեն կար անանձնական բանաստեղծության սաղմը, այն բանաստեղծության, որն իր վրա է վերցնում իմացական մեծ բեռ՝ ժամանակի խոր հերկելու համար:

«Անմահներին...» հեռեցին «Սիրո ճանապարհը», «Նորից քեզ հետ» ժողովածուները՝ Սևակի կենսագրության համար շարքային գրքեր, որոնցում «ներքին դսպանակ» ունեցող՝ շարժուն, դինամիկ բանաստեղծությունների կողքին տեղ գտան նաև «քնդհանուր ճաշակին» բավարարող երկարարան գործեր, երեսցին անգամ սակցածագործական հոգևության նշաններ:

«Նորից քեզ հետ» ժողովածուի կապակցությամբ թեև Սևակն ասում էր, որ այդ արտահայտությամբ ակնարկում է իր «փախստական էության» վերադարձը, բայց իրականում դեռ էությունը փախստական էր: Գրքերում ավելի շատ էր հրապարակախոսությունը, քան բանաստեղծությունը, նկարագրանությունը, քան վերլուծումը, ցուցադրումը, քան թափանցումը, իրականության հասարակացումը, քան խորացումը:

Կային, իհարկե, առանձին փալատակումներ (Սևակը մնում էր Սևակ), բայց մեծ մասով խցանված էին երգի ակունքները, գեռ նրա գրքերը մատ-

յան էին և ոչ ղզացմունքների խարույկ, ոչ հոգու հրդեհ, որին կոչված էր իր հզոր խառնվածքով: Իսկական Սեակը սկսվեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմով (1959), շարունակվեց «Մարդը ափի մեջ» (1963) գրքում, և ավարտվեց «Եղիցի լույս» մատյանով, որը լույս տեսավ արդեն մահից հետո:

3

Մարդկանց առաջ և բո առաջ
Ահավասիկ ինքս եմ բացում
Ինչ որ ունեմ, ինչ որ շունեմ
Իմ հոգու մեջ...

Սա «Մարդը ափի մեջ» գրքի բաղմաթիվ սահմանումներից մեկն է, ուր խոսվում է գրական դավանանքի մասին:

Այս դիրքերով Սեակը սահմանադատվում էր արվեստի ամենաերգվյալ խոսյանից՝ խուճուճ գիվանագիտությունից, իր իսկ խոսքով՝ «զանգրահեր բառերի վաճառականությունից»⁷ և ճանապարհ էր տալիս այն բանաստեղծությունը, որը յուրացնում է մարդու իսկական ճակատագիրը, իրական գիտակցությունն ու ապրումները:

Բանաստեղծությունը, —ասում է Սեակը,— ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու ճանաչման բարդ օրինաչափությունների հայտաբերում ու հրահրում, այն մարդու, որը թե՛ բանականության կառուցվածքով, թե՛ կոշման իրավունքով տիեզերքի մեծագույն ուժն է ու արժեքը, որի

...արջան գնդիկը մանրը
Այս երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանր...

Այստեղից հետևում էր վերլուծական բանաստեղծության՝ բանաստեղծության արդիականության այդ գլխավոր հայտանիշի, սեակյան նախասիրությունը, որով նրա ստեղծագործության մեջ խոր հուն բացեց խոստովանանքային-ինքնավերլուծական տարերքը, առանց որի բնավ հնարավոր չէ վերլուծությունն առհասարակ:

Մարդուն ճանաչելու համար բավարար չէ հայեցողական-հեռավոր կեցվածքը, ավելին՝ անհրաժեշտ է խորացում մարդու «հոգեկան ներանձամենքի» մեջ, անհրաժեշտ է «մտքի հերկում» ու արմատների ճանաչում⁷: Սեակն ուներ հերկողի ավալներ՝ սլաշմանավորված իր իսկ ճակատագրով:

Ո՞րն է նրա ճակատագրի առանձնահատկությունը:

Այս հարցին Սեակը պատասխանում է մետաֆորական հետևյալ պատկերով.

Իմ բախար բանեց.
Ինչպես բանում է բախար այն... խոտի,
Որ ճանապարհի եզրին է բուսում.
Միշտ կոխկրավելով՝
Ես ցողունի տեղ, ստիպված, արմատ երկարացրի...

Այս ինքնաբերական պարությունը՝ ցողունի և արմատի եղակիորեն հարուստ ու բևեռավորված գուգորդությամբ, բանաստեղծության «նշանն» ուղղում է դեպի մարդու էության շճանաչված երակների հայտաբերում:

Արմատների ճանաչումը, Սեակի բանաստեղծություններում երկացող արմատի մետաֆորը («ճանաչել հողը... ինչպես արմատները», «արմատ ձը-

դել» և այլն), քննադատ և. Սարգսյանի մեկնաբանությունը, ոչ թե անշարժանալու, նույն տեղում կանգնելու ցանկություն է, այլ ձգտում՝ թափանցելու աշխարհի զինամիկ կառուցվածքի մեջ, իրազեկ լինելու ամենօրյա նորագոյացումներին, առանց որի անհնար է մարդուն դնել ափի մեջ՝

էդ. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սեակին է պատկանում այս դրքի հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սեակը արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի և պատահական չէր «Մարդը ափի մեջ» խորագրի ընտրությունը:

Նախորդ ժողովածուներում, թեև կար մարդուն ափի մեջ ղնենելու դեղադիտական դիրքը, բայց նրա բանաստեղծությունը դեռ ճախրում էր «սրտի» ու «մտքի» ոլորտներում ու «չէր բախել ոգու դուռը», այսինքն՝ այն հատկանիշը, որը բանաստեղծին դարձնում է դարի պատգամախոս:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ նրա խոստովանություններում, պատգամներում, ասքերում վարար հորձանք է տալիս մարդու սեակյան իմացությունը:

Այդ գրքում ապրում և շնչում է մաքառող ու խիղախ, բանական ու որոնող, անկաղապար ու աննախապաշար մարդը: Իրավացի է քննադատ Ստ. Ռասսադինը, երբ գրում է. «Սեակը վերլուծող է: Նա սիրում է մեր միաձուլ աշխարհը դիտել նրա մասնավոր, բեկորված արտահայտություններով, նա բանաստեղծություններ է գրում անկենդան իրերի մասին, դրանք շուտ է տալիս և՛ այս կերպ, և՛ այն կերպ, երբեմն էլ մարդուն է դիտում իրի պես: Նրա գրքերից մեկը կոչվում է «Մարդը ափի մեջ», և թվում է, թե մարդը իսկապես ընկել է նրան մանրսպին ուսումնասիրող փորձարկողի հսկա ափը, ինչպես Դուլիվերը հսկաների աշխարհում:

Գուլիվերի հետ համեմատությունը, ինձ թվում է այնքանով է ճիշտ, քանի որ, ինչպես և Սվիֆթի վեպում, Սեակի գրքում ևս մարդը, ընկնելով «ափի մեջ», չի դառնում ավելի փոքր, քան կա: Մասշտաբները չեն փոխվում, ընդհակառակը՝ հաստատվում են: Իսկ հետադրական մանրակրկիտությունը ինքնանպատակ չէ, այլ ամբողջը հասկանալու ճանապարհ է»:

Սեակն, իսկապես, մարդուն ճանաչում է մաս առ մաս, նրա առանձին հատկություններով, մարդու էությունը արոհելով, ամբողջականը հասկանալու համար շափաղանց կարևորելով մանրամասները: Այդ հայացքով է Սեակի վերլուծական բանաստեղծության մեջ նվաճվում համադրության՝ սինթեզի, սկզբունքը:

«Սեակի կապակցությամբ,—ասում է նույն հոդվածում Ռասսադինը,— հաճախ վկայակոչում են «փիլիսոփայությունը»: Այդպես էլ կարելի է ասել, բայց, իմ կարծիքով, հենց «փիլիսոփայական պոեզիա» հասկացության մեջ կա իմաստի անհամատեղելիություն: Փիլիսոփայության խնդիրն է՝ պատասխանել, բանաստեղծությանը՝ հարցեր տալ: Սեակի բանաստեղծությունները հարցեր են, մշտական, չսպառվող հարցեր: Հոգնելով բարդությունից, նա մխիթարվում է պարզով... Բայց հաղորդվելով պարզին, նա արդեն դրա մեջ որոնում է դեռ չբացահայտված բարդություն»:

Իր տված հարցերով, որոնք նաև ահազանգեր են, Սեակը բնավ չի խորթանում աշխարհից. նա մտածում է կյանքի կառուցվածքի մասին (երբ դեռևս մարդու հետ ճակատագրի մեջ է հակամարդը՝ քաղբենին), մտածում է ներկաշնակության, մարդու հոգևոր աճի ու կատարելության միջոցով կյանքի զարկությունը արարելու մասին.

Ես նրան հաճախ դատափետում եմ,
Երբեմն նրան նույնիսկ ատում եմ,
Բայց, ամենից շատ, խոր հավատում եմ:
Ես հավատում եմ նրա բնության՝ ո՛չ լիբրությանը՝
Ստորությունը
Ու շորությունը,
Այլ խորությունը
Ու բարությունը...

Ես հավատում եմ նրա անուրջին...

Ես հավատում եմ նրա ծով խելիին,
Ծով նույնիսկ՝ նրա հոտառությանը,
Ամեն ինչ տեսնող աչքերի ցուքին
Եվ նույնիսկ՝ նրանց մթարությանը:
Ես հավատում եմ նրա մասների
Հար անհասնելի
Ճարատությունը,
Նրա ոտների
Արդարությունը...

Իս հավատում եմ հավատի՝ն մարդու՝
Ի՞նչ ալս հավատին...

Այս հանդանակը՝ հերքող ու հաստատող լիցքերով, ըստ էության մարդու պաշտպանություն է հակամարդուց, իսկական մարդու վեճն է կեղծիքի դեմ, վեճ՝ հանուն հոգեկանության, հանուն մարդու հպարտության ու բարձրության, հանուն այն բանի, որ մարդը ալլեա աշխարհում հրեա կյանքի ստեղծարար սկզբունքները արարողի դերով, սկզբից ի վեր իրեն տրված բանական մարդու կոչումով:

Մարդ-հակամարդ հարաբերությունը սապարեզ է բերել «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքը՝ մարդուն փառաբանող ու մարդուն դատապարտող սեակյան բանաստեղծություններով, որոնց շղթայում առանձին իմաստ է ստանում «Գովում եմ» բանաստեղծությունը.

Առանց գովելու՝ չկա՝ շահած մարտ:
Առանց գովելու՝ չեն՝ ձնի նոր մարդ:
Դիմել չգովի՝ ջուրը չի՝ հոռ,
Կե՛ղև չի պատի հատիկը նռան:
Մառնե՛րն են փթթում՝
Գովա՞ծ են անշուշտ...

Սերմերը մինչև կարգին չգովեն՝
Բերք չեն գառնալու:

Բառերն էլ մինչև կարգին չգովեն
Ծրգ չեն գառնալու...

«Բառերի գծություն» սեակյան դավանանքը նշանակում է ոչ այլ բան, եթե ոչ բանաստեղծական հուզականության այն սրակի նվաճումը, որի լիցքավորողը ոչ թե «զուտ պզտմունքն է», ոչ թե բանաստեղծի առօրեական հուզապրումն է, այլ միտքը, մտավոր էներգիան, գաղափարների ներքին կյանքն ու հարստությունը:

«Բառերի գծություն», այսինքն՝ խոսքի իմացական հագեցման, խոսքի ու բառի իմաստալին լրիվության դիրքերից Սևակը մարտնչում-մաքառում էր

«սրտային-զեղումնային» բանաստեղծության դեմ, ճանապարհ տալով խոսքի զուգորդական մեծ հնարավորություններին՝ ոգեկան բանաստեղծության ժամանակակից կեցվածքին: Այսինքն հրաժարվում էր մակերեսից՝ հորիզոնական կտրվածքից, որը երբեք չի հղել զեղարվեստական ճշմարտության հայտնաբերողը և, հակառակը, գնում էր դեպի ծավալները՝ խորքերը, քաջ զիտակցելով, որ ծավալների յուրացման մեջ է բանաստեղծական ճշմարտության կենդանի աղբյուրը:

Վերին աստիճանի բնորոշ է, որ, լինելով ձևեր փոխող ու նորոգող, ձևի և կառուցվածքի հարցերով չափազանց մտահոգված, ավելին՝ նորարարական խնդիրներ լուծող բանաստեղծ, Սեակը առաջնությունը տալիս է ոչ թե բանաստեղծական տեխնիկային, այլ բովանդակությանը՝ ինչին:

Սեակին չափազանց հարազատ է վաղեմի պատվիրանը՝ առանց սերմանելու անհնարին է կենդանի հունձը, ինչպես և այն բարձր ըմբռնումը, որ բանաստեղծական ձևի արժատները բովանդակության խորքերի մեջ են, որ միայն բանաստեղծության հոգեկան հարստությունն է հրահրում բանաստեղծական նոր կառուցվածքների ու ձևերի ծնունդը:

Բնավ պատահական չէ, որ «Մարդը ափի մեջ» գրքում, իբրև ծրագիր, ապագրվեց սեակյան հետևյալ սահմանումը.

ես հոգեկ հմ մանրաբանդակ պաղ խոսքերից:
կավ է լինել հմտա գարրին, բան ոսկերիչ...

«Դարբնի» և «ոսկերչի» դերերի այսօրինակ տարբերակման հետ է առնչվում նրա զեղագիտական պարագոքսներից մեկը՝ «անբանաստեղծական բանաստեղծության» տեսությունը, որը նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ չափատուի ներքին բովանդակության, իմաստի խորացում:

Իմաստի խորացումը՝ Սեակը կապում էր ոչ այլ բանի, եթե... «ճանաչման հրճվանքի» հետ: Բովանդակությանը տալով առաջնությունը, ձևը շաղախելով բովանդակությամբ, բանաստեղծը նորարարական խառնվածքով վերադառնում էր գրական հինավուրց ավանդներին, դեպի խորագույն արժատները, մինչև գոլթան երգեր ու նարեկացի, մինչև միջնադարյան շարականներ ու տաղեր, մինչև բոլոր այն աղբյուրները, որոնցում ժամանակի կարիքով երևվացել է «ճանաչման հրճվանքի» մեծ արվեստը:

Դրականության մեջ արդիական լինելու համար,—չարունակ ասում էր Սեակը,—միշտ պետք է նայել թիկունքին՝ ակունքներին ու նախահիմքերին, դրանցից քաղել հավերժական ճշմարտությունները: Դասական հողի ներշնչանքով էլ Սեակը դարձավ բարձրագույն իմաստով՝ «ավանդական-պահպանողական» բանաստեղծ:

Ավանդական՝ ոչ թե պոչով ծնվելու իմաստով, այլ ընդհակառակը, բանաստեղծության դարավոր, անհմիկ, անփոխարինելի հատկանիշները արդիական զեղարվեստական մտածողության հնոցում վերածուլելու, հոգեսուզման՝ ներսուզման իմաստով: «... Այժմ արդեն մենք տոավել կարիք ունենք հոգևոր ասմունքի, ոգեղենացած ասքի,—գրում է Սեակը «Հանուն և ընդդեմ ռևալյուցիի նախահիմքերի» ծրագրային հոդվածում և շարունակում—... Մենք իմա կարիք ունենք այդ հոգու պիպեկտիկային ավելի, քան սրտալի զեղմանը, որը... հիմքն է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի»¹⁰:

Այս հայացքով Սեակը հետևողականորեն մարտնչում է գրական նախա-
պաշարմունքներին՝ սովորության ուժի դեմ (դա համարելով «կամավոր դե-
րություն»), ճանապարհ տալու հոգեկան գյուտի՝ ճանաչման հրճվանքի, ա-
վանդական բանաստեղծության նորագույն տիպարին, որը բազմաձայնու-
թյան սկզբունքներով կառուցված համանվագային (սիմֆոնիկ) բանաստեղ-
ծությունն է՝ ասպարեզ եկած ոչ թե պատահականորեն, այլ՝ դարի հարկա-
դրանքով, ժամանակի դիստոնանսների պահանջով:

«...Դժվարն իրենից հասուն լինելն է»,—Ալ. Տվարդովսկու այս ասույթի
բովանդակությամբ Սեակը ձևակերպում է իր «Իմ անելիքը» (սա նրա բանա-
ստեղծություններից մեկի վերնագիրն է)։

...Իսկ երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,
Ես տարբերում եմ սուժը մշտելից,
Ու մառախուղից մեզն եմ տարբերում:

Տարբերում եմ
Բախտավորություն ու երջանկություն,
Ոճիր ու հանցանք:

Ու երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,
Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,
Զարմանալի՝ բան —
Ես՝ Տարբերորս,
Բնա՞վ ամենից ինձ չեմ տարբերում...

Տարբերողի իր խառնվածքով Սեակը «Մարդը ափի մեջ» գրքում, առա-
վելապես այդ գրքի նույնանուն շարքում տարբերակում է դարի նվագների
դրանք սահմանադատելով դարի ժխտից...

Դարի նվագները ջոկել դարի ժխտից...

Սա նշանակում է՝ կյանքի դիստոնանսներից, հակասություններից, ան-
բաշխ կերպերից սահղծել գաշնությունը, որում ամենեին վերջին տեղը չեն
գրավում մարդու զնահատման բարոյական բարձր սկզբունքները:

Իրավացի են այն քննադատները, ովքեր Սեակի բանաստեղծական մտա-
ծողության արդիականությունը, նրա նորարարությունը կապում են առաջին
հերթին և առավելապես հումանիզմի վերագարձի հետ:

«Սեակի պոեզիան,—գրում է Ն. Սարգսյանը «Մարդը ափի մեջ» գրքի
կապակցությամբ,—մարդու ջատագովումն է, նրա վեհության, նրա ստեղծա-
բար ուժի ճանաչումը... Արվեստի գործն է՝ իրեն հատուկ եղանակներով իմա-
նայ մարդուն ամբողջությամբ, ճանաչել նրան լուսավոր անկյուններից մինչև
մութ խորշերը, աղատել նրան այդ խորշերից: Սեակը տիրացել է արվեստի
իմանալու այդ ունակությանը»¹¹:

«Նա մարառում է,—գրում է Ստ. Ռասսադինը,—արժեքի ձևերի անկումը
(ինֆլյացիան) ու իրարանցումը հաղթահարելու համար, հանուն հոգեկա-
նության ու գաշնության հաղթանակի»¹²:

Մեծ չափանիշներով մարդուն քննելու գեղագիտությունը առավելապես
խոր յուրացվեց «Մարդը ափի մեջ» գրքի նույնանուն շարքում, որի էություն-
ներ կարելի է մեկնաբանել բանաստեղծի հետևյալ ստղերով.

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,
Որ սուրբ հոգեդ երբեք չզգա քո ավետոգ ծանոթությունը:

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրե՛լ,
Որ դու ինքդ էլ երբեք չգտաս քո սեփական մանրությունը:

Սեակը ապրելիաձևի ճշմարտության՝ հոգեկան դաշնության ու պարզու-
բիշան դիրքերից ոչ թե մանրացնում է մարդուն, այլ, հակառակը, խոշորաց-
նում է Մարդուն, նրա մեջ տեսնելով այն ուժը, ստեղծարար սկզբունքը, որը
կյանքի տններդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի Հրաշքը:

Դառնամ փառաբանեմ ձկնորսներին ծովում՝
փոթորկի թունդ պահին,
Սերմնացանին՝ արտում, երբ է՛լ չի սպասում
նա տաք օրեր:
Դառնամ փառաբանեմ ձորից կաթով թոցնող
հրնդոցը բահի,
Գերանդու խուլ երգը, որ ցփվար է անգամ
նոտադրել...

Պաղավորումն աչդու, արաի փոշոտումը
փառաբանեմ կրքո՞վ,
Այնիվ թթիմորով հունցված ցորեն հացը
մեր սեղանի վրա,
Մեր անխարդախ գինին, որ մեր սիրտն է լցնում
մի անբարբառ երգով
եվ կյանքը դարձնում է... հնարավոր հրաշք...

Մինչ ժամանակակից բանաստեղծների մեծ մասը մարդուն փակում է
ժամանակից, Սեակը բացեց մարդուն՝ ժամանակի առջև, խորացավ նրա
«հոգեկան ներանձամբների» մեջ, մարդուն ներկայացրեց առանց թղատերևի
ու դիմակի, գործի դնելով մշտապես գոյության իմաստին հետամուտ զու-
գորդական մտածողության շռայլ հնարավորությունները՝ մեծարող-պաթե-
տիկ և դատապարտող, հեգնական խոսքի շերտերով:

Թո՞ղ նրանք լինեն հայտնի թարգմանիչ,
Իսկ դու ուզում ես մնալ վերժանո՞ղ...—

այսպես սահմանադատելով իր գերը ուրիշներից, Սեակը, իսկապես, դարձավ
դարի գաղտնիքների վերծանողը, վերծանման համար դիմելով կյանքի ա-
մենագծվար վերժանելի երևույթին. «Դարիս գաղտնիքները ոչ միայն հիշա-
տակարանների մեջ են, այլև մարդկանց հոգիներում»¹³:

Ուստի և նա, իր իսկ հանձնարարականով, «բախեց ոգու դուռը», խորա-
ցավ «ոգու կառուցվածքի» մեջ, մի խորացում, որը պարզեցում է հոգեկան
ամենամեծ ու ամենազոր բերկրանքը:

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ—այնպե՛ս,
Ինչպես հովատակն՝ արոտում արձակ,
Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Այդ... ևս եմ երգում՝
Միայն ի՞նձ համար:

Ձգացողությունների այս որակը, ինքնաճանաչման այս բարձունքը բե-
րում է հոգեկան այն պարզությանը, որ նա համարում է աշխարհի ներդաշ-
նակության ու մարդու գոյության իդեալ:

Ինչով շխուսափելով մարդու հոգեկան փլվածքները, ավելի ստույգ՝ հոգեկան պայթյունները արտահայտելու բարդ գործից, կյանքի դրամատիզմից, Սևակը նույն բախումների օրենքով կյանքի պինամիկ ընթացքից հավաքում, կենտրոնացնում է հոգեկան արժեքները, փլվածքներից բարձրանալով ներշնչականության աստիճանին:

Փլվածքներից՝ դաշնութուն,—նրա ապագա բանաստեղծական դավանանքի համար վերին աստիճանի բնորոշ է պիմումը՝ նոր տաշտուն.

...Արի՛, նո՛ր տարի,
Գալուստդ բարի՛,
Եվ արթնացրո՛ւ բո թնդուն բայքով
Ուշ մնացածին,
Քնով տարվածին.
Տո՛ւր ապարինում հոգով դավածին,
Հիասթափվածին՝ նոր մի հիացում,
Սիրասլափվածին՝ մի նոր միացում,
Ձևերից հավասար փախուստ տվածին,
Իրեն նոր Տարվա բողձալի նվեր,
Տո՛ւր նոր հավատի կապակուտ թևեր,
Մանկանր՝ մեծի մտքի լիացում,
Մեծին՝ մանուկի անարատություն,
Տափարակներին՝ Արարատություն,
Իսկ երկրազնդին՝ մի առատություն,
Որ նրա վրա Քաղցր այսուհետ
Չունենա ո՛չ մի կայսրություն ու գա՛ւ.
Ու Սարսափն իրեն թագակիր չզղա,
Որ Ազատություն իր բառե գունեղ շապիկը ճեղքած
Տրվի ճախրանքի,
Ու Սարգն ազատվի իր հին գերության նոր հաճախներից,
Ու Մարդն այսուհետ ո՛չ մի տեղ երբեք չգունավորվի.
Եվ որ այլևս ո՛չ մի ժողովուրդ,
Ո՛չ մի ազգ ու ցեղ,
Պատմության րափից ու սե մրտրից չթունավորվի,
Դառնա յխաղո՛ւր, դառնա լիիրա՛վ.—
Ու մենք, վերջապե՛ս, հասկանա՛նք իրար,
Ամենքս, բա՛վ է, հասկանա՛նք իրար
Նաև հասկանա՛նք.
Որ մեր իսկ արշան գնդիկը մանրը,
Այս երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանր...

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս խոստովանությունները իրենց կառուցվածքով ու բնույթով մենախոսություններ են, դրամատիկ, տագնապալից, չհրքուստ բոցավառվող մենախոսություններ, որոնց հասցեատերը, սակայն, ոչ թե բանաստեղծի հոգեկան առանձնատունն է, այլ կյանքն ու աշխարհը, որին Սևակը պիմում է ոչ թե վերացական ճշմարտություններով, այլ մարդկայնության կոնկրետ չափանիշներով.

խոստանում եմ
Լինել ո՛չ թե հարկահավաք,
Այլ գավա՛կը
Դժվար դարի,
Ինչպես նրան՝ և ինքըս ինձ
Հավե՛տ մնալ հավատարիմ,—
Թեկուզ կրկ և մահացու ցավը դարի.

Թեկուզ նույնիսկ կյանք արժենա դավը դարի,
Մեռնելիս էլ ո՛չ թի տանել,
Այլ կտակե՛լ լավը դարի.
Լինել լոցը նրա հրի,
Բերք հասցենոց նրա տոթը,
Ո՛չ թի նրա անցնող բամբին ու մոխիրը...

Մարդկայնության սեական շափանիշը ամենից առաջ ինքնայրումն է,
ուստի և նա դուժերգում է՝

...այն խարույկը, որ բնավ չի մտահոգվում,
թե իր մահն է իր իսկ լոցը,—

ուստի և հպարտանում է այն ժամանակ, երբ՝

Ինչպես խարույկը լույս է շաղ տալիս
եվ անջատում է գոյն ու ջերմություն,—

ուստի և իր ծնունդը արդարացնում է մի բանով՝

կիև շուրջս խավար լինի՝
Մարդկանց հաժար փայտատեղեմ,
Հասակով մեկ փովեմ գետին
վհատության համփան փակեմ...

Դեռ «Անմահները հրամայում են...» գրքի «Անձնական հարցաթերթիկ» բանաստեղծության մեջ Սեակը իր պրաղմունքը զնահատում էր ոչ այլ կերպ, քան «Կյանքին նայել Միայն ... բարձունքներից ապագայի»:

Այս դավանանքի գեղեցում բնավ պատահական չէր, որ Սեակը իր ստեղծագործություններում, առավելապես «Մարդը ափի մեջ» գրքում, նախագծելով Մարգու իր իդեալը, նրան հավասարեցրեց նրա իսկ ստեղծած աստծուն:

Մարդու իդեալի նախագծման առումով Սեակի բանաստեղծության մեջ շեշտվում են ոչ միայն հրապարակախոսական-հեռորդական այրող շնչով բերված «Խոստովանում եմ», «Ողբում եմ», «Հպարտանում եմ», «Խուսափում եմ», «Գժվում եմ», «Վիճում եմ», «Ծնթաղում եմ», «Երազում եմ», «Ատում եմ», «Հանգստանում եմ» և նման բայական վերնագիր ունեցող վերլուծական խոստովանությունները, այլև, այսպես կոչված, «սինթեզի» հիմունքներով գրված «Թուլցիկ երգերը»:

Դրանցից մեկը վերնագրված է «Անտառի վեպը»:

Դարավոր, նախնադարյան անտառ՝

...Ասքեր է հիշում,
Որոնք աշխարհում
Երբեք չեն հազել բառի նեղ շապիկ
Ու բայ չեն փոխել տառե ոտերևով:

Վիպասանում է անտառը կարծես,
Մի վեպ է պատմում,
Մի վեպ հնօրյա՝
Մի վաղրնջակա ն—անհա՛յր առասպել,—

այն ժամանակների մասին, հեռավոր այն օրերի մասին, երբ ծնվեց անա-
նուն այն էակը, որ

...Հետո,
Շատ ու շատ հետո
Պիտի «մարդ» կոչվի...

Անտառի հնօրյա ասքր, բնականաբար, հուշում է համապատասխան ապ-
րում.

...Իսկ իմ հոգու մեջ
Հարթնում է հանկարծ անհայտ մի թախիժ,
Մի հազարամյա անանձն կարոտ,
Որ բազում դարեր քնած է եղել,
Ինչպես մետաղը՝
Որձարարի մեջ,
Ինչպես կրակը՝
Առոմի գրկում...

Թախիժը՝ արդեն հիշված բախման օրենքով, վերաճում է երազանքի,
մեծատառով Մարդու երազանքին՝

Ու թվում է ինձ.
Որ աչսպես,
Կանգնած կանաչ բացատում,
Ուր որ է ես էլ, ուժով մի կախարդ,
Արմատ կձգեմ,
Կհաղնեմ սաղարթ...

Սեակր, ձեռք պարզելով դառական արվեստին, հռչակում է մարդու մըշ-
տընչենականությունը, նրա խոր առնչությունը անծայրածիր կեցության հետ:
Նա հաստատում է մեծ առնչությունը, կյանքի ամենագոր ուժը:

«Կախարդ ուժը» կյանքի, գոյության, ստեղծարար մտքի ուժն է, որը
բախման ներքին օրենքներով սապարեզ է տալիս սեակյան հուղապրում-
ներին ու մտորումներին, իդեալական մարդու նրա պատկերացումներին,
սեակյան խորհրդանշաններին: Նշան-սիմվոլային բանաստեղծության հիմուն-
քով են գրված Սեակի «Թուրքիկ երգեր», «Ականջդ բեր ասեմ», «Վերնագիրը
վերջում» շարքերը: Կավագույններից մեկը «Միայնակ ծառը» բանաստեղծու-
թյունն է.

Պոկված անտառից՝
Մենակ ու մռայլ
Մի ծառ է ցցվել բարձունքի վրա:

Ինչպե՞ս չի սիրում անտառը նրան,
Ինչպե՞ս է ձաղրում,
Քրքջում վրան,

Ի՞նչ է լին հսկան

Այս թզուկների

կամքին

ու

կյանքին

Չի կարողանում իրեն ենթարկել,

Ի՞նչ է լին նրանք չե՞ն կարողանում

Իրենց նեղվածքում սրան բանտարկել...

Նվ չի՞ հասկանում անտառը հիմար,

Թե ծառն այդ ինչ է անտառի համար.

Ամբողջ այս բանաստեղծությունից երևում է շարժման մի զարմանալի անհանգստություն, որը, դարձյալ, ինչպես նախորդ բանաստեղծությունը, հաստատում է կյանքի մեծ ուժի գաղափարը, որը Սևակի ստեղծագործության մեջ խորապես առնչվում է մարդու հոգևոր ազատության սահմանների լայնացման խնդրի հետ:

Կյանքը,—Պ. Սևակի բանաստեղծական հայտնությամբ,—նորագույնացում է. երի անվերջ ու անսահման ընթացք է, մարդը աշխարհի զինամիկ ամբողջության ստեղծարար ողին է, միշտ ենթակա «ներքին բախման»՝ ներքին դրամայի օրենքներին: Կյանքի մեջ ապրում է պրծուն այդ օրենքը, որը սկիզբն է շարժման ու առաջխաղացման, որը սկզբունքն է պրծողության, որը նաև մարդուն իր «նեղ շապիկից» ազատելու նախապայմանն է:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակը, մարդուն բեռնաթափելով իր «նեղ շապիկից», նրան հատկացնում է կյանքի վրա իշխելու, ինքնությունը հաստատելու պատմական խնդիր:

4

Այդ ապրումներով է ամբողջովին շնչում «Եղիցի լույս» ժողովածուն, որը, լինելով նախորդ գրքի բնական շարունակությունը, միաժամանակ, նոր աստիճան է բարձրացնում Սևակի բանաստեղծության «փրկիսոփայական ջիղը»:

Եթե «Մարդը ափի մեջ» գրքում ամենագործածական մետաֆորը արմատի մետաֆորն էր, ապա «Եղիցի լույս»-ում բանաստեղծական ապրումները համախմբող պատկեր է դառնում Լույսը, միջնադարյան-շարականային «Լույս զվարթը», որի անհամար ու վերին աստիճանի ճկուն զուգորդություններով Սևակը դարձյալ շարունակում է մարդու ճանաչման երկրաբանի իր գործը:

Կյանքը,—ասում է Սևակը «Խարույկ սառույցի վրա» բանաստեղծության մեջ,—ինչպիսի խորդուբորդություններով ու փլվածքներով լեցուն լինի, այդուամենայնիվ, «ընդլայնում է մեզ» և, լայնացնելով մեր իմացությունները, լեկադրում է ապրելաձևի նորանոր հնարավորություններ ու պաշարներ:

Նվ փափք աստրժո,

Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես,

Ինչպես օվկիանոսն է ինքն իրեն մաքրում:

«Մաքրման», հոգեկան պարզության, դաշնության այս ընթացքը ոչ թե խաղաղ, անբախում անցում է, այլ դրամատիկ մաքառման դժվարագույն ընթացք, ծննդյան իսկական երկունք, որում առանձնակի դեր ունեն կատարելու «աստծո քարտուղարները»՝ ժամանակակից լուսարար բանաստեղծները:

Պ. Սևակը այդ տոհմից էր:

Բնավ պատահական չէ, որ նրա «Հիմն լույսին» գրքի (1971) չեխական «Ռուդե պրավո» թերթի գրախոսը ասում է, որ Սևակի բանաստեղծությունն ամբողջովին «լուսեղեն նյութից է»¹⁴:

Այն բանաստեղծներն են սրանք, որոնք՝

Ամեն վայրկյան նախ աչքովում են անթրվածին,

Հետո՝ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես...

Սրանք կոչված են մի վսեմագույն նպատակի՝ Լույսի, որ աշխարհի բոլոր ծագերից իսպառ վերանա խավարի պատնեշը, որ մարդը մեծ հավատով ապրի առանց «ինքնահոս աղոթքների», որ բոլոր ամերում ու հորիզոններում հնչի ու գրեգա «Եղիցի լույս...» արդար կանչը:

«Շո՛ւտ, վառեցե՛ք լույսերն ամեն...»,—հրովարտակում է Սեակն իր բանաստեղծություններում, դրա հետ կապելով նախ և առաջ մարդկային հավատի ճշմարտության հաստատումը, որպեսզի աշխարհից իսպառ վերանան մարդուն ուղեկցող ստվերները, մարդը ազատվի մարդկային էությանը խորթ դժերից, ամենուրեք ծիածան կապի հողեկան դաշնությունը՝

...Որ քարերն անգամ
Ներքնապես զգան
Իրենց երբեմնի հեղուկ վիճակում,
Որ արտաշնչեն բույսերն էլ... արե՛ւ
Եվ ո՛չ թե միայն անտես թթվածին,
Որ մարդն էլ իրեն լավ զգա այնպես,
Ինչպես մեղեդին՝ վսեմ տաճարում,
Գույնը՝ հանճարեղ կտավի վրա,
Եվ խաղալիրը՝ մանկան ձեռներին...

Ինչպես էդ. Մեծեկայտիսը, Պ. Սեակը ևս ժամանակակից բանաստեղծների «աշխատավայրը» համարում էր «նախադժային բյուրոն», որտեղ նախադժվում են կեցության իդեալական, կատարյալ ձևերը, վերջավորված ձև ընդունում մարդու էության վաղեմի երազանքները:

Սեակն իր բանաստեղծություններում, վերջ ի վերջո, սրբազործում է ՄԱՐԴՈՒՆ, իհարկե, Բանական մարդուն, իսկ մեծարելով մարդուն, նա հանդում է կյանքի մեծարմանը՝ համարելով կյանքը ավելի բարձր, քան ամեն մի Հրաշք: Յուրովի բանավիճելով նորագույն այն իմաստասիրությունների դեմ, որոնցում մարդը իջեցվում է իր պատվանդանից, Սեակը, հակառակը, կյանքի առաջադիմության խթանը համարում է Բանական մարդու հաղթանակը:

Այս իմաստով «Եղիցի լույսի...» յուրօրինակ լրացումն է դառնում հետմահու հրատարակված «Հավատարմությունը սրտի արատ չէ» մենախոսական պոեմը: Պոեմում տիեզերագնացների հետ բարձրանալով «հողագնդի կատարը», Սեակը այդ բարձունքից փառաբանում է մարդկության լուսադարներին՝ խարույկ բարձրացվածներին, ցից հանվածներին, նահատակ-խաչվածներին, հրեա Հիսուսի առասպելը ցրած մեծագործ փրկիչներին, տասն օրվա մեջ աշխարհը սասանած հեղափոխությունը, տիեզերքի ժամանակակից ճանապարհորդներին, որոնք բոլորը միասին արարեցին Բանական Մարդուն:

Դարեր ի վեր մարդը ձգտում է կատարելության, դժվարին փորձությունների միջով պարզում է հավատի ու սոցիալական առաջադիմության դրոշը, լուծում է տիեզերական մեծամեծ խնդիրներ, իշխում է բնության վրա՝ դուրս գալով նրա ստրկությունից, բայց նրա անծայրածիր ազատությունը դեռ կաշկանդում են իր իսկ մեջ եղած կույր բնազդներն ու կրքերը՝ Բանական Մարդու մեծագույն թշնամիները:

Առաջին հերթին՝ իրերը.

Իրերն ապրում են մի բոլորովին անձանո՞թ կյանքով,
Լոկ իրենց համար,

Միմիայն իրենց...

Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում՝

Հենց որ, քանի դեռ նախում ենք նրանց...

Պ. Սևակը հիանալի է ճանաչում ոչ միայն մարդուն, այլև «իրերի բնությունը», իրերի երեսն ու աստաղը, գիտե նաև, որ մարդն ու իրը կյանքում հաճախ երևում են հավասար իրավունքով (սա դեռ շարիքների փոքրագույնն է), այլև իրերը երբեմն ավելի մեծ իրավունքներ են ձեռք բերում, քան Բանական Մարդը:

Բանական Մարդու աղատություն մեծագույն թշնամին՝ Իրը, ինչ-որ տեղ ու ինչ-որ կույր ուժով դառնում է «սոցիալական-հոգեկան հիվանդություն», փակում է Լույսի ճանապարհը: Ուստի և բանաստեղծը, որ հավատում է մարդու իմացական անսահման կարողություններին ու բանականության ուժին, զիմադերծում է իրերի զիմակաները, հնչեցնում այս դատավճիռը.

...Մեր ձեռքով սարքված

Իրերն իրավունք ունեն իշխելու,

Բայց ոչ մեզ վրա:

Այսօր դատում ենք լույսի մի քանիսին:

Այսպես կդատենք բոլորին՝ նաև՝

Մինչև հասկանան,

Որ մեր իսկ սարքած

Իրերն իրավունք չունեն իշխելու:

Գոնե մե՛զ վրա...

Իրերի հետ սերտ առնչությունների մեջ է նաև մարդու «թատերական զիմակը», հետևաբար բանաստեղծը մեղադրականը տեղափոխում է նաև այս ոլորտը, դատ ու դատաստան բացելով հասարակական-սոցիալական առաջընթացին, հոգևոր լույսի ծավալմանը խանգարող, մարդուն դեռ իր «նեղ շապիկի» մեջ պահող երևույթների դեմ:

Ս. Գալսարյանի զիպուկ նկատումով՝ Պ. Սևակը ստեղծում է բանաստեղծական «զիմակաների թատրոն»¹⁵:

Ուղքեր են զիմակավորները:

«Անգիր հավատացյալները», ոչ թե հոգևոր հացով, այլ «ճահճախոտով» սըն՝ վող «պատյանավորները», կյանքի անսահմանությունն ու հարստությունը բանոնով չափող քաղքենիները, «իմ տունը՝ իմ ամրոցը» եսապաշտության սկզբունքի հետևորդները, նյութապաշտներն ու եսապաշտները՝ Լույսի թըշնամիները: Քաղքենիությունը և կաղապարվածությունը, եսապաշտությունն ու անտարբերությունը, — ասում է բանաստեղծը, — անհամատեղելի են ՄԱՐԻ հասկացությունը:

Սևակի պոեզիան արտացոլում է մեր բարդ ժամանակի անհանգստությունը, կյանքի սուր եզրերը, Մարդու ծառացումը ժամանակակից քաղքենիության փոխակերպությունների դեմ: Դա անհաշտ, հրապարակախոսական-քաղաքացիական ակտիվ զիրքորոշման ու բանավեճային ուժեղ լիցքավորման բանաստեղծություն է:

Քննադատական սուր հայացք ունենալով մեր իրականությանը, մեր հավատին, մեր իդեալներին խորթ երևույթների հանդեպ, հնչեցնելով տաղնապի ահագանգ, Սևակը, այնուամենայնիվ, չի դառնում մարդու փլուզման ողբասաց:

Անսահման մի տխրություն կա նրա բանաստեղծություններում, իսկ մի ցավ ու կսկիծ, վեճ ու կռիվ, բայց այս ամենով հանդերձ, նրան ամենին չի լքում աշխարհի ու կյանքի դրական զգացմունքը, չի լքում այն հավատը, որ մարդն իր Բանականությամբ ի դժուր է գտնելու կյանքի ոսկեզեղմը՝ կենդանի ստեղծարար ուժը:

Աշխարհազգացման այս որակի դեպքում միանգամայն հասկանալի են դառնում Սեակի բանաստեղծությունների կրքոտ էքսպրեսիան ու պատգամախոսական շունչը, նրա անհանգստությունն ու սուր ապրումները, նրա անհաշտ կեցվածքն ու տագնապալի ահազանքերը:

Բանաստեղծության դարավոր պատմության ընթացքում բանաստեղծներին կներկ են ալլեալ անուններով: Մեր օրերում դրանց ավելացել և նույնիսկ տեղն են գրավել օգերեկութաբան ու նախագծող կոչումները:

Օգերեկութաբան, որ եղանակի փոփոխությունից առաջ կոահում է ժամանակի բարեխառնությունը, և նախագծող, որ մասնակցում է լինելիության ու հասունացման ընթացքի մեջ գտնվող այս աշխարհի ստեղծմանը: Այդպիսին է նաև Սեակը, փայլատակող-թափանցող մտքի մի բանաստեղծ, որ դրական առաջին իսկ քայլերից, բայց ավելի հուժկու խորացումով «Մարդը ափի մեջ» զրքից զնաց դեպի մարդու արմատական ճանաչում և մարդկային իդեալների նախագծում:

Պ. Սեակի ստեղծագործության մեջ մարդ-պտուտակին հաղթեց այն մարդը, որ հնուց ի վեր կոչվել է „Homo sapiens“՝ Մարդ Բանական, ճանապարհ տալով ապրումների խոստովանանքային անկեղծության ու մտքերի փիլիսոփայական լայնացման բանաստեղծությանը՝ Ոգու նոր որակին:

Նայվածքի շրջադրության մեջ վճռական դեր խաղաց 20-րդ դարի մեծագույն երեսփի՝ հեղափոխության վերագտնված շունչը, որը, ընդարձակելով մարդու հոգեկան ազատության սահմանները և մարմին տալով մարդկության դարավոր առասպելներին, ընդարձակեց նաև մարդկայնության շափանիշները և մեծացրեց հոգևոր լույսի կարիքները:

Այդ շափանիշների ու մեծ լույսի ստեղծմանը, քաղաքագետների ու դիտնականների հետ միասին, մասնակցում են նաև բանաստեղծները, իհարկե, ոչ թե բազմադեմ հանդաթուխները, այլ՝ լուսարար, լուսասփյուռները: Ուստի և նրանց ժամանակակից իշխանատունը, ինչպես դիպուկ նկատել է Սեակի արյունակիցը՝ էդուարդաս Մեծիլայտիսը, այլևս լինելու է «նախագծման բյուրոն»:

Իսկ ի՞նչ են անելու բանաստեղծներն այդ «բյուրոններում»:

Այս հարցի ուղղակի պատասխանն է «Եղիցի լույս» զիրքն ամբողջությամբ, որում ներկայացված է 20-րդ դարի Մարդու հոգեկան դրաման: Բարդ, իսկական իմաստով ֆաուստյան դրամա, որի ոչ թե հանդիսականը, այլ գործող ու մաքառող անձն է Սեակը՝ իր տագնապալի հարցումներով, պատասխաններով ու խոստովանություններով, ժամանակի դիմագիծը պարզեց զնահատականներով ու լիարժեք Մարդու հաղթանակի հույսերով:

Աշխարհում դեռ շարունակվում է աստվածային ու մարդկային կոտակերպությունը, ինչ-որ տեղ դեռ իշխում է դիմակահանդեսը, հեղափոխության հողմերով ազատություն նվաճած մարդուն դեռ հետապնդում է մարդու սովերը, դեռ արմատախիլ չեն արված կույր բնազդներն ու պոլիտիկանու-

որ ի դեմս «Եռաձայն պատարագի»՝ «եռադուղանջ ձայն ասմունքի» (Ողբամ մեռելոց... Բեկանեմ շանթեր... Կոչեմ ապրողաց...) հնչում է իբրև դատ ու դատաստան Բանականության և Լույսի հին ու նոր ախոյանների դեմ:

Պատմության դասերով ու փորձով զինված մարդը,—ասում է Սեակն իր գրքով,—գնում է դեպի հաղթանակ, մաքառում է հանուն մարդկայնության, հանուն զոյության լիարժեքության ու հոգեկան պարզության: Եվ, վերջապես, հանուն այն բանի, որ հողադուռն ամբողջ էերծծվի բարության ավիշ-հերով, որ ամենուրեք գործոն ում դառնա համամարդկային բարեկամություն, որ «Բարե» բառը ընդլայնելով գործողության սահմանները՝

...դառնար անձնագիր
Աշխարհում համայն,
Ամենքի՝ համար...

Եվ կուգենայի
Շատ կուգենայի,
Որ նմանապես այս բառը լիներ
Նոր և իրական մի «Բացվիր», Սեղամ»:

Բանաստեղծի նկարագրի համար ամենակարևոր հատկանիշը բնավորությունն է. գեղանկարիչ լին վերլուծող, բնանկարիչ թե համադրող, բանաստեղծի ինքնությունը չափվում է ամենից առաջ նրա բնավորության կայունությանով: Սա է չափանիշը անձնագրով բանաստեղծների:

Եթե փորձենք մի խոսքով բանաձևել Սեակ բանաստեղծի բնավորությունը, ապա կարող ենք ասել, որ նա մաքսիմալիստ է: Սա նշանակում է՝ այրվել մինչև վերջ, նվիրվել մի գաղափարի մինչև վերջ, հաստատվել ու հաստատել մինչև վերջ: Բնավորության այս պիժը երևում է ոչ միայն քաղաքացիական լայն շնչի բանաստեղծություններում, այլև մտերմական քնարում՝ սիրո խոստովանություններով:

Սովորության ուժով Սեակին համարել են բանապաշտ, որին իբր թե խորթ են հուղապրումների ջերմությունը, մտերմական շունչը, անձնականությունը: Սա լեզենդ է, որ Սեակը հերքել է դեռ «Մարդը ափի մեջ» գրքի սիրային ասքերով («Նրդ երգոց», Նահանջ երգով») և հերքում է վերջին գրքի սիրային բանաստեղծություններով:

Րացեք «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքի ուղածղ էջը՝ համոզվելու, թե խոստովանանքային ինչոլիսի բարձր, մարդկային խոր շունչ ունեն նրա սիրային հղումները:

Թեկուզ այս մեկը՝ «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև».

...Իժգոհությունից ես շատ եմ դժգոհ:
Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ,
Եվ ասեմ՝ ինչով:
Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև,
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտովս:

Ես խոսվել եմ նաև աշխարհից.
Ինչ ու վերստին հաշտեցրու՞ դու մեզ,
Թե չէ ես այսպես ապրել չեմ կարող:

Ուզում եմ նայել ինձ ու աշխարհին
Լիացած, ժպտուն ու զոհ աչքերով՝
Հաղվելով ե՛րբ ուղի, ե՛րբ պապակ փափագ:

Ուզում եմ ապրել անշար ու բարի՝
Գմբեթի ճեղքում բուսած առուցտի պես...

Սիրո նվագներում ես Պ. Սևակն ինքն է՝ նույնքան մոլեգին, նույնքան անհանգիստ, նույնքան դրամատիկ, ինչպես «ոչ սիրային» նվագներում: Եվ... բաց ու անկեղծ ... այնքան անկեղծ, որ նրա սիրային երգը կարելի է անվանել «քնարական սխրանք»:

Արդի բանաստեղծության մեջ բարդավաճած բանասիրական ոճավորումների ու մադրիգալային-տրիոլետային «սիրերգության» մամլակի տակ ընկած անկենդան մարդու փոխարեն Սևակը բերում է հզոր, տառապող, այրվող մարդու իրական ապրումները.

Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Օգնի՛ր, որ ցավըս...
Զի՛ անցնի ցավըս:
Գուցե պետք էլ չէ, որ անցնի ցավը:
Նա էլ է ծնունդ,
Ինչ-որ երեսա
Եվ... իր ապրելու իրավունքն ունի...
Օգնի՛ր, որ ցավիս ետևո՛ւմ պահվեմ.
Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Այս երակը՝ սիրո հոգեկան դաշնության աղբյուրի հրակը, նոր ուժով ու փայլով հնչեց «Եղիցի լույս» գրքի բիրիական հղումներում՝ Մարիամին ուղղված կանչերում («Մարիա՛մ, լսո՛ւմ ես...», «Քո անունո՛ւմ, Մարիա՛մ, Քո անունով», «Օգնի՛ր ինձ, Մարիա՛մ...»):

Բիրիական Մարիամը, իբրև կատարելության տիպար, սևակյան բանաստեղծություններում ոչ թե սովորական գրական խորհրդանշան է, այլ մի բարձունք, որով բանաստեղծը չափում է տառապանքի խորությունն ու հավատարմության ուժը, հավատի կշիռն ու թախծի երկարությունը:

«Բախման օրերնը» Սևակի տողերին ներշնչում է ողբերգական ճշգրտություն՝ խորացնելով սիրո և ճակատագրի միասնությունը.

...Ա՛խ, տե՛ր Կսկիծ,
Այսքանն արդեն բավակա՛ն է,
է՛լ ավելին հարկավոր չէ՛, տե՛ր. ողորմյա՛...
Զե՛մ ուրանում.
Ես րո հախկին ու մշտական հպատակն եմ:
Ուրեմն այլևս ինչի՞ համար
Ուժը փորձել հպատակի չլու մեջքին:
Ինչի համար, տե՛ր, ողորմյա՛...

Եթե ճիշտ է այն միտքը, որ առանց ողբերգության չկա բանաստեղծ, ապա դրա նոր տպագրույցը Սևակի սիրային նվագներն են, որոնցում, ինչպես և քաղաքացիական նվագներում, որոնվում է Մարդը՝ անկապանք, ազատ, հզոր անհատականությունը:

Հայոց պատմության մեջ Պ. Սևակի համար կային շատ նվիրական տնուններ՝ պատմիչներ, բանաստեղծներ, արվեստագետներ, սակայն նա ամեն-

312

նից ավելի ոգեշնչված էր հայոց այբուբենի գյուտարարի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և հայոց հրգի գյուտարարի՝ Կոմիտասի պատմական սխրանքով ու լուսն-դեն կերպարանքով:

Այդ ոգեշնչվածության առարկայական վկայություններն են նրանց գործի Պարույր-սեակյան իմաստավորումները:

«Եվ այդ մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմում, դիմելով պատմական պատկերավորության և ոճաբանության բանալիներին, Սեակը արտահայտեց հայրց գրերի վիթխարի և անմրցելի նշանակությունը ազգային մաքառումների բաղմադարյա տարեգրության մեջ (5—20-րդ դար), իմաստավորեց մաշտոցյան գյուտարարության հեռանկարային և համազգային մեծագործությունը:

«Խրի դեմ՝ գրիչ» հոգվածում Պ. Սեակը Մաշտոցի ստեղծագործության բաղմանգրությունը (նշանագրերի գյուտարար, լեզվաբան-քերական, հայ գարոցների հիմնադիր, բանաստեղծ, երաժիշտ և այլն) բացահայտելուց զատ, նրան համարեց մեր առաջին և մեծագույն քաղաքագետը, որը եղավ «փաստական կաղմակերպիչը» և՛ Ավարայրի ճակատամարտի և՛ Քաղկեդոնի ժողովի, այն իրադարձությունների, որոնք բախտորոշ դեր խաղացին թե՛ դրահաշտական կրոնին դիմադրավելու և թե՛ համընդհանուր քրիստոնեական աշխարհում ազգային դիմադրիժր տարբերակելու գործում¹⁶: Բանաստեղծն ասում է, որ Մաշտոցը հանդես եկավ ազգային գոյության ամենաճակատագրական ժամին և նրան տվեց մաքառման ամենազորեղ զենքը՝ մայրենի լեզուն, որի դեմ անգոր են նվաճողները: Մաշտոցյան տառերը՝ այն հրաշքն էին՝

Որի դեմ պիտի դառնային անգոր
նեա ու յալաղան,
Փղեր ու տանկեր,
Եվ որ մեր ոգու անբառ կանչերին
Պիտի որոտով միշտ արձագանքեր...

Մաշտոցը ծնվեց ճակատագրական ժամանակ՝

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե վերջը մի անդ դառնում է սկիզբ:

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե հրաշք չկա՞,
Կա միայն կարիք:

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե աշխտեղ է լուկ սիրանքն սկսվում,
Ուր վերջանում է ամեն մի հնար...

Ինչպես ճիշտ նկատել է լեզվաբան Վ. Գրիգորյանը «Գրողը և լեզուն» հոգվածում, Սեակը ուներ «լեզվի ճշմարտության» իր բմբռնումը, հանդես էր գալիս ժողովրդի ճակատագրի մեջ լեզվի տեղի ու դերի որոշակի կոնցեպցիայով, լեզուն համարում էր հայրենիքի և ժողովրդի գոյության նախապայանը, նրան վերագրում էր ազգային միավորման կարևորություն¹⁷:

«Ժողովուրդ—լեզու» հարաբերությունը արտահայտվեց ոչ միայն մաշտոցյան պոեմում, այլև «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու», «Խոսք հավաստիքի» օրհնաբանական-ներբողական շնչի բանաստեղծություններում:

Աղգային ձևավորում՝ միասնական լեզվի մեջ,—սա էր Պ. Սևակի լեզվաբանական մտորումների կետ-նպատակը:

Սևակի ստեղծագործության և հայկական պոեմի մեծարժեք երկերից մեկն է «Անլռելի զանգակատունը»: Պոեմի հրատարակությունից հետո նա դարձավ հանրաճանաչ անուն և ընթերցող ամենալայն խավերի կողմից գիտակցվեց իբրև ժողովրդի լավագույն զավակներից մեկը, որոնք «Ուշ-ուշ են գալիս, բայց ոչ ուշացած. Մնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին»:

«Անլռելի զանգակատուն» պոեմի մեջ ի մի եկան Սևակի բանաստեղծական տաղանդի լավագույն զմեռը՝ հայոց պատմության էություն և ազգային բնավորության խորունկ ճանաչողություն, բուռն ու կրքոտ խառնվածք, սուր, թափանցող միտք, զրական հնարագիտություն, հայոց լեզվի բառապաշարի օգտագործման ճկունություն, պատկերային հարուստ մտածողություն:

Կոմիտասի կերպարը նրան ոգեշնչել է դեռ ուսանողական տարիներից, դառնալով նրա պաշտամունքներից մեկը: «... Իմ գիտակցական ողջ կյանքում,—դրել է Պ. Սևակը,—ես եղել եմ նրա հետ, եթե կարելի է ասել նրա մեջ, ինչպես բջիջը մարմնում և աշգյհս էլ կգնա մինչև այն օրը, որ «վախ՛ւ՛ւսն» է կոչվում»¹⁸:

Կոմիտասի վիթխարի անհատականության մեջ, Սևակի ըմբռնումով, լեկվել է հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմությունը: Ծրագրելով Կոմիտասի կյանքի ճանապարհին նվիրված «Անլռելի զանգակատուն» պոեմը, նա իբրև մեկնակետ ընտրել է Կոմիտասի և ժողովրդի պատմության հուշերի միտքը: Այդ մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ գրել է. «Իմ գիտակցական ամբողջ կյանքում ես տառապել եմ, եթե կարելի է ասել, կոմիտասասիրությունից: Իմ ազգի մեծագույն զավակներից մեկը, որին բնությունը օժտել էր այն ամենով, ինչի համազումարը բնորոշվում է «հանճար» կարճ բառով, ծնվել էր ամենաբախտավոր և ամենազբախտ աստղի տակ: Բոլորովին որը, մայրենի լեզուն համարյա թե մոռացած, միայն ձայնի (նաև որբության¹⁹) շնորհիվ էջմիածնի ճեմարան ընկած, ուստի և կուսակրոն դարձած, իր հավետ լուսեղենությունը մշտնջենական սենյակի մեջ պարփակած այդ մարդակերպ ոգին ի վերջո խճապեց էլ ոգեղենացավ. ակունատես այն ցեղասպանությանը, որի առաջնությունը գերմանական ֆաշիստներին չի պատկանում, այլ օսմանյան թուրքերին,—Կոմիտասը խելադարվեց 1915-ին և ամբողջ 20 տարի ապրեց փառիդյան հողերուծարանում՝ իբրև անթուղ մեռել, իբրև անփուտ սրբություն:

Գրել Կոմիտասի մասին հավասարազոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամարտով, երգով ու լացով, եվրոպական գիվանգիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ ու ազգագիտությամբ, անցյալով և ապագայով»²⁰:

Ստեղծագործական այս վիթխարի մտահղացումը իրացվեց «Անլռելի զանգակատուն» պոեմում: Ուշադրավ է նաև հետևյալ խոստովանությունը. «... իմ ողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Զանգակատունը», գրել եմ զանազան «ծնեհով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոգվածների շարք, իբրև ողբերգություն կամ դրամա. ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի»²¹: Բանաստեղծի «մտքի մեջ գրված» պոեմը ստեղծագործական իրողություն է դառնում Մոսկվայում:

Ամբողջ կյանքում նախապատրաստված լինելով կոմիտասյան թեմային, խորապես ուսումնասիրած լինելով հայ ժողովրդի քաղաքական և մշակութային պատմությունը, ինչպես նաև Կոմիտասի կյանքն ու հայ ժողովրդական երգը, Սևակը մեկ տարվա ընթացքում (1957 սեպտեմբեր—1958 նոյեմբեր)



մարմին է տվել բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Պոեմի առաջին գլխավոր թեման Կոմիտասի ստեղծագործության պատմական և ժամանակակից նշանակության վերհանումն է, այն խոշոր անհատի, չրի մասին ասում է.

Դու Ամենայն Հայոց երգի Վեհափառն ես,
Դու՝ մեր երգի Մեսրոպ Մաշտոց,
Դիրն ու տառն ես Հայոց երգի:

Հայոց երգի
Անձիր հերկի

Ի՞նչ ակոսն ու խորունկ առն ես,
Ի՞նչ մատչելիք սերմը նրա,
Ի՞նչ խոստումը գալիք բերրի...

Ի՞նչ ծիրանի մեր այն ծառն ես,
Որ ինչքան էլ ճգակոտոր՝
Շաղկվել է և բար տվել.
Ու... մեր դարդը իրար տվել...

Պոեմի երկրորդ գլխավոր թեման Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանի՝ 20-րդ դարասկզբի, մասնավորապես 1915-ի հայկական կոտորածների, ասել է թե՛ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի պատումն է:

Պարույր Սևակի իսկ բնութագրությունը «Անլույսի զանգակատունը» «մտահղացված էր իբրև համանվագ՝ սիմֆոնիա»²¹:

Համանվագայնության սկզբունքը, բնականաբար, թելադրել է պոեմի բարդ կառուցվածքը:

Պոեմը բաղկացած է հետևյալ մասերից՝ «Յայգալույսի համազանգ», «Արեւագալի համազանգ», «Միջօրեի համազանգ», «Ծավալվող համազանգ», «Եղեռնի համազանգ», «Ահագնացող արձագանք»: Յուրաքանչյուր համազանգ ներկայացնում է Կոմիտասի կենսագրության որոշակի հատվածի ղեկավարված աշխատանքի լայնահորիզոն պատկերը, տվյալ հատվածի գլխավոր մոտիվի, հրաժեշտական լեզվով ասած՝ լեյտամոտիվի շեշտումով:

Այսպես օրինակ, «Յայգալույսի համազանգ»-ում բանաստեղծի ղեկավարված աշխատանքի խնդիրն է եղել Կոմիտասի հոգևոր աշխարհի ձևավորման ազդակների ցուցադրումը, իսկ «Արեւագալի համազանգ»-ում՝ ժողովրդական լայն կյանքի պատկերումը:

Համազանգերն իրենց հերթին ունեն մի քանի ենթամաս, որոնց բանաստեղծն անվանել է ղողանջ: Երևի թե այս կառուցվածքը նկատի ունի Ա. Վոդենսենսկին՝ խոսելով «Հանճարեղ հաշվարկի»՝ հայ ճարտարապետությունից եկող գծի մասին, ավելացնելով՝ «Հայ պոեզիան Դրիգոր Նարեկացու, Կիրիլ Զարենցի ու Պարույր Սեակի բանաստեղծական ձայնով հաղթահարել է ինտելեկտուալ լայնաբերձ պատենշը»²²:

Եթե համազանգերում բանաստեղծական թիմաները ղարգանում են ընդհանուր, լայն դժերով՝ ուղիներով, ապա ղողանջները արտահայտում են հեղուկ լինելով մասնավոր կոդներով:

Ինչպես օրինակ «Ղողանջ հարցմանը», որը նվիրված է Կոմիտասի սիրույն («Ասա՛, Վարդապետ, Ո՞վ էր քո սերը, Բախտի պես թաքուն քո սիրո տերը»): Կամ «Ղողանջ հաղթությանը», որը ներկայացնում է Կոմիտասի հրաժեշտության հաղթանակը եվրոպական երաժշտական աշխարհում:

Պոեմի ղողանջներից ամեն մեկը իմաստավորում է Կոմիտասի կյանքի այս կամ այն ղրվադը, սրանք, իրենց հերթին, ամբողջացնում են հայոց պատմության համազանգերը, իսկ բոլորը միասին վերակերտում ղավակներից մեկի՝ Կոմիտասի անկրկնելի աշխարհը:

Ա. Արիստակեսյանը «Պարույր Սեակ» մենագրության մեջ «Անյուրի ոսանդակատուն» պոեմի կառուցվածքի մասին խոսելիս գրական աղբյուրների կողքին նշում է նաև երաժշտական այն ազդակները, որոնք գեր են ունեցել պոեմի ձևավորման մեջ: Դրանց շարքում են Բեթհովենը՝ իր սիմֆոնիաներով, Մոցարտը՝ «Ռեքվիեմով», Բախը՝ խորալներով ու մեսսաներով: Այս ազդակների մասին ուղղակի հիշատակություններ կան նաև պոեմում («Անհուն սրբություններ երկինք էր միտում Մի հոգևորիչ հոյակապ խորալ», կամ՝ «Նրա բերանից ձգվում էր «եղձա»-ն, Հայցում էր Բախի մեներգ-աղոթքով»):

Իրապես, Սեակը բազմազարյան հայոց պոեմի պատմությունը հարստացրեց համանվագային պոեմի տեսակով, ըստ որի գաղափարական բովանդակության ծանրությունը կրում են ոչ այնքան սյուժետային-ֆարսույար գծերը (սրանք պոեմի կառուցվածքում հասցված են նվազագույնի), որքան փիլիսոփայական-քնարական արտահայտման եղանակները:

Բանաստեղծն այն կարծիքին էր, որ ժամանակակից պոեմը՝ ի հակադիր տվանդական-սյուժետային-պատմողական պոեմի, պետք է լինի քնարական-փիլիսոփայական: Պոեմի այս տեսակի կամ տիպարի մեջ մեծ նշանակու-

թյուն է տրվում բանաստեղծի ձայնին, երևույթներին տրված նրա գնահատականներին ու «քնարական միջամտություններին»:

Արդեն 30-ական թվականներից զրոզների մեծագույն իզձերից մեկն է և՛ ղեկ անմահ Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը: Ն. Զարյանի «Կոմիտաս» բանաստեղծությունից և Գ. Սարյանի «Դեպի կառափնարան» բալլադակերպ սաքից առաջ Կոմիտասի կերպարը ողենշել է Եղիշև Զարենցին: Նա գրել է մի շարք էպիտաֆիաներ և «Կոմիտասի համար» ռեքվիեմը, որը մեզ է հասել ոչ լիովին ավարտված վիճակում:

Զարենցյան ավանդի յուրօրինակ շարունակությունն է «Անլուխի զանգահատունը», ուր Կոմիտասի կերպարը ստացել է գեղարվեստական լիարժեք լուծում: Ինչպես պետք էր սպասել, կերպարի գեղարվեստական մեկնակետը պետք է լիներ ստեղծագործող խոշոր անհատի և նրան ծնած ժողովրդի անբաժանելի միասնության բացահայտումը:

Կոմիտասի երգի խոր ակունքը, Սևակի գեղարվեստական մեկնությամբ, գտնվում է հայ գեղջուկի հոգու և սրտի, երազների ու մտորումների, նրա կենցաղի ու բանաստեղծական թռիչքի մեջ: Պոետի պատկերավոր արտահայտություններ, ժողովրդի խորունկ հոգին էր, որ զառնալով երգ՝

Ախր տալիս
Գալի՞ս-գալի՞ս
Ծովանում էր այդ ականջում,
Հազար ձեռք աշնակ հնչում,
Հետո տանջում ու պահանջում՝
Ելնա՞լ-թափվա՞լ սրտերից-սիրտ,
Հոգուց-հոգի...

Ներկայացնելով ժողովրդական խոր արմատների հետ հոգեպես մերձեցնալու և նրա վճիռ աղբյուրներից ժողովրդական երգը գտնելու հրաշագործ պահերը, Սևակը պարզում է Կոմիտասի հայացքներում կատարված շրջադարձը:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի շատ ժամանակակիցներ այն կարծիքին էին, թե հայն իր սեփական՝ աղգային երաժշտությունը չունի, որ նրա երգը գերադանցապես օտար (պարսկա-արաբական) ազդեցությունների արդյունք է: Առաջիններից մեկը և ամենախորունկը Կոմիտասն էր, որ՝ սուղվելով ժողովրդական և հոգևոր երգի գաղտնարանները, բացեց նրա աղգային ամուր հիմքերը: Կոմիտասը արար-աշխարհով մեկ՝ իր հայրենիքից մինչև Եվրոպա, հռչակեց հայ աղգային երգի ինքնատիպությունն ու խորությունը: Նրա այս գյուտը ուժեղ հարված էր ժամանակի քարացած մտածողության և մարտահրավեր այն պահպանողականներին, որոնք ամեն կերպ արգելքներ էին դնում պատմական դեր ունեցող մեծ անհատի առջև:

Օգտվելով պատմական այս փաստից, պոետի «Ղուանջ միջակություն» գրքում Սևակը բացահայտում է անպտուղ, լճացած ուժերի և ժողովրդի հոգու կրակներով բոցավառվող հայրենասերի բախումը:

Նա, որ գալիս էր Եվրոպան հաղթած,
Հիմա հաղթության արեւ սրտում,
Վաստակած բազկով, հոգով տոնական
Հերոսի նման դառնում է իր տուն...

Եվ հանկա՛րծ

Այնտեղ... դգում է իրեն
Իր գալուց առաջ ջարդված
Ու պարտված...

Եվ մարդիկ, որոնց խոսքերն էին նոր,
Իսկ միտքը՝ մաշված,
Ինչպես դրամբ առուծալի մեջ
Գոռ հրդեհ տեսան
Լուսարար մտքի վառ օջախի մեջ
Ու սրտապատառ աղմուկ գցեցին...

Կոմիտասի կերպարի տմբողջացման համար Սևակը առանձին ուշադ-
րություն է դարձրել ոչ միայն նրա երաժշտական գործունեությանը, այլև անձ-
նական ապրումներին, նրա սիրո դրամային:

«Ղոզանջ հարցմանի» «Ասա՛՛ վարդապե՛տ» պարբերական հարցազրու-
յունները ներկայացնում են Կոմիտասի շիրականացած սիրո տառապանքն
ու դրաման.

Ասա՛՛, վարդապե՛տ,
Տե՛ղ էր բո սիրը,
Բախտի պես լաքուն
Քո սիրո տերը...

Ո՛վ էր նա, ինչ էր անունը նրա.
Սոնա՛՛ էր արդյոք, Խումա՛՛ր էր, Շողե՛՛ր.
Ականջին ուներ սրտածե օղե՛՛ր,
Խա՛՛լ ուներ արդյոք, ո՛ր ալաի վրա,
Ուներ Տիրամոր աչքեր ու հոներ՝
Տիրամոր ունկեր
Տիրամոր ծունկեր,
Տիրամոր հասակ,
Մազերը՝ պսակ,

Շաղիկը՝ կապույտ, շալը ոսկեկար,—
Դարերից հեղ մի մանրանկար,
Որ կարծես հ՛ կար, ե՛՛ր րնալ չկար,
Որ լիպեառ ուներ
Զխամբող գույներ—
Թե՛՛ ոչինչ չուներ, այլ ուներ լոկ քե՛՛զ,
Այլ ուներ լոկ քե՛՛զ—մի ամբողջ աշխարհ...

Կոմիտասի ոգեղենացած կերպարի պազաթնային դրվագն է տխրադալուկ
ազգի անունից, երկնքին ուղղված կանչը.

—Տե՛՛ր, ողորմեա՛...
—Յաղագրս հաւց, Լորաւց մեռոց,
Ուր էն տաւեալ ի գերութիւն,
—Տե՛՛ր, ողորմեա՛...
—Շիջո՛՛ գնուր վառ հնոցի,
Փրկեա՛՛ գմեզ, ամենագո՛ւր...
—Հայցեմք ի բնն արտասովելով
Եվ պաղատիմք գայս ասելով.
—Տե՛՛ր, ողորմեա՛...
—Բնկեալ գմեռ աղաչանքս,
Լու՛՛ր, գրառա՛տ ե ողորմեա...

Պոեմի վերջին դողանջներում Կոմիտասը երևում է ողբերգական տառապանքի հետևանքներով՝ հոգեկան խանգարումով:

Կոմիտասի կենսագրության և ստեղծագործության պոետական բնութագրումից բացի, պոեմում ընդարձակ տեղ է զբաղում ժողովրդի տառապանքի, ցասման ու ընդվզման թեման:

«Անլուկի գանգալատունը» ծայրից ծայր լեցուն է ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի՝ հարսանիքների, խրախճանքների, տոների, ծեսերի, ուխտագնացության և այլ, տեսարաններով, որոնց նպատակը ոչ թե դրանց ազգագրական պատճենումն է, այլ ժողովրդի հոգեկան հարստության հուզաթափով վերհանումը: Ժողովրդի մարդիկ՝ հայ գեղջուկները այդ նկարագրություններում երևում են իրենց կենսասիրտությամբ, արդար վարքագծով, բարոյական մարքությունամբ, ավանդապահությամբ, հոգսերով ու կարիքներով, լայն կյանքի երազներով:

Բայց՝

Ձուր է գեղջուկն ազադակում

Եվ հույսի շողն իր աչքի

Նետում երկնի հրաշքին:

Վերում՝

Աստված ծանրականջ,

Ցածում՝

Աղոթք ու զուր կանչ...

Հայ գյուղացուն բաժին է բնկնում ողբերգությունը:

1915-ի եղեռնը խոր վերք բացեց Կոմիտասի սրտում, նրան դարձրեց անփական ավերված հայրենիքի ու նահատակված ժողովրդի մեծ ողբերգուներից մեկը:

«Եղեռնի համազանգը»՝ պոեմի 5-րդ մասը, բարձրակետում հնչում է ժողովրդի ողբերգության ցնցող պատկերներով.

Գարուն էր: Ձեկած ամառ՝

Փուլ էկավ երկնակամար,

Ձյուն մաղեց մեր բաց զխին,

Ձյուն մաղեց՝ կրակի՝ պես...

— Գարուն ա, ձուն ա արեւ...

Գետերը մեր երերման

Հոսեցին՝ երակի՝ պես...

— Արունը ջուր ա դառել...

Ձորերը շիրիմ դարձան,

Վիհերը՝ գերեզմանոց.

— Ձուր մեր տունն ա տարել...

Ամեն բար՝ լուռ մահաբձան.

Ամեն տուն՝ վառման հեռ.

— Թեպեք հավի եմ դուռել...

Պոեմի վերջին՝ «Ահագնացող արձագանքը», նվիրված է ժողովրդի վերածնությունը: Եզրափակող բարձրաշունչ տողերը հնչում են իրրեւ ահափոր աղետներից վերածնված կյանքը փառարանող հիմն.

Դու շիմացար, որ աշխարհով

Կայծակեցին ահեղ շանթեր,

Եվ ազգը քո ուր ու անտեր.

Բզիկ-բզիկ,
 Մվա՛տ-ծվատ,
 Լըված աստծուց և մարդկանցից,
 Զրկված անդամ հուսո զանձից,
 Ի դեմս ամեն բարեկամի
 Լոկ տեսնելով ծախու կավատ,
 Մինչև մրուր դատարկելով
 Վհատության դավ ու գավալի,—
 Նույն ազգը թո՛ հանկարծ-մեկն
 Վերստացավ նոր մի հավատ.
 Հոգեվարրի իր մահիճոճ
 Հոգեդարձը վերածնվեց,
 Իբի նոր կյանքի հույսով դինվեց...

Վերածնված հայրենիքում,—ասում է բանաստեղծը,—վեր է խոյանում նաև կոմիտասյան մեղեդիների կախարդական զանգակատունը՝ մի անդամ եւ հաստատելով ժողովրդի անմահ ությունը:

«Ննչոնլի զանգակատունը» ժանրի ավանդական կանոններով զրկված սյուժետային պոեմ չէ: Թեև նրանում տեղ են գտել Կոմիտասի կյանքի դեպքերը (բախում էջմիածնի վանական միջավայրի հետ, հայ ժողովրդական երգի համակերպական ճանաչում Բեռլինում, աքսորի տարիներ) և ժամանակի անցքերը (ինչպես 1915-ի եղեռնը, ցարիզմի հայահալած քաղաքականությունը, հայկական դատի շուրջ եվրոպական պետությունների գրաված գիրքը), բայց նրա զխավոր դեմքը հայ ժողովրդի պատմության հոգեբանությունն է՝ խտացած Կոմիտասի մեջ:

Այս բարդ գեղարվեստական խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը օգտվել է արտահայտչական տարբեր միջոցներից: Պոեմում տեղ ունեն և՛ հեղինակի քնարական խորհրդածությունները, և՛ ժողովրդական կենցաղի (հարսանիք, ուխտագնացություն, ազգային տոներ) պատկերները, և՛ խոսքի վեհաշունչ բռնկումները, և՛ պատմության փրկսոփայական զնահատականները, և՛ կոմիտասյան երգի բանաստեղծական մեկնաբանությունները: Ահա՛, օրինակ, կոմիտասյան երգի բնորոշումը, որ գեղարվեստական պաթետիկայի փայլուն նմուշ է.

Դու մեր հաստատ Մասիս սարը՝
 Վստահելի թիկունքն ես մեր,
 Մեր նրբերի Մովսսարը
 Ու բյուրական աղունքն ես մեր,
 Մեր արնոսված հավքի լեզուն,
 Մեր կարոտած ֆիզան յարր,
 Մեր լեփլեցուն հոգիների ձայնատարր,
 Մեր նրբերի խաղը-նոտա ն-ձայնատա՛ղը...

Սա էլ պաթետիկայի հակադրությունը՝ երևույթի նկարչական հավաստի պատկերումը.

...Արագիլն էլի

Մեր խնձորենու ծաղկի բոցի մեջ իր ոտն էր վառում՝
 Վերցնում ու դնում միենույն ճլուղին.
 Իրեն կշամբանք ուղացած մարդուն՝
 Իր իսկ սեփական նախաձեռնությամբ, լույս աշխարհ էկած
 Սի ինքնագլուխ արեամաղիկ աչիկն էր թարթում
 Հերվա բոստանից...

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմում Պ. Սևակը երևում է իբրև հայոց լեզվի հարստությունը, գեղեցկությունը և ճկուն հնարավորությունները հնչեցնող բանաստեղծ:

Կատարելապես տիրապետելով հայոց լեզվի բառագանձին՝ նրա գրական և ժողովրդական երականերով, նա բացում է բառի հնչեցման վերին աստիճանի ճկուն և արտահայտիչ ուղիներ:

Ահա, օրինակ, նրա պատկերային երկվորյակ շարքը.

...Արտը մեզնից՝ դու ես մաճկալ,
Հարդը մեզնից՝ ցորենը դու,
Հարթը մեզնից՝ կատար դու սեզ.
Լուրթը մեզնից՝ երկինքը դու,
Շուրթը մեզնից՝ դու համբույրը,
Ցուրտը մեզնից՝ իսկ դու՝ կրակ...

Կամ ահա բանաստեղծական խոսքի և կոմիտասյան երգի հնարագետ զուգորդությունը.

Զանգակաձայն իր դուստրերից
Նա՞, որ ուներ Հայկից առած անուշ անուն,
Շիրիմ կոչված այն փոսի մոտ,
Որ հիրավի պիտի կոչվեր նոր հոր վիրապ,
Անմարդկային լուսվյան մեջ սկիզբ տվեց
Պահպանողա՞ն Զինար ետ ին.
— Կեռանա՞լ մի...
Ու կեռացան—խոնարհվեցին բյուր պոլսներ...

Պոեմի լեզուն ունի և՛ հնարարյան հայերենի հանդիսավոր շունչ, և՛ ժամանակակից լեզվի կենդանի թրթիռ, և՛ բանաստեղծական քնքշություն: Դա լեզվի և ոճի այն որակն է, որում իրենց հետքերն ունեն հնարարյան գողթան երգիչների էպիկական պատումն ու Գր. Նարեկացու խոսքի բռնկումը, միջնադարյան հայրենների լուսավոր նվագներն ու Սիամանթոյի ահեղ կանչերը, կոմիտասյան երգի նուրբ մեղեդիներն ու ժողովրդական հայերենի կենդանի երակաները:

Պ. Սևակի չափածոյի երկհատորյա բառարանի ստեղծող Արտաշես Պապոյանի տվյալներով «Անլուելի զանգակատան» կազմի մեջ են մտնում 6.091 բառ (իր բառակազմով զիջում է միայն կրկնակի ծավալ ունեցող «Մատյան ողբերգության» պոեմին): Նրա իսկ հաղորդումով, Պ. Սևակի չափածոյում գործ է ածվել մոտ 14.100 բառ, ավելին, քան որևէ հայ գրողի ստեղծագործության մեջ²³: 17.300-ի են հասնում նրա աշխատությունների և թարգմանությունների բառակազմը, այդպիսով ամբողջը՝ 26.600 բառ²⁴:

Սևակը ստեղծել ու կիրառել է հազարից ավելի նոր բառեր, որոնց մի զգալի մասը վավերացվել է բառարաններում: Սևակի բառապաշարի հարստությունը պայմանավորված է լեզվի հարստացման գործոնների վերաբերյալ ունեցած դիրքով:

Մի հոգվածում նա գրել է. «...դժբախտաբար, բառերի մի մասը քնած է (և ոչ երբեք մեռած), ուստի և հարություն տվող է պետք: Բառերի մյուս մասը պարզապես լուռ է, ուստի և խոսեցնող է պետք: Իսկ բառերի երեւի պերակշիռ մասը պարզապես... մաշված է անտանելի, ուստի և նրանց նախնական իմաստը վերականգնել ու փրկել է պետք: Ահա այս եռակի դժվարություններն են, որ պիտի հաղթահարի բանաստեղծը»²⁵:

Իր ասածի կիրառողն էր ինքը:

Եղեռնի թեման Սևակին զբաղեցնում էր ղեռ գրական մուտքի օրերից: 1944-ին նա գրեց Պ. Վարուժանի և Սիրամանթոյի բանտային երկխոսության տեսիլը, որին այնուհետև հաջորդեցին այլ բանաստեղծություններ, նաև «Եռա-
ձայն պատարագը» (1965):

Սա երեք մասից (ձայնից) բաղկացած հոգեհանգստի ղողանջ է (մեք-
վրեմ)՝ նվիրված 1915 թվականի ցեղասպանության զոհերի հիշատակին:

Ա. Արիստակեսյանը հետևյալ բացատրությունն է տալիս պոեմի ծննդյան
շարժառիթներին:

«Երեքմասնյա ռեքվիեմի» ծննդյան ազդակը՝ «կապված է Շաֆհաուզենի
(Շվեյցարիա) տաճարի փոքրիկ ղանգի պատմության և նրա վրա փորագրու-
ված՝ անհայտ հեղինակի լատինական ասույթի՝ „Vivos voco, Mortuos
plango, fulgora flango“ («Կոչեմ ապրողաց, ողբամ մեռելոց, բեկանեմ
շանթեր») հետ, մի ասույթ, որը բնաբան է դարձել Շիլլերի «Զանգակի եր-
գի» համար... XVIII դարի սկզբում կոտրվել է ղանգի եզրը, հետագայում
պոկվել է ուրիշ կտոր, բայց ղանգը շարունակել է հնչել: Վերջին անգամ ղան-
գը հնչել է 1895 թվականի հունիսի 16-ին, որից հետո իջեցվել է ղանգակա-
անից»²⁶:

«Զանգի» կերպարը արդեն կար «... Զանգակատան» մեջ, որի վրա հա-
տուկ ուշադրություն դարձրեց էդ. Մեծելայտիսը «Սիրտ—Զանգի կանչը» հոդ-
վածում: Հասնելով մինչև նարեկացիական ղանգահարությունը, նա գրում է,
որ Պ. Սևակի պոեմում «Զանգը վերածում է սրտի փոխարկության», որ Պ.
Սևակը «Զանգի է վերածել սեփական վիրավոր սիրտը, ապա շրջել այն ղե-
պի երկինք, դեպի արեն ու աստղերը»: Սրտի խորհրդանշան դարձած Զան-
գը Մեծելայտիսը համարում է «հանճարեղ զաղապար»²⁷:

«Եռաձայն պատարագի» Զանգը ազդարարում է երեք իրականություն՝
յստ շվեյցարական ղանգի վրա դրոշմված ասույթի:

Առաջին ձայնը՝ «Ողբամ մեռելոցը», հայկական կոտորածների անթաղ
մեռելների ողբն է («— Ողբամ մեռելոց, անթաղ մեռելոց»):

Երկրորդ ձայնը՝ «Բեկանեմ շանթեր», ահավոր ոճի ղեմ բարձրացված
բողոքի ահազանգն է, նաև մաքառումը («Մահվան կարմիր սգերթում Ան-
հայտ—անվանի սրբազան խենթեր» թեմայով):

Երրորդ ձայնը՝ «Կոչեմ ապրողաց», ապրողներին ուղղված պատգամ է՝
վառ պահել հիշողությունը և արթուն լինել նոր սպառնալիքների հանդեպ:
Այսպիսով, «Եռաձայն պատարագը» դառնում է յուրօրինակ Հիշողության
դատ ոչ միայն հնօրյա, այլև մերօրյա բարբարոսության՝ ցեղասպանության
բոլոր տարբերակների դեմ:

Պ. Սևակի պոեմների երկրորդ խումբը սիրային պատումներն են («Ուշա-
ցած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Պրանչեսկա դա Ռիմինի»):
«Ուշացած իմ սերը» (1953) «սյուժետային միջուկով» պոեմ է. աղջիկը ա-
մուսնացել է առանց սիրելու, ենթադրելով, որ սերը հետո կգա: Այդպես էլ
լինում է: Այս հենքով ծավալվում է ուժեղ ֆիլիպիկա սիրո քաղքենիական
բմբռնումների, այդ զգացմունքի կաշկանդանքների, կենցաղի անազատու-
թյան երևույթների դեմ: Մի խոսքով պոեմը պաշտպանում էր մարդկային
անհատականությունը աղանդավորական տեսակետներից:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմի ռուսերեն թարգմանությունը (թարգմ. Եվգ.

Եվտուշենկո) լույս տեսավ «НОВЫЙ МИР» ամսագրում (1956, № 6)՝ «Դժվար խոսակցություն» վերնագրով:

Հրապարակումից անմիջապես հետո դարձավ քննադատական բուռն ասուլիսների առարկա:

«НОВЫЙ МИР» ամսագրում տպագրվեցին պատմական գիտությունների թեկնածու Վ. Խեբրինի²⁸ և գրող Վ. Դերասիմովայի հոգվածները²⁹:

Մինչ առաջինը պոեմը համարում էր իրականության խեղաթյուրում, «ազատ սիրո» և «սեռական բնազդի» ազատության քարոզ, երկրորդը պոեմում նշմարում էր «կենդանի, մարդկային անկեղծ զգացմունք, թարմ միտք, հոգս, որ յուրաքանչյուր մարդու վերաբերվեն ոչ շարվռնով, ոչ համընդհանուր գիմագրկությունը ու ստանդարտ չափսերով... Պոեմը ուղղված է մարդու, նրա ճակատագրի նկատմամբ անպեմ-շտամպային վերաբերմունքի դեմ»:

Հեղինակային այս կեցվածքը պաշտպանեցին նաև ուրիշներ՝ Ա. Կիրիև-վան³⁰, Յու. Սուրովցևը³¹, Մ. Իվանովը³², իսկ քննադատեցին Ս. Սոդոմոնյանը³³ և Ն.Շամոտան: Վերջինս անընդունելի համարեց անհատի ճակատագրում կուլիկտիվի մասնակցության իրավունքի այն ըմբռնումը, որ տեղ էր գտել հերոսի հայացքներում: Դա համարում է սկզբունքային լուրջ սխալ³⁴:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմում Սևակը իրեն «սյուժե» օգտագործել է իր կենսագրության փաստը:

Ինքնակենսագրական հիմք ունի նաև «Երգ երգոցը»:

Ինքնակենսագրական նյութ ունեն մյուս սիրապատումները ևս, թեև երկրորդը, և՛ լյարերի է ասել, սիրո զգացմունքի վերացարկումն է՝ Սոդոմոնի աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» ոգով, առաջինը՝ կենցաղային սյուժետային պատմություն է:

Քննադատության մեջ «Երգ երգոցը», թեև համարվել է «անգո սիրո», «անիրական սիրո» պանծացում³⁵, դա թյուրիմացություն է: Պոեմը զրված է իրական սիրո ազդակներով, բանաստեղծը արժանին է տալիս իր գտած միակին, ի դեմս նրա անդրադարձնելով սիրո մաքրությունն ու գեղեցկությունը, հիացմունքը առհասարակ կանացի գեղեցկությանը:

Գեղեցիկ ևս դու, ինչպես բոլորը
Որոնց սիրում են,
Իմ ոչ ավելի ո՛ւ ոչ էլ պակաս:
Ի՞նչդ է գեղեցիկ՝ ուրիշը կասի,
Մինչդեռ ինձ համար դու գեղեցիկ ևս,
Ինչպես բոլորը, որոնց սիրում են,
Իմ կախարդիչ ևս, ինչպես բոլորը,
Որոնց չեն տիրել
Ե՛վ անսովոր ևս,
Քանի որ նոր ևս...

Վերականգնելով Երուսաղեմում ծնված աղջկա՝ Սուլամիթայի, հոգեհեղուկ, հիանալով նրա արտաքին և ներքին գեղեցկությամբ, Սևակը այդ վայելքին է հրավիրում նաև «խաբայաշ աղջիկներին», որոնց միջոցով հաղորդվելու էր սիրուն՝ «Ողջ գիշերն ի լույս իմ մահճակալին Փնտրում եմ նրան, չեմ գտնում սակայն»:

Իրապես, «Երգ երգոցը» սիրո հեթանոսական ուժի խարույկ է:

Իմ Սո՛ւլ...

Սուլամի՛...

Իմ Առաքմանք՝

Առանց բեզ ապրելն այնքան է հիմա
Անհասկանալի ու տարօրինակ,
Որքան սառույցի կամ ձյունի վրա
Վառվող խարույկը:
Ու ես ապրում եմ՝
Այդպես՝ վառվելով...

«Նահանջ երգովի» նյութը կենցաղային սերն է՝ կնոջ անհավատարմությանը: Սիրած աղջիկը դրժում է խոստումները և հեռանում: Այս «գեպքը» դառնում է բանաստեղծական խորհրդածությունների շարժառիթ.

Ես բեզ միանգամայն նորից ստեղծեցի,
Քեզ տվեցի նոր կերպ՝
Ըստ իմ սիրո:

Կատարվում է սիրո ողբերգական խզում՝

...Սերն իմ գեղեցիկ էր բնած մանկան նման,
Որ ժպտում է նաև՝ երազի մեջ:

— Ինչո՞ւ արթնացրիր՝
Լացացնելով...

Սիրահարի հավատի կորուստը ասպարեզ է կոչում տառապանք, ցավ, տխրություն, սակայն պատումի գլխավոր շեշտը մնում է «օրհնությունը»՝ Ա. Արիստակեսյանի մեկնաբանությամբ³⁶: Դա ճշգրիտ Պարույր-սեպուհյան դիրքավորում էր, որ տեսնում էինք նաև «Նահանջ երգով» պոեմում.

— Օրհնյալ եղիր այնպես, ինչպես կայիր՝
Թեկուզ ինձնից հեռո՞ւ,
Ոչ ինձ համար...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո անունը
Որ հնչում է մերթ «կին» ու մերթ էլ «Սեր»...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո ժպիտը՝
Հատարարը սիրո և խնդության...

Պ. Սեպուհյան այս սիրապատումներին միանում է Ալիգիսիի Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» հայտնի սյուժետով հյուսված «Ֆրանչեսկա դա Րիմինի» սիրային ասքը:

6

Դրականության զարգացման ամեն շրջանի հայտ է բերում մեկ կամ մի քանի վառ անհատականություններ, որոնք գեղարվեստական որոնումներով կանխորոշում են նրա հետագա բնթացքի ուղղությունը:

Հայոց գրականության նորագույն շրջանի 50—60-ական թվականների հատվածում այդպիսի հայտնություն էր Պարույր Սեպուհյանը, որի երկու գլխավոր գրքերը՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Սղիցի լույս», ժամանակակից բանաստեղծության բնագավառում շղթայում առանձնանում են այնպիսի հատկություններով, որոնք կարող են ունենալ դասերի նշանակություն:

Դրանք, իհարկե, բացառապես Սեպուհյանի դասերը չեն, բանաստեղծության համաշխարհային և ազգային փորձի տվյալներն ու եզրակացություններն են:

Այդուամենայնիվ, դրանք կրում են բացառապես իր անհատականության ուժեղ կնիքը, յուրացվել և ստպարել են հանվել իր՝ Պարույր Սևակի դրոշմանշանով:

Անտաքակույս այդ դասերի մեջ առաջին տեղում է պոեզիայի և պատմության (ժամանակի) փոխառնչության՝ բոլոր դարերի ճշմարիտ բանաստեղծության պարտադիր նախապայմանը, որ ամեն դեպքում երևում է յուրաքանչյուր ստեղծագործող անհատականությանը բնորոշ, սեփական «նշանի» տարբերակով:

Պոեզիայի պատմականության նշանները զանազանակերպ են՝ սկսած իրականության փաստերի ու գծերի վավերագրական պատճենահանումից, արդիականության պատմական բովանդակության հղումներից, ժամանակի իդեալների հրապարակախոսական վերարծարծումից մինչև երևույթի ավելի բարդ, ավելի խորունկ տարատեսակը՝ մարդու ներաշխարհի, նրա հոգեկան հատակագծում արտահայտված պատմական բովանդակությունը:

Ժամանակը, նրա հակասություններն ու դրամաները, իդեալներն ու դարդացման օրինաչափությունները մարդու հոգեկան «անձալներին» միջոցով չափոնագործելու այդ բարդ տարբերակի դավանանքին էր Պարույր Սևակը:

Իր թղթակիցներին գրած նամակներում նա խոստովանում է նաև փաստական նյութի պատճենահանմանը և հրապարակախոսությանը տված տուրքերը, սակայն նրա բանաստեղծական աշխարհի գլխավոր և մնայուն, հեռանկարային շերտը մարդու ընդերքի թափանցման, իր իսկ բառով ասած «հոգու երկրաբանության» ուղղությունն է, որի իրեղեն ապացույցներն են շատ բանաստեղծություններ «Մարդը ավի մեջ» շարքից, ապա նաև «Ողջունի քամայները», «Աստծու քարտուղարը», «Վերնագիրը վերջում», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին», «Դիմակներ», «Եղիցի լույս» և մյուս շարքերից:

Սևակը այն բանաստեղծության դավանանքին էր, որը կոչված էր հոգեկան սուղումների: Իհարկե, բնավ չէր մերժում փաստական իրականության, վավերագրության դերը բանաստեղծության ճակատագրում, գնահատում էր իրական փաստի ելակետային դիրքը, սակայն գտնում էր, որ արտաքին դեպքը, այլ խոսքով՝ կյանքի ու բնության առարկայական աշխարհը, պետք է որ վերածի «ներքին դեպքի», հոգեբանական թանձրացման, այլապես պոեզիան չի կարող ունենալ ներգործության հզոր ուժ:

Արտաքին և ներքին դեպքերի այս հաշվեկշռի մեջ Սևակը, ըստ էության, մեծացնում էր անհատական կենսագրության, անհատական ճակատագրի նշանակությունը պատմության, Դարի կենսագրության վերարտադրման նպատակների մեջ: Այս առումով չափազանց նշանակալից է հոգում «ունեցած շունեցածը» ընթերցողի առջև բացելու և բացահայտելու սեակյան խոստովանությունը, ապա նաև մի շարք այլ բանաձևեր-մաքսիմներ («Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ», «Բառերն էլ մինչև կարգին չգովեն, ե՞րբ չեն դառնալու...», «Ամեն վայրկյան նախ այրվում են անթթվածին, Հետո՞ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես...»), որոնց մեջ ավելի քան սուր են դրվում բանաստեղծությունները պատմությամբ հագեցնելու հնարավորությունները լայնացնելու առաջադրությունները: Անհատական ճակատագրի և արդիականության պատմական էության մերձեցման, նրանց միջև եղած տարածության կրճատման, նույնն է թե՛ այդ երկու ծայրերի ձուլման պայմանը, դատելով Սևակի լավագույն մի շարք բանաստեղծություններից, բանաստեղծական մը-

տածողության պատմականացման ճանապարհն է: Իսկ այդ ճանապարհը ոչ միայն դյուրամատչելի և դյուրառահ չէ, այլև բարդ, վերին աստիճանի բարդ, մամանակի խոր հերկում և մարդկային հոգսերի խոր թափանցում պահանջող ճանապարհ է:

Պատմական շարժման բովանդակության դավանանքը Սևակի պոեզիային հաղորդեց հասունության հզոր լիցքեր, որոնց ամենավառ արտահայտություններն են «արմատի և սաղարթի», «այրման», «խարույկի», «հրդեհի», «բոցի», «բառերի գծություն», «լույսի», «լույս-ղվարթի» և զտարյուն սևակյան մյուս պատկերավոր գործածությունների պարբերական հղումները:

Պատմականության վերին շափանիշը, ինչպես ասացինք, մարդերգություն պայմանն է՝ ըստ Պ. Սևակի, մարդու հոգեկան կառուցվածքի բազմակողմանի պեղման ու ճանաչման սկզբունքը, Բանական այն մարդու, որի «... արյան գնդիկը մանր Այս Երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է և ծանր»:

Սա չափազանց կարևոր ըմբռնում էր և արտահայտում էր 60-ական թվականներին առհասարակ խորհրդային բանաստեղծության բոլոր հորիզոնականներում սկսված մարդագրության շարժման բուն առաքելությունը:

Մարդու ներքին ընդերքի հետախուզման, նրա հուլական սահմանադրության խորացման խնդիրը, իհարկե, նորություն չէր իբրև գեղագիտություն, բայց հսկայական առաջընթաց էր մարդկային կենդանի ապրումներից և կրթներից, հոգեկան վառելանյութից թափուր, մարդու դրամային ու ցավերին անհաղորդ բանաստեղծական սխեմաների հարստեղծումը:

Պարույր Սևակի մարդերգությունը հզոր, անկաղապար, ամեն տեսակի կապանքներից ազատագրված անհատականության իդեալի արտացոլումն է, այն մարդու պոնոմացումը, որը կյանքի ներդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի հրաշքը:

Նրա երազած-նախագծած մեծատառով Մարդը ոչ նիցշեական դերմարդու տարբերակն է, ոչ էլ անհեռակարայնության ուղիներում տարուբերվող անհատը: Դա այն մարդն է, որը մտահոգված է ոչ միայն ինքնակատարելագործման, բարոյական բարձր շափանիշների կիրառման խնդրով, այլև աշխարհի սարք ու կարգի կատարելագործման, աշխարհի սովերենների վերացման, հողագնդի ծիածանակերպ լուսարարության մեծ հարցերով:

«Ամենամարդի» սևակյան իդեալը, իհարկե, երկնքից հղված հրեշտակակերպ արարածը չէ, այլ միանգամայն երկրային-հողածին էություն, որը պետք է թոթափի իր «նեղ շապիկը», ազատագրվի իրերի իշխանությունից, հակամարդու դիմակներից և ասպարեզ կոշի բարոյական կատարելության իր իսկ էության մեջ հղած հարուստ պաշարները:

Մի շարք առիթներով Սևակը իրեն համարում է «Վերծանող», «Տարբերակող», «Լուսարար», բանաստեղծներին առհասարակ «Աստու պարտողարներ» ու «պատվիրակներ», «Այսօրվա ու վաղվա դեսպաններ»: Նման դասակարգումների իմաստը մարդու սահմանադրումն է հակամարդուց, ճշմարտության վերծանումը, հետևաբար և մարդու նախագծումը՝ ոչ թե այն աշխարհի աստվածային օրենքներով, այլ այս աշխարհի անդաշն կերպերը ներդաշնակության բերող սահմանումներով:

Սևակի նախագծած մարդը ունի «հողանյութ կերպարանք»: Նա իրեն դրում է և իբրև պատմական ժամանակի, և իբրև բնության տիեզերքի մաս:

Ինչպես հայտնի է, Պ. Սևակը քիչ է գրել բնության նյութով, իսկ եթե գր-

րել է, ապա դերազանցապես շանթի, կայծակի, անձրևի, շառաշի, հողմի և այլ պատկերային շարքերով:

Երևույթն ունի իր պատճառաբանությունը:

Դիմելով բնության բուռն, հուզախոռով տարերքին, նրա շարժմանը, դրանով դարձյալ դառնում է մարդու հայտնաբերման գեղարվեստական ուղղությունը: Նա ասում է, որ մարդը ձևավորվում է ոչ միայն մշակութային քաղաքակրթության, այլև սոցիալական տեղաշարժերի, այլև բնութապաշտական կոորդինատներում:

Պարույր Սևակն ունի մի բանաստեղծություն, ուր կարդում ենք՝

...Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—
Նախ և առաջ՝ ուժը.
Հետո՝ ուժը կրկին...

«Ուժի», «էներգիայի», նույնն է թե կրքի, տարերքի պաշտամունքը առհասարակ 20-րդ դարի բանաստեղծության հատկանիշն է, Մայակովսկու և Պաստերնակի, Ցվետանայի և Ապոլիների, Վարուժանի և Չարենցի բանաստեղծական ճանապարհը դեպի աշխարհի «առեղծվածների» ըմբռնում, դեպի մարդու հոգևոր-ինտելեկտուալ, բարոյական և սոցիալական բարդ էությունն:

Սևակը մարդու և աշխարհի, մտքի և զգացմունքի բարդ փոխակերպությունների մեջ էր տեսնում բանաստեղծության նոր ճակատագիրը, ուստի և թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ գեղագիտական հանդանակներում հատկապես ընդգծում էր «մտքի զգացմունքայնություն» առաջնությունը, անհատական սկզբունքի ուժեղացման պահանջը: Անհատական սկզբունքի հետ է կապված մարդու իդեալական-կատարյալ դիմագծի և վարքագծի սեակյան կողմնորոշումը՝ արտահայտված բանաստեղծությունների մետաֆորական գլխավոր նշանների համակարգում:

Ինչպես՝

Ի՞նչ փառք ասածու,
Որ մենք կարող ենք մեզ մարել այնպես,
Ինչպես օվկիանոսն է ինքն իրեն մարրում...

Կամ՝

Եթե շուրջս խավար լինի,
Մարդկանց համար փայլատակեմ,
Հասակով մեկ փովեմ գետին
Վհատություն ճամփան փակեմ...

Նաև՝

Հանկարծ զգում եմ ինձ սղոտ աշտպես—
Ինչպես հովատակն՝ արոտում արձակ,
Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Իրականության և իդեալի, կենցաղի և կեցության խաչմերուկներում Սևակը երևում է իբրև նորդարյա ռոմանտիկ, այդ հասկացության բլուկյան առումով, որը մեծ, իդեալական, խստաշունչ ռեալիզմը համարում էր ռոմանտիզմի էպիկենտրոն: Բանաստեղծները չեն կարող չլինել ռոմանտիկներ: Այդպիսին է նաև Պ. Սևակը, որի պոեզիայում խաչավորվում են իրականության վավերագրական-ռեալիստական գունագծերը և երազողի մարդկային բաղձանքները:

Սևակի պոեզիան երազանքների անընդհատ շղթա է՝ հասցված մաքսիմալիստական պահանջների աստիճանին: Այդպիսիք են «Մարդը ափի մեջ» գրքի հրովարտակային շնչի բանաստեղծությունները, այդպիսիք են «Ծղիցի լույսի» լուսերգական հղումները, նույն գրքի «Դիմակներ» բախումնային արձագանքները, «Իրերի» դատ ու դատաստանները, մյուս շարքերի այլևայլ պոռթկումները և այլևայլ ցանկությունների պատվիրանները:

Պարույր Սևակի ստեղծագործության առնչությամբ հաճախ է արտահայտվել այն միտքը, թե նա շատ բանաստեղծություններում գնում է ձևական փորձարարության, ստեղծում է ո՛չ այս, ո՛չ այն, այլ... էքսպերիմենտալ պոեզիա: Այս վերագրումի դեմ նա ընդվզում էր ոչ միայն բանավոր խոսքով, այլև գրավոր հղություններում՝ քննադատական հոդվածներում, հարցազրույցներում, նամակներում՝ բովանդակության և ձևի փոխհարաբերության խնդիրը լուծելով հօգուտ... ներքին, օրգանական միասնության:

«Բանաստեղծությունը նախ և առաջ ձև է, այս բառի ոչ թե ձևական, այլ բովանդակային» իմաստով,—գրել է իր մի հոդվածում: Մի ուրիշ տեղ ասում է՝ «Ձևի հարց, եթե ըստ էության դատենք, չկա էլ, որովհետև կա միայն խորքի հարց»³⁷:

«... Երբ կա ասելիք,—շարունակում է Սևակը,—ապա դա չի կարող չբերել արտահայտման իր ձևը: Նայած թե ինչպիսին է ասելիքը՝ հի՞ն, թե նոր, թա՛րմ, թե բորբոսնած, կյանքի՞ց թելադրված, թե անցած օրինակների վրա ձևված, ժամանակակի՞ց մտածողությամբ հղացված, թե ծնված հնացած նմուշների հետ շփվելուց,—նայած թե ինչպիսին է ասելիքը, համապատասխանաբար կլինի և ձևը: Եվ ընդհակառակը՝ երբ առկա է նոր ձևը, ապա այն անկասկած արտահայտում է նոր բովանդակություն, և այստեղ «նորամուտություն» տեսնելը նշանակում է ոչ այլ ինչ, քան սեփական հնամուլությունը թաքցնելու ծպտյալ բացահայտ ձգտում»³⁸:

Այդպիսիք են Սևակի բանաստեղծական ձևերի ծագումնաբանական աղբյուրները. դրանք առաջանում են իմաստների հետ միասին, լուծում են հրեղությունների «միջուկի» խնդիրներ: Հիշենք «Դիմակներ» շարքի թատերականացված կառուցվածքները, «Ծղիցի լույսի» հրովարտակային-շարականային ձևերը, «Եռաձայն պատարագի» հանդիսավոր-պատարագային շունչը, բիրիա-կան Սուլամիթայի երգերգոյցյան արժեքավորումը, սիրային խոստովանությունների՝ «Մարիամին» հղված աղերսանքի և դիմումների ողբերգական վերապրումները («Հանգստացրու ի՛նձ, հանգստացրո՛ւ...», «Ա՛խ, տե՛ր Կսկիժ, Այս-բանն արդեն բավական է», «Քո անունով, Մարիա՛մ, քո անունով...»), սիրային ապրումների («Անծանոթուհուն», «Ո՛ր է դիշերը հազարմեկերորդ», «Դիսապտույտ» և այլն) դրամատիկ կառուցվածքը: Իրապես, նրա բանաստեղծությունների ձևը ծնվում է իմաստի հետ միաժամանակ, դրանց միջև չկան խզումներ, անհամաձայնություններ:

Ձևի և բովանդակության հարաբերությունը Սևակի իսկ խոսքերով ասած՝ ինչի-ի և ինչպես-ի համաձայնության խնդիր է, որը տարիներ շարունակ եղել է նրա առաջնային «մտատանջանքներից» մեկը, բերել վերջնական այն համոզմանը, թե՛ «ԻնՉ-ն է կարևոր և ոչ թե ԻնՉՊԵՍ-ը»³⁹:

Թեև ինչ-որ ժամանակ, գեհզիկ սոցիոլոգների գերիշխանության օրի-րին, որոշ բառերի (թեմա, հրատապ և այլն) պաշտամունքի շրջանում պաշտպանել է «ինչպիսի» դատը, սակայն արվեստի զարգացման բարենպաստ

պայմաններում վերջնականապես կանգնել է «ինչի» դիրքերում, որը նշանակում է մեծ բովանդակություն կամ հասարակայնորեն կարևոր ասելիք: Թեև ամբողջ էությունը շաղկապված էր բանաստեղծական հին ու նոր ավանդույթին, նույնիսկ կարելի է ասել, որ «ավանդների կախարդանքի» մեջ էր, այնուամենայնիվ Սեակը բանաստեղծական մտածողության զարգացման, արտահայտման ժամանակակից կերպերի հայտնադործման զավանանքին էր: Երգվյալ, անհանջ դավանակիրը: Այդպես էր ըմբռնում իր խնդիրը դեռ բանաստեղծական մուտքի օրերից՝ հայացքն ուղղելով դեպի նորարարական շրջի: Բանաստեղծները՝ Ուոլտ Ուիտմեն, Վլ. Մայակովսկի, Սիամանթո, Չարենց, այդպես էր ըմբռնում իր և ուրիշների խնդիրը արդեն կյանքի վերջին տարիներին, երբ բանավեճի շաժառիթով և իր իսկ փորձի ընդհանրացման կարիքով գրեց «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածը:

Դեռ 1942-ին վերաբերող հայտնի նամակում նա սուր էր դնում գրական հայրենիքի՝ նոր բանաստեղծի ծագումնաբանության, «գենետիկական ավազանի», նույնն է թե՛ գեղարվեստական ավանդների հենման կետերի, խնդիրը: Հենց այստեղ էլ ասենք, որ բնավ ճիշտ չի Սեակին վերագրված «ավանդախախտի-կանոնադաշտի» վերաբերումը, եթե չասենք ճիշտ հակառակը՝ գեղարվեստական թիկունքի կարևորության և անհրաժեշտության արթուն գիտակցությունն էր հուշում նախելու առաջ՝ «դեպի ուր» շարժվելու նշանաբանով:

Շարժում դեպի ժամանակակից մտածողությունը, դեպի բանաստեղծության ու պոեմի կառուցման նորագույն տիպարների հայտնագործումը՝ սա էր նրա տարիների մտատանջությունը, որ պսակվել է մի շարք գեղագիտական դյուտերով: Սեակի կապակցությամբ՝ նորարարություն բառը նշանակում է «հաղթահարված ավանդականություն»: Հատկապես կյանքի վերջին տարիներին և հետմահու նրա մասին գրված հոդվածներում այն աստիճան էր շեշտվում նորարարականը, որ սկսում էիր մտածել, թե նա «անհայտ մոլորակից» հղված բանաստեղծական առաքյալ է: Այնինչ իրականում լուծելով գեղարվեստական ահագին, մասշտաբային խնդիրներ՝ մարդու խոշորացման պլանով, այդուամենայնիվ, նրա բանաստեղծական ծննդաբանությունը կապված է գեղարվեստական արմատների, թիկունքի հետ: Սեակը ոչ ավանդական է ճիշտ այնքան, որքան պետք է լինի ամեն մի նոր բանաստեղծ: Նա իր դիմագծի տերն է և ոչ թե ուրիշների դիմակների կրողը:



Հաղթահարված ավանդականության սեակյան տարերքը նրան կոչում էր դեպի «ժամանակակից մտածողություն», որը, նրա հայացքով, ոչ միայն միանշանակ չէր, այլև բազմադր, բազմաշերտ հասկացություն է, գեղարվեստական մի շարք սկզբունքների հանրագումար: Դրանցից մեկը և ամենահետաքրքրականը, անտարակույս, «բանաստեղծական անբանաստեղծության» սկզբունքն էր, որի «արմատները» թեև գալիս էին հեռավոր տարիներից, առաջին հերթին Սեակի նախընտրած բանաստեղծներից մեկի՝ Վլ. Մայակովսկու «պոետական լաբորատորիայից», սակայն արտահայտում էին զարգացման նորագույն ուղիների պարտադրանք:

Պ. Սևակը գրում է. «Երբ «նոմինալիստ»-ների և «ռեալիստ»-ների սխոլաստիկական վեճը երկարաձգվեց այնքան, որ «համը դուրս եկավ», Թոմա Սքվինացիներից և Դունս Սկոտներից հետո եկավ Նիկողայոս Կուզանցին և, դարձադնելով նոմինալիզմը, սկսեց պաշտպանել «գիտական անգիտությամբ» տեսությունը...: Դա մի հերոսական քայլ էր մարդկային մտքի պատմության մեջ, որովհետև չէր նշանակում այլ բան, քան «վեճը սխոլաստիկային»:

Այսպիսի մի «անցման հասակ»-ի ժամանակաշրջան է ապրում նաև արդի բանաստեղծությունը (այլուրեք՝ վաղուց, մեղանում՝ նոր-նոր), որ «գիտական անգիտության» դեմ կարող է դնել իր «բանաստեղծական անբանաստեղծությունը»⁴⁰:

Այս սկզբունքը ուղղված էր անթրոփո և անհղացում պերճաբանության, այսպես կոչված՝ «գեղեցկախոսության», «գանգրահեր բառերի» շահարկման տարածված երևույթի դեմ՝ հանուն բառի արժեքի և բովանդակության հաստատման, հանուն բանաստեղծական խոսքի ճշմարտության:

Ահա նրա բանաձև-թեղադրանքը՝

...Մինչև անգամ լավ է ավելի,
Բառերն իրար հետ կապ իսկ չունենան,
Քան թե չունենան կշիռ ու արժեք:

Սևակի պոեզիան, իհարկե, հենվում է մետաֆորական բարդ կառուցվածքների, այսպես կոչված, բարդ զուգորդությունների վրա: Այդուամենայնիվ, հիմնական տաղանդով պարզ և ոչ թե պարզունակ պոեզիա է, որն ազատագրվել է, նրա իսկ բառով ասենք՝ ավելորդություններից, պատկեր-համեմատությունների անհարկի կուտակումներից և դարձել է վերին աստիճանի կենտրոնաձիգ ու մկանուտ:

Նրա ստեղծագործությունը բարդ և պարզ պատկերային շարքերի համադրություն է. բարդ՝ ոչ անհասկանալիության աստիճանի և պարզ՝ ոչ հանրամատչելիության որակով:

«Բարդ-պարզ» բանաստեղծության օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք գրանցից միայն մեկը՝ «Բարի իրիկունը», «սիրտ հայտնության» ցնցող վավերաթուղթը: Բարդ զուգադիպությունների վրա կառուցված բանաստեղծությունները «մտավարժություններ» չեն ամենին, ինչպես ենթադրում էին նրա ընդդիմախոսները, այլ հասունության պաթոսի արտահայտություններ: Սևակի հասունությունը նոր ժամանակի «առեղծվածները» ըմբռնելու, ինչպես նաև արդեն մարդկությանը հայտնի, արդեն խոր արմատներ նետած բարոյական արժեքների հաստատման և ոլորնումների արդյունք էր: Դա առավելապես արտահայտվեց «Եղիցի լույս» գրքում, որտեղ նրան հետաքրքրում էր ոչ այնքան «թեմատիկական լայնությունը», որքան զիտողությունների, տրամադրությունների, հուզապրումների խորությունը:

Սևակի մետաֆորին խորթ էր հոգեկան խլությունը կյանքի սուր կետերի հանդեպ: Նա ևս այն մտքին էր, որ յուրաքանչյուր ճշմարիտ բանաստեղծ նախ և առաջ պարտավոր է ունենալ ժամանակի սուր ցավերի զգացողություններ՝ հոգեկան զրամայի, անգամ ողբերգական վերապրումների,—այլապես նրա խոսքը չի կարող ունենալ ներգործման ուժ, մարդկայնության և գեղեցկության արթնացման գերխնդրի հնարավորություն: Այս կետում նույնպես Սևակը ձայնակցում էր զասական ավանդներին, ձգտում էր խորքերին:

Դա բազմաստիճան գործողություն է: Վերցնենք «Անտառի վեպը»: Սկզբից առարկայի մի «նշանի» հիշատակությունից (անտառը պատմում է մի վաղնջական առասպել), այնուհետև անցնում է մյուս «նշանին» (ծնվում է անանուն այն էակը, որը պետք է հետազոտում մարդ կոչվի), ապա անցնում է հաջորդին, ծնվում է հազարամյա թախիծ-կարոտը, մինչև որ ասպարեզ է հանում կախարդական հեքիաթը՝ մեծատառով Մարդու երազանքը: Նշանից-նշան բանաստեղծը շարժվում է դեպի էության խորքը, մինչև որ նվաճում է «գաղտնիքը»: Նա որոնում է ոսկին (հիշենք «Միայնակ ծառը»՝ անտառային շանթարգելի կերպարով), որոնում է ոչ թե արքիմիկաբար, այլ երկրաբանի պես, երևույթը պեղելով ծալք-ծալքի հաջորդականությամբ: Պ. Սևակի գեղարվեստական-պատկերային համակարգը հենվում է նաև այլ սկզբունքների՝ բանաստեղծության պատմողական հնչերանգների կիրառության, ասմունքայնության, բախումայնության, թերասացության, «արձակայնության», «ոճի իջեցման» և այլն, և այլն: Այս իսկ սկզբունքների շրջապատում առանձնապես շեշտվում է նրա հակումը դեպի համանվագայնությունը (սիմֆոնիզմը) և բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիզմը), որոնց վրա դրվում են ժամանակակից աշխարհի բարդությունները, ժամանակակից մարդու բարդ հոգեկառուցվածքի յուրացման պատմական մեծ առաքելությունը: Պոեզիայի «մեծ ուղեծիր» դուրս գալու պայմանը նա համարում էր ոչ թե «սրտալի պեղումը», այլ «ուղեղնացած ասմունքը», «հոգևոր հայտնությունը»՝ սիմֆոնիզմը, որի շնորհիվ երգը խորանում-մեծանում է՝ «Ինչպես... սենյակը մեծ հայելու մեջ...»⁴¹:

Մտածողության սիմֆոնիկ ելակետը նա համարում է ոչ թե ինքնակենսագրական տարր, այլ դարի պոեզիայի բնդհանուր մտածողության ձև: Սիմֆոնիզմը և մյուս պահանջները, ըստ Սևակի, արտահայտում են զարգացման օրինաչափությունը և ոչ թե առանձին անհատների քմահաճույքը:

7

Պարույր Սևակը բանաստեղծական որոշակի միտումների ու սկզբունքների հավատարմագրված բանաստեղծ է: Ինչ նա անում էր, անում էր ոչ միայն, այսպես ասած, «մուսաների ներշնչանքի» լիցքերով, այլև որոշակի նպատակաուղացությամբ:

Ջարմանալի երևույթ. հախուռն, ինքնամոռաց, վերին աստիճանի կրքոտ բանաստեղծական խառնվածք լինելով, Սևակը հետադոտողի իսկական խառնվածք էր նաև՝ որոնող, հավասարակշռված, փաստերով զինված, խոր գիտելիքների տեր:

Ինչ որ անում էր գիտության ասպարեզում, անում էր բացառիկ նվիրումով ու խորացումով, անում էր փաստերի, ապացույցների, եզրակացությունների մի ամբողջ շտեմարան շարժելով: Դրա պերճախոս վկայություններն են հայ դասականների՝ Գրիգոր Նարեկացու, Հովհաննես Թումանյանի, Պետրոս Դուրյանի, Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության քննությունները, պատմագիտական և լեզվաբանական հոդվածները, Անանուն պատմիչին նվիրված անտիպ հետազոտությունը, ժամանակակից բանաստեղծության հարցերի քննությունները, որոնց շարքում է «Հանուն և բնդգեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» գեղագիտական մեկնությունը, նրա խորաթափանց գրախոսություննե-

բր, դեռևս անտիպ «Գրական համակարգին», անավարտ այլ ուսումնասիրություններ և, վերջապես, «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը:

Սայաթնովագիտությունը,—սկսած Գ. Ախվերդյանից՝ Դավթարի բանիմաց մեկնարանից, մինչև մեր օրերը,—անցել է երկարամյա ճանապարհ և, կարելի է առանց շափազանցության ասել, կատարել է բանասիրական-աղբյուրագիտական վիթխարի աշխատանք: Հայրենական և այլալեզու սայաթնովագիտությունը, անցնելով նյութի «նախնական կուտակման» փուլը, Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Կ. Կեկելիձի, Մ. Հասրաթյանի, Գ. Լեոնյանի, Գ. Լեոնիձի, Գ. Ասատուրի և այլոց ջանքերով ստեղծել է Սայաթ-Նովայի՝ խաղերի վերծանման տեքստաբանական հարուստ ավանդներ, որոնց նշանակությունը անգնահատելի է, մասնավորապես, կովկասյան բանասիրության պատմության համար:

Պարույր Սեակը «Սայաթ-Նովա» (1969) հետազոտությունը, իր առաջին՝ «Երբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» և վերջին՝ «Ծանոթագրություններ» գլուխներով սայաթնովագիտությանը թելադրում է նոր անելիքներ. պարզել ոչ միայն հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծի կենսագրության առեղծվածները և ստեղծել նրա գիտական կենսագրությունը, այլև նախապատրաստել նրա խաղերի նոր, առավելագույն ճշգրիտ, գիտականորեն մինչև վերջ փաստարկված հրատարակություն:

«Երբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» գլխի մեջ հարցի պատասխանը համադրվում է հրապարակում եղած տեսակետների խոր և հիմնավոր քննություններին, սեփական տեսակետը հաստատվում է նոր ապացույցների վերին աստիճանի հստակ գրվածքով: Մեծ աշուղ-բանաստեղծի ապրած ժամանակի պատմական-քաղաքական անցքերի, մարդկային հոգեբանության, կենցաղի, ժամանակի հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն բառարանի հարուստ իմացությունները, միանալով բանասերի վերլուծական ներքնատեսությունը, կռահումների ինքնատիպությանը և գիտական ռեալիզմին, շասնք վերջնական, բայց կայուն և համողիչ հիմքերի վրա են դնում հայ ու վրաց բանասիրությանը երկար տարիներ զբաղեցրած երկու անհայտների՝ Սայաթ-Նովայի ծրնրդյան թվականի և նրա սիրո առեղծվածի լուծումը: 1722 թվականի և արքայազուստր Աննայի «գլուտերի» վավերացումից բացի, Սեակը գիտական շրջանառության մեջ է դնում նաև մի շարք էական կենսագրական «մանրուքներ», որոնք իրենց արժանի տեղը կունենան Սայաթ-Նովայի կյանքի գիտական տարեգրության մեջ:

«Ծանոթագրություններ» բաժինը սովորական հավելված չէ և ոչ էլ տեղեկատու ապարատ: Այստեղ առաջարկվում են Սայաթ-Նովայի տաղարանի բաղմամբիվ նոր ընթերցումներ և հերքվում են հատկապես 1963-ին, հոբելյանի օրերին, ասպարեզ խուժած նորընծա «սայաթնովագետների» տասնապատիկ սուտ ու սխալ, կամայական ու անճոռնի «մեկնարանությունները»: Գիտական տրամաբանության ուժով Սեակը վիճում է ոչ միայն սայաթ-նովյան բառերն ու ծածկագրությունները խեղաթյուրողների, այսպես կոչված, «նումանտիկ բանասերների» ֆանտաստիկական ստերի հետ, ճշտելով նրա բառարանի իսկական իմաստները, այլև Սայաթ-Նովայի անհատականության վրայից դեն է նետում հավուրպատշաճության համար կամ «պատմությունը դարդարելու» նպատակով հորինված այն առասպելները, որպիսիք մեծ շափերով մթերվում էին զոհճիկ սոցիոլոգիական գրականագիտության ու պատ-

մագրության ամբարներէց: «Գունավոր ակնոցներ» փոխարեն ասպարեղ տալով մտածող ու զգացող անհատի քննախուշ հայացքին, Սեակը բանավեճում հաստատում է պատմականության սկզբունքը որպէս գիտականության գերագույն չափանիշ: Սայաթ-Նովայի սիրո փիլիսոփայության «լավատեսա-էան» կոնցեպցիան, Սայաթ-Նովայի՝ «ժամանակի զարգացած անձնավորու-թյան, տեսակետը, Սայաթ-Նովայի խաղերում կենդանի բնության ներկայու-թյունը «հաստատող» հայացքը, Սայաթ-Նովայի՝ «աստվածամերժի ու աստ-վածամարտիկի» առաջադրույթը և բազմաթիւ այլ իրազանցութիւններ ու մտաղանցութիւններ Սեակը քննադատում է ոչ թէ թուցիկ հակադրութիւն-ներով (սա ճիշտ է, սա սխալ է սկզբունքով), այլ ասպարեղ է բերում բանա-վեճին անհրաժեշտ պատմագրական փաստերի ու հոգեբանական-տրամաբա-նական հետեւութիւնների ծանրակշիռ զինանոց, գիտական թերահավատու-թյան՝ փաստը հակափաստով ստուգելու՝ գիտնականին պարտադիր կողմնո-րոշում:

Մանոթագրութիւնները, ըստ էութեան, լրացուցիչ նյութերով ամբողջաց-նում են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործութեան աշխարհի այն պատկերը, որ ե-ղել է Պարույր Սեակի հետազոտութեան գլխավոր խնդիրն ու նպատակը:

«Սայաթ-Նովա» աշխատութեան «Երկու խոսքում» Սեակը իրավացիորեն դրում է, որ ժամանակը պարտադրում է սայաթնովագիտութեան աղբյուրա-գիտական ոտքը տեղաշարժել դեպի նրա գրականագիտական թևը: Իհարկե, ճիշտ չի լինի ասել, որ գրականագիտական թևը բոլորովին անգործութեան է մատնված եղել: Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Վ. Բրյուսովի, Մ. Ա-բեղյանի խորիմաստ գնահատութիւնները, հայ և վրացի բանասերների ու-սումնասիրութիւններում եղած արժեքավոր ղննումները բերել են Սայաթ-Նովայի աշխարհի առանձին կողմերի ճանաչողութեան ուշադրութեան արժա-նի դրվագներ և տվել են այնպիսի բանալիներ, ինչպէս ասպետական սիրո թումանյանական կռահումը, նրբերանգի և ոչ թէ գույնի բանաստեղծի բրյու-սովյան դիտողութիւնը, Մ. Աբեղյանի նկատողութիւնները Սայաթ-Նովայի խաղերում Գողալի անհատականութեան ու կենդանի բնութեան բացակայու-թեան մասին և այլն և այլն:

Բաց սխալված չենք լինի, եթէ ասենք, որ Սայաթ-Նովայի ամենավեր-ջին հետազոտողը՝ Պարույր Սեակն է առաջին անգամ ոտք դնում նրա աշ-խարհի բոլոր անկյուններն ու խորշերը, նրա հոգեկան կյանքի բոլոր ելու-մուտերը, նրա դերի մեջ մտած՝ նրա հետ նորից անցնում է անցած ամբողջ անապարհը՝ նայում է այնտեղ, ուր նայում էր Սայաթ-Նովան, տեսնում է այնտեղ, ուր ասպետաբար բարեկամութեան էր կանչում Մեծ Ըղծավորը, գանգատվում է այնտեղ, ուր մոլեգնում էր Մեծ Բեզարածը, հանդարտվում է այնտեղ, ուր խաչ ու խաչվառ էր աղոթում փոքր մարգարեն:

Գրականագիտական մենագրութիւնները, եթէ դիմենք դերասանի ար-վեստի մասին թատերագիտութեան առաջարկած սահմանումներին, լինում են երկու բնույթի՝ ցուցադրող և վերապրող: Առաջին դեպքում հետազոտողը քայլ առ քայլ շարադրում է իր առարկայի հետ կապված բոլոր փաստերը, անշտապ նկարագրութիւններով բոլորում է էական ու անէական մանրամաս-նութիւնները, հետեւողականութեամբ դասակարգում է հեղինակի կյանքի հանգամանքներն ու ստեղծագործական թեմաները: Երկրորդ դեպքում հե-տազոտողները կառուցվում է այնպէս, որ նրա ապացույցների տրամաբա-

նական ու հոգեբանական համակարգը զլիսովին նվաճում է ընթերցողին, նրա հայացքը շրջելով դեպի ուսումնասիրվող հեղինակին զբաղեցրած պիսավոր պաշտփարը:

Պարույր Սեակի աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի վերապրումն է: Սեակը ստեղծել է իր՝ Պ. Սեակի, Սայաթ-Նովան, Մեծ Ըղձավորի ու Մեծ Բեղարածի սեփական պատկերացումը: Դա կենդանի, անպայմանական, հոբելյանական փայլից ու քրեստոմատիական ողորկությունից ազատված, ժամանակի մեջ գործող և ժամանակի հետ շարժվող Սայաթ-Նովան է: Սովորաբար «վերապրված մենագրությունը» սպառնում է կանխակալության և փաստական նյութի նվազ հագեցման վտանգը: Սեակի մենագրությունը, այս տեսակետից, դերադանց ուսումնասիրություն է: Կանխակալության ու նախապաշարվածության ոչ մի հետք: Փաստական հարուստ հագեցում՝ հայերեն, տղրեխաներեն և վրացերեն խաղերի միասնական հենքի վրա, — առաջին անգամ է շրջանառության մեջ դրվում այս միասնական հենքը, — նա առաջարկում է Սայաթ-Նովայի աշխարհի առավել լիակատար ընթերցում:

«Մեծ Ըղձավորի և Մեծ Բեղարածի» գրականագիտական սյուժեից բացի, գրականագետը քննում և զննում է առարկայի աշխարհի կողմեր, որոնք նրան ծավալով առաջին անգամ են արծարծվում սայաթնովագիտության մեջ:

Դրանցից մեկը միջազգային այն ընդարձակ տեսադաշտն է, որի վրա դրվում են Սայաթ-Նովայի խաղերը: Առաջինը Հովհ. Թումանյանն է ակնարկել Շեքսպիրի Սոնետների և Սայաթ-Նովայի Դավթարի ներքին աղերսները, խոստացել է մեկ անգամ էլ անդրադառնալ այդ հարցին և ինչ-ինչ պատճառներով չի վճարել իր մուրհակը: Բացառիկ մի պարզատեսությամբ Սեակը իրացրել է թումանյանական կոսհումբ, բացահայտելով Արևմուտքի և Արևելքի հանդիպումը՝ կեցության մեծացման և մարդու աստվածացման ոլորտում:

Շեքսպիրի սոնետների և Սայաթ-Նովայի խաղերի նմանություններով Սեակը հաստատում է հումանիզմի և համամարդկայնության այն ընդհանուր էթնոլոգիա, որի պատգամախոս-մարդարեններն ու արդարախոս նահատակներն են եղել բոլոր դարերի գրական այն մեծությունները, որոնք Վ. Բրյուսովի բնութագրությամբ՝ «երկնից վեհ ընծաներն են, որ ուղարկվում են ոչ ամենքին և ոչ հաճախակի: Դրանք նախախնամության ընտրյալներն են, որոնք օրհնանք են դրոշմում իրենց դարի և իրենց հայրենիքի վրա»³²:

Դրական բնթացքի միջազգայնական միասնությունը Սեակը հիմնավորում է նաև այլ «կապերով», մասնավորապես ֆրանսիական տրուբադուրների և գերմանական մինենդինգերների ու Սայաթ-Նովայի խաղերի համադրությամբ, արևելյան դասական բանաստեղծության ու Սայաթ-Նովայի զեղազիտական ըմբռնումների ընդհանրություններով ու տարբերություններով, 18-րդ դարի իմացական այլևայլ աղբյուրների հետ ունեցած անմիջական ու ակամա առնչություններով:

Լիակատարության մյուս պերճախոս ապացույցը հայրենական գրականության լայն շառավիղի մեջ Սայաթ-Նովային տեղադրելու հարցասիրությունն է: Դր. Նարեկացին և պայմանական Քուշակը՝ հայրեններով, նաղաշ Հովնաթանն ու միջնադարյան մյուս բանաստեղծները Սեակի պքում, այսպես կոչված, սովորական նախորդներ՝ դրական քաղվածքների աղբյուրներ չեն: Սեակը չի էլ զննում ուղղակի ազդեցության՝ նախորդների շարունակման կամ օգտագործման խնդիր:

«Հետադարձ հայացքով» նա տշխատում է դանել հայոց բանաստեղծության շղթայի զարգացման գինամիկան՝ արտացոլված նախորդների ու Սայաթ-Նովայի հոգու կառուցվածքում և ոչ թե բանասիրական այն կոպիտ ու անկենդան սխեմաներում, որոնցից հաճախ են կառչում միջնադարյան գրականության և աշուղական պոեզիայի հետազոտողները, պատահական «պուստերն» ու պատահական գուգադիպությունները ներկայացնելով որպես «օրինաչափություն»:

Բնագրից առաջ Սեակը կարդում է ենթաբնագիրը, տառի փոխարեն առաջամաս է բերում «համեմատվող» բանաստեղծների ողին և այդ հիմքի վրա կատարում է բանաստեղծության ներքին տեղաշարժերը ապացուցող խոր ընդհանրացումներ: Իրենց խորությունը ու ավարտվածությունը փայլուն են այն բնութագրությունները, որ վերաբերում են Գր. Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի՝ երկու Մեծ Ըղծավորների ողբերգությանը, նրանց նմանություններին ու տարբերություններին, նրանց աշխարհի ընդհանրությանը: Գր. Նարեկացին, գրում է Սեակը, Աստծուն հավասարեցնում է սիրո, իսկ Սայաթ-Նովան իր սերը հասցնում է Աստվածության:

Սայաթ-Նովային իր իսկական բովանդակությամբ, արմատներով, բնով ու ստեղծագործության կատարին փոզփողացող պաղափարներով կարգալու համար լիակատարության հիշված ապացույցներից ավելի վճռական հանգամանք է՝ ժամանակի հետ նրա աշխարհը կապակցելու և ժամանակի մեջ նրան բացելու առաջադրությունը: Հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծի աշխարհայացքի, նրա անհատականության ու գործի պատմական ու արդիական արժեքի մասին ճշմարիտ գիտական խոսք ասելու համար Սեակը, անհրաժեշտարար, գիմել է երկու իրականությունների լույսերին: Մեկն այն իրականությունն է, որի հարադատ ծնունդն էր Մեծ Ըղծավորն ու Մեծ Գանդատավորը՝ սիրո խռովքներով ու վիրավոր երազներով, տառապանքով ու զանգատներով, մյուսն այն իրականությունն է, որի անունից հետազոտողը գրեհատության խոսք է ասում մեր նոր բանաստեղծության «արքայական սկզբի»՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության արդիական ու հավերժական արժեքի, նրա ժառանգության կենդանի շնչի ու «գրի ուրիշության» մասին:

Հետևելով Սայաթ-Նովայի աշխարհի կորագծին՝ անձնական դրամայից մինչև հասարակական արատները ըմբռնելու յղորդություն, — այստեղից էլ մինչև «աստծո ծառայություն», սիրո ազոթքներից մինչև անարդար աշխարհի դեմ ուղղված անեծք, այստեղից էլ մինչև քրիստոնեական համակերպություն՝ նույն աշխարհի հետ, — Սեակը այնպես է կարդում խաղերի էջերն ու խաղերի լուսանցքները, որ դրանք երևում են որպես «պատմության հիշատակարաններ»:

Հետազոտողի տեսակետով, որի հետ չի կարելի չհամաձայնել, Սայաթ-Նովայի ողբերգությունը իր դարի «մտածող եղիգնի» հումանիստական լայն երազների և «նեղ աշխարհի» հավերժական վեճի տրամաբանական փերջավորությունն էր⁴³:

Վ. Բրյուսովը Սայաթ-Նովային անվանել է երանգների բանաստեղծ: Համաձայնելով այս գնահատությանը, Սեակը Սայաթ-Նովայի պոեզիան համարում է ինքնաշրջումների շարան: Հետազոտողը ասպարեզ է բերում իր ձիրքն ու ջանքը՝ գտնելու սայաթնովյան ապրումների հարյուրավոր երանգներն ու նրբերանգները: Նրա աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի և



Համո Սահյան

նասիրական ուղղությունը և նոր ուղիներ է պարզում հետագա ուսումնասիրությունների համար:

ՀԱՄՈ ՄԱՀՅԱՆ

1

Զանգեզուրում կա մի գետ,
Որ խոսում է ավի հետ,
Հոսում է օրնիրուն...
Գետի ափին այն վճիտ
Կա անպաճույճ մի խրճիթ —
Գեղջիկական մի տուն:

Կտուր ունի նա ծաղկած
Եվ պատի տակ թևք ընկած
Մի գերանացու...
Բակում թփեր կան վարդի,
Խանութ-խաթուն մի բարդի
Ու երեք ածու¹:

Սա Համո Սահյանի (Համո Սահակի Գրիգորյան) հայրական տունն է՝ Որոտանի եզերքին, իոր գյուղակում: Այստեղ է ծնվել Համո Սահյանը կամ 1914-ին կամ 1915-ին: Առաջինը հաստատում է տան տոհմական «Կարմիր դավթարը», երկրորդը՝ գյուղի ծխական քահանայի մատյանը: Այդ փյառակված տանն է ապրել Խաչի պապի նահապետական մեծ գերդաստանը, այդտեղ է նստել իրիկնահացի, այդ խրճիթի շեմից է սկսվել ապագա բանաստեղծի աշխարհաճանաչողությունը: Կրթությունը Համո Սահյանը սկսել է

րանգների մի կատարյալ տոնահանդես է. նա բացում է Սալաթ-նովայի սիրո համանիշային բառարանի ու բեղարածության փակագծերը, նրա խորունկ տրամության ու արդարության պատգամախոսության, հեթանոսական գվարթության ու քրիստոնեական մոսկլության հրանգները՝ ճշգրիտ թարգմանելով Սալաթ-նովայի խաչակրությունն ու դարդի վիթխարիությունը, սիրո գերությունն ու սիրո նախավայելքը, նրա դրաման ու սգերգությունը, օրհնանքըն ու անեծքը, Տրտունջքն ու Զղջումը:

Պ. Սեակի «Սալաթ-նովա» հետազոտությունը մեր գրականագիտության բարձր հասակը վավերացնող հրեույթ է: Այն վերաշրջում է միջնադարյան գրականությանը նվիրված մեկնադրությունների ավանդական-բա-

և որ դիտելի դպրոցում, ուր տարիներ առաջ իբրև ուսուցիչ աշխատել էին բանաստեղծ Գառնիկ Քալաշյանը, այնուհետև Ակսել Բակունցը՝ «Ալեքսան վարժապետը», որը, ժամանակակիցների պատմելով, իր արևային լույսի հետադիծն էր թողել բոլոր լուրեցիների հոգեկան աշխարհում:

1927-ին տասներեքամյա Համո Սահյանը, որ գյուղական դպրոցում ընդամենը սերտել էր հայոց այբուբենը, թողնում է հայրենի բարափներն ու ձորերը՝ «չորաթանով ու ձափարով լի պարկը շալակին» հայտնվում է Բաքվում և հանգրվանում մորեղբոր հարկի տակ: 1935-ին ավարտել է միջնակարգ դպրոցը, 1939-ին՝ Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի լեզվագրական բաժանմունքը: Սկզբում աշխատել է իբրև լրագրող՝ Սիսիանում և Բաքվում, այնուհետև ծառայել է Կասպիական ռադամածովային նավատորմում (1941—1945), միաժամանակ կատարելով բանաստեղծական փորձեր: Առաջին ոտանավորները, սկսած 1945-ից, տպագրվել են «Որոտան» շրջանային (Սիսիան) և «Կոմունիստ» (Բաքու) քաղաքային թերթերում:

Մի օր էլ, դեռ զինվորական ծառայության մեջ գտնվելիս, բանաստեղծությունների մի փունջ է ուղարկում Ստ. Զորյանին՝ ամենախստապահանջ գրողին:

1944-ին Զորյանի նամակ-հրավերով գալիս է Երևան և հյուրընկալվում նրա ընտանեկան հարկի տակ: Զորյանին առանձնապես դրավում է «Նաիրյան դալար բարդի» բանաստեղծությունը: Զորյանը 1944-ին ղեկուցում է կարգում Հ. Սահյանի մասին, բարձր գնահատելով հատկապես ապրումների արտահայտման բնականությունը, կենդանի թրթիւնները, անկեղծությունը, կարոտի և սիրո բանաստեղծությունների ճշմարտությունը, ժողովրդական երգերի ոճավորումները, պատկերի անկրկնելիությունը («Ա՛խ, ասես խաբույկ լինեն՝ բռնկված կանաչ բոցով» և այլն): Զորյանի ղեկուցման բնագիրը տրպագրվեց 1974-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրի մայիսյան համարում²: Զորյանը Սահյանի հայտնությունը համարում է Հայրենական պատերազմի արտահայտություն, մի հանգամանք, որ ինքը նույնպես հաստատում է հետագայում գրած հուվածներում և վարած հարցազրույցներում (օրինակ, Լևոն Մկրտչյանի հետ ունեցած՝ «Պոեզիան օգնում է մարդուն» զրույցում)³, Ստ. Զորյանի հսկողությամբ և խմբագրությամբ 1946-ին լույս տեսավ առաջին՝ «Որոտանի եզերքին» ժողովածուն:

Ստ. Զորյանի ուշադրությանը Սահյանը հետագայում պատասխանեց ծոն-նվիրումով, որում կան այսպիսի տողեր.

Դուր հոր նման խիստ էր եղել,
Ու հոր նման ներող,
Ձեր խորհուրդը խորն է եղել
Ու ֆորատը՝ գերող⁴:

«Որոտանի եզերքին» գրքի վերաբերյալ տպագրվեցին ոգեշունչ գրախոսություններ, ուրախության խոսքեր: Եվ, այսպես, ծնվեց նոր բանաստեղծը՝ նյութ ունենալով գերադասյորեն ծննդավայրի աշխարհագրական կետերը, իր կարոտներն ու սերերը, հավատարմությունն ու հավատը, որի բարձրագույն արտահայտությունն էր «Նաիրյան դալար բարդի» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը (ի դեպ նույն այդ օրերին ուռա թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիսը տողացիի հիման վրա տվեց բանաստեղծության բնագրին համար-ժեռ թարգմանություն):

Համո Սահյանը հետադաշտում գրում է «Պատերազմը ավարտվում է զինվորի մեջ և շարունակվում է մարդու հոգում», ապա պատմում է իր բանաստեղծության ստեղծագործական պատմությունը, որի զրդապատճառը եղել է «Հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ» տողը⁵:

Վոլդայի ափին հիշել է բարդու ծառը: Դա այն ժամանակ էր, երբ, ինչպես ասում է, հրադանո բահի պես էր բռնում և ապրում էր հեռավոր մանկության կարոտներով:

«Որոտանի եղերքին» ժողովածուն առաջ բերեց որոշ ընդդիմադրություններ, իբրև թե Սահյանը կյանքի բաղմակողմանի հարստությունը խցկում է «Որոտանի նեղ կիրճի մեջ», իբրև թե տուրք է տալիս ֆոկլորային պարզունակ մտածողությանը և միակողմանիորեն հափշտակված է լուկ բնության առանձին պատկերների նկարագրությամբ:

Թեև Համո Սահյանի պոեզիան հնչում էր «տոպոգրաֆիական» պաթոսով, ծննդավայրի քարտեզի՝ Որոտանի, Դյաղբելի, Սավլարդի աշխարհագրական կետերի մեծարանքով, սակայն դրանից նա բնավ չէր դառնում աղգագրագետ-ֆոկլորիստ, կոլորիտ ոճավորող, ինչպես դրությունը պատկերացնում էին ընդդիմախոսները: Բանն այն է, որ որոտանյան շարքով Սահյանը արտահայտում էր ոչ տեղական տագնապներ ու ոչ միայն անձնական ապրումներ: Այդ շարքի հիման վրա Սամուիլ Մարշալը գրեց. «Ինձ իսկական հաճույք են պատճառել Համո Սահյանի խորունկ, սևեռուն բանաստեղծությունները... Նրա պոեզիայում ամփոփված է բանաստեղծական ինքնատիպ հմայքով լեցուն մի ամբողջ աշխարհ»⁶:

Թեև զրնգում էին հեղինակությունների բարձր գնահատականներ, այդուամենայնիվ, Համո Սահյանը ինչ-որ անցանկալի եղանակով համաձայնեց քննադատության պահանջներին ու հրահանգներին, որոշ ժամանակ դուրս եկավ նվաճածի սահմաններից:

Ծննդավայրի կարոտն ու ռալմի հաղթանակի հավատն արտահայտող «Նաիրյան դալար բարդի» («Ես երգիչ հրի, սրի, շահ չունեմ քո սիրուց զատ, Բեզ նման կանաչ կյանքով քեզ համար ելած մարտի, Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խշշաս, Իմ հեռո՛ւ, հեռո՛ւ, հեռո՛ւ Նաիրյան դալար բարդի») ուժեղ բանաստեղծության հեղինակը գրեց և հրապարակեց «Առապաստ» (1947), «Սլացքի մեջ» (1950), «Ծիածանը տափաստանում» (1953), մեծամասնաբար թույլ ու սխեմատիկ գրքերը՝ կիսագուսանական շնչով և անկոնկրետ հղացումներով: Ծիշտ է, վերջին ժողովածուի մեջ կային սահյանական բռնկումներ՝ ժողովրդական շնչով, սակայն դրանք չդարձան լիարժեք բանաստեղծություններ:

Բանաստեղծական կորցրած աշխարհը վերագտնելու փորձ էր «Բարձունքի վրա» ժողովածուն (1955), որով որոտանյան նախորդ երգերին հավելվում են նորերը (մանկության և պատանության արժարժումներով), գրում է մի շարք ուժեղ, թրթռուն պատկերներ, որոնց թվում էր, օրինակ, «Հորթը».

...Մի հորթ է նստել թեք ձորալանջին,
Թփերում կորած կածանի վրա,
Կարծես քանդակված մի տերև լինի
Մոր լեզվի հետքը ճակատին նրա...

Մորթն է թրթռում, երբ հոճվող թփի

Տերեր հանկարծ քաղում է նրան,
նվ թրթռում է մորթի հետ նրբին՝
Սաղկած մասրենու ստվերը վրան...

Այս և մյուս բանաստեղծությունների վերաբերյալ ուսս քննադատ Բ. Ռունինը գրեց. «Հավանորեն ոչ միայն ես, այլև շատ ընթերցողներ Սահյանի բանաստեղծություններում լսում են հանրածանոթ մոտիվներ: Ինչպիսի՞ մոտիվ: Կարծում եմ՝ եսենիսյան: Առաջին հայացքից միայն պետք է զարմանալ: Վայրի ժայռերի կուտակում, ժլատ, քարքարոտ հող, կովկասյան բլուրների ահեղ վեհություն, որն այստեղ, Զանգեզուրի լեռնաշղթայի բարձունքներին, փրփրաբաշ լեռներում ոլորվող Որոտանի ավերին առանձնապես խիստ է, նուշխիսկ ասկետիկ,—այս ամենը որքան հեռու են մեր Ռյազանի բնությունից: Ամեն ինչ ուրիշ է և հանկարծ՝ հոգեկան աշխարհի նույն շարժումները, նույն սրտամերձ քնքշությունը, նույն էլեգիական թափանցումը»:

Ռունինը խոսում է նաև Սահյանի հնչերանգների ոչ օտարածին, այլ բնական ծննդի մասին, որի առարկայական ցոլացումներն են էլեգիական տխուր շեշտերով հագեցած բանաստեղծությունները («Մի անգամ էլ ոտքս դնեմ պատանություն արահետին...», «Անտառում», «Ամպ է նորից», «Քամու համբույրը» և այլն), որոնց կապակցությամբ Գուրգեն Մահարին գրեց, թե Համո Սահյանի գրչի տակ բնության պատկերները դառնում են «բնավորություններ» ու «կերպարներ»⁸, ինչպես՝

Ալեկոծվում էր անտառը հուզված,
Ու ոսկեղօծված պուխն օրորում,
Իր մեծ գրկի մեջ քամու համբուրած
Փոքրիկ տերեն էր կարծես որոնում:

Համո Սահյանը որոտանյան շարքերի համար անվանվեց «լեռնային բնության երգիչ», որին մատչելի են բարձր պագաթներն ու խոր կիրճերը, ամպերն ու արծիվները, նա ոչ թե տարված է լեռնային բնության էկզոտիկայով, այլ դա դիտում է իբրև իր կենսագրության մի հատված՝ ինքնակենսագրությունը: Նա դիմում է լեռների արձագանքին, ամպերի որոտին, բարձունքներին, մանկությանը և այլն, արտահայտելու աշխարհի շահելությունը և ոչ թե «անաղարտ բնության» ու «եղծված քաղաքակրթության» հակադրությունը:

Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործության մեջ ոչ թե միստիկացված, դեկորատիվ, հեռավոր բնությունն է, այլ կենդանի իրականը, իր գույնն ու հոտով, բաղմերանգությամբ: Նա փորձում է ճանաչել ու յճլագնել բնության «տրամադրությունը», նրա «հոգեբանությունը», բնության մեջ բեկված կյանքի հրճվածքը: «Պեյզաժային» պատկերագրությունը մի ինչ-որ տեղ էլ վերաճում է փիլիսոփայական իմաստավորման:

«Հայաստանը երգերի մեջ» ժողովածուի մեջ (1962) Համո Սահյանը կերտում է հին ու նոր՝ պատմական Հայաստանի դիմանկարը:

Սոցիալական և ազգային վերածննդին, ինչպես և ժողովրդի ստեղծագործ կյանքին նվիրված բանաստեղծություններում Սահյանի հոգեկան վերելքին և խանդավառությանը համապատասխան ուժեղանում են քաղաքացիական-հրապարակախոսական շեշտերն ու հնչերանգները:

Համո Սահյանը ցանկանում է, որ «ամեն տողի տակ մեծ քաղաքացու սիրտը բաբախի»: Նրա հրապարակախոսական պաթոսը ոչ մի կապ չունի

Ճառայնություն տարածված երևույթի հետ. դա, իհարկե, բարձր խոսքերի պատան է («խոսք հմ բացել», «Ասում են հին ևս այնքան», «Երգ Հայաստանի», «Հայաստանը երգերի մեջ», «Աշխարհում ամենից առաջ» և այլն), բայց ոչ թե արհեստականը, այլ բնականը. ինչպես՝

Աշխարհում ամենից առաջ
Դու իող ևս, երկինք ու արև,
Ինձ համար չեղնով է միայն
Այս աշխարհն աշխարհ արգարև:

Կամ՝

Մորիկներ ևն զարկել նրան
Եվ խորշակներ դեղին,
Բայց բուրել է ամեն զարնան
Հայոց փշատենին:

Կամ՝

...եվ սեփական պաշտամենտով
Կանգնել է՝ ողջ հողագնդին
Հույս առաքող ազգերի մեջ.—
Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր նորօրյա երգերի մեջ...

Սահյանը, թեև օգտագործում է ազգային զարգանախշեր (թերևս ամենից նվազ քանակով), սակայն երբեք չի գրել զտարյուն պատմական նյութով բանաստեղծություններ: Նրա պատմությունը իր ծննդավայրն է, որտեղ բեկվում են իր «ատունը և աշխարհը»⁹ (ինչպես գրել է Լ. Անհնսկին), փոքր ու մեծ հայրենիքի զգացողությունները:

Սահյանը ազգային պատմության օրնամենտը բարձրացնում է գեղարվեստականության աստիճանի: Դրանով է բացատրվում, որ տոնահանգների և շքերթների ժամանակ ռադիոյով հաղորդվում են նրա հրապարակախոսական շնչի ու պաթոսի բանաստեղծական էջերը:

2

Ավարտվում է Համո Սահյանի ստեղծագործության առաջին շրջանը և սկսվում նորը՝ «Մայրամուտից առաջ» (1964) և «Քարափների երգը» (1968) գրքերով:

«Քարափների երգը» գրքի մի բանաստեղծության մեջ, դիմելով իր ծննդավայրին, Սահյանն ասում է՝ «Քո սարերին ևմ թիկնելու նորից»: Սա իր համար դառնում է ամուր դավանանք: Նույն այդ բանաստեղծության շարունակության մեջ, արդեն քանիևորդ անգամ, Սահյանը բերում է հավատարմության ու երդման խոսքը.

...եվ հոգնաշավիդ աշխարհների մեջ
Ինչ կանչերով էլ ախանջս շահեն,
Ինչ սերերով էլ սիրտս պաշարեն,
Ինչ համբուրվ էլ կաշառեն լեզուս,
Շաղոտ շուրթերով՝ շարականաշուր
Քո շշուկներն ևմ կրկնելու նորից...

Այս պարտամուրհակ-խոստումը ծնվում է հայրենի «կանաչ հզերքից», որի հավատարիմ թիապարտն է Սահյանը և որը ամեն ինչ է նրա համար: Խոսքերը ոչ թե հայտարարություններ են (թեև դրանց մեջ կան ինչ-ինչ ծրագ-

րային նստվածքներ), այլ աշխարհազգացական աղբյուրներ՝ հոգեկան խորհրդակցություն՝ վայր, բարոյախոսության մթերանոց, բերկրանքի աղունք և անառիկ թիկունք:

Համո Սահյանի կանաչ եղերքը անցյալի մեջ սուղված ու հուշերի մեջ լեկուրված, պատրանքի քողը իբրև առագաստ ընտրած «Հիշատակաց երկիրը» չէ, որի երազանքներով ժողովրդի մյուս հատվածի՝ «անապատի սերունդի» երգիչները պատգամում էին. «Հիշատակը մեր միակ ապավենն է, հիշեցե՛ք»: Սահյանի հայրենի եղերքը չափազանց շոշափելի, առօրյայի չափ հարազատ կեցություն է: Բանաստեղծի ուսերեն դրքերի գրախոսություններից մեկը կոչվում է «Վերադառնալու արվեստ»: Համո Սահյան, իրոք, տիրապետում է «վերադարձի» այդ մեծ գաղտնիքին: Նա վերադառնում է աչնտեղ, որը «հողոտ ու շաղոտ սրբավայր է», ուր «օթեան է ընտրում վերջին երամբ հոգնած կարապի», ուր «սաքերը քնած դարեր են, պատմություններ են անհերքելի», «մամուռից ու սունկից արևի հոտ է դալիս», «աշխարհաստեղծման հեքիաթն են հուշում հերկերի մեջ ծլող հանդերը», «մեռած հույսերը ծնվում են կրկին», ուր «սիրտը կտրված կաքավը առաջին սիրո մորմոքն է պատմում», «... էլի ուրիշ, անմահ ու անտես, իրական ու խորհրդավոր հրաշքներ են կատարվում»: Եվ ինչպես հեռանաս այս կապույտ հողից ու հողոտ երկնքից, էլ ինչպես չներկվես մայրամուտների ու ծիածանների գույներով և շխոստովանես՝ «թափառող թախիծն եմ հողիդ...»:

Սա վայրկենական բռնկում չէ, այլ երկարատև մտորումների հետեանք: Իհարկե, Սահյանի տողերը խոստովանանքային են, բայց դրանք ոչ թե իր լուծյան մեջ մեկուսացած բանաստեղծի խոհեր են, այլ խոստովանություն-մենախոսությունների «գրուցակիցների» հետ:

Նա մենախոսում է աշխարհի հետ, խոսում է իր հոգսերից ու ցավերից (մի տեղ ասում է, որ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»)¹⁰: Սահյանի հերթական գրքերը հերթական են ժամանակագրությամբ, բայց ոչ թե բովանդակությամբ: Նույնն է հասցեն հնամյա՝ բնությունը իր հրաշքներով, մանկության հուշերով, աշխատանքի մարդկանց կերպարներով: Նույն հոգեկան խմորը՝ Սահյանի «գեղջկական» տոհմիկ դժերով, լեռնաբնակի անվթար շնչառությամբ, հաստատուն քայլվածքով:

Ամենուրեք իր արմատներին հավատարիմ բանաստեղծն է, զգացմունքներով ավելի բյուրեղացած, ավելի իմաստնացած ժամանակի խոհերով. «Այդպես ցողունն է հանդում ծանրանում, Երբ լցվում է ձուլյլ, իմաստուն հասկով» (Ծ. Զարեհ)՝: Քարափների եղերքը բանաստեղծի աշխարհում ամենաթանկագին ու հարազատ անկյունն է, կարոտների վերին դագաթը, ինչպես և լեռնային բնությունը, որի մասին ասում է, թե այստեղ «օրն ուշ է մթնում»: Այդ նախնական աշխարհի տմեն ծվենը իր գույնն ունի նրա խոսքի մեջ, իր շունչն ունի նրա հոգում, խորհուրդն ունի նրա ինքնազգացողության մեջ.

Իջավ սարյակը դաշտում—ծիլ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի կանաչ տող էր թպրտում:

Արտից տատրակը թռավ—հասկ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի կարմիր տող էր թպրտում:—

Սիժան անցավ երկնքով—ամպ էր կտուցին.—
Շուրթիս վրա մի դեղին տող էր թպրտում:—

Կոռաց աղռավը ձորում—ձյուն էր կտուցին.—
Սրտիս վրա մի ճերմակ, դող էր թպրտում:

Բնությունը ոչ թե «առեղծված է», այլ բարեկամության, կյանքի, սիրո, հա-
րազատության կենդանի աղբյուր:

Համո Սահյանը չի հափշտակվում բնության շքամուտքով, այլ սուղվում
է խորքերը՝ հայտաբերելու այն արժեքները, որոնք լայնացնում են մարդու
էության սահմանները: Մի էությունը ստուգվում է մյուսը:

...Քո գիրկն եմ եկել, որ ձայնագրեմ
Քո պատանեական
Առողջ, անվթար շնչառությունը,
Որ բո բարությանը վերանորոգեմ
Մի ինչ-որ չափով
Խախտված, խախտված իմ բարությունը...
Ու վերադառնամ ես վերածնված,
Ոտքերիս վրա արահետներիդ
Ու հովիտներիդ ծաղկարույր փռչին...

Վերադառնում է բնությանը ոչ թե փախուստի սլաքով, այլ ինքնահա-
րըստացման նշանաբանով: «Քարափների երգը» ժողովածուում քարափները
գիտված են իբրև բարություն, մարդկայնության աղբյուրներ: Առհասարակ
Սահյանի ստեղծագործության մեջ և հատկապես այդ դրքում լայն տեղ է
գրավում քարը իբրև խորհրդանիշ: Այդ երևույթին տարբեր բացատրություն-
ներ են տվել: Վ. Դավթյանն, օրինակ, մի հոգվածում դա բացատրում է
Սահյանի ծննդավայրի զանգեղության ժայռերն ու քարափները պոեզիա բի-
րելու միտումով: Մեկ ուրիշը գտնում է, որ, լինելով քարի աշխարհի ծնունդ,
Սահյանը արտահայտում է իր ծննդյան շարժառիթը՝ «Քարերից ծնված բա-
նաստեղծությունը»: «Քարը,—գտնում է Վլ. Դուսևը,—Հայաստանի կոլորիտն
է, ֆոնը: Այն հայրենիքի խորհրդանիշն է. այն ինքը աշխարհի «իրողությունն
է»¹²: Ահա թե ինչու այդպես պարբերաբար Համո Սահյանը վերադառնում է
քար ու քարափին.

Իրար զլխի նստած սարեր,
Ջորեր քնած իրար ծոցում:
Սարերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում:

Ուրերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում...
Եվ մի քարափ-քարերի մեջ,
Գլուխը կախ, ձևոր ծոցում:

Մամուռ-շապիկ ունի հագին,
Մամուռ-թիկնոց պստառ-պատառ,
Գլխին թաղկած մի թղենի,
Ու ոտքերին՝ մոշ ու մացառ...

Կանգնել է լուռ, խորհրդավոր.
Թե քայլ արավ. սլախ տոնի,
Թոռ ու ծոռով, իր քարեղեն
Գերդաստանն էլ հետը տանի...

...Հայաստանը իրապես քարաստան է,—որտեղ կան ավելի քան քսան
դազաթ, ավելի քան հարյուր բարձրություն: Քարաստանը այն երկիրն է, ուր

բիշ է հողը և առատ են քարն ու նրա հետ կապված հիշողութիւններն ու առեղծվածները: Անվերապահորեն կարող ենք ասել, որ Սահյանը նկատի ունի այս բոլոր առումները:

Իրապես՝

Ուր որ նայում եմ, քարի բարձունք է,
Քարե արցունք է, քարե ժպիտ,
Քարե սարսուռ է ու քարի սառնկ է,
Քարի ծաղկունքի ընթանք է բիրտ:

կամ՝

Քարե ամպրոպ է ու ծիածան է,
Քարե լժկան է ու քարե մաճ,
Քարե մազաղաթ, քարե մատչան է,
Քարե խորհուրդ է ու քարե խաչ:
Մեր բաժին աստված, բու սիրտն էլ քար էր,
Որ մեզ քարերը տվիր նվեր,
Բայց քո կյանքը կարճ, մերը երկար էր,
Ու երկարում է քարերն ի վեր...

Եվ այսպես, շարունակ՝ «Քարե մրրիկ է ու քարի բուք է», «Քարե ընդվզում, քարե տանջանք է...»:

Ավ. Իսահակյանը գրել է.

...Ծունըր իջի՛ր երկյուղած
Եվ այս մամուտ ժայռը մեծ
Խոնարհ սրտով համբուրի՛ր —
Նա եղբայրն է քո երեց...¹³

Իմաստության այս շառավիղով էլ Համո Սահյանը վերադառնում է դեպի իր քարափներն ու սարերը, անտառներն ու հովիտները, դեպի Գյաղբեղն ու Սալվարդը, դեպի իր «կանաչ եղերքը»:

...Եկել եմ, որ մի անգամ էլ
Նստեմ քեզ հետ,
Խոսք-խոսքի տամ, խորհուրդ անեմ...

Սահյանի այս և նման տողերը ոչ այլ ինչ են, եթե... բնության գծերով իրեն ստուգող, բնությունից դաշնության ոգին վերաքաղող մարդկային անհատականության հարստացման պատգամախոսություն: «Քարափների երզը» պրքում ուշագրավ էր նաև զարմանալի, եղբայրական-ծնողական արյունակցության հասնող մտեղմութիւնը բնության պես-պես դրվագների հետ: Այդպիսի բանաստեղծությունները շատ-շատ են, մեկը մեկից ուժեղ և իմաստուն, ինչպես, օրինակ «Քարափը».

Նանր նստել է քարափը ձորում,
Հյուրընկալ տերը մանկության ձորի:
Ժակատից քարի բրտինք է ձորում,
Ուսից կախվում են մամուռ ու մորի:
Նստել է ձորում՝ երկինքը դեմքին,
Մանր նստել է և ամեն մեկին
Իրեն արժանի պատիվն է տալիս.
Վայրի աղավնուն՝ հաճարը վայրի.
Մոլորված ամպին իր բիվն է տալիս,
Խրտնած քարայծին՝ մուլն իր քարայրի:
Հողնած ճամփորդին պատիվ է անում,

Յրտին՝ տարության հոգեպահուստով,
Շողին՝ ձյունահամ աղբյուրով անուշ
եղ իր ստվերի լույն առագաստով...

Բնության զրվագներին «անանձնական» էության սահյանական մեկնա-
լանությունը փոխկանչի է դնում հայոց բանաստեղծության թումանյանական-
մեծարենցյան-խաչակյանական-բակունցյան ավանդների հետ: Թումանյա-
նականը կյանքի անսահմանության և «կյանքի հրաշքի» բմբռնումն է, մեծա-
րենցյանը՝ անանձնական «ըլլալի»-ների մարդասիրության հանգանակը, իսա-
հակյանականը՝ բնության բարեկամության և մտեմության շունչը, բակունց-
յանը՝ «բնական մարդու» վերադարձի մեծարանքի շերտը: Իսկապես որ «Լեռ-
ները գնում մտնում են երկիրն»: Միանգամայն ճշգրիտ է Վահագն Դավթյա-
նի դիտարկումը, թե Համո Սահյանը ներկայացնում է ոչ թե բնական, այլ
քարափի, ժայռի՝ հալ մարդու դիմանկարը¹:

Վերջին առումով նրա ստեղծագործության մեջ աչքի են բնկնում երկու
բանաստեղծություն՝ «Պապը» և «Եղը», որոնց մասին շատ է գրվել մանա-
վանդ ռուս քննադատության մեջ:

Պապի նախատիպարը, ինչպես հաճախ գրում է Սահյանը, իր հաշի պապն
է, որ անմոռաց հիշողություններ է թողել: Պապի բնավորության գլխավոր
դիժը աշխատանքն է:

...Իմ պապը վարել է,
Իմ պապը ցանել է,—

շարունակում է պատմել Սահյանը և պապին համեմատում քարափի հետ՝
գտնելով նմանություններ: Այնուամենայնիվ պապը մեռնում է այնպես, ինչ-
պես ապրել էր՝ մաճը ձևերին, իր իսկ հերկի մեջ:

Ավելի ցնցող տպավորություն է թողնում Սահյանի մոռումենտալ, ինք-
նամոռաց, բարի եղը, որը, ըստ էության, մարդկային բնավորություն է:

Բանաստեղծության մեջ ասվում է՝

Մի մեծ դերգատան նրա հույսին էր,
Գարունը բացվե՛ր՝ լուծը ուսին էր,
Ճակատին շարմաղ լիալուսին էր,
Եղն ալպիսին էր...

Եթե բախտը կար, եղը միջուկն էր,
Ոջախի ծուխն էր, նախիրի շուքն էր,
Նա շինականի միակ նեցուկն էր,
Նրա բազուկն էր:

Երբ որ ճիպտոր կողին շաշում էր,
Նա ինքն իրենից բուռնում, աճում էր,
Ինքն իրեն տիրում ու նվաճում էր,
Եղ էր, քաշում էր:

Իզան կերածը դարման ու սեղ էր,
Ինքը բարության քայլող մի գեղ էր,
Համառ, բայց և խոնարհ ու հեղ էր,
Ի՞նչ աներ, եղ էր:

Սա ժողովրդական հալ երգի՝ դոթաներգերի, հորովելի եղն է, որին դի-
մում են «Ախպեր ջա՞ն» քնքուշ խոսքով:

Համո Սահյանը, ինչպես պապին ու եղանը հիշելիս, այլև շատ դեպքերում դիմում է իր մանկության ավարներին:

Մանկությունը մարդու կյանքի ամենալավ ժամանակն է, անգամ այն դեպքում, երբ աղքատ, անշուք, հուղախռով է: Սահյանի մանկության մեջ, ինչպես երևում է բանաստեղծական հուշարկումներից, եղել են բաղմամբիվ գունավոր-նախշուն պատկերներ, սակայն դրանց բարձրակետը «Օրը մթնեց» հովվերգությունն է.

Իջնում էին խոհուն, խոնարհ
Դեզերի ուսին
Մի կաթնահունց երկնակամար,
Մի ձերատ լուսին...
Մեկը մեկից ամաշելով,
Եվ դուստ, ե՛հ հավար,
Նստում էին մերձեք կարգով —
Կրտսեր ու ավագ:

Նստում էին և սպասում
Մինչև պապը դար,
Մինչև քակում Ծաղիկ եղան
Զանգը ձնգար:

Պապը դալիս, սուփրի գլխին
Նստում էր շուրթով,
Եվ լցվում էր տունը դաշտի
Բույր ու շշուկով...

Ու երբ տատս ձեռքն էր առնում
Շերեփը իր հին,
Գլուխները բնազդաբար
Աղմկում էին...

Համո Սահյանը անմնացորդ նվիրված է իր մանկությանը, երբ ամեն ինչ պարզ ու նախնական էր, «անդադրունիք» էր ու անխորհուրդ, երբ՝

Կարծես ամեն ինչ հասկանալի էր,
Ոչ մի բանի մեջ խորհուրդ չկար,—

երբ՝ ամենամեծ հրաշքը իր գյուղն էր, հայրենական գեղջկական տունը՝ «անսլաճույճ խրճիթը», որը իր շրջապատով, ծառ ու թփով, ամեն-ամեն ինչով, «բուրում է մանկությամբ», այդ մանկության վերհուշները՝

Ա՛խ. ինձ այնտեղ տարան,
Լեռնաշխարհը տարան
Այն երկնամերձ,—

ուր նախնիները «Ապրում էին, մեռնում», «Աղոթք էին անում Ու բախտ էին բանում», «Հուլյսեր էին թաղում, Հոգսեր էին քաշում», «Եղան վզից ուլունք Ու զանդ էին կախում»՝

...եվ ապրում են հիմա
Ու հեքիաթ են ասում
Իմ հուշերի հարուստ
Տերության մեջ...

Սովորաբար Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը ներկայացվում է իր-
րև մի կետից սկսված և նույնանման կետերի վրա շարունակվող ստեղծագոր-
ծություն, առանց դարգացման աստիճանականության: Դա միանգամայն
թյուր պատկերացում է:

Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը իրականում ունեցել է զարգաց-
ման աստիճաններ՝ որոտանյան պարզալուր երգերից մինչև «Բարձունքի վրա»
և մյուս գրքերի որոշ առումով հրապարակախոսական հնչերանգները, ապա
«Մայրամուտից առաջ», «Քարափների երգը» ժողովածուների փիլիսոփայա-
կան-բնապաշտական թափանցումները, այստեղից էլ վերջին հրապարակում-
ների («Սեզամ, բացվիր», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն») աշխար-
հի կարգն ու սարքը բնող «դրամատիկական պայթյունները»: Ինչպես «Ի-
րիկնահաց» գրքում (1977), այնպես էլ «Կանաչ-կարմիր աշուն» (1980)
ժողովածուի մեջ Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի վաղածանոթ հենա-
րանները՝ մանկություն, հայրենի տուն, բնություն, այլևս երևում են իմաս-
տալիս նոր նշանակություններով: Ոչ միայն նյութի ուղղակի անդրադարձում-
ներով կամ առարկաների զուգորդական-խորհրդանշային պատկերազրու-
թյամբ, այլև «աշխարհի բանի» փիլիսոփայական սուղումներով: Այդպիսի
նշանակետ ունի հատկապես «Կանաչ-կարմիր աշուն» գիրքը, որի մեջ «բնա-
նկարիչ» և «Ֆոլկլորիստ» Համո Սահյանը, բնավ չօտարանալով իր ներքին
աշխարհի բնորոշ հոգեկան շաղախից, այսպես կոչված, «արմատներից», այդ
հարուստ ավարով էլ հասել է մայրամուտին, «լեռան գագաթին»՝ ասպարեզ
հանելու իմաստուն հասակի իր մտածմունքները:

Նրա բանաստեղծական աշխարհի յուրօրինակ շարժընթացը՝ երևույթների
անմիջական-հուզական յուրացումներից դեպի կյանքի էություն օրինաչափու-
թյունների ճանաչումը, — պսակվել է մի շարք բնական և վառվռուն բանա-
ստեղծություններով: Այդպիսին է «Քունս չի տանում» բանաստեղծությունը,
որով ծանոթ բնանկարի մեջ թաթախված բանաստեղծը տրվում է տագնա-
պալից տեսիլքին.

...Սուզվել եմ իմ խորքի մեջ
Ու միտք եմ անում...
Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ
Քունս չի տանում,

Որ երազիս մեջ՝ մեր տան
Լույսերն էլ վառեմ,
Կանչեմ, մերոնք արթնանան
Կարոտս տոնեմ...

Այս շարժումը՝ բնության գունագծերից դեպի «հոգու պեյզաժը» Սահ-
յանը ցուցադրում է աշխարհի դրամատիկ շունչը ներկայացնող բազմազան
լիցքի հետևյալ պատկերով.

Այս հարցի պատասխանն էն, ըստ էության, բանաստեղծի հուշային
համփոքոթյունները դեպի մանկության ափերը, իրիկնային-մայրամուտա-
յին մտորումները, որոնց մեջ բանաստեղծը փորձում է պարզել աշխարհի
ներքին պաղանիքները, կապերն ու համաձայնությունները: Այս շեշտով Սահ-
յանի բնապատկերը, հուշապատկերը, գրույցը այլևս իրենց սահմաններն ընդ-

լայնում են աշխարհագրական որոշակի կետերից մինչև աշխարհի բանա-
ստեղծական մոդելի աստիճանը:

Աշխարհի մի ամբողջական տեսութունն է, օրինակ, «Հողմը անտառում»
բանաստեղծությունը, որում անտառային բնակարարության ամենասովորա-
կան հասկացածը երևում է մարդկային կյանքի դրամատիկ սուր տարերքով:

Հակվելով դեպի վաղեմի աշխարհային իմաստություններ, թե ծառը մարդու կրկնոր-
դըն է, «անտառի բնակարան» Սահյանը որսում է դրա մարդկային-կյան-
քային համարժեքը.

Եղև՛ իմ երբեք անտառում,
Տեսն՛ իմ երբ, թե ինչ է կատարվում,
Իրի հողմը մտնում է անտառ
Ճշում են հավերժը, թողտու
Եվ իրենց երկինք են շփոթում,
Մնում են հավերժը՝ անթառ
Թափվում են բները ճյուղերից,
Կախվում են ճտերը շյուղերից,
Դողում են ճտերը անթառ,
Փախչում են ճտերը բներից,
Կառչում են ծառերի բներից:
Մնում են ճտերը՝ անտառ...
...
Իմ հետո... Հոկաներ տապալված,
Եվ բներ, և բներ խափանված,
Հավերժ ճիշտ... Մեղվի թիտ... Աշխարհ...

Այսպիսի խորություն ունի նաև «Անձրև է գալիս» բանաստեղծությունը,
մանրամասների մեջ բացարձակապես ստույգ մի բալլադակերպ պատում,
որը բնության մոդելով պատմում է մարդու հոգեկան փոթորիկներից.

...Յոթ օր է բացատի եզրին
Դուրսը հանել է սունկը,
Յոթ օր է գլուխ չի թափում,
Խեղդում է ինքնին արցունքը:

Յոթ օր է լնչումը՝ բնում...
Եվ վախից աչքերը փակ են:
Կառուցը կրճրին է դրել,
Ձաղկերը թևերի տակ են:

Յոթ օր է ձորերը մթնել,
Սարերը մթնել, մթին են,
Ուզում են բան խնդրել ամպից
Կայծակներն ամպի շրթին են:

Եղջերուն յոթ օր է ուրում
Ձի տեսնում սովերն իր գլխի,
Թվում է, ուր որ է ահա
Իրենից աղբյուր կրկին:

Յոթ օր է չիմ գնում անտառ,
Յոթ օր է ոտքս կապված է:
Իսկ ի՞նչ է մտածում աստված,
Երկնային այս ի՞նչ կախված է...

«Աշխարհի բանի» փիլիսոփայական հայտնագործումների մեկնակետը
իրագործվել է գոյություն իրարախույս բեկումների, կյանքի լույսերի ու ստվեր-

ների դրամատիկ բախումների հավասարակշռության, դրանց ներդաշնակության պայմաններում: «Աշխարհի պարզության» դավանանքի դիրքերից էլ լանաստեղծը մեծարում է նախնյաց «կենաց արմատները», որոնք քաղաքակրթության զարգացման արդի աստիճանում ևս պահպանում են իրենց ուժային հզորությունը.

Եվ դառնամ դարձյալ հավրին աղոթեմ,
Աղոթեմ ծաղկին, հասկին աղոթեմ
Աղոթեմ խոտին,

Եվ դառնամ դարձյալ հողին աղոթեմ,
Արդար բրախերի ցողին աղոթեմ,
Աղոթեմ խոփին:

Եվ դառնամ դարձյալ խոսքին աղոթեմ,
Ոչ թե անցավոր ցուրին աղոթեմ,
Աղոթեմ խորքին...

Ամեն ուր բացվող լույսին աղոթեմ
Ու լույսի հոտին:

«Կենաց արմատների» մեծարանքը 20-րդ դարի տաղնապներն ու դրամաները խորապես ճանաչված անհատի յուրօրինակ վերադարձն է դեպի այն արժեքները, որոնք ի վիճակի են դիռ այս «ալեոր աշխարհին» տալու հույսի, ջանքերի, ներշնչանքի, ոգու, երազանքի, գեղեցկության, բարության հռենգեր:

Բնավ անտրամաբանական չեն հնի հիշատակների հանդեպ նրա անկասելի մղումները.

Պիտի հավատամ իմաստուն հասկին,
Որ մեռնելով է աշխարհը պահում,
Եվ ինքն աշխարհից ոչինչ չի շահում...

Հարադատի և օտարի, լույսի և մութի, շիտակի և ծուռի, իրականի ու անիրականի հակասական իրադրության մեջ միանգամայն հասկանալի է «Ինչո՞ւ բունս չի տանում» բաղմանշանակ հարցը, որը, դատելով Սահյանի գեղարվեստական աշխարհից, ոչ միայն բանաստեղծական պերճախոսությունն է, այլև նրա տաղնապների անխարդախ ցուլացումն է:

Սահյանի՝ այսպես ասած սեռությունների, նրա «Ժրագրային վերադարձների» առանցքը, այսպիսով, ազգագրական-կերպային մթնոլորտի հուշային ժամանակների հայտնագործումն է, երբ «քաղաքակրթության շունչը» չէր աղարտել կյանքը, ամեն ինչ բնական էր՝ ծիծաղը ծիծաղ էր, ցավը՝ ցավ, խոտը՝ խոտ, շունը... շուն:

Մի շարք բանաստեղծություններ ոչ ենթատեքստային, այլ բաց, անմիջական խոսակցություններ են ժամանակի հոգսերի մասն, ոչ միայն ծննդավայրի ու իր երկրի, այլև համամոլորակային-տիեզերական մասշտաբայնություն:

Սահյանն ունի մի հրաշալի բանաստեղծություն՝ «Թե ով եմ և ինչ» հարցումնային վերնագրով:

Սկիզբը՝

Եվ բո աչքերը հարցնում են դարձյալ,
Թե ով եմ և ինչ,
Եվ իմ ճանապարհն ո՞ւր է վերջանում...

Մեկը մեկից տպավորիչ պատասխաններ են հետևում այս հարցին: Բանաստեղծն իրեն համարում է ծառին դողացող տերևի առեղծվածային ջանք, սիրահարված հավքի թևավոր ներշնչանք, լեռնային հոգսաբեռ առվակների տառապանքակիր, արտերի հասկավառման խորհուրդ, նախնադարյան քարանձավից մեր օրերը հասած հառաչանք. այնուհետև՝

Աչքն ու տկանջն եմ ես մայր բնության,
Գիտակցությունը նրա մարմնավորը,
Հասակակիցն եմ նրա հնության
Եվ ծլարձակումն ու ծաղկումը նոր...

Ինքնաճանաչման ստույգ արձանագրություն:

Ավելի բախտավոր, ավելի նշանակալից պահ չկա, քան այն, երբ բանաստեղծը ճանաչում է ինքն իրեն, իր աշխարհը, իրականությունը, վերջապես, յուր ճակատագիրը:

Ճակատագրական այդ պահը հայրենի եզերքի բնության շքեղ տեսիլքն էր՝ լեռնագագաթներ, ժայռեր, քարափներ, կիրճեր, գետեր, կայծակներ, անձրևներ, բազմազան-զարմանազան գույներ, ձևեր, կերպարանափոխություններ, շարժումներ, այն ամենը, ինչ հարստացնում է մարդու հոգեկան ներքին աշխարհը, վառ պահում կենսունակության լիցքերը, մարդուն հոսվանում աղքատացման վտանգից:

Ինքնաճանաչման նույն այդ ճակատագրական պահին բանաստեղծը հասկացավ, որ բնությունը, այնուամենայնիվ, հասարակ բան չէ, այլ բարդ, բազմաշերտ, խորհրդավոր գաղտնիքներով լեփ-լեցուն իրականություն է, որ անհրաժեշտ է սուղվել նրա էության խորքերը:

Բանաստեղծական մոտեցից մինչև այսօր, շուրջ հիսուն տարի, Սահյանը, ըստ էության, գրում է մի երկար-երկար բանաստեղծություն՝ «Մարդը և բնությունը» առանցքով, այդ թեմայի տարբեր-տարբեր եզրերով:

Բնության անդրանիկ արծարծումներն առավելապես արտահայտում էին նրա հայրենասիրական անմիջական ներշնչանքները, ծննդավայրի աշխարհագրության ու բնապատկերի կարոտը, նվիրվածությունը հարապատ եզերքին ու հողին: Այդպիսին է «Որոտանի եզերքին» ժողովածուի հիմնական բովանդակությունը, որը և ասպարեղ հանկց բանաստեղծին տրված առաջին բնութագրի՝ «պեյզաժիստ»:

Իրապես, առաջին բանաստեղծություններում Սահյանը պեյզաժիստ էր գերազանցորեն ֆրանսերեն բառի ստույգ նշանակությամբ՝ «բնություն և ապրելակերպ»:

Սա նշանակում է նաև մայր բնության և մարդու սոցիալական էության կապերի թափանցում, ասել է թե՛ «բնական մարդու» մեծարանք, որը նահապետական անշարժության վերադարձի կոչ չէր ամենևին, այլ անցյալ օրերի մեջ եղած բարոյական-հոգևրանական արժեքների հրահրում: Բնության և մարդու կապերի նմանօրինակ մեկնաբանության օրինակները քիչ չեն նրա բանաստեղծական շարքերում, սակայն այդ առանցքի բարձրակետը «Պապը» հանրահայտ բանաստեղծությունն է բնության արդար զավակի՝ հողի աշխատավորի, մոռումնալ կերպարով:

Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար «Մարդը և բնությունը» առանցքը հարստանում է նորանոր մեկնություններով, որոնցից

մեկը բնության վերադարձի, ավելի ստույգ՝ բնության նախնական դուշներին վերադառնալու կանչն է:

Վերադարձի այդ խորհուրդը կոչված է արտահայտելու այլ, ավելի ժամանակակից բովանդակություն՝ մարդու մեջ արթնացնելու և սղահասնելու մարդկայինը:

Հատկապես «Քարափների երգը» ժողովածուից սկսած (որին հետևեցին «Մայրամուտից առաջ», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» և մյուս զրքերը) շարունակաբար խոստովանությունն է դնում հայրենի եզերքի բնության պես-պես դրվագներին՝ ժայռին ու քարափին, սար ու ձորին, անտառին ու հովտին, մասրենիներին ու բարդիներին, կածաններին ու արահետներին, հավատարմության, երգվյալ նվիրվածության ու «գերության» սլաքով:

Դրանք՝ հավատարմության այդ խոստովանությունները, ոչ թե քաղաքաբնակի հափշտակություններ են հեռավոր բնության «հրաշքներով» ու գեղեցկություններով, այլ բնության մեջ տարրալուծվելու միջոցով իր մարդկային ինքնությունը, «հոգնաշավիղ աշխարհի» մեջ սեփական անհատականությունը վերանորոգելու և վերադառնելու ներքին մղումներ:

Բնությունը ոչ թե աստվածային կացարան է՝ պանթեիստական աշխարհադգացողության բովանդակությամբ, այլ մարդկային էության ամբողջացման «ակունք»: Հենց այս ուղղությունն էլ թելադրում է Սահյանին շարունակ խոսք ու զրույց բացելու հայրենի եզերքի լեռների ու աղբյուրների, ժայռերի ու «անտառային հեքիաթների» հետ, իր պապերի ու նախահայրերի հողի հետ, այդ զրույցների մեջ արծարծելու խղճի, բարության, կեցության կատարյալ չափանիշների որոնման թեման՝ բարոյական այն արժեքների, որոնք այնպես անհրաժեշտ են ժամանակակից աշխարհին: Ըստ բանաստեղծի դավանանքի՝ «ակունքները» ունեն ներգործության, մարդու օտարացումը խափանելու հզոր և անփոխարինելի ուժ:

Ինչպես Ակսել Բակունցը, Համո Սահյանը նույնպես, չլինելով պանթեիստական աշխարհադգացողության գաղափարակիր, այդուամենայնիվ բնության պաշարների մեջ է որոնում այն «աստվածայինը», որը մարդուն կարող է վեր բարձրացնել առօրեական հոգսերից, մանր ու շնչին կրքերից և նրան դնել աշխարհի անսահմանության դիրքերի վրա:

Բնության սահյանական իմաստավորումների մյուս կարևոր հանգույցն այն է, որ, ի հակադրություն 19-րդ դարի բանաստեղծության մեջ տարածված բնության անձնավորումների, իբրև նորդարյա գեղագետ, Համո Սահյանը շարժվում է հակառակ ուղղությամբ՝ բնությանը վերագրում է մարդկային կենսագրության ու բովանդակության գծեր: Մարդկայնացված բնություն են նրա տառապած, հոգնած կածանը, նրա անհանգիստ, տագնապած անտառը, ահագնացող-ընդվզող գետը, բնության մյուս տարրերը: Այս առումով Բակունցի դուխոգործոց է նրա բանաստեղծությունների վերջին շարքի «Մասրենի»:

Բնության մեջ ամեն ինչ ունի իր դիրքը, բնության մեջ թաքնված են մարդկային կատարելագործման անհրաժեշտ հարուստ, «կուլտուրական շերտեր» (Մ. Պրիշվին): 20-րդ դարի այս հայտնությունը, բնականաբար, «պեյ-

զաժիստ» բանաստեղծներին շրջից դեպի «մտածող բնության» որոնումները:

Սահյանի բանաստեղծություններում լիարժեք «գործող անձինք» են բընության տարրերը՝ անձրևը, կայծակը, ծառը, կածանը, գետը և այլն և այլն: Դրանք ներկայացվում են, իհարկե, բարոյական ինչ-ինչ արժեքների՝ բարության, ղեզեցկության, վեհության գերով, սակայն այդ «նյութի» հիմնական խնդիրը մարդկային ապրումներ արտահայտելն է: Մարդը և բնությունը հասկանալանորեն փոխում են իրենց տեղերը, մարդը դառնում է բնություն, բնությունը՝ մարդակերպ էություն:

Այս հայացքը 20-րդ դարի գրականության հատկանիշն է, իհարկե, թեև ակունքները շատ հին են, հասնում են մինչ վաղնջական պատմական շերտեր:

Մարդու և բնության փոխներթափանցումը, ըստ Սահյանի, Գյոթեի այն մտքի ցուցումն է, ըստ որի մարդը ինքնաճանաչման մակարդակին հասած բնությունն է: Այս հայացքի մեջ, անտարակույս, դեր է խաղացել Համո Սահյանի ժողովրդալոգացողությունը, նրա ֆուլկլորային կողմնորոշումը (երևույթի բարձրագույն իմաստով), մարդու և բնության զուգահեռականության վաղածանոթ օրենքով, բնության անձնավորման դրվածքով: Հետաքրքրական է նաև այն պարագան, որ բնության մարդկայնացման-անձնավորման սահյանական կերպը չափազանց ինքնուրույն է և անկախ, չափազանց ինքնաման ու անակնկալներով լեցուն:

Թեև մարդը փոխառնչությունների բազմաթիվ կետեր ունի աշխարհում, սակայն բարձրակետը, ըստ Համո Սահյանի (և առհասարակ բնության թեքում ունեցող գրողների), բնության հետ ունեցած փոխառնչությունն է:

Դրա համար էլ այդպես հետևողականորեն նա դիմում է բնության գունաձայնադրությանը, այդպես պարբերաբար վերադառնում է բնապատկերային դրվագներին ու դադանքներին, դրա համար էլ այդպես շոշափելիորեն զգում է, թե ինչ են զգում քարափն ու անտառը, գետն ու մասրենին. դրա համար էլ այդպես տեսանկյուններն պատկերացնում է բնության ներքին շարժումները, նրա իսկ դրամատիզմը:

Բնության կորուստներից էլ սկիզբ են առնում Սահյանի պոեզիայի փիլիսոփայական որոնումները, որոնք վաղ թե ուշ դառնալու են մարդկությանը զրադեցնող հարցերի հարցը:

Սահյանի բնության պոեզիան նշանակալից է ոչ միայն գեղանկարչական-գրաֆիկական լուծումներով, այլև առանձնապես այն տեսակետից, որ՝ բնությանը դիմելով, արտահայտում է կյանքի դրամատիկական բովանդակությունը, տոնական խրախճանքը, նրա լավագույն էջերում արտահայտված ապրումները ոչ թե թափառաշրջիկի մակերեսային ապրումներ են, այլ խոր, մինչև իսկ հոգու անդունդները չափող ու չափադրող ապրումներ, մինչև իսկ «պայծառություններ»: Այս հատկությունը բխում է առաջին հերթին իր մոտեցումից, որը ոչ թե հայեցվածք է, ինչպես Պ. Սևակը կասեր՝ ոչ թե նայվածք է, այլ հայացք:

Համո Սահյանը, իրապես, բնությունը վերաբաժանում, վերաշարադրում է իբրև կյանք, իբրև մարդկային հոգեբանություն: Դրա մեջ է նրա բնության պոեզիայի գաղտնիքներից մեկը: Նրա բանաստեղծական որոնումներն ընթացք էին ֆուլկլորակերպ բնականության և պարզության ուղղությամբ: Դեռ

տարիներ առաջ իր քնարի մասին այդ մտքին էր Ալ. Իսահակյանը: 1926-ին Հովհ. Ավագյանին հղած նամակում նա գրում էր, որ այն, ինչ նախնական չէ, մտացածին է, անբնական է¹⁵: Այս պատվիրանի ցուցումն են Սահյանի շատ բանաստեղծություններ, որոնցում երևույթները դիտված են անգամ մանկական անմիջականությամբ ու հրճվանքով կամ, ինչպես ինքն է բնութագրել մի հոգվածում պոեզիայի էությունը՝ զարմանքով ու հիացմունքով: Ուշագրություն չդարձնելով պոեզիայի «ակադեմիական» դասերին և էքսպերիմենտներին, նա բնությանը (և կյանքին) նայեց նոր հայացքով, հասնելով էական գծերի ու գույների հայտնագործման:

Սահյանի առօրեական-մտերմական գրույցների հիմնական բովանդակությունն այն է, թե ինչ զարմանալի, ինչ հեքիաթային և միաժամանակ ինչ առեղծվածային աշխարհ է բնությունը: Նրա հոգու խոր դադոնարաններում երևի թե կան բնության տեսիլքների անսպառ պաշարներ, մեծաքանակ գաղտնիքներ, որոնք էլ ճակատագրական ներշնչանքի պահերին վերածում են բանաստեղծական հայտնությունների:

Մի շարք ուս քննադատներ Սահյանին համեմատել են բալկար Կ. Կուլիևի հետ՝ բնության ճանաչման հիմնավորության, ժողովրդական արմատների հետ ունեցած կապի, հոգեկան մերձավորության, բնության և մարդու այլաբանական մեկնարանության և այլնի համար:

Սահյանը բնության մասին խոսում է ոչ թե իբրև էկզոտիկա, այլ ներսից, բնության «տեղական» նյութի վրա հարուցում է համամարդկային խընդիրներ: Նրա բնության գրականությունը 20-րդ դարի հոգսերի արտացոլումն է:

«Սահյանը,— գրում է Ստ. Ռասսադինը,— բնությունը համեմատում է բնության հետ. ձյունը՝ աստղի և աստղը՝ ձյան հետ, քաջ գիտակցելով, թե որքան բնությունը հարազատ է իրեն, իր աշխարհագրացողությունը»¹⁶:

Հենց այստեղ էլ ծագում է մի հարց, որ շատ էական է Սահյանի աշխարհայացքի ճիշտ մեկնարանության համար: Դա պանթեիզմի հարցն է: Նա, թեև շատ հարազատ է բնությանը, այնքան հարազատ, որ ոչ մի տարրերություն չի տեսնում իր և բնության միջև, բայց նա պանթեիստ չէ՝ այս հասկացության այն իմաստով, որ նրա մեջ դնում էին իդեալիստ փիլիսոփաները: Բնությունը նրա համար աստծո ապաստարան չէ, ոչ էլ նույնացվում է աստծո հետ (Ֆր. էնդելսը գրում էր, որ «... պանթեիզմը հանդիսանում է հետևություն քրիստոնեությունից»)¹⁷, նոր կրոն: Այս ուսմունքի համաձայն պանթեիստներ չեն ո՛չ Հովհ. Թումանյանն ու Միսաք Մեծարենցը, ո՛չ էլ նրանց շառավիղ Համո Սահյանը:

Գրականության տեսությունը ուսսական պոեզիայի 19-րդ դարը սահմանադեմ «հնադավանների» և «նորադավանների», այդ դասակարգումով վերստին հաստատելով այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծական մտածողությունը անտարակուսելիորեն զարգանում է, կերպարանափոխելով իր հատակագիծը: Սա նորօրյա երևույթ չէ, այլ ունի հնադարյան ակունքներ, թեև Սահյանը բանաստեղծություններում և հոգվածներում հաճախ է ասում, որ հին ու նոր բանաստեղծություն չկա, բայց իր իսկ օրինակը հուշում է, որ գործում է զարգացման կերպարանափոխման անխափանելի օրենքը: Դա աշխարհի դինամիկ էության թելադրանքն է: Դժվարությունը հնի և նորի տարբերակումն է: Բանն այն է, որ հաճախ նորագույն տարապի մեջ ծվարում

է հնաճաշակությունը, իսկ արտաքինապես հին թվացող ձևակառուցվածքներում արտահայտվում են մեր ժամանակի ութմերը: Այս օրինաչափության ցայտուն օրինակ է Սահյանի պոեզիան: «Գարուն» ամսագրում տպագրած հարցազրույցում, պատասխանելով իր կրած ազդեցությունների հարցին, Համո Սահյանը ասում է՝ «Իմ ուսուցիչները մեր լեզուն ու հոգեբանությունն են»¹⁸:

Այնուհետև հիշատակում է հայ բանաստեղծության երկու թևերը՝ ժողովրդականը (Նահապետ Քուչակ, Սայաթ-Նովա, Հովհ. Թումանյան) և ոգեղենը (Գր. Նարեկացի, Ն. Շնորհալի, Ե. Չարենց) և գտնում է, որ ինքը գրելով է այդ երկու թևերի մեջտեղը:

Այսուամենայնիվ, Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ զերակշռում է ժողովրդականը՝ ի դեմս Հովհ. Թումանյանի իմաստության, ի դեմս Սերգեյ Եսենինի՝ ուսական կեչիների, մարգագետինների, հովատակների երգչի, ի դեմս Գարսիա Լորկայի անդալուզյան ժողովրդական երգերի (վերջինները նա թարգմանել է հայերեն):

Այս կապակցությամբ ծագում է Սահյանի ստեղծագործության և բանաստեղծության կապի խնդիրը:

Հայտնի է, որ ժամանակին որոշ քննադատներ նրան համարել են սոսկ ֆոլկլորիստ-իմիտատոր, բանահյուսական ձևերի նմանակող ու պատճենող, սակայն դա միանգամայն անստույգ տպավորություն է:

Եթե ուշադիր հետևենք Սահյանի բանաստեղծություններին, ապա չենք կարող չնկատել, որ նա երբեք չի դիմում ֆոլկլորային սյուժեների և պատրաստի դարձվածքների նմանակումների, որ նա չի խզում կապերը ժողովրդական իմաստության գանձարանից: Համամիութենական գրական մամուլը, մասնավորապես «Вопросы литературы» ամսագիրը, վերջին տարիներին տպագրեց մի շարք հետաքրքրական հոդվածներ «Ժամանակակից գրական լեզու»-ի և ֆոլկլորը» թեմայով (1976—1977—1978 թթ.): Այդ հոդվածներում բանահյուսությունը դիտվում է իբրև գրականության նախօրինակը, միաժամանակ նրա սնուցման անսպառելի աղբյուրը:

Մի շարք տեսաբանների կարծիքով՝ բանահյուսության և գրականության կապերը շարունակվում են նաև մեր օրերում, իհարկե, այլ կերպ և այլ ուղղություններով: Այս կապակցությամբ ուշագրավ մտքեր է արտահայտել օսեթական գրող ու գրականագետ Նաֆի Ջուսոյտին: Նա գրում է, որ կուլտուրայի ընթացքը այժմ նույնպես շարունակում է իր շարժումը բանահյուսությունից դեպի ստեղծագործության անհատական-պրոֆեսիոնալ ավանդույթի հասունացումը:

Ջուսոյտին և ասուլիսի շատ մասնակիցներ չեն բաժանում որոշ գրողների հայացքները «ժողովրդական ստեղծագործության պատրաստի դարձվածքների» ներմուծման վերաբերյալ: Նա գտնում է նաև, որ պետք է բարձրացնել գեղարվեստական վերլուծման տեսակարար կշիռը, ազգագրական պաթոսի և էկզոտիկական արդուզարդի հաղթահարումը: Ջուսոյտին ամբողջ կրքով ծառանում է նմանակման ու ռճավորման դեմ, իհարկե, այդ ամենը չկապելով բանահյուսական ավանդների հետ, քանի որ բանահյուսությունը իր բազմազանությամբ տարբերվում մասնակցություն է բերում ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը¹⁹:

Թեև այս հարցի կապակցությամբ Սահյանը տեսական հատուկ մտորում-

ներ շունի, սակայն, դատելով նրա ստեղծագործությունների բնույթից, նա ևս նույն ժողովրդական մտածողության գեղարվեստական յուրացման դավանանքին է:

Բանահյուսական տարերքը նրա համար նախ և առաջ նշանակում է թափանցել ժողովրդայնության էության մեջ, բանաստեղծությունը հագեցնել խորությամբ: Սահյանն էլ, ըստ էության, այն տեսարանների հետ է, որոնց հայացքով ուժեղ գրականությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց բանահյուսությանը դիմելու՝ ոչ թե նրա սյուժեներին ու դարձվածքներին, այլ ոգուն: Ֆոլկլորը և ժողովրդայնությունը չլինելով հավասարազոր հասկացություններ, այդուամենայնիվ գոյություն ունեն ոչ թե անջատ-անջատ, այլ միասնաբար: Շատ բանաստեղծների համար, օրինակ, Ռ. Համդատովի կամ Կ. Կուլիևի, բանահյուսական տարերքը չափանիշ է երևույթների ընդգրկման լայնության ու խորության առումներով:

Համո Սահյանը, ինչպես երևում է նրա բանաստեղծական որոնումներից, երբեք չգիմեց լեգենդների, ավանդությունների, այլարանությունների, սակայն օգտագործեց բանահյուսական աղբյուրների հոգեբանական թափանցման արվեստը, հասնելով բանահյուսական ձևերի և ռեալիստական գույների «համադրականության» սկզբունքին: Այս կետում նա հարադատ է ամենից առաջ Ակսել Բակունցի, այնուհետև՝ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակին, որի հետ ունեցած առնչությունների վերաբերյալ խոսվել է ռուս քննադատության մեջ:

Բանահյուսական ուժեղ սկիզբը արդեն երևաց Համո Սահյանի ամենավաղ բանաստեղծություններում: Օրինակ՝

Անց կացավ օրըս, արևավորըս,
Դու ե՞րբ ես գալու իմ թևավորըս,
Իմ թուխ արտույտըս, իմ սիրուն յորրս,
Իմ հեռավորըս, դու ե՞րբ ես գալու:

Բացել եմ դուրս, բացել եմ դուրս,
Խորն է կարոտըս, խորն է մրմուռըս,
Իմ կանաչ կուրս, իմ ծաղկած նուրս—
Իմ ընթուշ րույրս, դու ե՞րբ ես գալու...

Սա Սահյանի նախնական ֆոլկլորային տուրքն է, և դեռ կան որոշ աշուղական դարձվածքներ: Այդպիսի տարրեր կան նաև «Ծիածանը տափաստանում» (1953) գրքի էջերում:

Այնուհետև, գեղարվեստական աշխարհի զարգացման հետագա փուլերում, տեսնում ենք ոչ թե ոճավորողին, այլ ժողովրդական բանահյուսության տարերքի հիման վրա սեփական աշխարհը կառուցած գեղագետին՝ այս հասկացության բարձր չափանիշով: Դրա օրինակները ոչ թե մի քանիսն են, այլ այնքան շատ, որ կարող ես բերել ուղածո բանաստեղծությունը՝ հաստատելու միտքդ: Օրինակ, դարնան զարթոնքին՝ Համո Սահյանի աշխարհագրացողությանը հարադատ այդ զգացմունքին, նվիրված բանաստեղծությունը.

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Մի սարսուռ անցավ եղեգնուտներով,
Տափնապով բացվեց բողբոջը ծափին,
Եվ աչքը սրբեց ճնճուկի լնով:

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Անտառի սրտից արցունք է ձորում,
Քարափից թափվ. փշրվեց բարին,
Հուզմունքից շիկնած ջրվեժը ձորում...

Ամպը որոտաց... Գարուն է կրկին,
Գողում են հողի թարթիչները թաց:
Դու էլ ամպի պես լուռ էիր, իմ սիրտ,
Ուր որ է պիտի երգով որոտաս...

Հազիվ թե հնարավոր լինի այս շարվածքի մեջ ցույց տալ որևէ բանահյուսական պատրաստի դարձվածք, բայց թողնում է այդ տպավորությունը ժողովրդային շնչով, որը առհասարակ հատուկ է իրենց հոգեկան աշխարհի խորքերը սուզված բանաստեղծներին: Հիշենք մյուս բանաստեղծությունը.

Երգիկն ի վար երկնրի խաղ,
Առավոտ,
Հույսի հոտ է, մոր ծոցի հոտ,
Հացի հոտ:

Ջարթնած հովիտ, թրշված հովիտ,
Բոբիկ ոտ:
Ցողի հոտ է, ծիծաղի հոտ,
Շողի հոտ:

Արևկող լանջ, մրկած կածան,
Տապ ու տոթ:
Քարի հոտ է, օշինդրի հոտ
Ուրցի հոտ:

Թաղկած ձյուններ, և ծաղիկներ
Ձյունի մոտ:
Փամու հոտ է, բարձունքի հոտ,
Ամպի հոտ:

Նորից հազիվ թե գտնվի մեկը, որ այս բառաշարվածքի մեջ նշմարի բանահյուսություն, այնքան բնական ու ճկուն են ձևակերպումները:

...Հոգնած օրը կամաց-կամաց
Իրիկուն է դառնում,
Արագիլը, բակն ու բարդին
Մութի հոտ են առնում:

Հնձած խոտը բարձել էշին,
Հայրս տուն է բերում,
Էշը սարից մի բեռ կանաչ
Մանկություն է բերում:

Եվ այսպես, շարունակ. Սահյանի բանաստեղծություններում հոլովվում են բանահյուսական շնչի պատկերներ («Թռնրի շրթունքը, որ մի ժամանակ բոցից էր ճաքում, Հիմա ճաքել է բոցի կարոտից», «Փարանձավներն են բրտնել ամայության սարսափից», «Փարափիզ ծերպ ու ծունկից Արևի հոտ է գալիս», «Ինքը բարության քայլող մի դեզ էր», «Սրտիդ վրա հազար բեռ կա», «Մինչև անգամ հույսն էլ քնի, Հոգսը արթուն է», «Սարերը չեն հրկում, արևի տակ են» և այլն և այլն), բայց դրանք ոչ թե բռնադատված պատրաստի կլիշեներ են, այլ իր ոճի կարգ ու կանոնը՝ կապված ժողովրդական մտածո-

դուժյան հետ: Այստեղից՝ այդ բանաստեղծությունների հոգեբանական նկարագրի ճշգրտությունն ու արտահայտման սեղմությունը:

Այստեղից էլ բանաստեղծությունների հեքիաթային տարերքը և ժողովրդական վարպետների աշխատանքը հիշեցնող ձևերի նրբագեղությունը: Այստեղից էլ նրա քնարերգության էպիկական շունչը, որի նախատիպը հայ ժողովրդական վիպերգի ասացողական-ասմունքային արվեստն է:

4

Համո Սահյանը թեև որոշ ժամանակ և որոշ շրջանակներում համարվել է «պահպանողական», բայց, ըստ էության, իր ստեղծագործության մեջ լուծում է նորարարական խնդիրներ: Մանավանդ վերջին գրքերում: Ըստ էության, այդ պոեզիան լուծում է ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության խնդիրներ:

Սահյանը, իհարկե, ծրագրային առաջադրանքներով չի լուծում նոր ձևականուցվածքների հանգանակներ. ավելին իրեն հնու է պահում կանոնադանցությունից, բանաստեղծությունը «արդիականացնելու» նպատակով չի քանդում վաղեմի կառուցվածքները:

Այսուամենայնիվ, Սահյանը եղավ հայ նորագույն պոեզիայի կառուցողներից մեկը:

Նրա «հոնորարների» մեջ, անշուշտ, առաջին տեղում է՝ բառերի իր աշխարհը: Հաղարամյա հնամաշ բառերի նոր դասավորությամբ, գրանց նոր համադրումների ու համաձայնությունների միջոցով նա հայտնաբերում է իր բանաստեղծության տիպը, որի նմանը դժվար է ցույց տալ հայոց պոեզիայի բազմադարյան պատմության մեջ:

Ուշագիր ընթերցումը վկայում է, որ Սահյանի արտահայտման ոճը ավելի ու ավելի է մերձենում գրույցին, սովորական առօրյա խոսակցությանը:

Բանաստեղծությունը հասարակացնում է բանահյուսական կնիքի խոսքային բառային կառուցվածքների, ժողովրդական բառապաշարի, գրույցների, երկխոսությունների, մեներգերի, գուգերգերի, ասքերի շտեմարանների օգտագործման ճանապարհով: Բառերը նրա ոգու էության կրողներն են. ինչպես.

Կայծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց,

Ու մեկը մեռավ լեռան կատարին,—

Երանի՜ նրան:—

Գեղջկական-խոսակցական բառերը նա անց է կացնում իր հոգեկան խառնարանով, այնքան բնական, որ ընթերցողը չի զգում նրա բանաստեղծությունների «արհեստը»: Այս առումով նա հմուտ վարպետ է ոչ միայն իր գրնգուն հանգերով (Պ. Սևակը այս իմաստով նրան համեմատում էր Սայաթ-Նովայի հետ), կառուցվածքների ուրույնությամբ, ուրիշի դրացողությամբ, մանավանդ մակդիրի հմուտ կիրառություններով:

Ռուս հայտնի քննադատ Լև Օզերովը, որը բազմիցս անդրադարձել է Սահյանի պոեզիային և գրանց թարգմանություններին, «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած «Յոթ տարբերակ» («Семь вариантов») գրախոսականում²¹ անդրադառնում է բանաստեղծի մակդիրային հարստությանը: Մակդիրը համարվում է բանաստեղծության շարժիչ ուժ (իհարկե,

ճիշտ և տեղին գործածվածը), գեղարվեստական մտածողության ճշգրտության շափանիշ, բանաստեղծական տնտեսման գլխավոր առանցքը, որով բա-
ուր հասնում է եղակիության, արտաքինից գնում դեպի էություն: «էպիտետը
պատկերային ուղիների իմաստային հանդույցն է», որը որոշում է պատ-
կերի ճակատագիրը: էպիտետի ճշգրտությունն առհասարակ պատկերավո-
րության հումանիշն է:

Այս առումով ևս Սահյանը հայոց նորագույն լեզնաստեղծության նշա-
նավոր դեմքերից է, որը միշտ գտնում է ոչ անարյուն, ոչ հիվանդոտ, այլ
զիպուկ, առարկան բնութագրող մակդիրներ: Այսպես, օրինակ, նրա «հոգ-
նած-մաշված կածանը», ոչ միայն փաստացի իրականություն է, այլև մի
ամբողջ մարդկային կենսագրություն՝ ցավ-կարոտ, տագնապ: Քամու հառ-
ցին նա գրում է. «ծաղրածու քամի, լարախաղաց քամի». անսովոր գոր-
ծածություններ, որոնք, ի վերջո, հանգեցնում են «խիղճը կորցրած քամու»
կերպարին: Կամ մի այլ օրինակ՝

Կասույտ մրրիկ է պայթել,
Կասույտ մշուշ է...

Այս բնականորեն անդորրության մեջ ծավալվում է դրամատիկ մի ամբողջա-
կան սյուժե: Շատերն են գործածել «աստղազարդը» երկնքի վերաբերյալ,
սակայն այդ շատ տարածված արտահայտությունը Սահյանը շրջում է դեպի
նոր կողմ, զրույց վարում «աստղազարդ» երկնքի հետ՝ կապելով հայոց
պատմությանը.

Հիմա սարերը քնած դարեր են,
Պատմություններ են անհերքելի...

Որևս զրոզներից մեկը գրել է, որ պետք է գտնել երգեցիկ, անկաշկանդ
բառեր:

Հիշենք Սահյանի օրինակներից մեկը՝

Քո զլխի վերև ձածանվող ամսի
Թավշյա ստվերով...

Կամ՝

Քարից լուսել, քարից աճել,
Ես բերել եմ այն աշխարհից
Մի քարեղեն հուզում...

Կամ մակդիրային ինչպիսի թափանցումներ կան «Եղբ» բանաստեղծության
մեջ: Իսկապես որ Համո Սահյանը բերում է հայոց հաղարամաշ բառերի
թարմ տեսանկյուն: Շատերն են գրել քարերի մասին հայոց, բայց Սահյանը
գտավ ճշգրիտ համարժեքը՝ «Քարերի հոտը՝ արևային բույրը»:

Բանաստեղծի ձեռագրի ինքնատիպության մյուս պայմանը տողերի խը-
նայողությունն է. նա չի շատախոսում (հազվագյուտ դեպքերում միայն), քաջ
իմանալով, որ պոեզիան նախ և առաջ խոսքային, արտահայտչական, ոճային
զծերի միասնության խառնուրդ է, գիտի նաև, որ բանաստեղծությունը սի-
րում է համառոտություն, զգացմունքի կենտրոնացում: Դասական օրինակը
համարում է Հովհ. Թումանյանի «Պատրանքը»՝ չափազանց կարճ ձևի և ի-
մաստուն, խոր բովանդակության համար՝:

Նա գտնում է, որ բանաստեղծությունը ոչ թե պետք է գրել, այլ քան-
դակել: Այդպիսին է «Մասրենին» բանաստեղծությունը.

Ժայռից մասուր է կաթում,
կարմիր սարսուռ է կաթում,
Զորում մշուշ է...

Կամ հիշենք վերջին շրջանում գրած «Մասրենու մենախոսությունը». ամենաժլատ բանաստեղծական միջոցներով արտահայտված է մարդկային միամբողջ դրամա... Համառոտությունը՝ բառերի խնայողությունը, հեռու է պահում նկարագրականությունից, սխեմատիզմից, շաբլոնից: Ինչպես այս ձուլածո չափատողներում.

-
Հողոտ, մղկղոտ մի մութ էր հագնում,
Հետո լուսնյակ էր հագնում մեր տունը:
Կտուրին բարդու ստվերն էլ թնում,
Եվ շեմքի վրա թնում էր շունը:

Կիսարթուն քամին կտուրից թռչում,
Ցանկապատին էր հենում կռնակը:
Անթևղի վրա կատուն էր ննջում,
Իսկ անթևղի տակ՝ հոգնած կրակը:

Բակում փուլ դալիս և առոր-փառոր
Որոճում էին օրհնած եղները:
Տան կտուրի տակ արթուն էին լուկ
Հողոտ, մղկղոտ մեր նրազները...

Կամ՝ հիշենք «Օրը մթնեց» հովվերգությունը, որը դարձյալ մի մամբողջ տոհմի դրամա է:

Այստեղ էլ պետք է հիշել Ա. Մարչենկոյի մի միտքը. Համո Սահյանի պոեզիան «... գունազեղ է, բայց բնավ դեկորային չէ, պարզ ու բարի է, բայց միաժամանակ՝ իմաստուն», նա ձգտում է իր պատմությունը կառուցել «մարդու և հողի բարեկամության հիման վրա, ինչպես անում է իր տոհմակիցը՝ Հրանտ Մաթևոսյանը»²²:

Նա ցանկանում է՝

Խառնվել այն հողին,
Որ իրեն սնել է:

Նա ապրում է կարոտներով՝

Ո՞ր դնացին, ինչպե՞ս անցան...

Այս զգացողությունների տիր բանաստեղծը, բնականաբար, պետք է զբոսեր՝ «Ախր ես ինչպե՞ս ապրեմ առանց ինձ», էլի ուրիշ նման խորհրդածություններ՝ «Ախր ուրիշ տեղ հայրեններ չկան, Ախր ուրիշ տեղ հորովել չկա», «Ախր ուրիշ տեղ սեփական մոխրում Սեփական հողին խորովել չկա» և այլն և այլն: Խնդիրը ոչ միայն այս բանաստեղծության լուռ տառապանքի բովանդակությունն է, այլև կառուցվածքի նորությունը: Սահյանի բառերի դասավորման սարքն ու կարգը, իսկապես՝ որ նոր երևույթ է հայոց բանաստեղծության մեջ: Օրինակ, «Այժմ զշտուրից ջուր է կաթում», «Եվ դառնամ նորից հավրին աղովի», «Յոթ օր է շեմ եղել անտառում» և շատ-շատերը, որոնց վրա անվիճելիորեն կա ժողովրդական բալլադների ու ասքերի կնիքը: Տուրք շտալով ֆուլկլորակերպ մտածողությանը, նա բերում է նոր ձևակառուցվածքներ, հները վերաիմաստավորում նոր եղանակներով:

Այդպիսին են նաև վերջին շրջանում գրած հայրենները: Հայոց բանաստեղծության միջնադարյան ձևը, ի դեմս Սահյանի «փորձերի», գտել է իր սրանչևի, արախտական մարմնավորողին:

Սերտել եմ հին հեքիաթիդ
Բառերը հասիկ տո հատիկ,
Պատմում եմ, ով պատահի
Տխրություն-տնարար տատին:

Հայրենների շարքը ևս վկայություն է այն բանի, որ հին միջնադարյան բանաստեղծական կառուցվածքները ոչ միայն չեն «սպառվել», այլև նոր հրահարավորություններ են ի հայտ բերում, երբ դրանք կրում են ապրումի ճշմարտության դրոշմ:

Մի հայրեն ասեմ ես էլ,
Իմ ապրած օրերին ասեմ:
Օրհնանքս՝ անցավորաց,
Մաղթանքս նորերին ասեմ:
Շահածս տամ հովերին,
Կորածս ծովերին ասեմ:
Թաղավորն ապրած կենա,
Ասավածս՝ ցորենին ասեմ:

Ութ տուղում խտացած է մի ամբողջ աշխարհազգացական տարերք: Սահյանը իր փորձերում ձգտում է հասնել բանաստեղծական տնտեսման-խրատացման իդեալին, քաջ դիտենալով, որ պոեզիան բարձր լարվածության խոսք է, որը ոչ թե բացատրում է, այլ՝ բացվում: Բացվելիս նա խփում է ոչ թե տարբեր ուղղություններով, այլ ճիշտ նպատակակետին, հետզհետե մղվելով դեպի ակնարկը, և դա հնարավորություն է տալիս մի տողի, մի ռիթմական-շարահյուսական շարքի միջոցով արտահայտել աշխարհի լայնությունը:

Սահյանը ուշադրություն է դարձնում նաև բանաստեղծությունների գունային-հնչյունային կազմությանը, հեռու մնալով, սակայն, գույնի և հնչյունի հատուկ կուրսիվից և շեշտումից: Դույնը և հնչյունը այնպիսի տարրեր են, որ վերստեղծում են կերպար: Դույնին ու հնչյունին «Ես մեծ նշանակություն եմ տալիս»,—նկատել է Լևոն Մկրտչյանի հետ հարցազրույցում³:

Սահյանի մասին ասված խոսքերից, թերևս, ամենապատշաճը «իմաստուն» բնորոշումն է,—ոչ թե հանրագիտակ, այլ ժողովրդական արմատներից վեր բարձրացած, ժողովրդյան ճակատագրով ներշնչված իմաստուն-բանաստեղծ, որի քնարերգության էջերը լեփ-լեցուն են կեցության բարդ շերտերսուղումներով, հարցերով և պատասխաններով, թեկվոր բառաբանով:

Ռուս գրական քննադատ Ստանիսլավ Ռասսագինը տարիներ առաջ իր մի հոդվածում, որը վերնագրված էր՝ «Հաղթահարում» («Преодоление»), անդրադառնալով Պ. Սևակի և Հ. Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի էությանը, առաջինի համար բնորոշ էր համարում «Մարդը բնության երկվորյակն է» բանաձևը, երկրորդի համար՝ «Բնությունը մարդու երկվորյակն է» բանաձևը⁴: Իհարկե, էական տարբերություններ կան այս սահմանումների միջև: մեկի համար հավերժականը բնությունն է, մյուսի համար՝ մարդը: Այդուամենայնիվ, քննադատի իսկ տեսակետով՝ շնայած տարբերություններին, Համո Սահյանը և Պ. Սևակը արյունակիցներ են՝ իբրև բանաստեղծական ճշմարտության համբավաբերներ, իբրև աշխարհի անդաշն կերպերից նրա ներ-

դաշնակությունը կառուցողներ, իբրեւ «քառսից» «հոգու տիեզերք» ստեղծողներ:

Ով մայր բնություն, իմաստուն ու վեհ,
Դու այդ բոլորը ինձ փոխ ես տվել,
Որ զգաս, տեսնես,
Շոշափես, լսես,
Պատճառաբանես քո անց ու դարձը,
Որ մարդուն հասնես,
Հասնես, մարդանաս,
Որ քո զորությամբ դու հպարտանաս...

Համո Սահյանն ունի իր և բնության հարաբերությանը վերաբերող բազում ինքնաբերական գործություններ՝ «Այս իմ աշխարհն է, և ես եմ նրա քարերից բուսած բանաստեղծ որդին», «Աչքն ու ականջն ես մայր բնության» և այլն և այլն: Նա այն մտքին է, որ ամեն ինչում պետք է բնութայինակել «վարպետաց վարպետ բնությանը»:

Ստ. Ռասսադինը գտնում է, որ, սկսած Հորացիոսից, ամեն բանաստեղծ գրում է սեփական «Հուշարձանը»՝ արտահայտելով իր ամենանվիրական ըզգացմունքները: Սահյանի համար այդպիսի հուշարձան է բնությունը՝ «Ծաերկվորյակն եմ շնչող բնության»²⁵:

Մի բանաստեղծության մեջ, ի լուր ամենքի, Սահյանը գրում է՝ «Ինձ ճանաչելը մի քիչ դժվար է», մի այլ տեղ՝ «Ես կամ միայն ու միայն բանաստեղծության մարմնով»²⁶: Իրապես, դժվարին է նրա հոգու բեռագրերի վերծանումը և, այնուամենայնիվ նա երբեք չի եղել «առեղծված»:

Համո Սահյանի այսօրվա նկարագիրն ինձ ներկայանում է հետևյալ կոմպոզիցիայի մեջ. կոճղանման, ժայռադեմ, ժայռաբնակ մի ճամփորդ մարդ, հեռավոր, անհիշելի դարերից եկել-հասել է մեր օրերը, թիկունքում ունենալով հայրենի եղբրքի բնությունը՝ սար ու ձորեր, լեռնազառթներ ու քարափներ, անտառներ ու հովիտներ, գետեր ու աղբյուրներ, մասրենիներ ու բարդիներ, կաթակներ ու անձրևներ,— թիկունքում ունենալով իր ծննդավայրը՝ հուշի սլապի դերգաստանի իրիկնահացր և գետեզրյա անշուք խրճիթը, մաճկալներ՝ դոթանի եղներով ու «հորովելով», հնձվորներ՝ դերանդիները ուսերին, այգեպաններ ու դարբիններ:

Մի խոսքով, հավերժության ճամփորդի թիկունքում է կանաչ-կապույտ կարմիր, ալլադույն իր աշխարհը, որն ինքը հաճախ, որոշակի տրամաբանությամբ անվանում է մանկություն՝ արտի դեզի, մայրական լույս ծոցի, երանգների ու նրբերանգների, բույրերի ու թուլերի մանկությունը: Իր «այրուբենն» է և իր «ընթերցարանը» միաժամանակ:

Գեղջկական խրճիթի վերհուշերը, «Հուշերի հարուստ տերությունը», բրնականաբար լիցքավորում են Սահյանի բանաստեղծությունները, որոնք, ի վերջո, իր ինքնությունը, անհատականությունը բացահայտող հոգևոր ճանապարհորդության սուսանձին և ղանաղանակերպ զրվագներ են: Ինչպես ամեն մի ճշմարիտ, «աստվածաշնորհյալ» բանաստեղծի ստեղծագործություն, Սահյանինը ևս, վերջին հաշվով, ճանապարհորդություն է իր իսկ աշխարհում, ճանապարհորդություն, որը պսակվել է Քարափների երգը», «Մայրամուտից առաջ», «Սեղամ բացվիր», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» մատչաններով, իր հոգեկան այեկոծություններն ու տառապանքը, տիրու-

վլանն ու երազի պահերը արտահայտող բանաստեղծություններով, որոնց տեղը աշուճեալ լինելու է հայոց դասական քնարերգության ընտիր էջերի կողքին:

Սահյանն էությամբ ոչ թե «բանաստեղծների բանաստեղծ է», այլ՝ «ընթերցողի բանաստեղծ», որը խոսում է վերացնելով իր և ընթերցողի միջև եղած ցանկապատերը, թարգմանում է իր աշխարհը ուրիշների համար: Այդ «ուրիշներն» էլ, որ ընթերցող զանգվածներն են, ի դեմս Սահյանի քնարերգության ճանաչում են իրենց զգացմունքների ու երազների մեկնաբանին:

Հայոց քնարերգության զարգացման շղթայում Սահյանի տեղը որոշվում է ոչ միայն նրա ճակատագրի ցուլացումներով, հոգեկան պաշարներով, խղճի ու հավատարմության ձայներով, աշխարհի բազմակերպություններով: Շրջավալի նրա տեղի «անցաթուղթը» նաև քնարերգության ավանդական ծառի նոր ձևակառուցվածքների պատվաստն է՝ ոչ թե մտադիր, կեցվածքային նորարարությունը, այլ բնականը, բովանդակությամբ թելադրվածն ու բովանդակությամբ կնքվածը:

Համո Սահյանի դրքերի մատենագրությունը բավականաչափ հարուստ է. նրա մասին գրել են էդ. Մեծեկյատիսը և Կ. Կուլիևը, Մ. Դուդինը և Ստ. Ռասսագինը, Ա. Մարչենկոն և Վլ. Գուսևը, հայազգի գրողներ ու քննադատներ, գրվել են նաև մենագրություններ, թեկնածուական դիսերտացիաներ (Շչորոյ Դավթյան):

«Սահյանի՝ բնության մասին գրած բանաստեղծությունները, — արձանագրում է էդ. Մեծեկյատիսը, — քեզ տեղափոխում են նախապատմական ժամանակների հախուռն ու լուսնկա հոսքի մեջ, քեզ պարուրում վաղնջական օրերի ու գույների մաքրությամբ: Ավելի ճիշտ՝ հարստացնում: Իսկ էլ ավելի ճիշտ՝ մինչև այդ օրերը հասցնում մարդու զգացմունքի՝ կարոտի, սիրո ու ցավի երկարակեցության պարամետրերը, լայնացնում նրա կենսագրության սահմանները: Հենց դրանով է Սահյանը ընթերցողի մեջ ավելացնում գույնի, տարածության ու անաղարտության նոր շերտեր: Հենց դրանով է նա մեզ պարձնում բոլոր ու բոլոր ժամանակների մասնակիցը: Եթե բանաստեղծ Սահյանը ոչինչ ստեղծած չլիներ, նրա բնապաշտական երգերն իսկ բավական են նրան դասելու հայ (և ոչ միայն հայ) պոեզիայի նվիրյալ մեծերի շարքը»²⁷:

Կալսին Կուլիևը, որ մի շարք էսսե-գիմանկարներ է գրել խորհրդային բանաստեղծների վերաբերյալ, Սահյանին նվիրված հոդվածի հայկական տարբերակում գրում է. «...Համոն սիրում է սակավ խոսել ու հաճախ լսել: Սրա մեջ է նրա ուժը: Դրանից նրա խոսքը դառնում է ավելի խոր, նշանակալից, իմաստուն, ոչ պատահական, կշռված: ...Նա Կովկասի ժամանակակից խոշորագույն բանաստեղծներից է...»²⁸: Իսկ «Համո Սահյանին» բանաստեղծական ձոնը Կ. Կուլիևը սկսում է այսպես՝

Պոետի ձևորդ մաքուր է, — այսպես
Տյուտչեն է ասել: Հավատով սրտի
նռակի սիրով կրկնում եմ ես՝
Մարտը է ձևորդ հայոց պոետի...²⁹

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

Սերո Խանզադյանը ծնվել է 1915-ին, Գորիսում: Ինքնակենսագրական մի գրություն մեջ ասում է. «Ծնվել եմ Զանգեզուրում, այնտեղ, ուր լեռները երկնքի մեջ են, որոնցից շատերի գագաթներին ամռանն անգամ ձյուն է լինում: Ծնվել եմ այնտեղ, ուր խորունկ ձորերի ու կիրճերի մեջ քաղցրանում են նուրը, խաղողը, իսկ լեռներում ալպյան արոտներ են, կապույտ լճեր»:

Հին, շատ հին է մեր Կյտրեսը: Այնտեղ, հսկա մի ժայռի տակ այժմ էլ երևում է կիսավեր մի քարանձավ ու մի փշրված պատ: Հենց այդ քարանձավում էլ ծնվել եմ»¹:

Մանկությունն անցել է զրկանքներով: Օգնել է դուռը փոստատար հորը,



Սերո Խանզադյան

որը մեծ գերդաստանի տեր էր. «Դասերից հետո անտառ էի գնում՝ ձմռան համար փայտ բերելու: Ամբողջ ամռանն աշխատում էի դաշտում, մեր արար հնձում, խոտ հարում, բոստանը մշակում»²:

Մենզավարի մանկավարժական տեխնիկումն ավարտելուց հետո, 1934-ին ուսուցիչ է եղել Տաթև դպրոցում, այնուհետև սովորել է Բարձր մանկավարժական ինստիտուտի պատմության բաժանմունքում: Կարիքի զրդումով շուտով վերադառնում է և աշխատում իբրև ուսուցիչ գանգեղուրյան գյուղերում (Յուլջի, Երիշեն, Խանաձախ):

Գյուղական միջավայրում գրի է առնում ժողովրդական բանահյուսության նմուշներ՝ հերիաթ, ավանդություն, լեգենդ, զրույց, առած, ինչպես և ուսումնասիրում է պատմական-ճարտարապետական հուշարձանները: Այնուհետև պատերազմի տարիներին կռվել է Լենինգրադի և Վոլխովի ռազմաճակատներում, իսկ վերադառնալուց հետո շարունակել է դեռ պատանեկան տարիքում սկսած գրական գործը:

Ս. Խանզադյանը գրականություն մտավ հարուստ կենսափորձով և ասելիքի խոր գիտակցությամբ: Գրական մուտքից իսկ նա հավասարապես աշխատեց ժամանակակից և պատմական նյութի ոլորտում, իր իսկ ստեղծագործության առանցքային թեմայի՝ ՀՈՂԻ, հայրենի երկրի հին ու նոր ժամանակների կապի, մարդու և հողի հարաբերության ուղղությամբ:

«Մովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում (1949) տպագրված «Մեր գնդի մարդիկ» վեպը՝ նվիրված Լենինգրադի ռազմաճակատի ղինվորների սխրանքին ու բարեկամությանը, թեև ուներ «գրական արհեստի» էական վրիպումներ (հատկապես կերպարների գծագրման և սյուժեի կառուցման ոլորտում), սակայն աչքի ընկավ նյութի իրազեկությամբ, զինվորական կենցաղի մանրամասների դիտումով՝ կենսագիտությամբ։ Այս և այլ հատկանիշների համար նոր գրողի մուտքը ողջունեցին Ստ. Զորյանը և Դ. Դեմիրճյանը։ Վերջինս գրեց. «Սերո Խանդադյանը մեծ կտավի գրող դուրս եկավ։

Վեպի նյութը, ճիշտ է, պատերազմն է, բայց լավ որ դիտենք, կտեսնենք, որ Խանդադյանը ծանրության կենտրոնը տարել է դեպի մարդիկ։ «Մեր գնդի մարդիկ» վերնագիրը զուր չէ այսպիսով...

Հերոսները շատ են և կենդանի...

Խանդադյանը լավ է տեսել իր նյութը, մարդկանց, հանգիստ գնահատել է նրանց, ներկայացնում է նույնպես էպիկական հանգստությամբ։

Այս կերպով Խանդադյանը ցույց տվեց, որ նա կարող է մեծ կտավներ տալ։ Նա երկարաշունչ է, դիտե դեպքերը ծավալել, մեծացնել, այսպես ասած, «հոսեցնել զետր»...

...գլխավորը, որ այսօր մեզ ուրախացնում է, դա Խանդադյանի բնական, անբռնադատ և կենդանի պատումն է, մեծ սերը դեպի իր հերոսները, անաղմուկ, հռետորությունից զերծ հայրենասիրությունը...»¹։

«Մեր գնդի մարդիկ» «ռազմական վեպին» շուտով հաջորդեցին հայ գրականության թեմատիկ հարցասիրությունների համար շատ կարևոր ներկու վեպ, մեկը՝ գյուղական իրականության նյութի, մյուսը՝ արդյունաբերական նյութի հիմքի վրա։

«Հողը» և «Քաջարանը»։

Ճիշտ է, գրության ժամանակով դրանք իրարից բավականաչափ հեռու են, սակայն միմյանց օղակվում են արդիականության խնդիրների սուր դրվածքով։

«Հողը» (առաջին հատորը լույս է տեսել 1954-ին, երկրորդը՝ 1955-ին), ինչպես հուշում է վերնագիրը, արծարծում է ժամանակակից գյուղի կենսական խնդիրներ, ավելի ստույգ՝ լեռնային գյուղերի արտագնացության պրոբլեմը, որը տոսնամյակներ անց դարձավ խորհրդային արձակի կայուն թեմաներից մեկը։

Թեև վեպի կապակցությամբ կարելի է նշել հիմնական բախման լուծման որոշ պարզունակացում, նկարագրությունների ավելորդություններ, վիպական գործողություններին արհեստականորեն պատվաստված գործող անձինք, միադիժ ու սխեմատիկ հերոսներ, — այդուամենայնիվ ծանրության նրժարը վեպի առավելությունների կողմն է։

Ռազմաճակատից գյուղ են վերադարձել Գարեգին Մովսիսյանը և ուրիշներ։ Հրից ու սրից ազատված այդ մարդիկ զինվորական համազգեստի փոխարինելով քաղաքացիականով, դրանով իսկ կատարում են հոգեբանական շրջադարձ՝ իրենց վերադարձը դիտելով իբրև կյանքի նոր սկիզբ։ Սա առաջին հերթին վերաբերում է Մովսիսյանին, որը դժվարին ճակատագրի տևր անձնավորություն է։ Դեռ հայրենի գյուղի մատույցներում նրան են հասնում ծանր լուրեր՝ եղբոր զոհվելը ռազմաճակատում և սիրած աղջկա՝ Արևիկի, տմուսնությունը։ Դարեգինը, ինչպես ներկայացնում է արձակագիրը, շրջ-

կենտրոնից մինչև գյուղ, անցնում է մոլեգնած փոթորիկի միջով: Այս բանին հեղինակը խորհրդանշական իմաստ է տվել: Սա նշանակում է, որ Գարեգինին սպասվում է ոչ թե հանգիստ, թեթև կյանք, այլ հակառակը՝ իր ուսերին կրելու է ծանր փորձությունների բեռ, հաղթահարելու է ոչ քիչ դժգոհություններ՝ և՛ հասարակական, և՛ անձնական կյանքում: Գեղեցկանիստ Բարակերտ գյուղը, որի «ոտքերը բարեխառն գոտում են, իսկ գլուխը բևեռում», — պատերազմի տարիներին խոր վերքեր է ստացել: Բրուտ Մանասարը իր հիշատակարանի էջերում խոր տրտմությամբ պատերազմի նահատակների անունների դիմաց սև խաղեր է քաշել, և դրանք օր-օրի ավելացել են:

Քարակերտում մարդիկ դժգոհում են վատ ապրուստից, սակավահողությունից, ինքնահոսից: Պատերազմից վերադարձած Գարեգինին այս խոսքերով է դիմավորում իմաստուն Բաղդասար պապը. «Ամեն փոթորիկ ծառ է աճկում, ամեն կռիվ զոհ է տանում, որդիս, բայց ոչ փոթորիկն է անտառին վերջ տալիս, ոչ կսկիծը՝ ժողովրդին»:

Գլուղացիական համայնքը տարածայնությունների մեջ է. մի մասը՝ կուտահատության նախագահ Մանվել Հասրաթյանի կողմնակիցները, այն մրտորին են, որ լեռնային գյուղը պետք է տեղափոխել Արարատյան դաշտ, մյուս մասը՝ վճռականորեն դեմ է այդ որոշմանը, կամենում է մնալ տեղում, մշակել Որոտանի կիրճի անմշակ հողերը և պահպանել հայրենի, դարավոր հողը:

Գարեգինը, դառնալով իրադրության տերը, վճռականորեն միջամտում է գլուղական համայնքի տարածայնություններին և գլխավորում հարձակումը «հավիտենապես անշարժ» բնության վրա:

Այդ ընթացքում ասպարեղ են գալիս գլուղական կյանքի հակասությունները, վերքերն ու ցավերը: Անպտուղ խոպանը՝ Մշկահանդը, դառնում է մարտադաշտ, և բախվում են ոչ միայն մարդկանց առօրեական շահերը, այլև կյանքի վերաբերյալ հայացքները: Այդ ընթացքում Գարեգին Մովսիսյանը ի հայտ է բերում գլուղական ղեկավարի իսկական հատկանիշներ՝ սկզբունքայնություն, վճռականություն, որոնք օգնում են ոտքի կանգնեցնելու քայքայված տնտեսությունը: Գարեգինը պայքարում է նաև «հոգով խոպան» մարդկանց մասնատիրական ձգտումների, անարժանների և պորտաբույծների դեմ: Գարեգինի հակառակորդն է Մանվել Հասրաթյանը՝ յուրայիններով, նաև քաղքենի կնոջով, որոնք թալանչիի հայացքով են նայում հանրային ունեցվածքին:

Իհարկե, այս իրադրության մեջ հաղթում է Գարեգինը (որի հետ է լիորենցի հայ աղջիկը՝ Մանուշը), հաղթում է կամքը, աղնվությունը, վճռականությունը, և պարտվում է Հասրաթյանը՝ ընչաքաղցությունը, անկամությունը, գերությունը մանր կրքերին:

«Հողը» վեպը, իհարկե, ունի թերություններ: Ինչպես ժամանակին նկատել է քննադատ Յու. Կարասեր «Հերոսը և կոլեկտիվը» հոդվածում, գլխավոր հերոսի կերպարը ավելի հարուստ է լիներ, եթե «գրողը ցույց տար, թե ինչպես Գարեգինը ոչ միայն սովորեցնում է ժողովրդին, այլև սովորում է ժողովրդից...»¹:

Այնուհետև, Գարեգինն ավելի բազմակողմանի ու բարդ կերպար դարձնելու միտումով գրողը նրան երբեմն անհամոզիչ ներքին հակասություններ է վերագրում, արոհելով բնավորության ամբողջականությունը: Գարեգինը անձնական կյանքում չունի այն հմայքը, ինչ հասարակական գործունեու-

թյան մեջ, թեև վեպում կան մի շարք դրամատիկական սուր տեսարաններ (առաջին հանդիպումը Արևիկին, Մանուշի և Գարեգինի դրույքը բրուտանուցում և այլն)։

Վեպում մի շարք դուռնեղ կերպարների (Մանուշ, Մանասար, Ավետ, Բաղդասար պապ և այլն) կողքին կան նաև սխեմաներով ձևված կերպարներ։

Մանուշը ներկայացված է իր բնական, անմիջական տարերքով, Մանասարը՝ խոր ապրումներով, Ավետը՝ հայրենի բնության սիրով, Բաղդասար պապը՝ ժողովրդական տարերքով։

«Հողը» վեպում ամենաուժեղ տեսարանը Բաղդասար պապի մահվան տեսարանն է. կյանքից նա հեռանում է անշար մարդու հպարտության, խոր հավատով։ Մահվանից առաջ հագնում է շուխան, դուրս գալիս գյուղամեջ, զննում է բնությունը, այցելում ազգական-հարազատներին, ապա գնում գերեզմանատուն՝ «հրաժեշտ տալու աշխարհին»։ Ավանդական ընկուղենու տակ դիտում է արևի մայրամուտը. «էս ինչի՞ արևն աչքիս էսքան կարմիր է», — շարունակելով նայել մայրամուտի կողմը՝ մտածում էր պապը, ու նրան թվում էր, թե սարի գլխի ձյունը արյունոտվել է։

Փողոցից լսվեց կովի բառաչը։ Թախտի մոտ նստած շունը մոռաց ու պոչն օրորելով՝ նայեց ծերունուն։ Սյունից կապած հորթը ձիգ տվեց թոկն ու մղղաց...

Ինչ-որ տեղից երգ էր լսվում։ Մի ուրիշ տեղ զիլ բառաչում էր ցուլը»։

Բաղդասար պապը, այսպիսով, աշխարհին հրաժեշտ է տալիս՝ օրհնելով կյանքի պես-պես գրվագները։

«Հողը», շնայած վրիպումներին (ասվածներին պետք է ավելացնել նաև կեղծագրերի առատությունը), երևույթ էր արդիական նյութի յուրացման ճանապարհին։

Մի շարք պատմվածքներից և «Մխիթար սպարապետ» պատմավեպից հետո խանդադյալը հրապարակեց «Քաջարան» վեպը, որը ցայսօր մնում է արդյունաբերական նյութի յուրացման լավագույն գրվածքը հայ ժամանակակից արձակույթի։

Թեև վեպում կան «միջին մակարդակով» իրացված տեսարաններ, հերոսների պայքարի դրամատիզմը երբեմն շրջվում է դեպի պլակատի մակերեսը, այդուամենայնիվ «Քաջարան» ունի գրավիչ հատկանիշներ։ Վեպի նյութը նոր ժամանակների հայ ազգի պատմության մի կարևոր գրվածն է՝ ղյուղաշխարհից ձևավորվող բանվորական աշխարհը։ Այս առումով կարևոր են այն կերպարները, որոնց էության մեջ արտահայտվում են ժամանակի սոցիալական կերպարանափոխությունները։

«Քաջարան» վեպում շատ խնդիրներ են արծարծվում՝ դուգահեռ թեմաներ։ Դրանցից մեկը «աշխարհի կտորը» համարվող ժայռերի մեջ կորած հայկական փոքրիկ գյուղի տեղն է ժողովրդի քաղաքակրթության մեջ, մյուսը՝ նոր քաղաքի կառուցման դժվարությունը, երրորդը՝ մարդկանց բարդ ճակատագիրը, չորրորդը՝ նախկին տավարածից բանվոր դառնալու բնագրքը և այլն։ Ավելի քան «Հողը», «Քաջարանը» ունի դրամատիկ լարվածություն։ Դրամատիզմի հիմնական կրողը Բագրատ Ադամյանն է՝ պլակատ հերոսը, որն ունի բարդ կենսագրություն։ Նա անցել է մեր հասարակության ճակատագրական թվականների փորձությունների միջով և Քաջարան է եկել ոչ թե հաստիք վաղեմեցնելու, այլ բարոյական բարձր սկզբունքները, մարդ մնալու

արվեստը հաստատելու համար: Թեև նրա ճաշակած դառնությունները չափ ու սահման չունեն, թեև Քաջարանում անգամ նրա անվան շուրջը տիրում է անվստահության մթնոլորտ, սակայն նա ապրում և աշխատում է այնպես, ինչպես վաչկի է կյանքի տիրոջը, ժողովրդի ապագային հավատարիմ մարդուն: Բազրատ Աղամյանը ոչ թե փնթփնթան, իր ճաշակածը միշտ հիշեցնող մարդ է, այլ ճշմարտության մարտիկ: Նրա համար կյանքը վիճակախաղ չէ, այլ պայքար-խիզախում և նվիրում, որի հայրենասիրությունը ոչ թե ցուցադրական է, այլ գործարար: Հայրենասիրության նրա ըմբռնումը գալիս է ժողովրդական աշխարհագրապետից: Քաջարանը ոչ թե աշխարհագրություն է, այլ տարբեր աշխարհայացքների բախման դաշտ: Բազրատ Աղամյանի հետ պայքարի մեջ է դեմագոգիայի տարիների հերոսը՝ Գեորգի Փոլադյանը, որը, թեև հանդես է գալիս հեղափոխության անունից, բաց է ունեցված խորացնում է հեղափոխության հումանիստական շափանիշները ոտնահարող հերոսին:

Պետք է նկատել, որ, այսպես կոչված, բացասական հերոսը «Քաջարան» վեպում գծագրված է դրականից ավելի թույլ՝ եղակի երևույթ հայ արձակույթ:

«Քաջարանի» էական վրիպումն այն է, որ, ճիշտ ընտրելով կյանքի փաստը, Խանդադյանը բարդ խնդիրներին տալիս է միանշանակ, պարզ լուծումներ: Դրանից բացի, բերում է բարոյախոսական անհամեմատ շեշտ՝ խղճի ու զգման առումով: (Դրա օրինակը Գեորգի Փոլադյանի՝ «Ընկած մարդու» հանդեպ ներողամիտ վերաբերմունքն է):

«Կարմիր շուշաններ» (1958) մանկական դրբից հետո Սերո Խանդադյանը տպագրեց պատմվածքների «Կորած արահետներ» (1964) հավաքածուն, այնուհետև՝ «Մերոնք և մեր հարևանները» գիրքը: «Կարմիր շուշաններ» շարքը պատմում է հայրենի հողի համար հեղափոխության ճանապարհը բռնած հերոսների նահատակության մասին: «Մերոնք և մեր հարևանները» շարքում տպագրված են իրարից տարբեր բաղմամբով պատմվածքներ, որոնք գերազանցորեն պատմում են «Մարդը և հողը» խանդադյանական առանցքից: Ս. Խանդադյանի համար «Մարդը և հողը» այնպիսի հանգույց է, որով իրար են գալիս ժողովրդի նախնիների պատմությունն ու արդիականությունը, բարոյական շափանիշների կայունությունը և վերաբերմունքը առհասարակ աշխարհին: Այդ պատումներով իբրև գլխավոր դեմքեր անցնում են հայրենի հողի պաշտպանն ու հայրենի հողի սերմնացանը՝ անբաժանելի և միասնական հասկացություններ:

Իր արժարժած գաղափարը Խանդադյանը արտահայտում է ոչ թե վերացական փրկիստիայական պլանով, այլ կոնկրետ նյութի գեղարվեստական հնչեցումով:

«Կորած արահետներում» Խանդադյանը ի հայտ բերեց իր հարուստ կենսագիտությունն ու ժողովրդագիտությունը, պատկերավոր ու կենդանի խոսքի շոգյությունը, բանահյուսական ակունքների նախասիրությունը: Նաև բարոյախոսության ուրույն հայեցակետը:

Պատմվածքների մի շարքի առանցքը «քաղաքակրթության» և «բնական աշխարհի» հանդիպումն է. արձակագրին առավելագույնս դրողեցնում է երևույթի խրատական իմաստը, հայրենական արմատների պահպանման մոտիվը: Այսպես, անծանոթ քաղաքում հեղինակի ականջին է հասնում «հորովելի մի մոլորված ծվեն» («Հորովելը»): Պարզվում է, որ մայրեկրյա տաղավարում ծխախոտ է վաճառում իր մանկության ընկերը՝ զյուդի համբավավոր մաճկալը: Այս «աննշան» փաստը զրոգի գրչի տակ խոշորանում է, հագնում ընդ-

հանրացման հառապալքով. «Արտերի վրա ամուսն արեի քաղցրությամբ պես ծորում, սփռվում է նրա հորովելը».

Խնձորը ծոցին աղա,
Ճիպտոր լծին տղա,
Հո՛ւ արա, հո՛ւ...

Եղները ձգվում են երգից մղված, յստիք ձեռում է սեահողը, դեղնափորիկներն իջնում են ակոսի մեջ, և օրն այնքան քաղցր ու իմաստուն է դառնում, որ մարդ լցվում է համակ բարություն՝ բերրի ակոսի, հզան արցունքի, հողի պես բարի ու շռալը:

Ոչ ոք նրա պես չէր կարող ծիր կտրել, հոշ հանել: Ոչ ոք նրա պես սիրտ չէր անի ակոսել ամենաթեթև լեռան խամբ: Զահել այդ մաճկալն այնպես էր հենվում գլխին, որ կարծես հերկելու էր երկրի խորերը: Նրա վարած արած տուն էր լիացնում: Մաճ բռնելու, հաց ստեղծելու համար էին նրա ձեռքերը, լիզուն հրզի՜ կախարդող հորովելի համար:

Առաջին ակոսի հողից վերցնում էր, հոտ քաշում, այնպես «Ոխա՜յ» անում, ասես, երկար օրեր ծարավ մնալուց հետո կուշտ խմում էր ձնահամ աղբյուրից կամ համբուրում իր սրտով առած հարսին:

Այս հուզիչ դեպքը ամբողջացնում է հեղինակի դիմում-խրատը. «Հողի մարդուն մի՛ պոկեք հողից, մե՛ղք է: ... Հաց ստեղծող մարդուն ձեռք մի՛ տվեք: Թող երկարի նրա ակոսը, երկարի հացի պես անուշ նրա հորովելը... Էստ՛ում եք»:

Խանդաղյանը ստեղծել է ժողովրդական աշխարհի գեղեցկությունն արտահայտող մի շարք պատմվածքներ («Բաղդասար նախագահը», «Ուստա Հեթումը», «Ցոթերորդ աղբյուրը» և այլն), որոնք ի հայտ են բերում հոգու վեհանձնություն և անսահման բարություն՝ դիմացինին գնահատելիս:

Մի շարք պատմվածքներում («Ճանապարհը», «Խղճի խալթը» և այլն) Խանդաղյանը դիմում է ժողովրդական առակ ու անեկդոտ հիշեցնող պատկերների, մյուսների մեջ («Հովիվ Հասրաթը», «Սպիտակ գառը» և այլն) դատապարտող-հանդիմանական շեշտերով ներկայացնում է օջախի պատիվը, մարդկայնությունը, խիղճը կորցրած մարդկանց՝ առաջ քաշելով նաև «հալ-րերի ու որդիների» բարոյախոսական դրվածքը: Հովիվ Հասրաթը, ազնիվ վաստակի այդ մարդը, խորշում է «համալսարանական» տղայից, որը աշխատում է քաղաքի խորտկարանում, իսկ նավասարդը («Սպիտակ գառը») խոր ցնցումներ է ունենում, երբ իր որդեգիրը, այլասերված ու բարոյալքված Արշակը, գյուղ գալով, չի այցելում իրեն («Մերունին ձեռքերով. խփեց գրվիսն ու փլվեց գոմի կտրին»):

Գրողի խոսքն ավելի կենդանի ու գունեղ է հնչում «բնական աշխարհի» գեղեցկությունների հաստատման ժամանակ: Երբ արձակագիրը թեակոխում է ձորերում ու բարձունքներում ապրող մարդկանց կենցաղի ոլորտը, նյութ է քաղում ժողովրդական միջավայրից, պատմվածքը հագնում է ուսուցիչական որոշակի պատկերով, դիպուկ բնութագրումներով, հայրենի բնության թանձր գույներով, բառապատկերի ժողովրդական շնչով:

Ավելի ուժեղ լինելով ժողովրդական աշխարհի հաստատման թեմայում, Խանդաղյանը հայրենի աշխարհից բնորոշ է այնպիսի կերպարներ, եղելություններ, սյուժեներ, որոնք «Հողը և մարդը» հարաբերությունը դնում են

հավատի ու առաքինության, պատվի ու խղճի, հայրենի օջախի ու եղերքի պահպանման բարոյախոսության բարձունքում:

Առօրյայի պատմական իմաստավորման հիանալի նմուշ է «Տոներ», որը բացվում է նրա պատումին բնորոշ ստույգ նկարագրությամբ. «Դետը չի խըշշում, ասես, չի էլ հոսում: Երբեմն միայն ծփում է մի մոլորված ալիք, որից խրտնում են եղեգների մեջ շողից նիրհող արագիլները: Դետի ջրերն այնքան թանձր են, այնպես ղեղնավուն, որ մոտիկից անգամ չեն նշմարվում նրանց վրա հանգչող աշնան տերևները:

Դետի երկու ափին եղեգնուտներ կան, եղեգնուտներից այն կողմ՝ դաշտեր, ապա իրար դիմաց երկու գյուղ՝ մեկն այս ափին, մյուսն՝ այն: Երկու գյուղում էլ բարդիներ կան՝ արագիլի բներով և հնադարյան եկեղեցիներ կան՝ մեկի վրա ծուռ մի խաչ, մյուսի խաչը պոկած»:

Նորաշենում էր ապրում ջրվոր Ալեքսանը, բայց «տունն իրենը չէր»: Նա եկել էր մյուս ափից՝ Հայկավանից: Սակայն չի մոռանում իր գյուղը, տունը: Այրվում է հայրենի տան երազներով, մահվանից առաջ կանչում է վարպետներին և պատվիրում նոր տունը այնպես կառուցել, որ լուսամուտն ու պատըշղամբը «նայեն հին տան կողմը»: Զրվորի այս արարքը ամբողջացնում է նրա բարոյական ըմբռնումների աշխարհը: Ավետիսը ծառանում է «օտար տան» զաղափարի դեմ՝ ի պաշտպանություն հայրենի անշեշ տան:

Խանդադյանը «հողապաշտության» սահմաններում է լուծում նաև զգացմունքների ազատության, «պարզ կյանքի» բարոյական հիմունքների խընդիրը: Նրա սահղծագործության մի ծայրից մյուսն անցնում է «Կորած արահետների» մոտիվը՝ իբրև խորհրդանշան: Այլաբանական իմաստ ունի, օրինակ, «Այրված տունը» ուժեղ պատումը, որում զրամատիկական դեպքերի միջոցով արձակագիրն արտահայտում է այն միտքը, ըստ որի անձնական լիարժեք զգացմունքի նախապայմանը մարդու հավատարմությունն է իր օջախին, բնական վիճակին:

«Այրված տունը» պատմվածքի հերոսները՝ ամուսիններ Աղարիան և Արփենը, ապրում են կիրճում: Թեև Աղարիան բուռն, տղամարդկային սերունդի Արփենի հանդեպ, սակայն իբրև լեռնական թաքցնում է զգացմունքները՝ Արփենին թողնելով անորոշության մեջ:

Աղարիան յուրօրինակ մենակյաց է և այն կարծիքին, որ իր ընտանիքի ապագան կապված է կիրճի հետ. «Մեր կիրճն ու մեր գետը ինձ կպահեն»:

Երբ հայտնվում է երկրարան-հետախույզը, Աղարիայի մեջ զլուխ է բարձրացնում խանդը: Նա դրա համար հիմեք ունի: Արփենը, «քաղաքակրթությանը» կապվելու համար, հափշտակվում է երկրարանով, որն անմարդաբնակ կիրճում գանձ էր որոնում: Աղարիան, թեև զիտի դա, սակայն Արփենի արարքը դավաճանություն չի համարում, այլ թուլեցիկ հաճույքի ձև: Բանն այն է, որ Աղարիան գալիս է այն մաքին, որ ինքը Արփենին թողել է անտեր և թողել բախտի քմահաճույքին: Հոգեբանական ծանր դրամա ապրող Աղարիան Արփենի մեջ որոնում և գտնում է «մարդը»: Արփենը զգում է արարքի համար և վերադառնում սեփական օջախ: Զկնորս Աղարիան Արփենին տալիս է նրա երազած երջանկությունը, գնահատում է նրա հոգու հարստությունը, մի բան, որ անկարող էր անել միայն վայելքների հետևից ընկած քաղաքաբնակ երկրարանը:

Նույն նյութի մի այլ տարբերակն է «Օտար հավքը» պատմվածքը, որի

հիմքը «ամեն հավք իր ձորն ունի» իմաստությունն է: Ո՞րն է պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը:

Գյուղում հայտնի բրիգադիր, աշխատավոր ու առնական մի տղամարդ՝ Նղիշը, հրապուրվում է գյուղատնտեսական պրակտիկայի եկած Մերիով, վերջինիս բյուրեղապակյա կեցվածքով: Մերին էլ իր հերթին սիրում է Նղիշին, բայց ի վերջո պետք է հեռանա օտար վայրից: Մերիի կողքին է Վարսենը, որի հանգեալ Նղիշի զգացմունքները մակերեսային են և սովորական: Մեծ, անհաղթահարելի սերը Մերին է, սակայն նրան համարում է օտար հավք և զգացմունքների փոթորկալի պայքարից հետո դառնում է դեպի Վարսենը: «... Բնիկ ծաղիկն ինչո՞ւ տրորի օտարի սիրուն»։ Ի՞նչ ընտրել՝ մասերնու ծաղիկը, թե՞ հովտաշուշանը,— այս հարցերը Նղիշին բերում են դեպի հարազատը:

Խանդադյանը, որոշ սահմաններում հետեւելով Ա. Բակունցին («Միրհավ»։ «Մթնածորի «շարքը» և այլն), առաջադրում է զգացմունքների լիարժեքության և անցողիկ, ժամանակավոր կապերի անլիարժեքության խնդիրը, հետեւելով «բնական կեցվածքի» բարոյախոսությունը:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Խանդադյանը շատ բան է սովորել իր մեծ հայրենակցից՝ Բակունցից, անցել է նրա «գպրոցի դասերը»՝ բնութենապաշտությունը, լեզվի ժողովրդական ձևերի կողմնորոշումը, նկարագրությունների պատկերավորությունը, հերոսների ներքնաշխարհի թափանցումը, «բնորդի» հարադատությունը, իրապատում շունչը, նյութականացված կենցաղը, բառատնային դարձվածքների սերը և այլն: Նրա մի շարք պատմվածքներ (նաև «Վարք հարանց» շարքից) ունեն գեղարվեստական անմիճելի արժեք: Բակունցի ստեղծագործական որոշ սկզբունքների, մասնավորապես «Կյուրես» քրոնիկոնի երգիծական տարերքի հետ է կապվում նաև Խանդադյանի «Մատյան հղելությանց» (1966) գրվածքը, որը արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկն է:

«Մատյան հղելությանցը» յուրօրինակ գրվածք է՝ նոր հարցադրումներով և բարոյախոսական հղրակացություններով:

Վիպակն ունի մեկ գլխավոր հերոս՝ Ճեղ Ավան բիձան, գավառաքաղաքի փողոցները ավելո՞ղ մի բազմափորձ անձնավորություն: Գավառաքաղաքում նա իրեն զգում է տիրոջ պես և խոր ցավով, հոգեկան նեղքին տագնապներով զնահատում այն մարդկանց արարքները, որոնք անվայել գործելակերպով առաստավորում են պատվի և խղճի բարձր հասկացությունները:

Վիպակի սյուժեն Ճեղ Ավանի գնահատականների շղթան է, որի միջոցով ասպարեզ են գալիս գավառաքաղաքի, այսպես ասած, «էլիտայի» ներկայացուցիչները՝ ամեն մեկն իր էությունից անբաժան վարք ու բարքով:

Ճեղ Ավանը մարդկանց այն կարգից է, որոնց անվանում են «ճշմարտությունն որոնողներ», որոնք կյանքին նայում են ոչ թե սպառողի, այլ աշխատողի գիտքերից և լցվում ատելության լիցքերով անաշխատության, բնաբազումության, անտարբերության, մարդու հանդեպ դրսևորվող անմարդկային վերաբերմունքի արտահայտությունների դեմ:

«Մատյան հղելությանց» վիպակում առաջին պլանում է փողոցները սըրբող Ճեղ Ավան բիձու «մտորումների սյուժեն»: Զբաղմունքի բերումով նա հղել է գավառաքաղաքի անցքերի ականատեսը և, բնականաբար, նրան քաջ հայտնի են բարքերը: Աղավաղված, վարդացման համար անպիտանի բար-

րերը: Նրա մտորումները այս իսկ պատճառով վերաճում են կռվի նույն այդ րարքերի դեմ, որոնք՝ ներթափանցելով նաև հեռավոր անկյունները, կատարում են իրենց ավերիչ դերը: Այս գծով «Մատչյան եղելությանց» գործը հարում է Բակունցի «Կյուրես» քրոնիկոնին, որի ակներև ազդեցությունը էլ շարադրված է գրվածքը: Նա էլ կարող էր, Բակունցի նման, իրրև բնաբան բերել «0՝ ժամանակներ, օ՝ բարքեր» դարձվածքը:

Բակունցի հետևությունները գրողը հավասարապես ուշադիր է դտնվել և ժամանակների, և մարդկանց հանդեպ, հասնելով խոր ընդհանրացումների:

Ճել Ավանի կերպարով արձակագիրը որոնում է կյանքի իսկական սկիզբը, բարոյական սկզբունքների էությունը: Հերոսը և նրա հետ հեղինակը ճշգրտում են մարդկային գոյության գլխավոր խորհուրդ-բանաձևը: Դա, ի վերջո, հանգում է վարքագծի ճշմարտությունը, որով Ճել Ավանը դառնում է ժամանակակից մի շարք հասկացությունների բարոյախոսը: Նրա համար ամենաթանկ հատկությունը մարդկային ազնվությունն է, անմնացորդ ծառայությունը հանրային շահերին և ոչ թե նեղ անձնապատանությունը, որով հանդես են գալիս Ավանին հակոտնյա ուժերը՝ դիմակները:

Այս առումով «Մատչյան եղելությանցը» դիմակահանդես է, որին Ավան լիձան միջամտում է իմաստուն խոսքով, ժողովրդական երգիծանքի հարուստ պաշարներով:

Գրողի մյուս աչքի ընկնող վիպակը կոչվում է «Ծարավ եմ, ջուր բերեք»: Սա առանձին պատումային ֆրագմենտներից շարահյուսված կտավ է, որով արձակագիրը արժարծում է ժողովրդի ճակատագրի համար կարևորագույն «ջրի թեման»՝ կապված «հողի թեմայի» հետ:

Վերին աստիճանի հասարակ է վիպակի սյուժեն, առանց բարդ ճյուղավորումների: Հին գյուղը, որ ահա՛ իր գոյության 15-րդ հարյուրամյակի մեջ է, տեղափոխում են նոր ավան, կիրճից բարձրացնում են լեռնային տեղանքը: Ակսվել է ջրատար թունելի շինարարությունը, որով ջուր է մատակարարվելու ծարավից պապակ նոր ավանի հողին: Գյուղացիները ոչ միայն չեն ամսոսում իրենց լքված օջախի տները, այլև հպարտանում են, որ իրականանում են նախնիների վաղեմի երազները: Հողը կանչում է. «Ծարավ եմ, ջուր բերեք»: Մարդիկ նորոգում են հողը, նրա վրա կառուցում իրենց նոր կյանքը:

«Մեր գնդի մարդիկ» առաջին վեպից հետո խանդադրանք տպագրեց մի շարք պատմվածքներ պատերազմի մասին և ասպարեզ հանեց «Երեք տարի 291 օր» ռազմական օրագրությունը:

Դա կենսագրագի և Վոլխովի ռազմաճակատների զինվորի օրագրությունն է, որով խանդադրանք ժամանակագրական կարգով ներկայացնում է կարեվորագույն այն դրվագները, որոնց հուզական մթնոլորտում ձևավորվում է մարտիկի բնավորությունը: Օրագրության էջերում հաճախ է կամուրջ կապվում ռազմաճակատի և թիկունքի, կռվի առաջին գծի և ծննդավայրի միջև: Ծննդավայրը՝ իր հիշատակներով, այն խթանն է, որ երկրի հեռավոր մատուցներում հայտնված զինվորին մղում է քաջության, սխրանքների, մեծ հայրենիքի պաշտպանության: Օրագրության մեջ իշխում է կարոտի հնչերանգը: խանդադրանք դառնում է այն աղբյուրներին, որոնք զինվորին կոչում են բարոյական բարձր առաքինություններին:

Օրագրություն-հիշատակարանի մյուս թեման պետատնականերում, ռազմի երթուղիներում ծայր առած զինվորական եղբայրության թեման է:

Հիշատակարանում հանդիպում ենք մի շարք հերոսների, որոնք տեղ ունեն հաև «Մեր գնդի մարդիկ» վեպում: Սա նշանակում է, որ հեղինակը իր մթերանոցներից բաղել է հաև վեպի պաշարները: Այդուամենայնիվ, նրա ներկայացրած պինվորները հուշերում ևս երևում են իրենց բնավորության ուրույնությամբ, մարդկային ջերմությամբ, հարազատության զգացմունքներով:

«Երեք տարի 291 օր» հիշատակարանը արժանացել է Հայաստանի պետական մրցանակին:

Իր գրական նկարագրով Ս. Խանդավյանը այն գրողն է, որոնց մասին տալիս են «Ժամանակների կապի գեղագետ»: Դրա արտահայտությունն է նրա պատմական վեպերի շարքը՝ «Մխիթար սպարապետ», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ», «Թագուհին հայոց», «Վարք հարանց», հաև մի շարք վիպակներ:

Վիպաշարի կազմն արդեն վկայում է, թե ժամանակային առումով ինչ լայնարձակ ընդգրկում ունի Խանդավյանի «պատմական հիշողությունը», որի մի ծայրը գնում-հասնում է հայ ժողովրդի նախապատմության հեռավոր խորքերը, մյուս ծայրով ներկայացնում է 19-րդ դարավերջում օսմանյան բռնապետության դեմ մղած ազատագրական պայքարի դրվագները:

Պատմական վեպերի շարքը միավորվում է մի զլխավոր առանցքի՝ հայ ժողովրդի ազդային գոյության շուրջը: «Մխիթար սպարապետի» նյութը ~~XVIII~~ դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժման կարևորագույն օղակներից մեկի՝ Դավիթ-Բեկի և նրա զորավարների մղած պայքարն է թուրքական բռնակալության դեմ:

Գեղարվեստական ընդհանուր նկարագրով «Մխիթար սպարապետը» բ. ֆ. ֆիլակոսն պատմավեպի ուղղության ցայտուն նմուշ է. մասնավորապես զգալի է «Դավիթ-Բեկի» կնիքը, որը, ինչպես հայտնի է, Բաֆֆին չի ամբողջացրել: Խանդավյանի վեպը սկսվում է այնտեղից, որտեղ ընդհատվում են «Դավիթ-Բեկի» գործողությունները և յուրովի ամբողջացնում է դավիթբեկյան շարժման պատկերը: Դրվածքը պատմական աղբյուրների բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք է: Այստեղ ամբողջ տարերքով երևաց վիպասանի պատմագիտական տարերքը՝ դարաշրջանի իմացությունը: Դարաշրջանը՝ սոցիալական, բաղաբական, ռազմական, դիմանադիտական և այլ բովանդակությամբ: XVIII դարի հայ ազատագրական շարժումների վերաբերյալ պատմագիտական աշխատություններից բացի (լեռ՝ «Հայոց պատմություն», Աշոտ Հովհաննիսյան «Դրվագներ հայ ազատագրական մարքի պատմության» և այլն), վեպի պատմական հավաստիության պայմանը պահպանելու համար վիպասանը դիմել է հաև պատմական սկզբնաղբյուրներին՝ ժամանակագրություններ, ազգագրական ու աշխարհագրական գրքեր, եկեղեցական կոնդակներ, դիվանագիտական փաստաթղթեր, մելիքական նամակագրություններ, պատմիչների երկասիրություններ՝ Առաքել Դավթիժեցու «Պատմությունը», Աբրահամ Երևանցու «Պատմություն պատերազմացն...», «Ընտիր պատմությունը» և այլն: Մի խոսքով հենվել է վիթխարի պատմական փաստանյութի վրա՝ էպիկական լայն կտավով ներկայացնելու համար պատմական նշանավոր անցքերով, դրամատիկ շիկացումներով, ազատագրական մաքառումներով հարուստ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատկերը:

XVIII դարեմուտը հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության մեջ նշանավորվում է ազատագրական շարժման նոր հեռանկարներով. ժողովրդական լայն զանգվածների գիտակցության մեջ խոր արմատներ է գցում օսմանյան արյունոտ լծից ազատագրվելու և Ռուսաստանի հովանավորությամբ իր ապագան կառուցելու հեռանկարը: Իսրայել Օրու ապարդյուն դիվանագիտական հարաբերությունների եվրոպական տերությունների հետ մեկ անգամ ևս ժողովրդական տարերքին հուշում են, որ «եվրոպական կողմնորոշումը» ոչ մի գործնական հեռանկար չի խոստանում քաղաքական ու սոցիալական անազատության մեջ տառապող Հայաստանի համար: Իսրայել Օրու մշակած քաղաքական նոր ծրագիրը՝ «ռուսական օրինատացիան» ավելի բանական ու կենսունակ է երևում. ժողովրդի մեջ խորանում է դեպի Ռուսաստան, դեպի Հյուսիս ուղղված հայացքը:

Դավիթ-Բեկը, հանդես գալով ազատագրական պայքարի նոր փուլում, ղիսավորում է Սյունիքի, Արցախի և Երևանի ազատագրական մաքառումները:

Դավիթ-Բեկը, Խանդաղյանի մեկնաբանությամբ, ի հայտ է բերում պատմական հեռատեսություն: Այս գործոնի մեջ դեր է խաղում նախ և առաջ այն հանգամանքը, որ նա հաշվի է առնում ազատագրական պայքարի նախորդ շրջաններում թույլ տրված էական վրիպումները, ապա և այն պարագան, որ Դավիթ-Բեկը տեսնում է ժողովրդի քաղաքական տրամադրությունների մեջ կատարված բեկումը՝ ռուսական կողմնորոշումը: Գլխավորելով Սյունյաց անկախության շարժումը (1723—1739) Դավիթ-Բեկն իր զորավարների հետ միասին խորապես գիտակցում են այդ շարժման պատմական վճռորոշ նշանակությունը՝ առհասարակ հայ ժողովրդի ճակատագրի, նրա ազգային անկախության ու ինքնության համար:

Ազատագրական շարժումը վիպասանը բնութագրում է ոչ թե իբրև տեղական-աշխարհագրական երևույթ, այլ իբրև ամբողջ ժողովրդի հայրենասիրական մաքառումների արտահայտություն:

Վեպում նկարագրվող ժամանակաշրջանում սկսվում են Պետրոս I-ի հարավային արշավանքները, որոնք ոգևորության բուռն ալիք են բարձրացնում ժողովրդի մեջ: Այս իրադրության մեջ Թուրքիան ցանկանում է ինչ զնով էլ լինի կասեցնել ռուսների առաջխաղացումը: Քյոփուրլու Աբդուլլահ փաշան 150 000 զորքով մտադրվում է Արցախի և Սյունիքը գրավելով հասնել Բաքու: Թուրքական մի ուրիշ բանակ գրավում է Նախիջևանը: Դեպի Երևանի մատուցներն են շարժվում Լուին և Շիրակը նվաճած ասպատակները:

Սյունիքն ու Արցախը հայտնվում են տևական պաշարման մեջ:

Խաղմաքաղաքական շարժման նկարագրություններին ղուգրնթաց վիպասանը ներկայացնում է նաև ժողովրդի սոցիալ-հասարակական միջավայրը: Զարհուրելի կյանքի պատուհասներից են բողոքում մեկիք Բարխուդարի մտրակի հարվածներից լեռներում ապաստանած շինական խավի ներկայացուցիչները:

«...Հողին կպած, հողի հետ կանաչող ու շորացող մարդիկ էինք,—պատմում է պղնձաքարցի ծերունի Թուրինչը: — Տերունական հարկ-հասույթը տալիս էինք տեղը-տեղին: Տալիս էինք մեկիքականը, կոռ ու բեկար էինք գնում: Մեկիքի տասնորդը տալիս էինք, վրան էլ նաղդն ու ջինսը: Գլխահարկ էինք տալիս, բահրա էինք տալիս: Ոչխարից տալիս էինք, հավից, կովից, էծից տա-

լիս էինք: Քանի՞ մեկն ասեմ: Ջաններս դուրս էր գալիս, բայց տալիս էինք, ապրում տանը պահ ու կուտով...»:

Թուրինջի խուլ բողոքին արձագանքում է մի ուրիշ գյուղացի. «— Բա ժամի տուրքերն ինչո՞ւ չես ասում, Թուրի՞նջ ապեր: Բա հայրապետական հա՞սքը, առաջնորդակա՞նը, քահանայակա՞նը, բա մեռոնի տո՞ւրքը, ասա է՞... Ումի՞ց ես թաքուն պահում: Բա սրբադրա՞մը, «լիաբուռն պաղին»: Տո՞ւր է՞... Երեսա մկրտելուց՝ տուր, հարսանիքին՝ տուր, կալօրհներին՝ տուր, տնօրհներին՝ տուր: Տո՞ւր է՞, տուր... Տուր, թե չէ, կաշիդ կբերիմ, երեսադ ձեռքիցդ կառնեն»:

Ժողովրդի «ներքին կյանքի» հղումները անտարակույս իրենց վրա կրում են խորհրդային պատմավիպասանության փորձի ազդեցությունը: Հայտնի է, որ ավանդական պատմավեպում շատ աղոտ էին ներկայացվում ժողովրդի սոցիալական կյանքի պատկերները, որի համար վիպասանները, ինչպես, Բաֆֆին, դանդաշվում էին:

Այս առումով նորարարական դեր խաղաց Ալեքսեյ Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին» պատմավեպը, որի ազդեցության շառավիղները տարածվեցին ազգային գրականությունների պատմավեպերի վրա: Դրա մի օրինակն էլ «Մխիթար սպարապետն» է, ուր հատկապես լիաձայն է հնչում ազնվականության տեսությունը ուսման հանդեպ:

Այսուամենայնիվ, «ներքին կյանքից» ավելի խանդավառի պատումի միջանցիկ գաղափարներից մեկն այն է, որ ազնվական դասը հենվում է ժողովրդական տարերքի հայրենասիրական ուժի վրա, այն մարդկանց, որոնք վեր են կանգնած ներքին հակասություններից, անմիաբան վարքագծից, պառակտողական-շահախնդրական գործունեությունից: Այդ գիծը շեշտելու համար լայն տեղ է տվել մեղիքության, վաճառականության և հոգևորականության հարաբերություններին: Ցույց է տվել ոչ միայն ներքին բախումները, կենսորոնախույս ձգտումները, այլև որոշ մասի խաղացած դրական դերը օտար նվաճողների դեմ՝ մղվող համաժողովրդական շարժման գործում:

Դավիթբեկյան ժամանակաշրջանի բնորոշ գիծը, նրա ռելիեֆը ոչ թե ներքին հակասություններն էին, այլ ժողովրդի բոլոր խավերի համագործակցված, հավաքական պայքարը թուրքական բռնակալության դեմ: Ամբողջ ազգը խոշոր հողատերից մինչև վերջին ուսմանը, գտնվում էին ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի առջև և, բնականաբար, պետք է դնային «համերաշխության»:

Համաժողովրդական պայքարի հայեցակետը պայմանավորել է «Մխիթար սպարապետ» վեպի կերպարների բազմակողմանիությունը:

Վեպում խանդավառը ներկայացրել է ողբերգական ծանր իրադրության մեջ հայտնված հայրենասերների մի շարք կերպարներ, որոնք ամեն ինչից բարձր են դասում հայրենիքի անկախությունը: Ինչպես ճիշտ նկատել է քրենոգատ Ս. Սողոմոնյանը՝ վեպին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրության մեջ³, Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի կերպարների հետ կապվում է երկու կարևորագույն բախում, որոնք պայմանավորում են վեպի գրամատիկ բովանդակությունն ու ներքին հարստությունը:

Առաջինը հենվում է Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի առաջարկած տարբեր տակտիկական ծրագրերի վրա, իսկ երկրորդը խմբվում է գահերեց զորավար Մխիթարի և հաղարապետ Տեր-Ավետիսի միջև: Այս կոնֆ-

լիկտներն զտրգացման ընթացքով, իրենց լնավորության ցայտուն դժերով հանգես են դալիս վիպական հերոսները:

Դավիթ-Բեկը հանգես է բերված պետական գործունեության այն շրջանում, երբ ժողովուրդը արդեն ավանդություններ էր հյուսում նրա անվան շուրջը՝ փառքի սլոակով վավերացնելով նրա կենդանի գոյությունը:

Վեպում նրա մասին ասվում է. «Տագնապներով լի այդ օրերին հայ ժողովուրդը պետք է մի դաժան, բայց արդար ձեռք ունենար, անողոր, բայց շրջահայաց ու սրի տեր, մի մեծ խղճի ու պողպատի կամքի տեր: Այդ տերը Դավիթ-Բեկն էր»:

Ժողովրդական զորավարին այսպես էր ներկայացնում Բաֆֆին, որի մեկնաբանության շարունակությունն է խանդադյանի Դավիթ-Բեկը: Ոչ թե սրբագործված, այլ պատմական դարաշրջանի հոգեբանությունը արտահայտող, անդրդվելի կամքի, խորաթափանց մտքի, քաջության, հավասարակշռված քաղաքականության տեր անհատականություն:

Դավիթ-Բեկը, թեև ունի ազնվական ծագում, սակայն ամբողջ նկարագրով ժողովրդի հետ է, կիսում է ժողովրդի ճակատագիրը և հենվում է ժողովրդի դիմադրողունակ ուժի վրա: Բոլոր այն տեսարաններում, որոնցում հանգես է դալիս Դավիթ-Բեկը, երևում է նրա հայրենասիրական ավյունը, բարոյական մաքրությունը, խառնվածքի պայծառությունը:

Սրբապատկեր չէ Դավիթ-Բեկի կերպարը, այլ կենդանի ու բազմակողմանի անհատականություն, որը հերոսական վարմունքի (Մարաղայի ճակատամարտում) կողքին կարող է ի հայտ բերել նաև դաժանության դրսևորումներ մելիքների հանդեպ (Պղինձ Արթինի տան տեսարանում), կարող է լինել և՛ խիստ, և՛ սիրանվեր դեպի ղինվորը:

Դավիթ-Բեկը վեպում ներկայանում է իբրև ժողովրդական հոգեբանության հարազատ ծնունդ: Նշանակալից են այս առումով զորավարի կյանքի վերջին օրերի մտորումները: Վիրավոր Դավիթ-Բեկին այցի են դալիս Հայաստանի բոլոր եղբրքներից՝ ամենամիլրական զգացմունքներով. «Հալիձոր լերող ճանապարհը նորից բանուկ դարձավ, նորից նրա վրա երևացին ձիավոր ու հետիոտն մարդկանց խմբեր, մենավոր ճանապարհորդներ: Նրանք դալիս էին հեռավոր Զրարերդից, Վարանդայից, Սոթից, Քաշաթաղից: Դալիս էին խաչվառներով հոգևորականներ, մելիքներ, տանուտերեր, շատերն իրենց կանանցով, ծառաներով: Հալիձոր էին շտապում նաև շքեղ հագնված վաճառականներ, ցնցոտիների մեջ կորած ռամիկներ, կիսամերկ մուրացկաններ...

Ռամիկները ծոցներից հանում էին իրենց սարերում եղած բուժող խոտեր ու արմախքներ և խնդրում Մովսեսին ու Սողոմոնին, որ դրանք ղենն Բեկի վեքքին»:

Հայրենասիրական հոգեբանության կենդանի մարմնացումն է նաև Մխիթար սպարապետը՝ ազգային-պատառորական պայքարում կոփված քաջարի ռազմիկ, որը ևս զոհված է էպիկական հերոսի չափանիշներով, ինչպես Դավիթ-Բեկը:

Թեև Մխիթարը ունի թուլություններ՝ և՛ հանրային, և՛ անձնական կյանքի, սակայն նրա ամենաբնորոշ հատկանիշը անձնական հակասություններից վեր բարձրանալու և ազգային պոյություն գաղափարին հավատարմորեն ծառայելու հատկանիշն է: Պատմության դասերն ու փորձը յուրացրած ղինվո-

յւր հետեւյալ կերպ է ձևակերպում իր դավանանքը. «մենք ապրել ենք դիմադրելու կարողութեամբ: Ով թշնամուն դիմադրել գիտի, նա կապրի... Ազգովի կանգնել ենք վտանգի դեմ և ազգովի էլ կապրենք...: Մեր զենքից բացի, մենք ուրիշ պահապան չունենք»:

Այս հավատով է նա մաքառում և կռվում, այս ուխտից չի նահանջում անգամ Հալիձորի պաշտպանութիւնից և ողբերգական անկումից հետո:

Մխիթար սպարապետի կերպարը ավելի տարողունակ է դառնում Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո. այս շրջանում խորանում է նրա պատասխանատուութիւնը հայրենիքի ճակատագրի համար, ավելանում է ազդեցության չափը: Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո Մխիթարը ավելի խորն է ըմբռնում տառաչիւնի վարած քաղաքականութեան հեռատեսութիւնը և իր հետագա ամբողջ գործունեութեամբ շարունակում է նրա պատվիրանները:

Վեպի երրորդ նշանակալից գործող անձը Տեր-Ավետիսն է, որի կերպարը գծված է հոգեբանական խոր թափանցումով: Տեր-Ավետիսը նույնպէս ժողովրդիչան գործին նվիրված, անվահեր ու հայրենասեր գործիչ է, սակայն դավիթբեկյան շարժման մեջ նա դավանում է ազգափրկման մի ուղի, որը եզրեր չունի դիմադրողականութեան գաղափարի հետ: Դրա համար նա ապրում է ծանր հոգեկան դրամա՝ ներքին ճգնաժամ: Թուրքական շարունակվող արշավանքները, ցարական արքունիքից սպասվող հույսերի խորտակումը, հայկական ղորախմբերի ծանր դրութիւնը, արտաքին նեցուկի բացակայութիւնը—այս ամենը Տեր-Ավետիսին հանգեցնում են հաշտութեան ու հպատակութեան տեսակետին. «... Մենավոր ծառն ահնդ փոթորկին դիմանում է մի օր, երկու օր, հետո ի վերջո խորտակվում է: Իրենք հիմա նման են փոթորկի բերանն ընկած մենավոր ծառի»: Տեր-Ավետիսն ասում է. «... փրկութիւնը հպատակութեան մեջ է»: Դրանով կմնա ժողովրդի մի մասը, «Զի մարի հայոց տան ճրագը»:

Տեր-Ավետիսը հաշտութեան քարոզներով դառնում է ակամա դավաճան: Դեպքերի հետագա ընթացքը երևան է բերում Տեր-Ավետիսի քաղաքական-ուսմական ծրագրերի վտանգավորութիւնը ազգային մաքառումներում: Պաշարված Հալիձորի դարպասները բացելով ուխտադանց թուրքերի առջև, նա երկրի բախտը դնում է ծանր հարվածի տակ: Տեր-Ավետիսը, ի վերջո, ըզրում է ճակատագրական սխալը. հոգեպես խորտակված, ամեն ինչ կորցրած, քահանայի ցնցոտիների մեջ նա շտապում է Մխիթարի մոտ՝ արդար դատաստան հայցելով «մեղքերի» համար: Խանդաղյանը Տեր-Ավետիսի կերպարով ցույց է տվել իր կարողութիւնները նաև ողբերգական հերոս ստեղծելու ուղորտում:

«Մխիթար սպարապետը» գրված է իբրև ժողովրդական հերոսապատում: Ժանրային այդ կողմնորոշումով արձակագիրը կերտել է սղատագրական մաքառման հերոսների տառնյակ կերպարներ՝ ոչ միայն ղորավարների, մելիքների, այլև ռամիկ խավից:

Հերոսների գլխավոր մտահոգութիւնը հայրենիքն է, որին ստորադասվում են անձնական ակնկալութիւնները: Այս առումով հիանալի է լուծված Մխիթար—Դոհար—Սաթենիկ—Վարդ-Խաթուն փոխհարաբերութիւնը: Ընդհանուր տագնապի օրերին Մխիթարի շտիրած կինը դրսևորում է հերոսական դեր:

Հայրենասիրական վարքագծի ուժեղ դրսևորումներ են մելիքները (Հով-

հաննես-Ավան, Բույանդուր), ղինվորական-հոգևորականները (Սասյի, Թովմա, Մովսես արեղա), ղեղըռկները (Ջարմանդուխտ, Վրթանես և այլք)։

«Մխիթար սպարապետ» վեպում Ս. Խանդադյանը երևաց իբրև ռազմական բազմամարդ տեսարանների՝ մարտանկարչության վարպետ։ Դրա վկայությունն է Հալիձորի պաշարումը։

Իր վեպի ղլխավոր բովանդակությունը գրողը համարում է «Հայոց ճանապարհի» որոնումը՝ հանգեցնելով այն հաջ ժողովրդի ռուսական կողմնորոշմանը։

«Մխիթար սպարապետը» ծավալվում է իբրև ժամանակագրություն, որով հրեում են ժողովրդի կյանքի բոլոր օղակները՝ ղիվանագիտություն, կենցաղ, մելիքական հակասություններ, գյուղական հասարակ խրճիթներ և այլն։

Խանդադյանի վեպի հերոսները ավելի հասարակ կեցվածք ունեն՝ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի պատմավեպերի հերոսների համեմատությամբ։ Դա բացատրվում է նրա ժանրային նախասիրությամբ՝ ժողովրդական հերոսապատումի տարերքով։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» ժամանակագրությամբ Խանդադյանի երկրորդ պատմավեպն է։ Մինչ «Մխիթար սպարապետը» գրված էր իբրև ղյուցաղնավեպ, այդ վեպը գրված է իբրև եղևնապատում։

Նկարագրի մյուս տարրերությունը,—ինչպես նշել է Ս. Սարինյանը «Բնդհատված պատմության ձայնը» գրախոսության մեջ⁶,—այն է, որ «Մխիթար սպարապետը» ունի էպիկական շարադրանք ու լայնություն, իսկ սա թերվում է գեպի քնարական-խոհական շարադրանքը։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» վեպը նույնպես բազմահերոս է, սակայն ունի մի գլխավոր հերոս՝ Ներսես Զատուշ, որի շուրջը կենտրոնանում են վիպական գործողությունները։ Իսկ այդ գործողությունները ոչ այլ ինչ են, կթե... Երզնկայի դավառի գյուղերից մեկի ղլխով անցած եղևնական սարսափները, ծանրից ծանր փորձություններ, գյուղի, կարելի է ասել, հոգեվարքը։

Ինչպես և նախորդ «Մխիթար սպարապետ» վեպում, այս պատմավեպում ևս երևում է Խանդադյանի քաջատեղյակությունը նյութին։ Նրա ձեռքի տակ ևն եղել մեծաթիվ հիշատակարաններ, փաստաթղթերի ժողովածուներ, պատմական աշխատություններ՝ նվիրված 1915-ի կոտորածներին։ Բնականաբար, վիթխարի այդ գրականությունից նա ընտրել է այնպիսի մանրամասներ, որոնք նպաստում են պատմավեպի առաջատար գաղափարի, այն է՝ ժողովրդի հզոր ղիմագրողականության գեղարվեստական վերարտադրմանը։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» որոշ սահմաններում՝ գլխավոր հերոսի րնտրությամբ, հերոսների քաջարի ոգով, հայրենին մինչև վերջ պաշտպանելու պաշտպանունակությամբ և այլն,—հարում է վիպական կառուցվածքի այն տիպին, որի լավագույն նմուշը Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառուսուն օրը» հերոսամատյանն է։

Անկարելի է չնշմարել «Մուսա լեռան» որոշակի հետքերը՝ «կաղապարներ», Խանդադյանի վեպում։ Դա մասնավորապես վերաբերում է Ներսես Զատուշի և «Մուսա լեռան» Բաղրատյանի կերպարի և ճակատագրի «նմանություններին»։ Վերջինիս նման Ներսես Զատուշը ևս ղլխավորում է Երզնկայի

հախակն դուռի պաշտպանական մարտերը՝ բնագրեմ թուրքական ասպատակողներին:

Գլուղը գտնվում է անելյաների վիճակում: Այդտեղ ևս տեղի են ունենում դիպվածներ, որոնք հայության ոչնչացման՝ ցեղասպանության, պետական հրահանգներ են:

Ինչպես արդեն ճիշտ նկատվել է պատմագրության մեջ, Թուրքիայի համար «օտար տարր» հանդիսացող հայության ցեղասպանության պետական ծրագիրը Երզնկայի գավառում ևս իրագործվում է «սրբազան պատերազմի» հովանու տակ՝ բնդունելով խուժանական մոլագործության շափեր: Ներսեհ Չաուշին ամենից առաջ մտահոգում է ժողովրդի փրկությունը, իսկ դրա ճանապարհը ոչ թե հնազանդությունն է, փախուստը, այլ բմբոստացումը և հավատարմությունը հայրենի եղերքին. «Պեստը է մնալ տանը՝ լեռներում, կիրճերում, անտառներում»,—մտորում է Չաուշը և իր մտորումները շարունակում հետևյալ, տվյալ պահին միակ ճշգրիտ ու հեռանկարային ուղղությամբ. «հավաքի, ժողովի փախստական ու զերված ցեղակիցների բեկորները, դնի մի նոր կյանքի, նոր տան մեջ, նոր կտուրի տակ: Ապա հետ բերի ծովի վրայով ուղարկված ժողովրդին, և Եփրատը նորից շարունակի խոսել հայերեն: Լսել է, չի հիշում պապի՞ց, թե՞ տեր-Գերասիմից, որ չորս հազար տարի առաջ Եփրատը մի լեզու դիտեր միայն՝ հայերենը: Լսել էր նաև, որ հայոց Հուդանա թագավորը Եփրատին ճերմակ ցուլեր էր դոհ տալիս, երկրպագում հայի աստվածներին: Այդպես Եփրատը խոսել է հայերեն, մինչև երեկ: Հենց այս լեզվով, որով ահա Թաթուլ խմբապետը մեղմիկ դրուցում է Ուլիկի հետ...»:

«Խոսք, Հայաստանի լեռներ» վեպում կան բազմաթիվ այսպիսի հատվածներ, որոնք Ներսեհ Չաուշին բնութագրում են իբրև մտածող, երևույթների խորքն ու հեռանկարը թափանցող անհատականություն:

Չլինելով ոչ «պատմության փրկիստփա», ոչ էլ «ազատագրական շարժման զաղափարախոս», Ներսեհ Չաուշը ժողովրդի մարդու ներքնատեսական ուժեղ բնազդով կռահում է իրադարձությունների սոսկալի բնթացքը և տրբվում «մտորումների հոսքին»՝ գտնելու հեռանկարը: Ահա, օրինակ, նրա դատողությունների մի կական բեկոր, որում արտացոլված է ազգային փրկության ժողովրդական տարերքը. «Երազներ են կործանվում: Երազն ինչ է՝ երկիրն է կործանվում», «Իսկ փրկությունն այնքան մոտ էր»,—մտածում է Չաուշը և դառնում նորից իր սեևոյալ զաղափարին՝ ուռնների և կամավորական խմբերի օգնությամբ հայոց պետականության ստեղծմանը, առանց որի անխուսափելի է առհասարակ հայրենիքի գոյությունը: Ներսեհ Չաուշը Խանդավազի մեկնությունը՝ պատմավեպի սովորական հերոս չէ, այլ բարդ ներաշխարհի ու ճակատագրի բնավորություն, որը կոչված է ժողովրդի կացության դժվարագույն իրադրության մեջ մոռանալ անձնական կյանքը և անմնացորդ նվիրվել հանրային մեծ նպատակներին:

Չաուշը իրեն համարում է «հավիտենական շարժարանքների» դատապարտված անձնավորություն, հայոց հողի խոնարհ հպատակ, որը, շնայած պարտությանը, երևում է իբրև բարոյապես, հոգեկան ուժով հաղթող հերոս: Սա զրիտվոր հերոսի էպիկականության գլխավոր հատկանիշն է:

Խանդավազանի պատումի մեջ, ինչպես արդեն ասվել է, կան բազմաթիվ հերոսներ, որոնք ներկայացնում են հայոց պատմության պատկերը 1915-ին:

Հերոսների մեծ մասը երևում է հուզական նկարագրով, իսկ մյուս մասն էլ՝ դրամատիկական սրույթյան հասած ներաշխարհով: Վերջիններիս մեջ է ղյուղի նշանավոր դեղագործ Հաջի Բարսեղ էֆենդին, ամբողջ համայնքում հարգված, սլատվախնդիր, այլասեր ու հայրենախոս մի անձնավորություն: Ամբողջական մի բնավորություն: Ճակատագրական ժամին, սակայն, Հաջի Բարսեղի բնավորության մեջ տեղ են գրավում «թուլություններ», — նա ընդունում է մահմեդական կրոնը և Աղափնուն կնության տալիս թուրք բեկին, իր ընտանիքը կոտորածից փրկելու հեռանկարով:

Ինչպես «Մխիթարի» Տեր Ավետիսը, Հաջի Բարսեղը ևս գծված է հոգեբանական թափանցումով, իբրև ինքնագատապարտող կերպար, որը, ուրացման համար, այդուամենայնիվ, ոչ մի արդարացում չի գտնում:

Հաջի Բարսեղի կանացի զուգահեռն է Հեղինեն, որն ի դեմս ամերիկյան միսիոներների տեսնում է իր ընտանիքի փրկությունը:

Խանդաղյանը թե՛ մեկ, թե՛ մյուս կերպարով դատապարտում է մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին անձնապատանությունն է, այդ երևույթի մեջ դիտելով նաև ազգային աղետների պատճառներից մեկը:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» վեպից հիշարժան են նաև Զիլ Զաբարի, Խորենի, Մանուկի (որի գնդակի ղոհն է դառնում էնվեր փաշան), ղյուղի ծերունիներ (Մարթայի, տեր-Գևրասիմի), ջահել հայրենասերների (Թաթուլ, Ուլիկ և այլն) կերպարները, որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղում դիմադրության շարժման մեջ: Նրանցից մի քանիսը իրենց նահատակությամբ սրբագործում են հայրենիքի գաղափարը, որի սյուներն են, ըստ հեղինակի, հայրենի հողը, աշխատանքը, մարդկայնությունը, բարությունը, հոգու շռայլությունը:

Խանդաղյանի երկրորդ պատմավեպում նույնպես չեն հաղթահարված առաջինի վրիպումները՝ գույների անընդհատ խտացում, լավան-աղեկտուր ոճածեների կիրառություն, դիպաշարերի ձգձգվածություն, հերոսների «խորհրդածությունների» առատություն և այլն:

«Պատմության առասպելի վիպականացումը»⁷, — այսպես է վերնագրել իր հոդվածը Ս. Սարինյանը «Թագուհին հայոց» պատմավեպի մասին:

Իհն Խանդաղյանը վկայակոչում է մի շարք պատմական անձնավորություններ հայերի նախահայրենիքից՝ Հայաստայից (մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակ), սակայն հիմնորոշ որակով դա միֆի, լեգենդի, առասպելական հերոսների գեղարվեստական վերածկում է:

Պատմավեպի ժամանակակից տեսությանը դիմելով, կարելի է ասել, որ «Թագուհին հայոց»-ում Խանդաղյանը պատմական ժամանակը ներկայացնում է ոչ այնքան պատմական ճշգրտված նյութի պատճենահանումով, որքան այդ նյութի մեջ ներփակված գաղափարական-փիլիսոփայական եղբակացություններով, հնագույն հայոց ավանդությունների մեթոդյա մեկնաբանություններով:

Այս պատմավեպում ես, ինչպես մյուսներում, ուշադրության կենտրոնում դարձյալ ազգային դոյության խնդիրն է: Դիմելով պատմական ժամանակների շափազանց հեռավոր իրականությանը, ասել է թե՛ այն պատմական իրականությունը, երբ ձևավորվում էր Հայաստանի ազգային-էթնիկական միասնությունը՝ անջատ-անջատ գոյակցող ցեղախմբերի միավորման, բաղմաստվածությունից միաստվածության անցնելու նախադրյալներով, —

հանդադրանք, բնականաբար, ներկայացնում է ոչ թե պարզված, գծերով հրստակված, այլ հակասություններով լեցուն, կրքերով բազմաշերտ, ընդհանուր նկարագրով խաչտարդետ մի աշխարհ:

Էթնիկական միասնության զաղափարախոսի դերում առաջին հերթին հանդես է դալիս թագաժառանգ Կարանին, որին վիճակված է կրելու դժվարին փորձություններ: Ազգային միասնության խնդրին Կարանին նայում է փրկսոփայական լայն հայացքով, ոչ միայն իբրև պետական քաղաքականության, այլև իբրև նոր աշխարհայացքի ծննդյան փաստը արձանագրող ծանր, բայց ցանկալի երկունքի:

Մարի-Լույսը՝ հայոց թագուհին, ևս այն մտքին է, որ պետք է ընդառաջ գնալ ցեղամիավորմանը և միաստվածությունը՝ ի դեմս Արամազդի և նրա Անահիտ տիկնոջ:

Սարինյանը իր հոգվածում հիանալի է մեկնաբանել հայացքներով Կարանիի հետ մերձավոր, բայց և հեռավոր Մարի-Լույսի էությունը. «Մարի-Լույս թագուհու կերպարը առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում վեպում, իր մեջ կրելով դեպքերի շարժման ազդակներն ու ընդհանրացումների փրկսոփայական խորությունը: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ քրմերը տիեզերական առեղծվածների խորհուրդն էին դուշակում և փորձում աշխարհը կառավարել աստվածների կամքով: Թվում է, թե ավելի գեղեցիկ ու ներդաշնակ բան չկա, քան տիեզերքի կարգավորվածությունը աստվածների նախախնամությամբ: Բայց, ահա, մարդու կենսաբանական էության մեջ արթնանում է անհատական կամքի զգացողություն և այդ պրզիոներից բռնկվում է առաջին հեղափոխական ընդվզումը աստվածների դեմ՝ կռահելով մի պարզ տրամադրություն՝ թե «ինչո՞ւ մարդն էլ աստվածների նման ազատ չէ իր կամեցողության մեջ»⁸:

Հար և նման դատողություններով Մարի-Լույսը փորձում է հաղթահարել իրեն պաշարած հոգեբանական ճգնաժամը՝ լինել կամ թագուհի (ուրեմն և սնապատ) կամ կին (ուրեմն և աղատ):

Սա վաղ հեթանոսական տարերքին բնորոշ այն հոգեբանության տրրվածքն է, որ Մարի-Լույսի կերպարում ստանում է ողբերգական բովանդակություն: Մարի-Լույսը, ի վերջո, հրաժարվում է իր կենսաբանական «ես»-ից և հանուն Հայաստյի հղորության՝ կործանում հաթթի թագավորությունը: «Որպես թագուհի,—գրում է Սարինյանը,—կատարեց իր պարտքը հայրենիքի հանդեպ, բայց որպես կին տանուլ տվեց բարոյապես»⁹: Ճակատագրական ժամին, մեղքերի ապաշխարանքից հետո Մարի-Լույսն ասում է. «Ես այլևս թշնամի չունեմ: Իմ միակ թշնամին ինքս եմ»:

Կարանին և թագուհին ունեն, անկասկած, իրենց շրջապատը, որը մասնակցում է վիպական գործողություններին: Դրանց մեջ են աստղաբան Տադի-Հուսակը՝ թագուհուն սպասվող հոգնական ճգնաժամի խորաթափանց կռահողը, ստրուկ Արբոկ Պերճը, որը թեև հասնում է փառքի, սակայն հրաժարվում է արքունական վալսլքներից՝ հանուն նուարի: Արբոկ Պերճը, թեև իրեն հռչակում է արդարության համբավաբեր, շարության դեմ ըմբոստացող ուժ, սակայն դա միայն նրա վարքագծի արտաքին շերտն է. նա ըստ էության շարագործ է, որն ըմբռնում է Մարի-Լույսը և դաշույնով գլխատում նրան:

Պալատական եռուղեք ի վերջո հանգեցնում է այն բանին, որ քրմապետը ոտքի է հանում ամբոխին ընդդեմ Մարի-Լույսի՝ իբրև ապական արա-

բաժնի: Մարի-Լույսին չեն անհանգստացնում նման մեղադրանքները, քանի որ նրա իսկ անմիջական մասնակցությամբ ձեռնարկել է Հայաստան երկիրը՝ թաղ ու գահով:

«Թագուհին հայոց» վեպը ավարտվում է Մարի-Լույսի գոհարերությամբ՝ առավաժային նահատակությամբ. «— Մարի-Լույսն առավաժացավ, մարդիկ»:

Հնագույն Հայաստանի կյանքը, վարքն ու բարքը արտացոլող այս պատմավեպում խանդավառներ հանդես է եկել իբրև խոր հոգեբան, դիցաբանական կերպարների հմուտ և ժամանակակից մեկնիչ:

Քննվող վիպաշարի միջնաբարներում խանդավառներ հանդես է եկել պատմական պատմվածքներով ու վիպակներով, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների՝ գերազանցորեն ավանդությունների, մշակումներով: Այդպես ստեղծվել են «Վարք հարանց» յուրօրինակ հավաքածուն, «Մեռածները հիշում են» վիպակը՝ եղեռնի նյութով, «Արաքսը պղտորվում է» վիպակը, որը Առաքել Դավրիժեցու «Պատմութեան» «խմբագրությունն է»՝ գեղարվեստական պատումի օրենքներով: Այդ գրվածքները ևս, ինչպես պատմավեպը, վկայում են խանդավառների պատմական զգացողությունների հարստությունը և պատմական նյութի «գաղտնիքների» տիրապետումը: Այս առումով նրա ստեղծագործության մի ուրույն էջն է եռահատոր «Հայրենապատումը»:

Հայոց միջնադարյան գրիչների ոճանդանակով շարահյուսված հիշատակարանը թեև գրողը անվանում է «Ճամփորդական նոթեր», «Ուղեգրություններ», սակայն այն ավելին է, քան ճանապարհորդի ուղեգրական տպավորությունները:

... 1929-ից սկսած, դեռ տասնչորսամյա մի պատանի, խանդավառը սկսել է թափառումները հայոց ոստաններում. ինչ գյուղ ու շեն, գյուղակ ու ավան որ մտել է՝ օրագրում գրանցել է այդ տեղավայրի հետ կապված պատմական փաստեր, ժողովրդական-բանահյուսական ավանդություններ, աշխարհագրական-վիճակագրական տեղեկություններ: Իր անմիջական գրառումներն աշուհիտե հարստացրել է մատենագիտության՝ պատմությունների, ուղեգրությունների, հիշատակարանների, դատաստանագրքերի, կալվածագրքերի, եկեղեցական կոնդակների մեջ «ավազահատիկների նման ցրված» գրավոր վկայություններով, դրանց ավելացնելով նաև այս կամ այն բնակավայրում հետագա տարիներին (1929-ից այս կողմ) կատարած օրագրային գրառումները: Մի խոսքով ճանապարհորդական տպավորությունների օրագիրը վերաճել է հորհրդային Հայաստանի տարածքի վրա գտնվող գյուղերի պատմության, որի վրա ծախսված տաժանակիր ջանքերը հատուցվում են մայրենի ճանաչողական նշանակությամբ: Իր ուսերին վերցրած ծանր լուծն է դրել մերօրյա պատմիչը՝ գրելու այս հիշատակարանը. «Եվ այսպես, ես՝ Սերո (Աերովբե) որդի Նիկոլայի՝ որդվո Առաքելի, ի մեծ և լավահուշակ տոհմից խնձատին, ի գեղջից Գորիս՝ Երկիրն Այդնյաց, պատանի տարիներիցս սկսած, ուր որ գնացի՝ թե քաղաք, թե գյուղ, գրեցի դրանց մասին: Ուստի, կամք արեւ և ոգորմի հիշելով՝ բարեխոս եղեք, ո՛վ քննիչներ, հորս, որի անունը տվի, և մորս՝ Վարդանուշ Զիլֆուղարյանց-Մելիք-Օհանյանցին, եղբորս՝ Սամվելին, որ հանդավ ծաղիկ հասակում, մյուս եղբորս՝ Սուրենին, որ իմ բարեխոս ոգևորիչն էր մինչև հեռանալը կյանքից...

...Եվ եթե ինչ-ինչ սխալմունք կամ թերացում գտնեք իմ այս գործի մեջ,

մի՛ ուղղեք թեկուղ ողջախոս՝ կամքով, այլ ներող եղեք և ինձ ներումն շնորհեցեք քանզի կար իմ այս էր...»:

«Հայրենապատումի» տարեցուցային-օրացուցային հղումները (այսինչ թվականի այսինչ ամսվա այս օրը) կառուցվածքային այն հենարաններն են, որով հայ գյուղերի պատմիչ-ժամանակագիրը սկսում է տվյալ տեղանվան իր մեկնությունը, առաջին անմիջական, հուզական հաղորդագրությանը հավելելով մատենագրությունից պեղված պատմաավանդական տվյալներ, ճարտարապետության (ղլիավորապես եկեղեցիների և խաչքարերի) արձանագրություններ, ժողովրդական բանահյուսության (հեքիաթներ, երգեր, ավանդադրույցներ) պատառիկներ, վիճակագրության նյութեր, ինչպես և մեր ժամանակակիցների՝ հեղինակի ծանոթ-բարեկամների կենդանի պատումները անցյալից: Ամեն մի գյուղի կենսագրությունը խանդավառում է մանրակրկիտ, աշխատելով բաց չթողնել և ոչ մի օղակ, և ոչ մի կարևոր դրվագ:

Խանդավառի «Հայրենապատումի» բարձր արժեքը միայն տեղեկությունների առատությունը չէ, այլև հեղինակի մտորումներն են՝ ապագայագիտական կռահումներն ու թափանցումները, որոնք հուշում են տվյալ բնակավայրի հետագա զարգացման ու առաջադիմության ուղիները:

Սերո Խանդավառն իր պատումներով մի տոանցքի շուրջն է համախմբում հայոց հայրենիքը՝ աշխարհագրության, նյութական ու հոգևոր հուշարձաններով, նրա տեհեր պատմությամբ և նոր ապագայամետ ներկայով: Մատյանի մեջ, իհարկե, կան առանձին փաստական վրիպումներ, որոնք անխուսափելի են նման աշխատատար գործի մեջ: «Ներող եղեք...»—խնդրում է Հրշտակարանի գրիչը այդ վրիպումների համար:

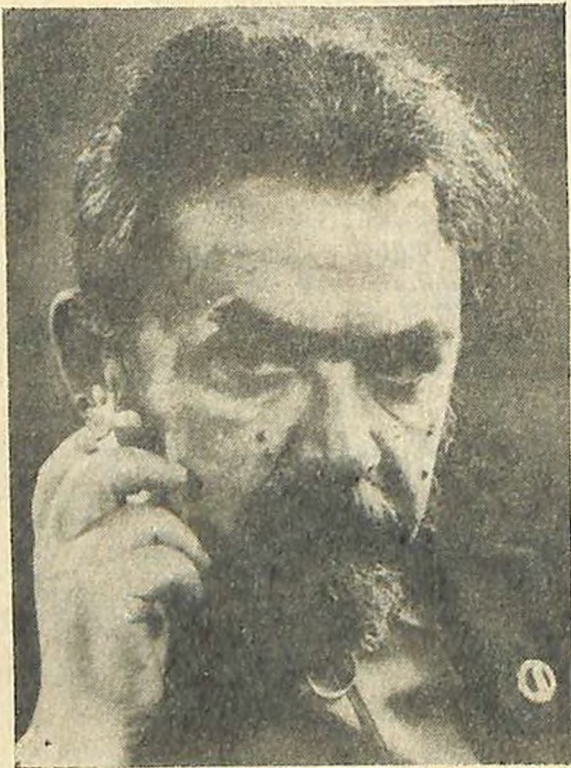
Գնահատելով Սերո Խանդավառի հարուստ ավանդը ժամանակակից հայոց արձակի զարգացման մեջ, անհրաժեշտ է նշել նաև նրա ծառայությունը գրական լեզվի հարստացման ասպարեզում: Լինելով ժողովրդական աշխարհի քաջ գիտակներից մեկը, Խանդավառնը գիտակն է նաև ժողովրդախոսակցական բառապաշարի՝ դարձվածքների, ոճաձևերի, բառափնջերի, որոնք բազմապատիկ տեղ են գտել նրա գրական ստեղծագործություններում: Այս առարկեղում Խանդավառնը մեղվաջան պեղող է, որ ժողովրդի խոսքի անհուն սմբարներից հայտնաբերում և կյանք է տալիս մոռացված-մոլորված բաղում բառաձևերի, արտահայտման դիպուկ և ճկուն եղանակների, կենդանի խոսքի բեկորների, այս ուղղությամբ շարունակելով Հովհ. Թումանյանի և Ա. Բակունցի լեզվաոճական ավանդները:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

Գևորգ էմինը (Կարլեն Մուրադյան) ծնվել է 1918-ին, Աշտարակում, որն ինքը «Իմ մասին» ինքնակենսագրականում համարում է «Հայաստանի սիրտը»¹ և առանձին հպարտությամբ իրեն կոչում «աշտարակեցի Գևորգ»:

Աշտարակը հայտնի էր ոչ միայն խաղողի այգիներով, այլև հնագույն տաճարներով ու ճարտարապետական այլ կառույցներով, որոնք անջնջելի հետք են թողել ապագա բանաստեղծի հուշական աշխարհում:

Սովորել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում (1940), դարձել հիդրոտեխնիկ, միաժամանակ աշխատել է Մատենադարանում, շփվել մա-



Գևորգ էմին

րախտ է ունեցել զրուցելու իր բանաստեղծական կուռքի՝ Ս. Զարենցի հետ, նրանից ստանալ բանաստեղծական որոշ գտներ (այս մասին Գ. էմինը պատմում է իր բավականաչափ ծավալուն հուշերում՝ տրպագրված «Հիշողություններ Նվրե Զարենցի մասին» ըստվարածավալ հատորում)²:

Համիշտակվել է նաև բանաստեղծական այլ անուններով: 1940-ին տպագրում է բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը՝ «Նախաշավիղ» խորագրով: Բանաստեղծությունների նյութը ուսանողական տպրումներ են՝ հավատարմության խոսքեր սիրած աղջկան, էլեգիական ինչ-որ թախիժ, սրամիտ պարագոքս-

ներ դասերի՝ ուսման և քնարի վերաբերյալ, զվարթ կատակներ:

«Նախաշավիղի» հայտնությունը պրախոսությամբ բարձր գնահատեց Ստ. Զորյանը³: 1942-ին տպագրվեց «Խաղաղության ծխամորճը» դարձյալ փոքրիկ գիրքը: Գ. էմինը մտանում է նոր թեմաների, ինչպես հայրենիքի պատմական ճակատագիրը, հրապարակախոսական հնչերանգներով արձագանքում է նաև «ահեղ օրերին»՝ պատերազմական անցողարձին:

Գ. էմինի ստեղծագործական ճանապարհի առաջին նշանակալից զրվագը ևդավ «Նորք» ժողովածուն, որը, ծնվելով պոեզիայի զարգացման համար ան-

բարենպաստ ժամանակներում՝ 1946-ին, ընկալվ սուր քննադատության դար-
կի տակ: «Նորքի» քննադատության մեջ անպայման կային ճիշտ կետեր, օրի-
նակ Կիսկինգի ղինվորական քայլերդի պատճենման փաստը, դատողակա-
նությունը, կամ էլ առանձին բանաստեղծությունների կառուցվածքային թե-
րությունները և այլն: Ամբողջության մեջ, սակայն, «Նորքը» ոչ միայն «ան-
կումային տրամադրությունների» արտահայտություն չէր, ինչպես այն որակ-
վեց մամուլում և Հայաստանի դրողների երկրորդ համագումարում, այլև աչ-
քի էր ընկնում ոչ միայն թեմաների բազմաղանությամբ ու հրատապությամբ,
այլև բանաստեղծական արվեստի խոր թափանցումներով: Այդպիսին է, օ-
րինակ, «Երգ-երգոց» բանաստեղծությունը.

Ես հայ եմ, հին, ինչպես լյա՞ռն այս բիրիական,
Թա՛ց մա ոտքերըս չրհեղեղի ջրից,
Իմ սուրբ հո՞ղն է տեսի նոյն առաջին անգամ,
Բարեկոնյան Բելը՝ սատակել իմ սրից...

Ես հայ եմ, հին, ինչպես լյա՞ռն այս Արարատյան,
Հազար տեղ է բախվել իմ վահանին ահեղ,
Փշրե՛լ եմ ես սակայն ամեն սուր ու պատշան
Նվ լեռներիս նման դուխրս վե՛ր պահել...

«Նորքի» մեջ է տալագրված նաև էմինի մյուս նշանակալից բանաստեղծու-
թյունը՝ «Երգ կռունկի մասին», որը հայոց ավանդական երգի՝ «Կռունկի»,
վերաիմաստավորումն է.

Կռունկ, հայոց մոխրը կար քո լեռերին,
Երբ շվեցիր.
Թրջվա՛ծ էր քո աչքը հայոց արցունքներից,
Երբ շվեցիր.
Ասիր. Ձեմ դա էլ Հայաստան, մա՛հ է աչնոեղ,
Եղեռն, ավա՛ր...»
Խեր երկրի պես ավեր բույնրդ անտեր թողիր
Ու շվեցիր.
Ո՛ր շվեցիր՝ հայոց վշտի անծայր բանտից
Դու դուրս չեկար,
Ամեն ջրում, ամեն հողում՝ վտարանդի
Հայի տեսար.
Ականջ դիր մեկի հարցին, մեկին թողիր
Անպատասխան,
Նվ աշխարհում, ինչպես նրանք, քո բնի պես

Բույն շտեսար...
Գնա՛, շրջիր, երկրի-երկիր ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՞վ դառնաս.
Կանչի՛ր բոլոր պանդուխտներին ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՞վ դառնաս,
Դարձիր այնպե՛ս, որ ո՛չ մի տեղ, ոչ մի՛ պանդուխտ,
Քեզ չսպասի,
«Կռունկ, ուտի՞ր կուգաս» չասի՛ ու չլացի...
Բարո՞վ դառնաս:

«Երգ կռունկի մասին» բանաստեղծությունն արժանացել է Մարիետա Շահին-
յանի հատուկ ուշադրությանը՝ 1947-ին «Поэзия Советской Армении»
գրքի համար գրած առաջարկում.

«... Կարելի է ասել,—գրում է Մ. Շահինյանը,—որ նոր հայրենիքի, խորհրդային հայրենիքի զգացողության ամենից ուժեղ արտահայտությունն է երիտասարդ և շնորհալի բանաստեղծ Գևորգ Էմինի «Երգ կոունկի մասին» բանաստեղծությունը»¹: Շահինյանը գրում է նաև, որ Էմինը կարողացել է ներկան կապել անցյալին, ի ցույց դնելով պոեզիայի ժառանգորդությունը: Այդպիսին են նաև ազգակից մյուս պոետների բանաստեղծությունները («Կաշիկներս աշխարհի բոլոր ճամփեքն են մաշել...» և այլն), որոնցում Էմինը հանդես է գալիս հայրենի հողի ու հայրենի ժողովրդի հեռանկարի պատգամախոսի դերում: «Նորքը», իսկապես, ասպարեզ եկավ, ինչպես դեռ Պ. Սևակն է նկատել՝ այն ժամանակ, երբ պոեզիայի մի բևեռում ծաղկում էր ճառային, հեռախոսական ներբողագրությունը, մյուս բևեռում՝ աշուղությունը:

Գ. Էմինը, թեև նույնպես իր տուրքերը բերեց և՛ մեկին, և՛ մյուսին («Էմին-նամես»), սակայն կարևորն այն էր, որ զգում էր դրանց սահմանափակությունը և ձգտում էր դուրս գալ դեպի զեղարվեստական լայնություն, դեպի ժամանակակից մտածողություն՝ հենվելով, իհարկե, դասական ժառանգության և նորագույն պոեզիայի (օրինակ՝ Վլ. Մայակովսկու և Ն. Զաբենցի) ամանդներին: Նա համառորեն որոնում էր երգի իր ճանապարհը: Այդպես «Նոր ճանապարհ» էլ նա խորագրեց հաջորդ ժողովածուն (1949), որը քննադատության մեջ առաջ բերեց թեր և դեմ կարծիքներ: «Նոր ճանապարհի վրա»,—այսպես էր վերնագրված Հ. Սալախյանի գրախոսությունը:

«Նոր ճանապարհի համար» վերնագիրն ունեւ Ս. Աղաբաբյանի և Հր. Բամբադջանի ընդդիմախոսությունը: Մինչ առաջին գրախոսության մեջ անվերապահորեն ազդարարվում էր Էմինի բանաստեղծական «աճն ու լայն հրնարավորությունները», ընդդիմախոսները գտնում էին, որ բանաստեղծը չի ազատագրվել այդ աճը արգելակող «ներքին հակասություններից»:

Էմինին ավելի հաջողվում են ծրագրային, քան կոնկրետ-թեմատիկական բանաստեղծությունները: Առաջինի օրինակն է հետևյալ բանավեճը.

...Այդ ո՞ւմ հասցեով եք ձեր երգը փոստ գցում,
Այս աշխարհում ո՞վ է ձեզ պես պարսպ.
Եվ ո՞ւմ են պետք հիմա
Ձեր, ձանձրույթից առատ
Նեյնիմները՝
«Երբեք»
«վարդ»
ու «նարգիզ»,
Սովորական,
Ինչպես հորանջ՝ քնից առաջ,
Եվ հնացած, ինչպես «բարեազիր»...
Հեռագրի՝ նման պիտի երգը գրվի.
Նրա նման դիպուկ, կարճ ու ազդու,
Որ բերի մի ցնցող ուրախություն կամ վիշտ,
Եվ շեշտակի խրվի սիրտը մարդու...

Թեև այս և մյուս ծրագրային հանդանակներում կան «օգտապաշտական» բանաստեղծական դրույթների հետքեր, սակայն էական է արդիականություն կենսական խնդիրներին մերձենալու ձգտումը, որի արտահայտություններն են մի շարք բանաստեղծություններ և բալլադներ («Բալլադ ձկնորսի մասին»

և այլն): էմինը «Նոր ճանապարհ» գրքում երևում է նաև ակնառու թերություններով՝ շոր դատողականությունը, սյուժեների արհեստականությունը, մարդկային զգացմունքների մակերեսային լուծումներով, բանաստեղծությունները բառախաղ ու սրամտություն դարձնելու միտումներով, բառապատկերի միակերպությունը և այլն: Թեև «Նոր ճանապարհ» աչքի էր ընկնում քաղաքացիական ակտիվ դիրքավորումով, այդուամենայնիվ նրանում բացակայում է քնարական այն տարերքը, որ նվաճել էր «Նորքով»:

Քաղաքացիական ռեժիմ տարերքի համար «Նոր ճանապարհ» ժողովածուն (որ 1951-ին արժանացել է պետական մրցանակի) գրավեց մի շարք ուսուցիչների ուշադրությունը: Դրանց թվում էին Մ. Սվետլովը, Մ. Ռոշչինը, Կ. Սիմոնովը: Մ. Սվետլովը նշեց, որ էմինը ոչ թե կրկնում է ավանդները, այլ շարունակում: Սվետլովը ընդգծում է նաև Գ. էմինի պոեզիայի ուրիշ «գրքայնությունը»:

Գ. էմինի պոեզիան քննադատությունից պաշտպանելու կրքոտ փորձ էր Կ. Սիմոնովի ելույթը Հայաստանի գրողների երրորդ համագումարում (1954): Նա գտնում էր, որ եթե քննադատությունը բանաստեղծին կոչում է հետքարծի «դեպի Շիրակ (ակնարկվում է Ալ. Իսահակյանի ստեղծագործությունը), ապա Գ. էմինը առաջարկում է բանաստեղծական նոր ափեր, նոր մտածողություն, նոր վերաբերմունք կյանքին ու աշխարհին»⁸:

«Նոր ճանապարհից» հետո էմինը հանդես է գալիս դարձյալ բանաստեղծության գալիքը ծրագրող գրքերով. առաջինը կոչվում էր «Որոնումներ» (1955), մյուսը՝ «Երկու ճամփա» (1962):

«Որոնումները» բովանդակությամբ խայտաբղետ գիրք է: Ա. Արիստակեսյանի հետ հարցազրույցում Գ. էմինը ասում է, որ «Նոր ճանապարհ» գրքի վերնագրով ոչ թե որոնում է բանաստեղծական նոր դավանանք, այլ վիճում է այն քննադատների հետ, որոնք հարցականի տակ էին առնում իր պոեզիայի քաղաքացիական շունչը, ինչպես և իր ձայնի մեջ հայտնաբերում է ժամանակավորապես լռած մոտիվներ⁹: Ռուս բանաստեղծները, օրինակ, Ա. Տարկովսկին¹⁰, նրանից առաջ Մ. Սվետլովը իրենց գրախոսություններում Գ. էմինի թեմատիկական բաղմազանությունն մեջ հայտնաբերում են հումամարդկայնություն, համաշխարհի տագնապների շեշտեր:

«Եվ թեմատիկան, և կրքոտությունը, և կառուցողի անհագ ծարավը, այս ամենը ասում են այն մասին, որ Գ. էմինը մեր տաղանդավոր ժամանակակիցն է»,—գրում է Մ. Սվետլովը («Նոր ճանապարհ») և ի հաստատումն իր ասածի բերում մի շարք սուպերիչ օրինակներ, ինչպես Վ. Մայակովսկուն ձոնված բանաստեղծությունը և այլն:

Մ. Սվետլովը նշում է նաև կառուցվածքային որոշ միապաղատություն, իսկ Մ. Ռոշչինը ուսերեն գրքի («Иперед вами», 1962) գրախոսության մեջ ասում է. «Նրա արդի գարկը ձուլվում է ժամացույցի դարկին, սլաքները միանում և հեռանում են, մոտեցնելով անցածը ներկային և անխուսափելիորեն անցնելով ապագային, հայացքիդ առաջ բացում ինչքան մտքեր ու հուշեր»¹¹: Ժամացույցը նա համարում է Գ. էմինի հիշողությունը և մոռացումը, դատավորը և պաշտպանը, ջահելությունը և կնճիռները, նրա խիղճն ու կյանքը:

Խոսվում է նաև Գ. էմինի բնապաշտության թեմատիկայի լայնացման մասին (պատերազմ ու խաղաղություն, հայրենիք, ծննդավայր, սեր և այլն):

«Որոնումների» մեջ, ի տարբերություն «Նոր ճանապարհի», էմինը տպագրում է մեծաքանակ սիրային բանաստեղծություններ, սրտի տազնապներ ու թրթիռներ, որոնք վկայում են «Վերադարձը դեպի քնարականություն»: Բանաստեղծությունների մի զգալի մասին բնորոշ են ապրումի և մտորումի միասնական շարժումը, զգացմունքի իմաստավորման կերպն ու ձևի «անսովորությունը»:

Գ. էմինի բանաստեղծական աշխարհի համար ճակատագրական նշանակություն ունեցավ «Երկու ճամփան»: Դրքի վերաբերյալ լույս տեսավ Պարույր Սևակի չափազանց հետաքրքրական գրախոսությունը: Դրանով ոչ միայն պնդատվում էր էմինի ստեղծագործությունը, այլև սկզբունքային նըշանակություն ունեցավ ժամանակակից բանաստեղծության մի շարք էական խնդիրների լուսաբանման տեսակետից:

Գրախոսության մեջ, դառնալով Գ. էմինի նախորդ՝ «Որոնումներ» գրքին և դրանից առաջ գրածներին, Սևակը գտնում է, թե «Որոնումներ»-ի մեջ կար մի որոշակի հոգնածություն, մի հոգնածություն, որ գալիս էր ոչ թե որոնումներից, այլ՝ շտապելով ասեմ՝ մոլորումներից, ճշմարտությունից երես շրջելու գիտակցված (կամ վատ գիտակցված) ջանքից»¹²: Պ. Սևակը «Որոնումներում» դիտում է «հոգեկան լարվածություն», գտնում է, որ էմինը մոռանում է «մարդկային» որոնումը, այն, ինչ ինքը ձևակերպել է հետևյալ կերպ՝

Ես մարդկայինն էի ևրգում,
Զիմանալով ի՞նչ է մարդը...
...Քաջ գիտեի ևս երթողին,
Զի տեսել ճանապարհը...

«Որոնումներից» անցնելով նոր ժողովածուին, Սևակը՝ իբրև իրարամերժ բանաստեղծական սարերք, առանձնացնում է «Դաշտի ճամփա» և «Լեռան ճամփա» շարքերը, որոնք իրարից զանազանվում են, թեև մեկը մյուսի շարունակությունն է: «Դաշտի ճամփան», ըստ Սևակի դասակարգման, հեշտագրություն է, իսկ «Լեռան ճամփան» բարդագրություն, այն բարձունքը, որտեղ այսուհետև պետք է բնակվի բանաստեղծը:

Գ. էմինը, գրում է Պ. Սևակը, «Լեռան ճամփա» շարքում (որ ավելի ուշ է գրվել) «ստեղծել է լիազոր և լիիրավ բանաստեղծություններ», դառնալով 20-րդ դարի երգիչը, որին անհրաժեշտ է՝

Երգը զենքի պես զգո՞ւյշ գործածիր,
Երբ խառն է դարը.
Նույն արճիճից են ձուլում, իմացի՛ր.
Գնդակն ու տառը:

Գ. էմինի համար բնորոշ համարելով բանաստեղծության՝ իբրև «գրողի և ժամանակի փոխասացության» հավատամքը, Սևակը ժամից, օրից, տարուց զանազանում է, այսպես կոչված՝ մեծ ժամանակը, որի զավակը պետք է լինի ամեն մի արվեստագետ: Այդ զավանսների արտահայտությունն է հետևյալ քառատողը՝

Այս դարում գրել լոկ ծաղկի՛ մասին՝
Ասել է լուկ՝ նոր արկի՛ մասին,
Հիանալ միայն մրրիկի թափով,
Նույնն է՝ մոռանալ կրկին գետապոսն...

Հանրագումարի բերելով իր մտորումները, Պ. Սևակն ասում է, որ էմի-
նը երբեք չի քայլել «ծանոթ ճամփաներով», բանավեճ է մղել այն բանաս-
տեղծների դեմ, որոնք նման են ժամացույցի մեծ սլաքին.

Մենք ծառայում ենք նույն ժամանակին
եվ ցույց ենք տալիս ժամանակը նույն.
Ես՝ դարի ժամը,
Դու՝ բոլորն դարի...

Այնուհետև Սևակը տալիս է մի շարք բնորոշ ձևակերպումներ. «էմինին ա-
ռավել հետաքրքրում է ծառայունը, ոչ թե սաղարթն ու արմատը»¹⁵ (սա էլ
Պ. Սևակի մենաշնորհն է), «նրա բանաստեղծությունների մեջ հաճախ պա-
կասում է... նամակայնությունը»¹⁶, Գ. էմինը «հաճախ ամենևին «ճարպ»
չունի, որ նույնպես լավ չէ. երբեմն էլ պակասում է «միսը», որ արդեն վատ
է», հաճախ էլ տարուրերվում է «տրամաբանության և տրամադրության» մի-
ջև¹⁷:

Ի վերջո, Պ. Սևակը ամփոփում է՝ «Լեռան ճամփան»... ընկալել ոչ այլ
կերպ, քան իբրև ներքին բաժնուրյունների մագլցում, այսինքն՝ ներսուզում,
ներքնասուզում... այսինքն՝ ճանապարհ, որ կեռամանվում է դեպի հոգեհատա-
կը մարդու...»¹⁸:

Գ. էմինի «Երկու ճամփան» իրավամբ տալիս է հակասական նյութ. մի
կողմից անհղացում բանաստեղծություններ, մյուս կողմից՝ ներշնչանքի,
տրամադրության, մի կողմից՝ դաշտային մակերեսներ, մյուսից՝ լեռնային
բարձունքներ. մի բեռում՝ անփուլյ լերաբերմունք կյանքի հանդեպ, մյու-
սում՝ պատասխանատվության խոր զգացմունք ժամանակի առջև, մի դեպ-
քում՝ մարդու էության թափանցման ոչ մի ճիգ ու ջանք, մյուսում՝ հոգեհա-
տակային սուզումներ, մի դեպքում՝ չոր ու ցամաք դատողականություն, մյու-
սում՝ ներքին հուզական տարերք, և այսպես նաև... մի դեպքում՝ գրքայնու-
թյուն, արհեստականություն, մյուսում՝ ինքնուրույնություն, բնականություն:
Հակասությունների մի ամբողջ կծիկ, որը հաճախ հաղթահարվում է իր՝
էմինյան սրամիտ պարադոքսներով:

«Լեռան ճամփան» շարքի լավագույն գծերը էմինը խորացնում է հետա-
դալում, ստեղծագործության նոր հանգրվանում, գրելով ամենատարբեր թե-
մաների բանաստեղծություններ, գլխավորապես «Դարը», «Հողը», «Սերը»
նյութերի շուրջը, որոնք ուսեսերեն գրքի վերնագրի տարրերն են (1976): Այդ
սմենը էմինի ստեղծագործության մեջ տեղ են գտել ճանապարհի բոլոր կա-
յարաններում, սակայն, ավելի ամրացել և բովանդակալից են դարձել վեր-
ջին շրջանի բանաստեղծություններում: «Դարը» ենթաբաժինը կազմված է
գերազանցորեն «Քսաներորդ դար» (1970), «Հողը»՝ «Յոթ երգ Հայաստանի
մասին» (1974) գրքի բանաստեղծություններից, իսկ «Սերը»՝ ծաղկաքաղ է
սարբեր գրքերից:

«Դարը» բաժնի ծրագրային բանաստեղծություններից մեկում էմինը իր
խնդիրն է համարում համազգացումը՝ աշխարհի բոլոր մարդկանց, կեցու-
թյունը՝ «բոլոր մարդկանց հորիզոններով» զնահատելու խնդիրը: Նա իրեն
համարում է դարի գավակը, որին խորթ չեն նույն այդ դարի բոլոր ալեկոծու-
թյունները:

20-րդ դարը, էմինի բանաստեղծական բնութագրություններով, տաղ-
նապներով, ալեկոծություններով, խելացնոր ծրագրերով լեցուն մի իրակա-

նություն է: Այդ իրականությունը արթնացնում է ողբերգական վերապրումներ՝ մեկ Հերոսիմայի սարսափելի աղետի տեսքով (ղրա նախատիպարն էր Դեր-Ջորը), մեկ՝ Օսվենցիմի, որտեղ թևածում են սոխակները, մեկ ֆաշիստների կողմից գնդակահարված Գարսիա Լորկայի («Լորկայի վերջին խոսքը Դա՛հլեններին»), մեկ՝ փարիզյան սպավորությունների, մեկ՝ անդրօվկիանյան («Նոր Բաբելոնը» շարքը), մեկ՝ բանաստեղծական ծրագրերի և այլն:

Գ. էմինը՝ թափանցող խառնվածքի մի բանաստեղծ, «Քսաներորդ դար» դրքի հրապարակախոսական շնչի բանաստեղծություններում կողմնորոշվում է բարդ իրադրություն մեջ՝ ոչ թե հումաճատության, անեծքի կեցվածքով, այլ լայնախոհ, հավատով լի լավատեսի: Նա պրոտ է, որ ինքը հավատում է մարդկային հանճարին և մարդկայնության ձայնին, 20-րդ դարի հրաշքներին:

Բնականաբար, անդրադառնալով 20-րդ դարի նկարագրին, Գ. էմինը պետք է որ պատասխաներ «կյանքի իմաստի» մտահոգիչ հարցին: Այդ իմաստը նա որոնում է շարժման, աշխարհի նորացման, ամեն ինչ՝ իրերը, գործողությունները մարդու հաղթանակին ծառայեցնելու մեջ: «Պրավդա» թերթում տպագրած գրախոսության մեջ ռուս հայտնի քննադատ Վ. Օգնևը պրոտ է. «Խեղացի և լուրջ արվեստագետ լինելով, Գ. էմինը ժամանակը ըմբռնում է դիալեկտիկորեն... Գ. էմինի մոտ պատմական ժամանակը անբաժանելի է քնարական հերոսի ճակատագրից: Նա ապրում է այդ ժամանակի մեջ, ապրում է նրանով»¹⁷: Այս մտքի յուրօրինակ իլյուստրացիան է Հոդի թիման:

Էմինի բանաստեղծական համակարգում հոգը ոչ միայն միանշանակ հասկացություն չէ, այլ բազմատարր ըմբռնում. դա հայոց պատմության հիշատակներն են և՛ ազգային օրնամենտի խորհրդանշանները, և՛ ազգագրությունն ու աշխարհագրությունը՝ ծննդավայրը, հայրենի պեյզաժն ու ազգային լեզուն, նորագույն կառույցներն ու հնագույն ձեռագրերը, այս ամենի շաղախը: Նա իրեն համարում է այս ամենի տերն ու ժառանգորդը, ուստի և ինքնանկարային բանաստեղծություններից մեկի մեջ գրում է.

Երազում տեսա՝ Մուղնու հին վանքում,
ես տանջվում էի ողջ դիշերն անբուն...

Ես՝ Գեորգ Գաիր, ծագկող ու գրիչ,
Մնված Աշտարակ Քաղցրի՜կ գյուղակում,
ես՝ առաջինըս մեղավորներից
եվ ևսնագու՜յնրս՝ սրբերի շարքում,
Աղոթում էի և կանչում.

«—Մեղա՜ք...

Մուղնու նշանավոր վանքի կողքին Աշտարակն է, հայկապան օրնամենտից էմինի ամենասիրած մասունքով՝ խաղողի վազով:

Խաղողի վազի մեջ էմինը ամենից ավելի գնահատում է նրա դիմացկունությունը, ամեն տեսակի փորձությունների դիմակայելու հատկությունը, պարմանալի կենսունակությունը: Այդ գծերը նա բացատրում է հոդի մեջ խորված արմատներով՝ ամուր և ժամանակներին դիմակայող:

Իր ժողովրդի հազարամյա հնությունը՝ նրա կենսունակությունը համեմատելով պարմանահրաշ այդ մասունքի հետ, նա հասնում է խոր ընդհանրացման. այն ժողովուրդն է ապրում և գոյատևում, որ արմատներ ունի հայրենի պատմության մեջ, որ չի սարսափում աղետներից ու ահեղ անցքերից, ինչպիսիք վիճակվել է կրել իր հողին:

Խաղողի վաղից բացի, էմինը պարբերաբար դիմում է նաև ճարտարապետական հուշարձանների, օրինակ, Գեղարդի ու Զվարթնոցի, հայոց գրերի և մագաղաթյա ձեռագրերի խորհրդանշաններին, նորից ու նորից վաժերացնելու համար հարազատ ժողովրդի մշտադալար կենաց ծառի միտքը:

Հայրենի հողի թեման ամենից ավելի տեսակարար կշիռ ունի էմինի երկու ժողովածուներում՝ մեկ «Նորքում», մեկ էլ՝ «Քսաներորդ դար» գրքում: Վերջինի մի ամբողջ շարքը՝ «Ախ, այս Մասիսը» խորագրով, կոչված է շարունակ հիշեցնելու բիրլիական գերված լեռան գոյությունը, որը ջերմացնում է հոգիները, իր հովանու տակ է հավաքում հայությանը: Այդ շարքի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը կոչվում է «Մենք»՝ բաղկացած երեք մասից:

Առաջին հատվածը հայության դարավոր վշտի ու աղետի մասին է, անցյալի մասին, երկրորդը՝ ժողովրդի պանդխտության, բաժան-բաժան, երկփեղկված գոյության մասին, երրորդը՝ իր փոքրաթիվ ժողովրդի հոգեկան վեհության, որին՝ բաժին հասած դաժան փորձությունները դարձել են էլ ավելի դիմացկուն, ինչպես ադամանդը, ինչպես բյուրեղը:

Էմինի կեցվածքի համար շատ բնորոշ է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Կանգնել ու անթարթ իրա՞ր ենք նայում՝
Ե՞ս ու իմ լե՛ռը.
Հավատն,—ասում են,—լեռներ է շարժում.
Իմ հավատից էլ մոլեգին հավա՞տ,—
Որ նոյան հայտնի ջրհեղեղի պես,
Նրա գազա՞րն ու լա՞նջն է ողողում:
Ի՞նչ, սակայն, ավա՞ղ,
Լեռն իր տեղո՞ւմն է:
Իսկ ես—ի՞մ տեղում...

Նա իր տեղո՞ւմն է,
Սակայն յե՞ս է նա,
Իսկ ե՞ս...

Կանգնել ու անթարթ իրա՞ր ենք նայում
Ե՞ս ու իմ լե՛ռը.
Ինչա՞ն կմնա՞մ ես այս նույն տեղում,—
Սատանա՞ն դիտե՛,—
Մա՛րդ եմ անցավոր՝
Կանցնե՞մ—կցնա՞մ...
Իսկ լե՞ռը,
Մի՞թե իմ լե՛ռն էլ պիտի
Նու՛յն տեղում մնա,
Ինձ... չմոտենա՞մ...

Այս տեքստում Լեռը վերցված է ոչ թե մետաֆորական, այլ ժամանակակից հուզական լիցքերով: Առաջին տպավորությամբ այս «մերկ» կառուցվածքն ունի ծավալային խորություն. երևույթի սխեմատիզացիան էմինի համար ճանապարհ է դեպի էությունը, բուն ասելիքը:

Գ. էմինը քաղաքացիական նկարագրով այն բանաստեղծն է, որը պետք է անդրադառնար նաև հայոց պատմության ճակատագրական նյութին՝ եղեռնի գողգոթային: Ինչպես մյուս բանաստեղծները, նա ևս եղեռնը ներկայացնում է իբրև դանթեական դժոխք («Դանթեական ափեր»), այս ուղղությամբ ևս շարունակելով հայոց բանաստեղծության վաղեմի ավանդները: Եղեռնա-

այատումի հետ պարբերաբար անգրադարձել է և աշխարհասփյուռ հայության ճակատագրին, իր կրքոտ խոսքն ուղղելով ծուլման օրեցօր ուժեղացող սպառնալիքի դեմ:

Քննադատ Կ. Սուլթանովը «Աշխարհը բանաստեղծի սրտում» հոդվածում գրում է. «Անհանգստությունը, նրա զարկերակը կանխորոշում է Գ. էմինի պոեզիայի առաջատար տրամագրությունը... Օսմենցիմը, Բուխենվալդը, Դեր-Ջորը, որտեղ 1915 թվականին նահատակվեցին Գ. էմինի հազարավոր անմեղ ցեղակիցները: 20-րդ դարի դեռևս շարունակվող տարեգրության անջնջելի հուշերը հանգիստ չեն տալիս, կոշում են իմաստավորված ձգտման՝ պայքարելու դարի «խավարամտության», «միջնադարականության» դեմ»¹⁵:

Այս իրողությունից էլ էմինի պոեզիայում հայտնվում են մարդու մեծաբանքները, հավատը մարդու կարողությունների ու հնարավորությունների հանդեպ: Սա նրա ստեղծագործության համար ոչ թե անցողիկ, այլ առաջատար մոտիվ է, որ մարմնացել է շատ բանաստեղծություններում, դերազանցորեն հիմնային հնչերանգով:

Գ. էմինը մեծարում է ոչ թե ընդհանրապես մարդուն՝ իբրև վերացականություն, այլ կոնկրետ մարդուն, ինչպես հայի ազգային բնավորություն: Նաև օտարազգիների, որոնց նվիրել է բաղմամբով էջեր: Ազգային բնավորությունն էլ դիտում է ոչ թե իբրև մեկընդմիջատ տրված կաղապար, այլ շարժման, հոգևոր աշխարհի հարստացման ընթացքի մեջ: Դրա լավագույն արտահայտությունն է «Պատգամը», նաև հետևյալ բանաստեղծությունը՝

Ձգո՛ւյ՛շ խոսիր Հայաստանում... —
Այստեղ ամեն զաղաթ ու ձոր,
Արձադա՛նր է տալիս հոգր
Եվ քո խոսքը հեռո՛ւ տանում...
Բե բարի են խոսքերը քո,
Հայոց լեռներն ակնածանքով
Կխոնարժե՛ն քո դե՛ Երև
Բաշը քսած քո ձեռքերին,
Իսկ թե չա՛ր են՝ լեռները մեր,
Հրարիսի բնե՛րն անմեռ,
Որ լո՛ւ է են, բայց չե՛ն հանդել,
Քեզ յավայո՛վ կարձագանքեն,
Որ լեռնե՛ր է բշտում — տանում...
Ձգո՛ւյ՛շ խոսիր Հայաստանում...

Ազգային բնավորության յուրացման առումով Գ. էմինի պոեզիայի նշանակալից էջն է «Սասունցիների պարը», որի տոավելություններն են էքսպրեսիվ զգացմունքայնությունը, շափատողերի ճկունությունը, ռիթմական տարրերի հարստությունը և, վերջապես, պարի նկարագրության միջոցով արտահայտված խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Այս բանաստեղծությանն է ամենից ավելի պատշաճում Եվգ. Եվսուշենկոյի խոսքը՝ «ոգու վարսյետություն»:

Քննադատությունը էմինին դատակարգում է բանաստեղծության բանապաշտ հոսանքում: Սա չի նշանակում, թե նրան խորթ են մտերմական ասորումները, ինչպես սիրո մոտիվը:

Դեռ «Նախաշավիղից» նա գրել է նաև մտերմական շնչի սիրային բանաստեղծություններ: էմինի սիրապատումային խոստովանությունների շարքին

բնորոշ չեն զգացմունքի շիկացումները, տագնապի շեշտերը, հոգեկան պայ-
թյունները: Դրանք ներգաշնակ, խաղաղ խոստովանություններ են՝ ուղղված
սիրած էակին: Դրանց մեջ տիրապետող են իր հոգեկան աշխարհի բացսիրտ
արտացոլումները, սիրավեպի անխռով պաթոսը և, իհարկե, էմինյան հեղ-
նանք-հումորը, որը հազվագյուտ իրողություն է ժամանակակից պոեզիայում
և հիշեցնում է Հայնրիխ Հայնեի «Երգերի գիրքը», այն բանաստեղծի, որը
զեր է խաղացել էմինի բանաստեղծական ձեռագրի ձևավորման մեջ:

Հայնեական հեղնանք՝ «սատանայություն»-չարաճճությունը միշտ ան-
պակաս է եղել էմինի սիրո երգերից: Նրան բնավ չեն հետաքրքրում խանդն
ու կրած պարտությունը, մերժված հոգու տխրությունն ու ցավը: Մի այդպի-
սի բանաստեղծության վրա ուշադրություն է դարձրել Տ. Ժիրմունսկայան և,
մեջբերելով էմինյան սրամիտ պարագոքսը, գրել է, որ էմինը «սիրային մե-
նամարտի գնալիս ոչ թե զինվում է, այլ ամբողջովին զինաթափվում, պատ-
րաստվում նույնիսկ «ծունկի գալ սիրած կնոջ առջև»: Բանաստեղծը,—գը-
րում է Տ. Ժիրմունսկայան,—վարվում է «զուտ էմինավարի»¹⁹—

Ուժ տուր, լսո՛ւմ հս,
Սիրո աստվածդ ամենակարող,
Գեթ այս երեկո ասել՝ «Զեմ սիրում»,
Որ չկրկնվի նրա տենչանքն ու
Իմ տանջանքն էլի...
— Եկա՞ր, միակս,
Եկա՞ր, սիրելիս...

Այսպես «էմինավարի» են գրված շատ սիրերգեր, «գիշերային երգեր»:

Գ. էմինի սիրերգությունը իր հնչերանգներով լուսավոր, զվարթ, սուր
խոռվքներից հեռու սիրերգություն է: Զարաչար սխալվում են նրանք, ովքեր
նրա սիրերգության մեջ փնտրում են հոգեկան տառապանք և այդ սիրերգու-
թյունը կապում Ավ. Իսահակյանի դարդիման, ցաված սիրային նվագների
սովանդների հետ (օրինակ, Վ. Օգնևը)²⁰:

Հենց լավն էլ այն է, որ Գ. էմինը սիրային Տաղարանով նման չի հայ և
ոչ մի բանաստեղծի, այլ, ինչպես մյուս մոտիվներն արժարժելիս, հանդես
է գալիս իր ճաշակով, ձևով ու գույներով:

Սա նրա անվիճելի առավելությունն է: Եվ սակայն, երբ խոսում ենք
տագնապների, խոռվքների, չարչարանքների «բացակայությունից», բնավ էլ
այն համոզմունքին չենք, որ դրանք չեն հուղում էմինին. այդ շեշտերը անց-
նում են նրա շափատողի ընդհատակով: Կարելի է անգամ ասել, որ զվարթ-
հեգնական-սրամիտ-պարագոքսային հնչերանգը էմինյան տողաշարքերում
ունի այդ շեշտերը հաստատող նշանակություն:

Էմինը քաջ համոզված է, որ ամեն ժամանակ ունի սիրո իր մեղեդին,
մեր ժամանակներում այլևս անախրոնիզմ են պսակակիր մադոննա Լաուրայի
(Պետրարկայի), կամ գմրովստ Զարոյի, կամ Հրաշք-աղջկա պատկերացում-
ները: Այստեղ անհրաժեշտ են «սրբազրումներ»:

Գեորգ էմինի բանաստեղծական ձեռագիրը նման չի ոչ մի հայ բանաս-
տեղծի ձեռագրի:

Եթե դիմենք կերպարվեստագիտական տերմինաբանությանը, ապա նա
ոչ թե թանձրագույն գեղանկարիչ է, այլ գրաֆիկ-գրավյուրիստ, որ պատ-
կերը ազատագրում է ավելորդություններից և գնում պատկերի «մերկու-
թյան»:

Նման դիրքը որոշ սահմաններում ուղղված է պարզունակության դեմ՝ հանուն ինտելեկտուալ խորացման, «նազլի» դեմ՝ հանուն «լուրջ խոսակցության», պատկերի արհեստական, անպարտադիր ճոխացումների դեմ՝ հանուն նյութի ներքնահայանության, արձանագրության դեմ՝ հանուն կյանքի նյութի, անգամ՝ «փաստաթղթի» ներմուծման:

Էմինը մեղանում առաջիններից մեկն էր, որ ձեռնոց նետեց ազգային զարգանախշի աննպատակ կուտակումներին, առաջիններից էր, որ գնաց բանաստեղծական և խոսակցական ոճաձևերի միահյուսման, և բերեց, իհարկե այլևայլ ազդակներով, տեմպի, արագության հատկանիշ, որոնցով առարկաները երևում են առանց ավելորդ ծածկույթների: Նրա ձեռագրի մյուս Հակառ հատկանիշը պարագրոսայնությունն է: Նա հեղեում է նրանց, ովքեր ծիածանի մեջ նշմարում են սոսկ յոթ գույն և հավաստում է, որ « $2 \times 2 = 5$ »-ի: Եվ այս եղանակով դարձյալ մարտնչում է պարզունակացման երևույթների դեմ:

Գ. Էմինի համար վերին աստիճանի բնորոշ հատկանիշ է սովորական առարկաների ներքին բանաստեղծական միջուկի մեջ թափանցելը: Անգամ մի բանաստեղծական նրբագիծը բավական է, որ սովորական արձակատիսլ բանաստեղծությունը ի հայտ բերի փայլ ու խորություն: Մյուս բանաստեղծական հատկանիշն էլ համառոտագրությունն է, որը նա ձևակերպել է երգի և հեռագրի դիպուկ համեմատությամբ (ի տարբերություն Պ. Սևակի երգի և նամակայնության): Եվ, վերջապես, Էմինի ձեռագրի մեջ կարևորագույն տարր է հումորը, կատակային շեշտագրությունը:

Գեորգ Էմինը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր, հրապարակել է «Երևանի լույսերը» լեզնարկների ժողովածուն, սակայն նրա արձակի դադարը «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» էսսեն է՝ ժանրատեսակի լավագույն նմուշը հայոց գրականության մեջ:

Եվգ. Եվտուշենկոն, Վարդալով «Յոթ երգի...» ռուսերեն թարգմանությունը, գրել է. «Հայաստանին ձոնված իր յոթ երգերում Էմինն ստեղծել է իր հայրենիքի բանաստեղծական կոթողը: Դա «Գիրք հուշարձան է»:

Ն. Աթարովը իր համառոտ խոսքը վերնագրել է «Բանաստեղծական ժողովրդական ասք», որում Հայաստանը հանում է իբրև «փյունիկ թռչուն»: «Բանաստեղծը,—ասում է Աթարովը,—գրավում է իր սիրտը, վարակում է իր պաթոսով»²¹:

«Գիրքը զարմանալի է իր պատմական կոնկրետությամբ»,—գրում է մի ուրիշ մեկնարան՝ Ա. Աղմիրալսկին և շարունակում,—«երկարատև ողբերգության ֆոնի վրա հնչում է Եղեգրի մեծագույն դիմացկունության զուտ պատումը»: Թեև Գ. Էմինի «Յոթ երգը» շատ կարճ է, «բայց շափաղանց տարողունակ է»²²:

Որո՞նք են այն յոթ կետերը՝ երգերը, որոնց վրա կառուցված է էսսեն՝ դարը, քարը, ջուրը, հողը, հուրը, գիրքը, երգը: Սրանք, արդարև, Հայաստանի պատմությունից անբաժան այն խորհրդանշաններն են, որոնց բանալիներով Էմինը ներկայացնում է Հայաստանը հեռավոր դարերից մինչև մերօրյա վերածնություն:

Ընդհանուր նախագրություն-մուտքը, տպա նաև ամեն մի «երգի» նախամուտքի մեջ հակիրճ, աֆորիզմային սրության և խտության հասնող տո-

դերով ներկայացվում է նախ՝ հայրենիքի-ժողովրդի, ապա, այսպես կոչված՝ փիլիսոփայական քաղվածքը:

«Ի՞նչ է հայրենիքը» ամենքին մտահոգող հարցին տրվում է հետևյալ պատասխանը. «Մեր ժողովրդի պատմության հին ու նոր դարձն է նա, մեր հոգն է ու բարքը, ջոկն ու հոգրը, գի՛րն ու ե՛րգը, որոնք այսօր,—վերածըն-ված ու լեզու առած,—պատմում են իրենց մասին»:

«Յոթ հրգը», իհարկե, նախ և առաջ պատմությունն է՝ Հայաստանի պատմությունը՝ «Դարեր են եկել... ու չեն անցել. նրանք մնացել են որպես սեպագիր արձանագրություն, ավերված կոթող, խորտակված բերդ...»: Դա հրամայ, հարյուրամյակների փորձությունների միջով անցած Հայաստանի պատմությունն է՝ և՛ առարկայական, և՛ փիլիսոփայական կտրվածքներով: Իր շարադրանքով էմինը խոսեցնում է բազմաթիվ փաստեր, որոնք ընթերցողին ցուցադրում են հայ ժողովրդի առարկայական տարեգրությունը: Սակայն տարեգիրը չի մնում պատմական, աշխարհագրական, ազդագրական և այլ բնույթի տեղեկությունների սահմաններում: Նրա պատումը ունի նաև փիլիսոփայական ուղղվածություն...: Ինչպես. «Շատ և ամեն տեսակի քար կա Հայաստանում, բայց այստեղ Անգրագետ Բաբ... Չե՛ս գտնի: Քերի՛ր նրանցից ո՛րը կուզես, և նրա վրա... սեպագիր կտեսնես, մեսրոպյան տառե՛ր, դարձ ու քանդակ»:

Հայոց պատմության հնագույն շերտերի մեջ թաթախված «Յոթ հրգը» իրար է բերում երկու իրականություն՝ ժողովրդի հիշողությունը և նրա արդիական կեցությունը, ի մի է բերում պատմական հիշատակների և նորօրյա ազդային ոգու ձուլվածքը՝ իբրև ապագայի նախադուռ:

«Յոթ հրգի» մեջ շատ են պատմական հղումները՝ հիշատակների, լեզուների, անձնանունների ու տեղանունների վկայակոչումները և, այդուամենայնիվ, էմինի պատումի առանցքը հայ ժողովրդի ազդային և սոցիալական հրաշքի պաթետիկ-հրապարակախոսական շնչի մեծարանքն է: Նոր Հայաստանի փառաբանությամբ փակվում են գրքի էջերը: Հայաստան երկրի գրողի վրա,—պատմում է Գ. էմինը՝ «... մեր արյան կարմիր գո՛ւլնն է, մեր, դարեր շարունակ երազած խաղաղության կապույտ երկի՛նքը և որի պետական գինանշանի վրա շողում են՝

Մեր հին ու նոր պատմության հավերժական վկա Արարատ լե՛ռը:

Դեռևս Նոյ նահապետի ձեռքով այս հողում տնկված խաղողի իմաստուն ու համառ ո՛րթը:

Խաղաղ կյանքի ու արդար աշխատանքի խորհրդանիշ մո՛ւրճն ու մանգա՛ղը:

Եվ Արև՛ը, մշտատև ու մշտագո ալն Արևը, որի շողերի տակ ապրե՛լ, ապրո՞ւմ է և հավերժ կապրի հայ ժողովուրդը»:

էմինը խառնվածքով ակտիվ վերաբերմունքի գրող է: Նրա այդ գիծը հրևում է նաև վերլուծվող ասքում, որտեղ հայոց ճանապարհի յուրաքանչյուր դրվագ մեկնաբանվում է բնդհանուր շղթայի մեջ, ի հայտ բերելով իր տեղն ու դերը՝ այդ ճանապարհի մեջ:

Մերթ էմինը դառնում է փաստեր շարադրող, մերթ այդ փաստերը պատմական հեռանկարի մեջ վերլուծող մեկնաբան, մերթ՝ իրազեկ պատմաբան՝ վիճելիս ու պաշտպանելիս, մերթ «այս իմաստուն»՝ փիլիսոփայական կեցվածքի մեջ երևույթի արմատները բնենկիս և ալն և ալն:

Վավերագրական արձակի, այսպես կոչված, էսսեական ճյուղը ի դեմս էմինի «Յոթ հրդ Հայաստանի մասին»-ի գտավ ժանրի հիանալի նմուշը, որում, իրապես, նորից դիմենք Եվդ. Եվտուշենկոյին, կա «ներքին, հոգեկան կամ ոգեկան վարպետություն...»: Դրանով էլ, թերևս, բացատրվում է էսսեի ջերմ ընդունելությունը նաև ոչ հայադղի բնթերցողների լայն միջավայրում:

Գ. էմինի գրական ժառանգության մասն են դասական և ժամանակակից գրականության ամենարազմադան խնդիրներին նվիրված հոգվածները, դիմանկարները, էսսեները, որոնք ամփոփված են «Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև մեր օրերը» հավաքածուում: Ուշագրավ, մեծարժեք նյութ է հատկապես նրա հուշը Եղիշի Չարենցի մասին:

Գ. էմինը հայ ժամանակակից բանաստեղծների մեջ աչքի է ընկնում համաշխարհային արդի սրեղիայի իմացություններով, որոնք արտահայտվել են ուռա և այլադղի բանաստեղծներից կատարած թարգմանություններում: Հատկապես ուշադրության են արժանի նրա թարգմանությունները Վլ. Մայակովսկուց, Ալ. Բլոկից, Եսենինից, Յվետաեայից, նաև Լ. Մարտինովից, Պ. Տիշինայից, Մ. Ռիլսկուց, Եվդ. Եվտուշենկոյից, Ա. Վոլդենսենսկուց և շատ ուրիշներից: Նա թարգմանել է նաև Ռասուլ Համզատովին և Ռեմարկին: Իր բաղմակողմանի թարգմանչական գործի համար էմինը արժանացել է Թարգմանչաց տոնի դափնեկրի կոչման:

Սիւվա Կապուտիկյանը ծնվել է Երևանում, 1919-ին: Մանկությունն անցել է հին Երևանին բնորոշ կոլորիտային միջավայրում. «Իմ մանկության բակը»¹... բակը... նեղ, երկար, տիպիկ հայկական բակ՝ մեջտեղում առվակ, նրա կողքին ավանդական թթնին: Այդ բակում ապրում էին գերազանցության ծննդավայրից տեղահան արված վանեցիները, որոնց մեջ արդեն շկար հայրը՝ Բարունակը, Վանի հայտնի լրագրողներից մեկը (նա մահացել էր տիֆից):

Կապուտիկյանի բանաստեղծական կենսագրությունն սկսվում է նույն տյո՜ւ բակից, որի ավանդական թթննու տակ հյուսվում են նրա առաջին ստանավորները.

«Ինքնակենսագրություն» մեջ նա ասում է, որ պատանությունն օրերին «խորապես արհամարհում էր անձնական քնարերգությունը և գրում էր միայն հասարակական թեմաներով»²: «Պիոներական բանաստեղծություններից» հետո Կապուտիկյանը սովորում է Պետական համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում, միաժամանակ արժանանում ընթերցողների ուշադրությանը:



Սիւվա Կապուտիկյան

Դեռ պատերազմից առաջ նա ուներ բանաստեղծությունների մի ժողովածու, որը, սակայն, տպագրվում է պատերազմից հետո՝ «Օրերի հետ» խորագրով: Այդ գրքի «օրեր» բառը հավասարաբեք էր «ժամանակ», «դար» բառերին: Գրքի երկու հնթարաժիններում՝ «Խաղաղության օրերից» և «Ռադիօ օրեր», Կապուտիկյանը տպագրում է իր ծիւծանակերպ հրաղներն ու դրանց կողքին հոգեկան ներքին խռովքը արտահայտող բանաստեղծություններ, որոնց թվում էր՝ «Կլեոպատրա» տպավորիչ բանաստեղծությունը, «Խոսք իմ որդուն» պատգամախոսությունը («Բա՛ց շուրթերդ, խոսի՛ր անգի՛ն, Ժիր դաշլաշլի՛ր, ի՛մ սիրասուն, Թող մանկանա՛ք քո շուրթերին Մեր ալեհ՛ի հայոց լեզուն...»), նաև մօր և որդու հարաբերությունները անդրադարձնող մի շարք էջեր («Մանկիկիս», «Կինը և մահը» և այլն), որոնց մեջ ինչպես որդին, այնպես էլ կինը գիտվում են իրրև մահը դատապարտող

ուծի խորհրդանիշներ: Դիշու է նկատված, որ «շղթան ընդհատում չունի: Մայրության սկզբունքը գալիս է անհունությունից և դեպի անհունություն է գնում»⁵:

Մայրության, մանկության, ջահել օրերի հրազային սիրո ինքնատիպ բանաստեղծությունների կողքին առաջին գրքում տեղ են գտնում նաև փոխառյալ հնչերանգներ՝ Հովհ. Քումանյանից (սկսում են հերմակ լուսինն էլ մի օր»), Ավ. Իսահակյանից («Ամեն գիշեր մի ծաղիկ է Թախծում իմ պարտեզում»), անգամ՝ Հովհ. Շիրազից:

ՍԻԼՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

ՕՐԵՐԻ ՀԵՏ

ԲԱՆԱՍՏԵՂԾՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

ՀԱՅՊԵՏՀՐԱՑ

ԵՐԵՎԱՆ

1955

ստեղծական ստեղծագործության, այսպես կոչված՝ «ճանապարհորդական» շրջանը: Ուրալից, Ուկրաինայից, Ղազախստանից, Մոսկվայից, Մերձբալթիկայից ստացած բանաստեղծական տաղավորությունները ամփոփում է «Իմ հարազատները» գրքում, որը 1952-ին արժանանում է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի:

«Իմ հարազատները», ըստ էության, ճանապարհի օրագրություն է, որի էջերից երևում են ժամանակի կառուցման բնահարր («Խոհ դափնեհյուղի»), ժողովուրդների բարեկամությունը («Ռաջնիսի շիրմաքարը Ռիգայում»), «Մերձկիևյան ալգիներում», «Ջամբուլի հորեկանը Ալմա-Աթայում» և այլն): «Երկրի ճամփաները» նրան գրավում են ոչ թե ինչ-ինչ էկզոտիկայի համար, այլ նոր ժամանակի կառուցման:

«Իմ հարազատները» ժողովաձուր մեջ ազատ, անկաշկանդ շնչով, համախառն շափածո և արձակ խոսքի մերձեցումով պատմվում է առօրյայի պատմական բովանդակությունը: Նա դիմում է սյուժետային բանաստեղծությունների՝ ավելի կոնկրետ լինելու նպատակով («Рассказы о наших днях»):

Թեև շատ դեպքերում իշխում է պաթոսային շեշտը, սակայն դա օրդանական, ապրված պաֆոս է:

«Ճանապարհորդական օրագիրը» հետապնդում է հարստանում է նոր տպավորություններով՝ Հյուսիսդրիմյան շինարարությունից (շարքային մարզկանց կերպարներով), Մոլդավիայից և այլն:

«Բարեկամների մոտ» շարքին դրական գնահատական տվեց Գ. Դեմիրճյանը, շեշտելով հատկապես պաթոսի հաղթահարման պարագան, ինչպես և այն, որ Կապուտիկյանը «կառուցումը որոնում է նաև մարդու մեջ»⁴:

«Ճանապարհորդական բանաստեղծությունների» անբաժան: կերպարն է Հայաստանը, որի համար էլ նրան քննադատել է Գ. Էմինը՝ իբրև խորհրդային հայրենասիրության «տեղային պատկերացման» օրինակ. «Եթե ուշադիր կարդանք Ուրալի, Ուկրաինայի, Ղազախստանի մասին Սիլվա Կապուտիկյանի գրած մի շարք բանաստեղծությունները, — գրում է նա, — դժվար չի լինի նկատել, որ այդ վայրերը բանաստեղծուհու համար հարազատ են դառնում այն ժամանակ, երբ նրանցում ինչ-որ բան հիշեցնում է Հայաստանը: Զիյաբեինսկի գործարանում այդ «ինչ-որ բանը» ռադիոյով լսված հայկական երգն է, Խորհրդային Ուկրեյնաստանի նվաճումների ցուցահանդեսում՝ հայուհի Շուշանիկի ձեռագործը, ուկրաինական գյուղում՝ Հայկանուշ Դանիելյանի երգը»⁵:

Իսկ Սիլվա Կապուտիկյանը այս հանդիմանությանը պատասխանում է. «Կապված եմ, կապված այս մի բուռ հողին» տողով:

2

Կապուտիկյանի քնարերգույթյան ամենատեղ էջը, թերևս, սիրային խոստովանություններն են:

Բնական, անկեղծ, անմիջական զգացմունքներից հյուսված չափատուղի, ինչպես բնութագրում է խորհրդային նշանավոր բանաստեղծուհի Վերա Ինբերը, որոնցով «Մեր առջև բացվում են սրտի կյանքը»⁶, տառապանքն ու բերկրությունը, կարոտն ու տագնապը, վայելքն ու ցավը: Անձնական-մտերմական զգացմունքները աշխարհին են պարզում մարդու ներաշխարհը, նրա պրպտումների հոգեկան «սյուժեները», նրա սրտի ելևէջները:

Հետաքրքրական են այն գնահատականները, որ տվել են մեկնաբանները Կապուտիկյանի քնարին: Այսպես, Յու. Սուրովցեր գրում է, որ խոստովանություններում բանաստեղծուհին արտահայտում է «կանաչի սրտի հպարտությունը», սրտի զարկերը, հոգեբանական նկարագիրը, որ Կապուտիկյանի նվագներից կարելի է հյուսել «սիրո անթուղիա»⁷: Կ. Կուլիկը գրում է, որ Կապուտիկյանի կանաչի սիրո մասին գրած տողերը հիանալի են իրենց ճշմարտությամբ և խորությամբ⁸: Սա. Ռասսագինը գրում է, որ Կապուտիկյանը «շատ բացսիրտ բանաստեղծ է»⁹, Մ. Դուդինը նշում է բանաստեղծությունների «տաղնապալից բնույթը»¹⁰, իսկ Վ. Ինբերը արձանագրում է սիրո զգացմունքի տարբեր նրբերանգների արտահայտման ուժը¹¹:

Այս հատկանիշներով էլ բացատրվում են նրա «սիրո քնարի» արտակարգ հաջողությունը բազմալիզու ընթերցողների շրջանում, ուստի երաժիշտը երգի է վերածում նրա տողերը, տաժուկները արտասանում է բեմերից՝ Ս. Եսենինի կողքին, ուստի երիտասարդ բանվորուհին Կապուտիկյանին հրավիր

րում է իր «Հարսանյաց հանդեսին», էստոնացի գրող Յոհան Սմուլլը իր անտարկտիդյան օրագիրը՝ «Սաուցն գիրքը», զարգարում է հայ բանաստեղծուհու տաք տողերով, բալթիկայի նավաստին ողջունում է «սրտերի մերձավորության» առաքյալին:

Եվ այդպես, նամակներ-նամակներ՝ երկրի տարբեր ծայրերից: Սիրային քնարը Կապուտիկյանը համարում է իր հոգու գաղտնիքները պատմող յուրատեսակ օրագիր. «Քանի որ օրագիր չիմ պահում, չիմ սիրում նամակներ գրել, այդ իսկ պատճառով զգացմունքներիս ներքին աշխարհը արտահայտում եմ անձնական քնարի միջոցով...» («О себе»):

Բանաստեղծուհու սիրո քնարի ամենացալտուն հատկանիշը զգացմունքի նրբերանգների բաղմազանությունն է, սրով և կերտում է իր ինքնանկարը: Մտերմական զգացմունքի մասին նա խոսում է լիաձայն, իսկական ճշմարտության լեզվով, առանց ալրոմային-մադրիգալային թեթևության:

...Աշխարհը սրտիս մեջ առնեմ ես
Ու սրտանց մորմորեմ, հիանամ.
Թե ապրեմ՝ թող սրտով ապրեմ ես,
Մահանամ, թող սրտից մահանամ...

Այս խոստովանությամբ Կապուտիկյանը դիմում է դժվարին սիրո, դրամատիկ վերապրումների դավանանքին, որ չի բացառում մոռացումը, տրիւլությունը, բաժանումը, ցավը: Նրա սիրո քնարերգությունը տառապանքի, կարոտի ու տխրության միջոցով արտահայտում է մարդկային հոգու բարոյական աճն ու զեղեցկությունը: Օրինակ.

Թափառում ենք փողոցներում՝
Ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի,
Այրվում ենք մենք հրդեհներում՝
Ես քո հրով, դու՝ ուրիշի:

Կարոտում ենք, խնդում, ափրոում՝
Իս քո խոսքով, դու՝ ուրիշի,
Սուզվում քաղցր երազներում՝
Ես քո տեսքով, դու՝ ուրիշի:

Է՛հ, ի՞նչ արած, բախտը խոռվ
Թող աշխարհում մեզ չհիշի,
Միայն ապրենք մենք սիրելով՝
Թեկուզ ես՝ քեզ, դու՝ ուրիշի...

Այս բանաստեղծությունը վերա ինքերը համարում է «մի ամբողջ վիպակի» համարժեք գրվածք¹²: Բանն այն է, որ բանաստեղծուհին չիրականացած սերն անգամ կարողանում է դարձնել պրավիչ ու սրտամոտ, շեշտելով զգացմունքի ուժը՝ անձնական ապրումը բարձրացնում է անանձնական աստիճանի: «Այդ սերը, — գրում է ռուս քննադատներից մեկը, — երգվում է կրքով և, միաժամանակ, նրբագեղ: Հոգեբանորեն մոտրիմ դիմանկարը լիովին վերարտադրում է մարդու բարդ, ներքուստ բաղմալողմանի, գինամիկ բնավորությունը»:

Կարելի է, ասել, որ Կապուտիկյանը ժամանակակից սիրերգականներից առաջիններից էր, որ դուրս եկավ պաստորալային-անկոնֆլիկտ, հեշտ ու թեթև քնարի շրջանակներից և ընթերցողին պատմեց հոգու ներքին գաղտնիքներ:

խոր տպավորութիւնն թուեց հատկապէս «Դու հեռացար» բանաստեղծութիւնը՝ իր լարված դրամատուրգիայով:

Դու հեռացար...

Քայց ես գիտե՛մ, ես գիտե՛մ,
Ո՛ւր էլ գնաս, ես քեզ հե՛տ եմ, ես կգամ,
Քո հոգու մեջ ես այնքան շա՛տ կամ արդեն,
Որ էլ այնտեղ ուրիշներին տեղ չկա...
Հաղար աչքե՛ր հուրհրան բո առաջին՝
Ե՛ս կնայեմ աչքից ամեն աղջկա,
Ո՛վ էլ խոսի՝ քեզ հետ իմ ձա՛յնը կգա,
Իմ շշո՛ւնջը կփարվի բո աւանջին:
Էլեկարավառ փողոցներով երբ բայցես՝
Իմ հայա՛ցբը քեզ կցուտ լամպից լամպ,
Ծառերի թափ թափիշները դիպչեն քեզ՝
Հոգնած դեմքդ կշոյեն ի՛մ քնքշութեամբ:
Տուն դաս ուրից, բո գրքերի մեջ սուզվես՝
Թղթերիդ մեջ ե՛ս կերեամ վերստին,
Սխախոտի ծո՛ւխ կդառնամ բո շուրթին,
Լուսամուտից դեփյուտի հետ կգամ նե՛րս:
Լուսամուտդ փակես՝ մըրթի՛կ կլինեմ,
Հո՛գմ կլինեմ ու կփշրեմ ապակիդ,
Ու սենյա՛կդ
Ու աշխարհ՛դ կիւժեմ,
Ու կխառնեմ
Թղթե՛րդ,
Կյա՛նքդ,
Հոգի՛դ...

Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...

Ձգացմունքի անկեղծութեամբ էլ պայմանավորված է բանաստեղծութեան արտահայտած ապրումի և նրա դրսևորման ձևի ներդաշնակութիւնը: Թեև քաղված բանաստեղծութեան մեջ չկան պատկերներ, ամեն ինչ ասվում է ճակատային եղանակով, բայց առկա է ամենակարևորը՝ հոգում ծնունդ առած սիրո կերպարը:

Ամեն մի պաճուճանք ու պատկերային բարդացում կաղճատեր ղգացմունքի բնականութիւնը, ամեն ինչ տանում է դեպի «Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...» գլխավոր տրամադրութիւնը:

Կապուտիկյանը այդ և մյուս բանաստեղծութիւններով հաստատեց, որ ինքը բովանդակութեան ու ձևի համաշափ վարպետ է: Այս կետում նա յուրովի շարունակում է Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի սիրերգութեան ավանդները: Իր սիրերգութեամբ Կապուտիկյանը ծառանում էր նաև բանաստեղծութեան այն օրենսդիրների դեմ, որոնք մարդու անհատականութիւնը սահմանափակում էին լոկ բերկրութեամբ: Իր մտերմական քնարի համար նա, թերեւ, ամենից շատ է արժանացել քննադատութեան սուլոցներին:

Չնայած սուլոցներին, Կապուտիկյանը անասան հետևողականութեամբ անդրադառնում է մարդու հոգեկան դրամային՝ ներքին հակասութիւններին, «ես»-ի և «դու»-ի բնական հարաբերութեանը: Բանաստեղծութիւնն բերելով մարդկային թախիծն ու տագնապնեքը, ցավն ու զղջումը, Կապուտիկյանն անձնական վերապրումներով՝ հուշերով ու խոստովանութիւններով, աղղաբարում է շատ էական գաղափար՝ անձնական զգացմունքի մարդկայնու-

թյունը («Ես չեմ հշուակել քեզ հետ ոչ մի հուշարի դարուն», «Ուզում եմ դուրս
չգալ այս իրիկուն» և այլն):

Կապուտիկյանի սիրերգությունը ես, ինչպես մյուս մտախմբերը, ունի իր
սկիզբն ու շարունակությունը, ծնունդն ու հարստացումը:

40-ական թվականների բանաստեղծությունների համար բնորոշ էին
պատանեկան խենթություններն ու կարոտի կանչերը.

Հոգնած ձյունները քեզ սպասելով՝
Քո հուր կարոտից հալչում են, արի՛,
Սիրող ասաղերը մինչև առավոտ
Ճամփիդ նայելով՝ հանգչում են, արի՛:

Խենթության պահին անդամ սերը լայնաշունչ է ու լիասիրտ.

...Բայց վառեցի ես զլիկդ վերև
Այս խենթ իմ սերը, որպես արև...

Այնուհետև՝

Դու կարծում ես քեզ չե՞մ կարող մոռանալ.
Կա՛ն է աշխարհն, աշխարհն՝ ակունք բերկրանքի...

Սիրո կանչերից շուտով անցնում է այլ նրբերանգների՝ հուշերի, սպա-
սումների, զգացմունքի ուժի գիտակցմանը:

Հունավորվելով աստիճանարար ուժեղանում է ցաված սիրո մոտիվը.

...Նրանք ի՞նչ գիտեն, մե՞նք գիտենք, անգին.
Իմ ու քո միջև բնկած ճամփերին
Այդ մեր կարոտի ա՛մպն է ծանրացել,
Դաշտերի վրա անձրև է դարձել...

Բանաստեղծուհին պատմում է մենակության, «անհայտության», հավա-
տարմության, հուշարի մաշին: Անդրադառնում է նաև կիռք ճակատագրին,
գրելով մի շարք վարակող բանաստեղծություններ, ինչպես «Պատերազմը»
(1958).

Որգեկորույս մայրերին փառքեր ու երգ են ձոնում,
Խոնարհ ճամփա են տալիս այրուն զոհված զինվորի,
Մանուկներին որբացած ամենքը զիրկ են բանում,
Գուրգուրում են հոր նման՝ դարձած զլիտ ու բարի:

Իսկ դո՛ւր, կյանքի եզերքին կանգնած լուռ ու անեկատ,
Զհարսնացա՞ծ, չսիրվա՞ծ, չմայրացա՞ծ աղջիկներ,
Ինչպե՞ս չափեր կորուսար, երբ կորցրիք՝ չգտած,
Եվ ո՞ւմ անունը սգար, երբ անուններ չեղա՞ն դեռ...

Սիրվա Կապուտիկյանը, տակ է Պ. Սևակը. նրան նվիրված զեկուցման
մեջ, «առաջիններից մեկն է այն խմբում, որոնք... նորից կյանք ու անձնագիր
ավին մեր սիրերգությանը՝ ընդդեմ աշուղական «նեխիմ»-ների և հարեմա-
կան ախուլախի: Նրանք ստեղծեցին՝ մեր խորհրդահայ իսկական սիրերգու-
թյունը, հոգեբանական սիրերգությունը»¹³: Այնուհետև՝ «Ո. Կապուտիկյան
սիրերգակը միալար չէ: Նրա սիրային գիրքը լեցուն է իրարամերժ բանաստ-
եղծություններով: Եվ դա է լավը...»¹⁴: Սևակը շեշտում է Կապուտիկյանի
սիրերգության՝ «մերկության» հասնող անկեղծությունը:

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» (1961) գրքի մուտքում, գիմելով հարազատ ժողովրդին, Կապուտիկյանը գրում է.

...նա քիչ էմ տվել՝ առածիս դիմաց,
Քեզ, իմ ժողովուրդ, նվիրել էմ քեզ,
Քիչ էմ սովորեցրել քո կյանքի համար,
Ձեռնասեղանից չեմ բերել ոշինչ...

Սա ակներև չափազանցությունն է։ Ավելի արդար են «Ինքնակենսագրություն» հետևյալ տողերը. «...ես երբեք չեմ բաժանվել իմ հայրենիքից, ուր էլ գնացել եմ, իմ մեջ ու ինձ հետ եղել է իմ ժողովուրդը, ինչպես մանկան հետ իր մայրը, ինչպես մարդու հետ իր մոր կերպարը»¹⁵։

Գրքից-գիրք, տողից-տող Հայաստանի կերպարը ավելի լայն տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ, վերջին գրքերում դառնալով առանցքային մոտիվ, Ներբող-ձոներից բանաստեղծն անցնում է ժողովրդական հյուսվածք հիշեցնող խաղիկների, այստեղից էլ Հայաստանի պատմական ճակատագրի իմաստավորումների. «Առանց չափազանցության մեջ ընկնելու,— գրում է էդ. Ջրաշյանը բանաստեղծի երկերի եռհատորյակի առաջաբանում,— մենք կարող ենք ասել, որ հետպատերազմյան շրջանում Սիլվա Կապուտիկյանը և Պարույր Սևակը եղան այն հայ բանաստեղծները, որոնք հիրավի նոր խոսք ասացին հարազատ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին, տվեցին հայ գրականության այդ ավանդական թեմայի սեփական և խոր իմաստավորումը։ Բանաստեղծուհու համար այդ թեման սկզբնավորվեց դեռ շատ վաղուց՝ աշխարհի բոլոր գոտիներում թևածած «խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությամբ։ Բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես հեղինակն է խոստովանում, նրա հոգում գնալով ավելի է «թանձրացել» սերը հարազատ ժողովրդի նկատմամբ, որին գիմելով նա ասել է՝ «Այնքան ավելի արմատակալում, խորքերն է գնում սերս դեպի քեզ, Այնքան ավելի խորքից եմ այրվում Քո շար ու բարով և բախտով քո թեժ»¹⁶։

«Ինքնակենսագրության» մեջ Սիլվա Կապուտիկյանը ասում է. «Թող ընթերցողը հասկանա ինձ, երբ իմ բանաստեղծություններում այնպես հաճախ է հանդիպում «Հայաստան», «Հայոց» բառերին։ Թող նա ըմբռնի բանաստեղծություններում եղած ցավը։ Թող ըմբռնի խորհրդային հայրենիքի հարկի տակ նրա վերածննդի առաջ բերած մեծագույն հրճվանքը. հրճվանք ամեն մի ժպիտի, սևաչ երեխաների կայտառության համար, ամեն մի վարդագույն քարի համար, որը թեկուզև կես մետրով բարձրացնում է վաղեմի ավերակների կողքին բարձրացող կառույցը»¹⁷։

Պատմական Հայաստանը բանաստեղծուհին ներկայացնում է գաղթի ճամփաներով, հրդեհից փրկված կիսամերկ մանուկներով, գյուղերի հրդեհներով, ավերակներով, խավարամտ գիշերներով, աշխարհի տարբեր գոտիներում ցրված հայության անօթևան բազմություններով։

Հին Հայաստանից անցնելով նորին՝ մեր ժամանակներին, բանաստեղծը գրում է.

...Հազար թվերով հյուսված եմ հողիդ.
Ինչպես խաղողից արմատները խոր,

Ծխում է իմ մեջ Մասիսը բո հին,
Վառվում են իմ մեջ լույսերը բո նոր:

Դու՝ հի՛ն, հնամյա՛, դու բիրլիանն,
Ու նոր երևան՝ պատանություն լի.
Դու ծո՛ւխ՝ բարձրացած փողից եղեգան՝
Խառնված ծխին գործարանների:

Դու սափոր՝ պեղված Կարմիր Բլուրից,
Եվ Արովանում՝ մանուկ ցայտաղբյուր,
Դու՝ մամուռ խաշբա՛ր Գեղարդ տաճարից,
Եվ նորարանդակ՝ սյունաշար ալ դուռ:

Դու՝ հին ու նորով բացված աշխարհին,
Դու՝ խոր ու խորունկ փակված իմ հոգում,
Ո՛ր էլ որ գնամ՝ իմ ճանապարհին
Քո մի բուռ հո՛ղն եմ ոտքիս տակ զգում...

Նոր Հայաստանը կերպավորվում է ազգային զարդանախշով՝ խաղողի վաղի պայծառ արցունքի («Վաղը լալիս է»), ճամփեղրի փշատենու («Փշատենի»), ոսկեբեր աշնան զարդաքանդակի ու քարերի, Մարտիրոս Սարյանի տրեպին գույների պատկերով: Հայրենի բնակարը երևում է կենսուրախության, լիության, բերկրության տեսքով:

Հայաստանի նոր ժամանակների վերածնությունը Կապուտիկյանը ներկայացնում է կոնկրետ-առարկայական խորհրդանշաններով: Հայաստանը, ըստ բանաստեղծուհու, պատմության երթում կանգուն մնալու համար պետք է դիմի ամենամեծ զենքին՝ մաքառմանը.

...Պատմության երթում՝ անդուլ, հանապազ,
Ուռաջինների շարքում՝ բայելով.
Պատմության հանդեպ՝ երեսդ միշտ պարզ՝
Քո ողջ էությունը նորին փարվելով,—
Քո մաքառելով,
Քո հավատալով,
Դու, ի՛մ ժողովուրդ, դու ապրե՛լ ես, կա՛ս,
Այսպե՛ս ապրելով...

Սիլվա Կապուտիկյանի հայրենիքագրության խտացումը եղավ հրովարտակային-հրապարակախոսական-քնարական շնչի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ասքը (1956—1960): Նույն խորագրով գրքում դետեղել էր «Ասում են լինել» շարքը, որում կային բազմաթիվ ուժեղ բանաստեղծություններ՝ ինչպես «Երեանի հին պանթիոնում»՝ աշխարհում ցրված հայ նահատակների հիշատակի ձոնը, ինչպես «Երգ մեր քարերի...», «Հայոց բարդին» և մի շարք այլ ընդհանրացնող էջեր:

Ինչպես՝ «Ղարաբաղի բարբառը».

Ժայռի նմա՛ն է այս հին բարբառը,
Ժայռի պես կո՛շտ է, շրճրդկվա՛ծ.
Ու ժայռի պես էլ կարծր է, համառ է,
Զի՛ պոկի նրան ոչ մի հարված.
Շուրթերի վրա այնպե՛ս է բառը,
Ինչպես որ ժա՛յռն է հոգում խրված...

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմի բովանդակությունը հայ ժողովրդի «կենաց խորհրդի», նրա դարավոր գոյության, ազգային բնավորու-

թյան ու հոգեբանության, նրա պատմության վերջին տասնամյակների վերածննդի շրջանի իմաստավորումն է:

«Հարց ու պատասխանի» սկզբունքով շարահյուսված պոեմում բանաստեղծուհին պատասխանում է մի հարցի, որն արդեն բավական երկար միջոց, կես դարից ավելի դարձել է հայ հասարակական գիտակցության առանցքը: Դա «Մեծ հղեռնի» և նրա հետ անմիջականորեն կապված «հատուցման» խնդիրն է:

Նզեռնին հաջորդաբար հայ ազգի գոյության բարձունքից դառնալով «հատուցման» գաղափարին, Կապուտիկյանը կոչ է անում ոչ թե մոռանալ զարհուրելի ցեղասպանությունը, ոչ թե վրեժ լուծել ազգային շարշարանքների համար, այլ, ապավինելով ժողովրդի ձեռք բերած պետականության ուժին, վարվել հետևյալ բանաձևի ոգով.

...Պիտի խաղաղե՞ս հոգին քո խոռվ,
Բայց ո՞չ արյան գեղձ կոշկով արյուն
նվ մահի դիմաց մա՞հ սերմանելով...

Կապուտիկյանը մեկն է այն երգիչներից, որոնք «չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով» (Հովհ. Թումանյան), ովքեր՝ ունկնդրելով բանականության ձայնին, անսասան հավատով են նայում ժողովրդի ազգային կյանքի նոր բարձունքներին, խաղաղ կյանքին ու շինարարական թափին: Նա պոեմում բնավ չի նվազեցնում ողբերգության իրական բովանդակությունը («Օ՛, կիսալուսնով զմռած ու կնքած Վեցհարյուրամյա գիշեր օսմանյան», «Օ՛, գարնա՛ն ամիս, ապրելու ապրիլ... Մահո՛ւ մնացիր մեր պատմությունում...» և այլն) և, այդուամենայնիվ, փարում է «վրեժից» սրբազործված ժողովրդական հոգեբանությանը:

Ազգային և համամարդկային արժեքների համադրությունից էլ ծնվում է վերադարձի թեման՝ իբրև լեյտամոտիվ.

Դու պիտի վրեժ առնես ապրելո՞ւ,
Ապրելով համա՞ռ, հաղարապատի՞կ,
Ավերումի գեղմ՝ քո ստեղծելո՞ւ,
Ավեր Վանի գեղմ՝ քո Երևանո՞ւ,
Աքսորների գեղմ՝ իսկ անապատից
Նորից տուն դարձող քո քարավանո՞ւ,
Դու պիտի ապրե՞ս այսպե՛ս, սրանո՞ւ:

Շենիկի հանդում մորթված որրի տեղ՝
Աշնակցի հարսի տանջորս որդո՞ւ,
Մշո դաշտի մեջ սեցած խոփի տեղ՝
Քո տրակտորո՞ւ, քո ծուփ-ծուփ արտո՞ւ,
Մարութա վանքի մարած բոցի տեղ՝
Յոթն աշխա՞հ ձեռք՝ քո յոթ կայանով,
Տաթևի կորցրա՞ծ դպրանոցի տեղ՝
Բյուր ակնո՞ւ նայող քո Բյուրականով,
Հայոց արցունքալ առունկի՞ տեղակ,
Սարե-սար փռվա՞ծ սե-սուգի՞ տեղակ՝
Հախո՞ւն, կենսահո՞րդ, սիրտը թռե՞նդ հանող,
Հանձարեղ լույսը աշխարհի՞ն տանող
Քո սեղ Սարյանով,
Խաշարյանով,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՞ւ:

Պարույր Սևակը իր գեկույման մեջ գրում է, որ Սիւլա Կապուտիկյանը հասնում է անկախության և իբրև դրա ապացույց բերում է «Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» գրքի օրինակը. «մեծ հաշվով կարող ենք ասել, որ Ս. Կապուտիկյանն այսօր արդեն վարպետ է. բառերն ևն վախենում նրանից և ոչ թե նա բառերից...»¹⁸:

«Մտորումներում» Սևակը գլխավորը համարում է Կապուտիկյանի հասունացումը իբրև հայրենագրակի: Բանաստեղծը ազատագրվում է իրեն տանջող մտքերից:

Ավելի քան որոշակի է եզրակացությունը. «Եթե նա, աստված մի արասցե, այսուհետև ոչինչ էլ չավելացնի իր արածին, միևնույն է՝ արդեն մտել է քերթության պատմության մեջ: Հայ բանաստեղծության ապագա ծաղկաբաղբի մեջ նա արդեն ունի իր էջը», «Մտորումներ Ճանապարհի կեսին» քերթվածքը մի արժանի արձանագրություն է՝ արժանավոր դատեր կողմից իր հայրերի գերեզմանին դրված...»¹⁹:

4

Թեև Ս. Կապուտիկյանի վերջին երկու ժողովածուներում («Դեպի խորքը լեռան»՝ 1972, «Զմեռ է գալիս»՝ 1983) կան ծանոթ մոտիվներ, սակայն, ըստ էության դրանք նշանավորում են նոր երանգ՝ ինքնաճանաչման, ինքնաստուգման երանգը: Բնույթով այդ բանաստեղծությունները «իրիկնային մտորումներ» են:

Ժամանակային հեռավորությունից ընթերցողի առջև բացվում է քնարական խոստովանության մի ամբողջ կառուցվածք, ուր վերապրումները հասցված են դրամատիկ շիկացման: Քնարի դրամատիկ, պոեթկացող, անհանգիստ շունչն էլ «Դեպի խորքը լեռան» գրքի հիմնական ջիղն է, խորացման հայտանշանն ու էությունը: Դրամատիկ շիկացումը, որ բնորոշ է Կապուտիկյանի թե՛ սիրերգությանը, թե՛ հայրենագրությանը, արտահայտվել է տարբեր կերպերով: Սակայն սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ կյանքի այս նոր հանգրվանում է միայն այդքան ուժգին, նույնիսկ անողորմության հասնող ինքնավերլուծության անկեղծությամբ արտահայտվել բանաստեղծի ներքին դրաման:

«Խոստովանություն» վերնագրված բանաստեղծության մեջ Կապուտիկյանը խոստովանում է՝

Ինձնից նամակներ դու մի հուսա,
Անշնորհք եմ ես նամակներում.
Բառերս այնտեղ դորշ են ու սառ,
Կարծես ուրիշն է իմ տեղ դրում:

Ես վախենում եմ բացվել այնտեղ,
Ես վախենում եմ քնուշ խոսքից,
Քաշվում եմ լինել հորդ ու անկեղծ,
Ամաչում եմ իմ տառապանքից:

Եվ,— ո՞վ քերթության վերին խորհուրդ,—
Ա՛յն, ինչ քաշվում եմ ասել մեկի՛ն,
Ազատ բացում եմ իմ երգերում՝
Ի լուր աշխարհին ու ամենքին:

Սա այն անկեղծությունն է, որը Սևակը համարում էր բանաստեղծի թանկագին շնորհներից մեկը:

Վաղուց ի վեր հայտնի «բանաստեղծի իրավունքների այս հանգանակը»՝ իր կյանքի բովանդակությունը, հուզումները ու այրումները աշխարհին ու ամենքին պատմելու մասին, բանաստեղծության պարտադիր անձնականության մասին՝ կրկին ու կրկին հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը բնավ չի կարող լինել ներգործուն ու ազդեցիկ, եթե նրանում զգացմունքները ոչ թե շղթայազերծված են, այլ՝ փակված: Անձնականության հատկանիշը, որ Կապուտիկյանի պոեզիային ուղեկցում է գրեթե ստեղծագործական ճանապարհի առաջին հանգրվանից, խորանում է ժողովածուից ժողովածու՝ նա անմնացորդ ներքին աշխարհը բացում է հանրության առջև: Անձնականության հատկանիշով են բացատրվում Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների դրամատիկ տարերքն ու հոգեբանական հավաստիությունը, դրանց մենախոսական-խոստովանանքային բնույթն ու կառուցվածքը:

Ահա՛, օրինակ, ինքնահեռացման և ինքնահաստատման դրաման, մարդկայնորեն հասկանալի այդ ապրումներն արտահայտող տողերը.

...Հազար տեսակ հոգս ու հարցում՝
Մեկը մեկից առաջ ընկած՝
Ինձ առկ եմ իրենց տեսողա հրմշտոցում,
Ինձ՝ ինձանից հեռացնում են, անջատում են,
Եվ գոցում եմ մեկ էլ հանկարծ,
Որ ինքս՝ ինձ կարոտում եմ...

Բարդ, բազմակողմանի, ոչ ներդաշնակ կյանքում անցած հարուստ ճանապարհից (հետևաբար նաև փորձից) հետո, բանաստեղծուհին, որ՝ և՛ դյուրամատչելի ձեռքերումներ է ունեցել, և՛ ցավագին կորուստներ, և՛ ուրախություններ ու բերկրություններ, ունեցել է անձնական ու քաղաքացիական մտահոգություններ, — նոր հանգրվանում նստում է ինքն իր դիմաց՝ ինքնաստուգման, որոշելու անցած-հեռացած տարիների ճշմարտությունը, պատասխանելու իր էության խորքերում շարունակաբար հղիվող մտահոգիչ հարցերին: Ինքնավերլուծման, ինքնազննման, ինքնաստուգման մտահոգիչ հարցերում են և՛ անձնական կյանքի դրամատիկ պահեր (այս ընթացքի մեջ հայտնվում են և՛ անձնական կյանքի դրամատիկ պահեր (այս ոլորտում առանձնապես խորիմաստ է «Մայրը և որդին» բանաստեղծությունը), և՛ անանձնական՝ ազգային ճակատագրի իմաստավորումներ, որոնցից առանձնանում են «Խռովք», «Աղոթք Արարատին», «Ոչ միայն հացիվ» դրվագումները:

Անձնական ու անանձնական ապրումները, ինչպես միշտ, այնպես էլ «Իրիկնային մտորումներում» երևում են հարց ու պատասխանի՝ մտահոգիչ հարցերի ու սեփական էության մեջ ստուգված պատասխանների, շղթայական փոխկապակցություններով: Այս օրինաչափության դասական օրինակը «Նվաճողի հառաչը» կառուցվածքային բնույթով մենախոսություն է, ուր այնպես ձուլվում են անհատականության և ճակատագրի, անձնական ու անանձնական մտահոգությունները:

Ես՝ Այրարատ քո լեռան պես գտնված հողիդ,
Ու հողիդ պես հեղ, համբերող, այլև համառ,
Դարեր անցան, դեռ նայում եմ ճանապարհիդ,
Ե՛կ, ի՛մ հեռու, ի՛մ մոլորյալ:

Ինչպե՞ս բեկվեց անկոր ողիզ—մարմարի սյո՞ւն,
Ասորուհու հուռութիւնի ղեմ՝ կարճրացած,
Ինչպե՞ս այդքան փշրվեցիր ու մանրացար,
Դու, ի՞մ արքա, ի՞մ մեծագուն...

Ո՞ր ես հիմա, ինչպե՞ս գտնեմ պատկերդ սուրբ,
Ո՞ր խժաուր զոհճներից բեզ ետ բերեմ.
Կարմրալապտեր ո՞ր մայլին ես ընկած անշուք,
Դու, ի՞մ հպարտ, ի՞մ հրեղեն...

Անձնական դրաման վերածում է քաղաքացիական քաղաքական մտահոգութեան: Սա է բանաստեղծութեան անձնականութեան, այսինքն իսկական բովանդակութեան արտահայտելու ստույգ ճանապարհը: Սիրվա Կապուտիկյանի պոեզիան առհասարակ, «Դեպի խորքը լեռան» գրքում նույնպէս, գեղարվեստական բովանդակալից խնդիրներ արծարծող պոեզիա է: Նրա բանաստեղծութուններում չկա հաշկեցողական այն միակողմանիութիւնը, որին սովորաբար տալիս են «հարթագրութիւն» անունը: Նրա շափատողերում խլրտում են զգացմունքի ու մտքի, հաստատման ու հերքման, հարցերի ու պատասխանների տասնյակ նրբերանգներ, տրամադրութիւնների պես-պես ելեէջներ, մի խոսքով այն ամենը, ինչ հատուկ է մարդու հոգեբանութեանը: Երևում է իր ժամանակակիցների իրական ապրումների ու իրական մտածումների շունչը, որով էլ բացատրվում է հուղական ներքին պայթիւնի և ներհուն թափանցման գեղագիտութեան հակումը:

Հուզական պոռթկման ու ապրումների խաղաղեցման հրաշալի օրինակներ են «Անցած աշնանը», «Միտ իմ, նորից», «Հեռանում եմ, հեռանում եմ» և այլ բանաստեղծութիւններ, որոնցում Կապուտիկյանը այլևս ներկայանում է միևնույն, թախծաշունչ տրամադրութիւններով, տխուր և դյուրաբեկ դիմագծով:

Հասակի հետ կապված բնական տարակուսանքները, առավելապէս մեռակութեան զգացողութիւնը, անհրաժեշտաբար մաժորի դիմաց ասպարեզ են տվել տխրութեան հնչերանդներին: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ բանաստեղծուհին, ըստ էութեան, չի հանձնվում տխուր ապրումների հուսահատ տարերքին, այլ նույն այդ թախծաշունչ հոգեկան նստվածքների իմաստավորումով վերանում է «ակնթարթից»՝ ավելի էական ճշմարտութիւններ ու էական տենչանքներ հաստատելու համար:

Հոգեբանական այս կերպորանափոխութեան անվրեպ օրինակը գիրքը կորսեց իր «Հայնեականն» է, որով կյանքի ու մահվան հավերժական առեղծվածը լուծվում է ոչ այլ կերպ, քան կյանքի օրհնութեամբ:

Այնպէս որ, ո՞վ մահ, տանում ես՝ տար.
Քայց ի՞նչ ես ժպտում քթիդ տակին...
Դիտես, լա՞վ դիտես, այ հողեառ,
Թե ինչե՞ր ունի իմ խեղճ հոգին.

Ի՞նչ երազանքներ յոթնետնի,
Կիսատ մնացած հույս ու իրձեք...
Տեսնե՞ի՜ իննսուն թվականին
Իմ Հայաստանը ի՞նչ է դարձել...

Կապուտիկյանի ստեղծագործութեան նոր էջը խոստանում էր գեղարվեստական խորացումների նոր սկիզբ: Դրա արտահայտութիւնը եղավ «Ձմեռ է գալիս» ժողովածուն:

«Տարիները տանում են դիպի խոտաշունչ արձակ» պուշկինյան սահմանումով Կապուտիկյանը հստակագործական կյանքի վերջին 15-ամյանը նվիրեց հրապարակախոսական-վավերագրական արձակին: Այստեղ նա նիվ, նրա հոգում անմար մնացին բանաստեղծության կրակները: Ճանապարհորդական մատյանների միջնարարներում, ինչպես երևում է թվագրություններից, հյուսեց բանաստեղծությունների նոր գրքույկը, որը դնահատելի է նախ և առաջ, իբրև մի գլանքի, մի ճակատագրի պատմություն՝ այդ կյանքին ուղեկցող ցավերով ու հրաշքերով, տաճարայնությամբ ու սպասումներով, հուշային վերապրումներով ու հարցականներով, վերջապես՝ մաքառման շնչով: Իրապես ժողովածուն «անձնական» և «անանձնական» ցավ ու տաճարայնության, ինքնակենսագրական հուշումներների ու համազգային մտահոգությունների բանաստեղծական գրառում է, ճակատագրի այդ երկու եզրերի ոչ թե հակադրության, այլ միահյուսման տեսքով:

Առաջին եզրը բանաստեղծի անցած ճանապարհն է, կենսագրության մայրամուտային հատվածի («Ես էլ անցա իմ լեռան հուն...») հուշապրումներն են, ինչպես այս խոստովանություն-ուխնյակը.

Ջահել չեմ, հագիր վերարկուդ,
Շոտ հագիր — ձմեռ է գալիս.
Իրար բեր հուշ ու լուսամուտ
Ու փակիր — ձմեռ է գալիս.
Սուա մարդկանց ականջ մի՛ կախիր.
Մի՛ վիճիր, ժամանակ չկա.
Ձիգնե՛ս բերքերդ ձյան տակ,
Հավաքիր — ձմեռ է գալիս:

Երկրորդ եզրը հայրենական տան, հայրենի նշխարների հանդեպ բանաստեղծի անմնացորդ նվիրումն է.

Թե ես պիտի մի մաստ անգամ
Իջեմ իմ բերդ-հայությունից,
Թե ես պիտի մի նյարդ անգամ
Ձիջեմ իմ խորք-էությունից,
Թե իմ մասունք դիր ու խոսքից
Մի տա՛ն անգամ պիտի զո՛ւնամ,
Դրա դիմաց աշխարհն էլ տան՝
Իմ պետքը չէ, ախ, պետք չէ՝ ինձ:

Թեև և՛ անցյալում, և՛ մեր օրերում գրվել ու գրվում են լայնատարած բանաստեղծություններ, այդուամենայնիվ բանաստեղծությունը «փոքր ձևի» երևույթ է, խառնումների և բյուրեղացումների արվեստ:

Սա կարելի է հաստատել նաև «Ձմեռ է գալիս...» գրքույկի օրինակով: Հատկապես ուժեղ տպավորություն են թողնում կարճ ձևերը՝ քառյակները և ությակները, որոնք հնչեցնում են բանաստեղծի քնարից անբաժան մարդկային կյանքի տրվեքի, հայրենիքի անմահության, հոգեկան արիության, ազգային սպասումների խորհուրդներ:

Թեև Սիվլա Կապուտիկյանը իրապես անցել է թումանյանական սահմանագիծը՝ «լեռան հունը», սակայն, անցել է իր ձևով՝ ոչ թե երևույթների հանդարտասահ սուղումներով, կյանքի վերջին հանգրվանների զգացողություններով, այլ առավելապես քնարական տարերքին բնորոշ մաքառող շնչով, ներքին հոգեկան պայթյուններով: Զիշտ է, նրա սահմանագծային

տողերում կան նաև խաղաղ-իմաստուն սուղումներ («Դոն-Քիշոտին վայելող
Հողմաղաց էլ չմնաց», «Հինը ինձ ի՞նչ, ինձ համար նորածին է ծովը»,
«...Նորից ես եմ, ընդամենը Հին ու հիմար մի ծրածան» և այլն), սակայն,
տիրապետող շեշտը դարձյալ հոգեկան բռնկումներն ու արհիվոծ խռովքներն
են.

Հայաստան՝ իմ, մայրի՛կ իմ,
Տե՛ս, մանուկդ խռոված
Քեզ է վազում սրտաճաբ,
Փեշիդ՝ լալո՛ւ է գալիս: —

Կամ՝

Իմ խուլ արյունը ի՛մ ներսում հեղվեց
Ու փոխվեց խոսքի, խռովքի, ոգու,
Ու թե ջուր դարձավ, ա՛խ, ոչ թե վախից,
Այլ որ ջո՛ւր լցնեմ վերբիդ կրակին...

Այնուհետև՝

Ծիծաղեցի, թե լացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Անիծեցի, օրհնեցի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Ամբողջ մի կյանք ամեն տեղ
Խո՛սքդ բացի ամենքին,
Խոսքս չասած՝ դնացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից:

Բանաստեղծական արվեստը սահմանվում է նաև իբր ինքնանալու, ինքն
իր հետ մնալու, ինքնակենտրոնացման, իր ներաշխարհի մեջ լայն աշխարհի
«մոգեկները» տեղադրելու երևույթ:

Կապուտիկյանը ինքն իր հետ է ոչ միայն անձնական կյանքի խոստո-
վանություններում, այլև «անանձնական» նյութերից պատմելիս: Այդպիսին
է նրա համար Հայաստանի թեման՝ դարավոր հույժամբ, պատմություն
մաքառումներով, ճարտարապետական կոթողներով, մեծանուն ղավակներով
(Վ. Սարոյանից մինչև Մինաս Ավետիսյան), իր լուսնի բարձունքով, հող ու
երկնքով:

«Հայաստանի նշանները» այնքան հարազատ են բանաստեղծին, որ դար-
ձել են անձնական ու կենսագրական փոստեր:

«Ձմեռ է գալիս...» ժողովածուն այն դրքերից է, որոնց մասին խոսելիս
առաջին հերթին պետք է շեշտել «Ողու վարպետությունը» (սա Ծվգ. Ծվտու-
շենկոյի բնութագրությունն է՝ տված Գ. Էմինի պոեզիային): Իհարկե, Կա-
պուտիկյանը ասպարեզ է հանել նաև տողի ու պատկերի, չափի ու ութմի
վարպետության նշաններ, սակայն էական նվաճումը ողու հայտարարումն է:
Սա վերաբերում է թե՛ բանաստեղծական ինքնակենտրոնացումներին, թե՛
ձոներգերին՝ «Մուշեղ Գալոյանի հիշատակին» («Ո՛ւր ես ձեռքդ մեկնում
դներին, Խաբված մանուկ Սասնա տան»), «Մինաս Ավետիսյանին» («Կար-
միր դեղեր, կիթ ու աղուն, Մառի կարմիր ու տան կարմիր»), «Վիլյամ Սա-
րոյանի հիշատակին» («Հոգիդ ու անձդ մերն էր, անձնագիրդ՝ ուրիշի»),
թե՛ բաղադրացիական շնչի ոտանավորներին («1965 թվական, ապրիլի 24»,
«Մի երիտասարդ մոր», «Ծնունդ») և թե՛ վիճաբանական մտորումներին
(«Ընդդեմ երկրաբանության», «Էլ ինչո՞ւ ապրել» և այլն): Բանաստեղծուհու

էութիւնը շաղախւած է սիրուց ու զայրուցից, բերկրանքից ու ցաւից, երազից ու հուշից («Իմ շաղախը» բանաստեղծութեան տվյալներն են սրանք):

«Շաղախի» ամենագլխավոր բաղադրամասը, սակայն, տխրութիւնն է, լուսավոր, ազնւագնող, սրբապործող թախիժը՝ պուշկինյան-շարենցյան բովանդակութեամբ...

Ձմեռ է գալիս...

5

Նորից հիշենք Կապուտիկյանի ասուլթը ռուսերին գրքի առաջաբանից, թե ինքը օրագրեր պահելու սովորութիւն չունի: Երեւի թե այս խոստովանութիւնը ճիշտ է փաստականորեն, բայց ճիշտ չի ըստ էութեան: Նա հախ և առաջ օրագրային, հիշատակային, խոստովանանքային հակումների բանաստեղծ է: Նրա ժողովածուները վերջին հաշիւով օրագրեր են՝ «սիրո օրագիր», «ճանապարհորդական օրագիր», «պատմութեան դասերի օրագիր» և այլն:

Պատահական չէ, ուրեմն, որ անցնելով արձակի, վերստին մնաց իր տարերքի, իր ձեռի մեջ՝ այս անգամ հրապարակախոսական օրագրերի: Այդպիսի շեշտ են կրում «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու և քարանդի դուռներից» ծավալուն ուղեգրութիւնները:

Գրութեան շարժառիթներով դրանք ուղեգրութիւնների պատումներ են հայոց սփյուռքից, մեկն՝ արեւելքի, մյուսն՝ արեւմուտքի, «հին» և «նոր» աշխարհների: Բայց, ի տարբերութիւն տուրիստական գրականութեան, և՛ մեկը, և՛ մյուսը, քարտեզից՝ բացի, նաև հոգու հիշատակարաններ են, որքանով ճանապարհորդը տեսած նյութը յուրացնում է որոշակի ուղղութեամբ, որոշակի տեսանկյան տակ: Ճիշտ է նկատւած, որ «Ուղեգրական երկու գրքերի միջև ընկած է ավելի քան տասնամյա ժամանակաշրջան, և դա չէր կարող իր կնիքը չդնել նրանց բովանդակութեան վրա... Սակայն ավելի կարևոր է հեղինակային հայացքի տարբերութիւնը, որը նկատւում է երկու գրքերում: Սփյուռքի հետ առաջին հանդիպման նկարագրութիւնը «Քարավանների» մեջ դեռ մեծ մասամբ հուզական-պոթիստիկ բնույթ ունի: Բանաստեղծը տեսնում և ներկայացնում է գերազանցապես շրջապատի մարդկանց հայրենադարձ կարոտը, նրանց ձգտումը դեպի մայր Հայաստան: Իսկ սփյուռքում կատարվող ավելի բարդ սոցիալ-հոգեբանական տեղաշարժերը, ցավալի և տագնապալի երեւոյթները մնում են վարագույրի ետեւում»²⁰:

«Քարավանների» մեջ, այսպիսով, տիրապետում է հուզական-անմիջական-վարակիչ շաղախը և իր նյութը:

Ճիշտ չի լինի, իհարկե, ասել, թե «Քարավաններում» Կապուտիկյանը տրվում է տեսած փաստերի հովվերգական մեկնաբանութեանը:

Ո՛չ, խոսովահույզ, անդաշն, հակասութիւններով լեցուն է արեւելյան սփյուռքը (Լիբանան, Սիրիա, Եգիպտոս և այլն), որտեղ Կապուտիկյանը ազգային ողբերգութեան կնիքը կրող մարդկանց յուրօրինակ ճակատագրերում որոնում է նրանց ազգային կերտվածքի առանձնահատկութիւնները, առաջին հերթին գոյատևման, կենսունակութեան անհապաժարելի, մաքառումը՝ ձուլման-ուծացման դեմ:

«Քարավանները դեռ քայլում են» ճանապարհորդական օրագիրը գրվում է նաև փաստերի, եղելութիւնների հավաստութեամբ, ժանրի համար ամենակարևոր պայմաններից մեկով:

Հավաստիությունը ոչ թե արխիվային նյութերի քաղաքությունն է, այլ ստույգ, փաստից հանված եզրակացությունը: Ինչպես «Քարավաններում», այնպես էլ «Խճանկարում» զննումների գլխավոր նյութը հայոց սփյուռքն է՝ ոչ այնքան պատմական ու աշխարհագրական տեսագծերով, որքան արդիական դիրքի ու հեռանկարի տնկյունադարձով:

Երբ լույս տեսավ «Քարավանները...», այդ գրքի գրախոս Լևոն Հախվերդյանը «Սովետական Հայաստան» թերթում նրա բովանդակությունը մեկնաբանեց Հովհ. Թումանյանի «երկու ամպի» իրար ձգտող, սակայն իրարից հեռացող ամպերի փոխաբերությամբ²: Հղումը ավելի քան տեղին է «Խճանկար հոգու և քարտեզի» գրքի կապակցությամբ, որն ավելի քան արմատականորեն է բացատրում մայր-հայրենիքի և սփյուռքի զարգացման հեռանկարները, այդ շեշտի տրամագրությամբ էլ գրքի կառուցվածքը բաժանելով երկու մասի՝ հայրենական և արտասահմանյան (Լեմերիկա, Կանադա) օրագրերի: Երկու աշխարհն էլ, թեև կառուցվածքներով, ներկայացնում են «հայոց աշխարհը», նրա «ազգային ոգին», ժողովրդական կյանքի և լեզվի պաշտամունքը: Այսպես է մեկնաբանել «Խճանկարի» էությունը ուսանվանի գրող Ֆեոդոր Աբրամովը «Հայոց աշխարհում» (1978) գրախոսության մեջ:

Գ. Բակլանովը Կապուտիկյանի օրագրերը համարում է մտորումներ «իր ժողովրդի» ճակատագրի վերաբերյալ, Ստ. Ռաստադինը նշում է գրքի բազմաշերտությունը, անգամ խաչտաբղետությունը, նաև ներքին միասնություններ, իսկ էդուարդաս Մեթիսյանը գրքում դիտում է ժողովրդի փորձը, որի ազդակներով էլ հեղինակը ի մի է բերում այնպիսի հույժ կարևոր հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ Ճակատագրերը, Կյանքը, Դարաշրջանը, Մարդը, մի խոսքով՝ աշխարհի բազմազանությունը:

Կապուտիկյանի հայրենական խոստովանությունների ու տպավորությունների մեկնակետը, իհարկե, Խորհրդային Հայաստանի վաթսուամյա հարուստ ու բարդ պատմությունն է, այն Հայաստանի, որը երևում է՝ թեև տարբեր «հայրենիքի գասական կերպարից», բայց նաև իր նոր գասականության պատկերով, որ իրար են գալիս Հոփսիմեն և Բյուրակյանի աստղադիտարանը, Մատենադարանը՝ մագաղաթյա ձեռագրերով, Դանի-Գեղարզը և օղակաձև արագացուցիչը: Հիշատակարանի տարբեր հանգրվաններում հեղինակը խորհրդածոմ-ինքնազրույցի է նստում և՛ շինարար աշխատանքով պետականություն ձևող բերած Հայաստանի «հրաշքի», նրա տնտեսական-սոցիալական-մշակութային առաջադիմության, հայկական հողում կատարված դարմանալի կերպարանափոխումների, և՛, որ ամենից էականն է, հայի ազգային նոր դիմագծի շուրջը:

Միանգամայն բնական է, հատկապես, ազգային նոր բնավորության լայն արժարձումը գրքում, քանի որ արտասահմանյան ընթերցողներից շատերին անհայտ են այդ բնավորությունը ձևավորող կարևոր ազդակները. մեկ սևփական հայրենիքի, հարազատ հողի և օջախի, երկրի տիրոջ հպարտ պատկերությունը, մեկ էլ՝ ազգային մեջ տարալուծված, հայրենասիրական ներշնչանքների հետ շաղախված մեծ հայրենիքի կենդանի ու գործարար զգացողությունը:

Դիպուկ է հրապարակախոսի բանաձևը «հայի հոգեկան նոր ձուլվածքի» մասին. «Նրանք, արտասահմանյան իմ արշունակիցները, մնում են գամ-

ված Արարատին, Սևանին, Էջմիածնին, մեր հին ու նոր տաղնապներին, իսկ ես՝ այդ բոլորն իմ հոգում կրելով հանգերձ, ունեմ նաև ներաշխարհի ուրիշ, նրանց համար հեռու, անընկալի շերտեր, իմ հոգում մշտապես ապրում են ուրիշ գույներ ու երկրներ... Այս ամենը չի մնում սոսկ քարտեզ ու աշխարհագրություն, այլ իր անդրադարձն է ունենում մարդկային ներաշխարհի վրա, ստեղծում իր գույներն ու ոեկիեֆը նաև հոգում...»։ Ազգային բնավորության նոր շերտերը ոչ միայն չեն երկփեղկում «միասնությունը», — ինչպես ենթադրում են հրապարակախոսի ընդդիմախոս «մաքուր հալկականություն» տեսաբանները, այլ հակառակը, ամրապնդում են ուժերի խոր հավատով, այն հավատով, որով 1920-ից այս կողմ, մի բուռ ժողովուրդ մարմին տվեց ազգային զարթոնքի վաղեմի երազանքներին, անվիճելի և հարուստ ավանդ բերեց նորագույն քաղաքակրթությանը։

Այս տեսանկյան տակ «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» մատչանի էջերում նկարագրվում է հայոց հողի նոր ու խորիմաստ գրվագներ՝ սև ցեղերի ակոսներից մինչև արգելանաբերական բնակարաններ, հայ գեղջուկի արդար աշխատանքով բերրիացած ալգեստաններից մինչև հայ բնավորի մաքի թռիչքով կնքված կառույցներ...

«—Մեռնենքուս իբրև խաչ՝ ևս այս ծառը անկեցի»²¹։

Սփյուռքի ներհուն մտավորականներից մեկի, հայտնի արձակագիր, բանաստեղծ ու տեսաբան Լևոն-Զավեն Սուրմելյանի այս տողերին դիմելով, Կապուտիկյանը գրանով իսկ բացահայտում է հայոց պատմության «նոր խորհուրդը», ժողովրդի հանապարհի նոր տրամաբանությունը՝ մասվան ճամփաներից դեպի կյանքի ճամփաներ, անդեկ ղեգերումների ուղիներից դեպի հաստատուն գոյություն հայրենի հողի վրա։

Արտասահմանյան՝ Կանադա-ամերիկյան սփյուռքի տարվորությունները, բնականաբար, տեսակարար ավելի մեծ կշիռ ու չափ ունեն «Խճանկարի» օրագրային կառույցվածքում։ Դրանք գերազանցապես մատուցվում են սփյուռքը ներկայացնող տարբեր դավանանքի, տարբեր ճակատագրի, տարբեր բնավորության մարդկանց հետ հանդիպումների նկարագրության ձևով։ Ամեն հանդիպում ներկայացնում է սփյուռքի ընդհանուր դիմանկարի մի նրբագիծը՝ պատմական, աշխարհագրական, տնտեսական, քաղաքական, հոգևոր և այլ կողմերով։

Սփյուռքը, բանաստեղծուհու դիտումներով, բարդ, չափազանց բարդ, տարասեռ ձգտումներով ու հոգեկան բեկռացումներով լեցուն մի երևույթ է, որի էությունը ճիշտ արժեքավորելու համար պիտի մի կողմ դնել նախապաշարմունքները և հանդես բերել զգաստ ու սթափ մոտեցում։ Հայոց սղետավոր պատմության, հայոց ողբերգության ծնունդը լինելով, սփյուռքը, բնականաբար, կրեց այդ ողբերգության ծանր հետևանքները, զրանց թվում ամենադարձուրելին՝ հայրենիքի կորուստը, որի պատճառով էլ նրա զավակները բռնեցին տարագրության երթուղիներ, դարձան օտարական և տարբերություն ավանդական «պանդուխտի»՝ հայրենի օջախից կամավոր հեռացածի, սփյուռքը բռնությունը հողից փտարվածների քարավանային բազմություն է, անկող տարագիրների երամ։

Տարագիրների հետ ամեն մի հանդիպում Կապուտիկյանը շարժառիթ է դարձնում նրանց հոգեբանության, ներաշխարհի ծալքերը բացելու համար, որոնց շարքում ամենաբնորոշը հայրենիքի կարոտի՝ նոստալգիայի, ապրումն

է, այն ղգացմունքի, որի կրողներն են ոչ միայն «անապատի սերնդի», «մնացորդաց» մարդիկ, այլև հայրենիքի մասին երեցնիքից լսածով տեղյակ նրանց շառավիղները:

Ե՛վ Կանադայում, ե՛ւ Ամերիկայում Կապուտիկյանը շփումներ է ունեցել սփյուռքահայության տարբեր շերտերի հետ, դրանց վրա էլ կոտուցել է նութերի հուզական մթնոլորտը, որը շնչում է հայրենիքի մասունքների բանաստեղծական մեծարանքով:

Այս կետից էլ նա «հճանկարի...» բազմաթիվ էջերում մենախոսում է հայրենիքի՝ հայրենի տան, հայրենի օջախի, արմատների՝ գոյության ամենալիքը պարգևի շուրջը, սահմանելով հայրենաբնակի և օտարականի ճակատագրերի իր ըմբռնումները:

Օտարականի ճակատագիր... օրագրությունները լեւի-լեցուն են այդ «դառնությունը»՝ մարդու ամենամեծ ցավը հաստատող մեկը մեկից ցայտուն, մեկը մեկից արտալի օրինակներով:

Այդումենայնիվ, «հճանկարը...» բառացիորեն լեցուն է ժամանակակից իրականության քաղաքական-ոոցիոլոգիական ույրող խնդիրներով, Կապուտիկյանի «գործարար» պատասխաններով ու կենսափորձից քաղված օրինակներով: Օրագրերում՝ լեյտմոտիվային հաճախականությամբ, երևում են ևս երկու կարևոր խնդիր, մեկ՝ արտասահմանյան քաղաքական հոսանքների դիրքորոշման, մեկ էլ՝ սփյուռքի հեռանկարներին:

Դարձյալ ելնելով իր թափանցումներից, Կապուտիկյանը դիտում է այն երևույթը, որ Հայաստանի հարուստ կենսագրությունը Սփյուռքի կուսակցությունների իրատես գործիչներին կողմնորոշել է դեպի աշխարհի քարտեզների վրա տեղ գտած հայրենիքը:

Սփյուռքը, ինչպես միշտ, ապրում է ապագայի երազանքներով:

Կապուտիկյանը պատմում է այդ տազնապանների, հոստոքային բախումների, ներհակությունների, հոգեվարքի, բայց և հայրենասիրական ուժերի այն հերոսական ջանքերից, որոնց նպատակն է վառ պահել ազգային դիմագիծը, ժողովրդի կենսագրության այդ մշտական «պարբերությունը»՝ պատենելել ձուլման դաժան ընթացքին:

Այդ մաքով է ողողված օրագրության յուրաքանչյուր տող ու պարբերություն, մանավանդ՝ հրապարակախոսական շնչի հետեյալ պատվիրանը՝ «Ո՛չ, ինչքան էլ հաստատեն պետությունների մերկ հաշիվներն ու իրերի մերկ ընթացքը, ինչքան էլ, մոտենալու փոխարեն, իրենց հիսնամյա հանգրվանները թողած, ավելի հեռու ու տարբերաց քալեն քարավանները, ինչքան էլ ճշգրիտ լինի ուժացման անողոր թվաբանությունը, կա, այնուամենայնիվ, ինչ-որ մի բան, որ վեր է... ճշգրտությունից,—անվանենք այն ոգի, ներքնատեսություն, համատ, կենաց բնազդ և այդ ինչ-որ բանը ասում է, որ մեր ժողովուրդը պետք է ապրի, պետք է հառնի իր ճշմարտությունը. »:

«հճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» գիրքը ոչ միայն կրթող վերապրումների հրապարակախոսություն է, այլև առանձին հոգվածներում գեղարվեստական արձակ՝ խոստովանանքային արձակի հուզական դժերով, հուզականության այնպիսի որսկով, որը մի նոր կամուրջ է սփյուռքի ու հայրենիքի միջև...

ՀՐԱՉՅԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

Աշխարհի շատ բանաստեղծներ՝ հնօրյա և մերօրյա, դասական և նորարարական շնչի, բանաստեղծության ծնունդը բացատրող հոգևոր լիցքերի մեջ



Հրաչյա Հովհաննիսյան

առաջին տեղը տալիս են կարոտին՝ մանկության, բնության, սիրո, աշխարհի, ամեն ինչի կարոտին:

Այդ դավանանքին է նաև Հր. Հովհաննիսյանը, որը գրական մուտքից (1935) գրեթե երեք տասնամյակ անց գրեց «Բանաստեղծի ծնունդը» (1966) հրաշալի բանաստեղծությունը՝ ծննդյան «գաղտնիքների» վերաբերյալ:

Զարմանալի պայծա՜ռ,
պայծա՜ռ մի առավոտ
Դու բանաստեղծ դարձար.
Դողդոջում էր մի երգ, մի
երգ և մի կարոտ
Արտաներում արձակ...

Արևն իր մասներով վերջին
մութն էր փնտրում
Կանաչ խրճերի տակ,
Քաղցր արեկցումից վաղուց
մայր չէր մանում
Հուսնեղջուրը ճերմակ:

Մի ծուխ բուլա-քուլա երազներ էր տանում
Ժալից քարանձավոտ,
Անհո՛ւն հետունքում ծնվում էր մի անհո՛ւն,
Անպատմելի կարոտ:

Եվ աշխարհից այս լույս հավաքելով բոլոր
Կարոտները պայծառ,
Զարմանալի՜ մի օր, զարմանալի՜ մի օր
Դու բանաստեղծ դարձար:

«Զարմանալի օրվա» շնորհներից Հովհաննիսյանի հուշերում առավելապես շեշտ են ստացել բնության գունալիսաղերը, պես-պես ձևափոխությունները, հայրենի գյուղում թողած բաղմազան տպավորությունների «անպատմելի կարոտը»:

Դրանք, սակայն, միակ աղբյուրները չեն, որ սնունդ են մատակարարել Շահար-Ջրվեժ հայրական-մայրական գյուղերից մայրաքաղաք եկած պատանուն, արդեն Ստ. Շահումյանի անվան դպրոցի աջակերտ դարձած Հրաչյա Հովհաննիսյանին՝ նրա գրական ճանապարհի սկզբին:

«Ոսկե ամպ» ինքնակենսագրական-հուշային վիպակում (1984) Հովհաննիսյանը ամենայն մանրամասնություններով ներկայացնում է մյուս այն շարժառիթները, որոնք այս կամ այն կերպ դեր են խաղացել իր բանաստեղծական ներշնչանքների ձևավորման մեջ:

Դրանց շարքում առաջին տեղում է «գրքերի աշխարհը»՝ շարենցյան հայտնի ձևակերպումով՝ «0», գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անեղը»:

Հայրը՝ հյուսն Կարապետը, կյանքի հարուստ ճանապարհ անցած, ազգային-հայրենասիրական իդեալներին նվիրված, Ռուսաստանի և կովկասյան քաղաքներում արդար աշխատանքով տարիներն անցկացրած մի անձնավորություն,— ուներ «անհատական» գրադարան, որի գրացանկը դառնում է գրասեր պատանու առաջին ընթերցանության նյութը:

Հրաչյա Հովհաննիսյանը կարգում է նաև բանաստեղծություններ, թղթին է հանձնում նաև նախնական բանաստեղծական ներշնչանքները: 1935-ին «Պիոներ կանչի» հայտարարած պատանի ստեղծագործողների մրցույթի ամենատապալուրիչ հայտնությունը եղավ նոր բանաստեղծությունների շարքը, որը յույս տեսավ Գուրգեն Բորյանի ողջերթի համառոտ խոսքով, լրագրի նկարիչ էդվարդ Իսաբեկյանի մատիտանկարով: Պատանին այլևս դուրս է գալիս երևանյան գրական հրապարակ՝ հաղորդակցության գնալով ժամանակի գրական երիտասարդության հետ: Նրա մտերմներն են դառնում Գուրգեն Մահարու հոգեւոր սանիկը՝ Ճերմակ շուշանների ու կապույտ մանուշակների երգիչ Սուրեն Թարյանը, Սեանի ափի գյուղերից Խրեան եկած, գրքերով համբալոված խաչիկ Մալխասյանը, «Գարնանամուտով» արդեն գրական ուղեգիր ստացած Հովհաննես Շիրազը, ղեռ այդ տարիներից ամեն տեսակի ֆանտաստիկական-անիրագործելի մտահղացումներով զերված Վիգոկ (Վիգեն) Խեչումյանը, ուժանտիկական բացսիրտ, շուտաւ բնավորության տեր Մեսրոպ Մերուժանը, ապա Կարին Մուրադյանը (հետագայում՝ Դեորգ Էմին), որը ելումուտ ուներ Չարենցի մոտ, բոլորովին պատանի վահագն Դավթյանը, տրիշ «գրական աստղեր»...

«Ռոմանտիկ երազողներին» նոր սերունդը, ի տարբերություն նախորդ «բանվոր-հարվածայինների» սերնդի, որի նյութը մուրճի, մկանի, զեկի, ծխնելույզի երգն էր,— ասպարեզ եկավ «հոգու երգի», «կյանքի երգի», ներաշխարհի արտահայտման պահանջով:

Դրան նպաստում էր հայ իրականության մեջ ամենուրեք սկսված գեղարվեստի հզոր շարժումը՝ 30-ական թվականներին:

Իր սերնդի հետ Հովհաննիսյանը ապրում էր հոգեւոր լիարժեք մթնոլորտում, շնչում էր «կապույտ թռչունի» երազներով, բարձր ու նուրբ «առավածային» արվեստի մղումներով:

Ճիշտ է, 30-ական թվականների բազմատրոփ մշակութային առօրյայից Ոգոս և Մոփի անդուլ ջանքերի կողքին անպակաս էին նաև հետամնացության և տգիտության ծառացումները, քաղաքական աշուղների ամբարտաւանությունը, բարքերի անկումը, սակայն նոր սերունդը հիմնական մասով կողմնորոշվում էր ղեկի ուժանտիկական մարբաշունչ ոգու աշխարհը:

Ընդհանուր հոգեկան մեծ միջոցառումից բացի, Հովհաննիսյանն ունեւ նաեւ իր, այսպէս ասած՝ «միկրոմքնոլորտը»: Դրանց մեջ էին առաջին հերթին Միսաք Մեծարենցի սրնգական ըղձերգերը, Վ. Տերչանի աշնան ու տերեւ-վաթափի նվագները, ապա «Արեւմտահայ բանաստեղծներ» շքեղակազմ գիրքը, Պուշկինի և Լերմոնտովի թարգմանութեանները՝ պոեզիան ու արձակը, Ս. Եսենինը, ռուս և ֆրանսիացի սիմֆոնիստները: Զոնաթան Սվիֆթը, «Ժամը Քրիստոֆը», Զարենցի «Կապույտ առասպելները» և, բնականաբար, Հովհ. Թումանյանը: Խաչարեկ տպավորութեանների միջոցառումը Հովհաննիսյանը որոնում է իր հունը:

Բանաստեղծական առաջին ներշնչանքների մեջ են հայրենի գյուղի պատկերները և վաղափոխի սիրո տպումները:

1935—37 թթ. գյուղանկարներում պատանի բանաստեղծը քաղաքային «նեղ ու բանուկ մայիկերի» հարուցած հնչիչ տպավորութեանների տակ վերադառնում է դեպի լայնարձակ դաշտերը, կանաչ մարգերը, ողջունում է այդ ամենը (օրինակ, 1935-ի «Ողջուն» բանաստեղծութեան մեջ), ինչպէս անում էին բնապաշտական շնչի բանաստեղծները՝ Մ. Մեծարենցը և Ավ. Իսահակյանը:

Առաջին ներշնչանքներում, այսպիսով, ուժեղ է հնչում գյուղի, բնութեան կարոտը, հասնելով էլեգիական թախծութեան.

Գյուղակ իմ հետու, կածան իմ ոտը
Արեւի կումն է փշրվել գետում,
Ամառն է հեռւմ ստվեր փնտրելով,
Մի կարմիր ձի է վրնջում արտում...

Գյուղի կարոտի նյութի վրա էլ սկզբնավորվում է Հրաշալի այգեպանի թեման, որը մի քանի տարի անց դառնում է Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխարհի կենտրոնական առանցքներից մեկը:

Սիրային առաջին բանաստեղծութեանների շարքը նա վերնագրել է «Վաղ սիրո էլեգիաներ»: Գիշերերգերում, թախծերգերում արտահայտված են սիրո իրական, տեղ-տեղ անգամ դրամատիկ տպումներ, ինչպէս, «Գիշերները ևս վառում ևմ իմ սերը, Որ լույս լինի, քնքուշ լինի քո ճամփան...» (1936) և այլն:

Այդուամենայնիվ, իրադարձին սիրո կողքին կան նաեւ իրական հարուցումներ՝ «Ես մի մանուկ, դու մի մանուկ, ևս կամաց, Երգում էի բռնած նախշուն քո շորից», «Ինձ արտո՞ւյտն իմ տվեք—Բա՛խտս առհնաթանկ» և այլն:

Հր. Հովհաննիսյանը դեռ անուրջների հետ էր, արդեն հաղորդակցութեան էր գնում «կապույտ» Զարենցի հետ, արդեն ձեռք էր բերում հասարակական ճանաչում, Հովհ. Շիրազը նրան էր պիմում՝ «Ինձ գարուն, երգը գարուն» խոսքով, արդեն պատրաստվում էր թոշիքների, երբ պայթեց պատերազմը...

2

Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող Հրաշյա Հովհաննիսյանը պատերազմը վերապրեց իրեն նոր կյանքի սկիզբ («Մնաս բարով, սե՛ր իմ», «Ողջուն փոթորիկ ու վրեժ»): Հավատարիմ իր սերնդի երգման սոնետին՝ 1941-ի վերջերին մեկնում է ռազմաճա-

կատ՝ անցնելով պատերազմական փորձությունների դժվարին երթուղիները... Զինվորական խրամատներում ես նա շարունակում է բանաստեղծություններ գրել, բայց արդեն բաղաբացիական մարտական մոտիվներով:

Ճիշտ է, արդեն պատերազմից առաջ Հովհաննիսյանը մեկ-մեկ դիմում էր քաղաքացիական նյութերի (1940-ին գրում է Ե. Չարենցի բացակայությանը ողբացող «Մեռած պոետին» տպավորիչ բանաստեղծությունը՝ «Այնտեղ ամեն ոք կար, եղածի՜ց էլ ավել, Միայն դու չկայիր...» մորմոքով), սակայն պատերազմը նոր ավելում ու թափ է ներշնչում նրա շափատողերին:

Պատերազմական թիմատիկան Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ տեղ է գրավում երկու ուղղությամբ. մեկ իբրև պատերազմի մասնակցի անմիջական հուզապրումների վերարտադրություն, մեկ իբրև անցած պատերազմական օրերի հուշային իմաստավորում:

Առաջինները, որոնց պատերազմի տարիներին տրվեց «առաջաճակատային քնարերգություն» դիպուկ անունը, ստեղծվում են կրակի առաջին գծում, զինվորական գետնատնակներում, դադարների ժամանակ կամ ուղղակի հրացանաձգության ու ականանիտերի պայթյունների տակ: Առանձին բանաստեղծությունների գրության վայրերի ու գրության թվականների հղումները վկայում են դրանց, այսպես ասած, «իրական կենսագրությունը»:

Հետագայում զինվորական հուշերի հիման վրա գրածների հետ Հովհաննիսյանի ռազմական երգերը կազմեցին առանձին կապույտ, անփոփոխ շարք՝ «Սուրբ դավիթու վրա» գեղեցիկ խորագրով:

Պատերազմի առաջին արձագանքներին բնորոշ են խանդավառ շեշտերը: Այսպիսին է «Բալլադ պատանու և ձիու մասին» գործը, թեև նույն աչդ բալլադում կան սքանչելի տողեր.

Հանկարծ նրա գիմաց կառնեց
Մի պատանի տղա,
Աչքերի մեջ՝ գյուղի արև,
Թուխը՝ գեմրի վրա...

Պատերազմի դաշտում գրած բանաստեղծություններից, իհարկե, առհնարապարհորիչը 1942-ին Սալսկի տափաստաններում վերապրած «Ծանր քայլերդ» բանաստեղծությունն է, խորհրդային զորքերի դաժան նահանջի թերևս ամենանշմարտացի իմաստավորումը մեր պոեզիայում: Հրապարակախոսական-պաթետիկ երգումների, մարտական ծնծղաների բնոճանուր մթնոլորտում այն շնչում է ամենաիրական, մինչև վերջ վավերագրական ճշմարտությամբ.

Մենք դեռ նահանջում ենք, մենք դեռ նահանջում ենք
Ճամփաների եզրով, ճամփաները շեղած...
Իսկ մեզ քաջերի անդ հիշում ու կանչում են
Հեռվից մի հայր, մի կին, մի երեխա...

Այսպես գիշեր ու վօր մենք քայլում ենք երկրով,
Ու երկիրը դեռ մեզ անդ է տալիս, ներում...
Մեր հեռում հոգն է՝ գեհեմական հրով,
Իսկ մենք դեռ փախչում ենք հողից հեռու...

Պատերազմի ծանր իրականություն գունազարդման և ոչ մի շեշտու իրական ապրում, որը հաստատվում է նաև ռազմական օրերի, մասնավորապես նահանջի վերաբերյալ պատերազմից հետո հրապարակված բազմաթիվ հու-

շագրություններով ու վավերագիր պատերազմական նամակներով սիրած աղջկանն²։

Հիշատակի այդ երգերը իրապես էպիտաֆիաներ են՝ նվիրական ապրումներով լեփլեցուն։

Բոլորը դարձան հաղթության երթով,

Իսկ դու մնացիր մարտի դաշտերում։

Ես ի՞նչ լապտերով փնտրեմ աշխարհում

Շիրիմը՝ շաճկված ցողափութ խոտով...

Հովհաննիսյանը ռազմի հուշերում ունի մի շատ նշանակալից տող՝ «Ոսկեղօծվում է մեր տառապանքն անգին, Իմաստով է լցվում երեկվա օրը մեր»։ Ասեի է, թե՛ միայն հաղթանակից հետո է իմաստավորվում կեցության արժեքը, խաղաղության, աշխարհի, հողի, գարնան, ծաղկումի ղգացողությունը։

...Մենք սլանում էինք ժամանակից տրագ,

Չափանելով հողի գեղեցկությունն անբավ,

Չթափելով հաճախ մեր արցունքը առատ

Ընկած բնկերների շիրիմներին խոնավ։

Նկել է, սակայն, իմաստավորման ժամանակը, և բանաստեղծը պատերազմի նշաններին՝ մարտական շքանշանի, արտերի մեջ հայտնաբերված սաղավարտի, հաղթանակի հրճվանքը բոլոր մարդկանց նվիրաբերող վարդավաճառի, խրամատի ելքին կանգնած ղինվորականի սվինի հետ «զրույց» է բացում մարդու համար ամենաթանկ բանի՝ կյանքի թեմայով, մահվան փաստի մեջ իսկ գնահատելով կեցության սկզբունքը։ Առարկաչական բոլոր նշանները երևում են կյանքի խորհրդանշանի գերով, հարուցելով բանաստեղծի անմնացորդ թշնամությունը մարդկության ամենամեծ չարիքի՝ պատերազմի հանդեպ։

«Սուրբ դափնու վրա» շարքում ժամանակի քննադատությունը առանձնացրեց հատկապես երկու բանաստեղծություն՝ «Սաղավարտը» և «Վարդավաճառը»։ մեկը մահու և կենաց սկզբունքների իմաստավորման, մյուսը՝ որդուն պատերազմում կորցրած մարդու ճակատագրի և բարոյական վեհ նկարագրի համար։

Հատկապես «Վարդավաճառը» արժանացավ ընթերցողների ամենատաք վերաբերմունքին՝ խորապես դրամատիկական-հուզական-մարդկային բովանդակության համար։ 1945 թվականի մայիսի 9-ին դրած այդ բանաստեղծության մեջ նա պատմում է հաղթանակի կարմիր վարդերը փողոցի անցորդներին բաժանող, Հյուզոյի դեմքով ծաղկավաճառի մասին, որը և ոչ մի վարդ չի դրել որդու անհայտ շիրիմին, սակայն, ամբողջ սերը նվիրաբերում է ուրիշ հորազատ մարդկանց։

«Վարդավաճառը» Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ առանձնանում է ոչ միայն հուզական թարմությամբ, այլև մարդու ասպետական նկարագրի արտահայտման խորությամբ, որը դարձավ նրա մյուս՝ «Հրաշալի ալգեպան», շարքի գլխավոր շեշտը։

3

Մարդու ասպետական նկարագրի մոտիվը առհասարակ շատ է վերադեցնում Հովհաննիսյանին։ Դրա տպավորիչ վկայությունն է նաև «Հրաշալի ալ-

գեպան» շարքը, որը, դատելով բանաստեղծությունների թվագրությունից, սկսվել է դեռ պատերազմից առաջ (1935, 1937, 1938, 1939), շարունակվել պատերազմի ավարտման թվականներին (1944, 1945) և հարստացել 1948—1949, 1962—1963 թվականներին: Դրվագ առ դրվագ հյուսվել է Այգու՝ հողի գեղեցիկ այդ տնկյան և Այգեպանի՝ բանաստեղծի կրկնորդի կենսագրությունը, վերաճելով քնարական պոեմի, որի առանձին մասերն ունեն «սյու-ժետային» ներքին. կապակցություններ³:

Ռոմանտիկական շնչով հյուսված «Հրաշալի այգեպան» շարքի ընդհանուր գաղափարական-բարոյախոսական շաղախի համար վերին աստիճանի բնութագրական է դեռ 1938-ին գրված հետևյալ քրեատոմատիական, հայ պոեզիայի անթոլոգիաներին արժանի բանաստեղծությունը.

Լցնում եմ դինին խառ գավաթիս մեջ
Ու սովորույթով հին ու հայրենի
Խմում եմ դանդաղ. թող սա մինչև վերջ
Իմաստունների կենա՞ցը լինի...

Եվ այսպես՝ «Բարեկամների կենա՞ցը լինի», «Սիրահարների կենա ցը լինի», «Այգեպանների կենա՞ցը լինի»:

Եթե նկատի ունենանք ոչ միայն բանաստեղծության լայնատարած մարդասիրական շունչն ու ոգին, այլև գրության ծանր ժամանակը՝ մարդկային հարաբերությունների իրարանցման ու անկման ժամանակը, ապա ավելի քան մեծանում է Հովհաննիսյանի հռչակած «կենացների» նշանակությունը (պատահական չէ, որ բանաստեղծությունը հետագայում թարգմանվեց իսպաներեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, արաբերեն, ռուսերեն լեզուներով):

Ոչ միայն «Հրաշալի այգեպան» շարքը, այլև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հետագա ընթացքը անտարակուսելիորեն վկայում է, որ այդ բանաստեղծությունը ոչ միայն անցողիկ դրվագ չէր, այլև ծրագրային խոսք էր:

Եվ այսպես. աշխարհի հեռավոր անկյունում կար մի բերքառատ, գեղեցկադեմ, իդեալական Այգի (մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որ ներկայացնում է ռուս ականավոր գիտնական Դմ. Լիխաչևը այգիներին և զբոսայգիներին նվիրած հայտնի ուսումնասիրության մեջ)⁴, որը և՛ կոնկրետ-իրական այգի է, և՛ միաժամանակ կյանքի խորհրդանշան:

Այդ այգին, բնականաբար, ունի իր հրաշալի Այգեպանը, որը, դարձյալ որոշակի իրական անձնավորություն լինելով, միաժամանակ մարմնացնում է իդեալ-անհատականության կերպարը:

Այգու և Այգեպանի հարաբերության մեջ, անշուշտ, կան հովվերգական կեցության շեշտեր, բայց շարքի տիրապետող երակը ուսմանտիկական բուռն հրճվանքն է՝ հարակցված նույն գոյության գրամատիկական շնչին: Այգեպանի հրճվանքն ու ցավը, կեցության արբեցումն ու դրաման անբաժան են իրարից:

Այգեպանը, նախ և առաջ, հողի մարդ է, նրա և՛ արգար մշակը, և՛ բարոյախոսն ու փիլիսոփան: Նրան մեծագույն բավականություն են պատճառում «չնաշխարհիկ այգու» գույնզգույն տեսարանները՝ բնության գունագծեր և գույներ, որոնք հիմք են տվել «Դրախտ է հղել իմ զմրուխտ այգին» հովվերգական հղմանը:

Ոչ թե ծագումնաբանությունը, այլ աշխարհազգացողության որակով հրաշալի այգու հովվերգությունը հարում է Դանիել Վարուժանի «Հացին հրգը» շարքին, ապա նաև մեծարենցյան անանձնական «ըլլայի»-ների հումանիստական կենսափոխոստիայությունը:

Ամբողջ շարքն է համակված Այգեպանի սիրո ու նվիրումի պաթոսով, բայց առավել որոշակի՝ է արտահայտված «Այանքիս բերքն ու բարին ես ցրեցի լրիվ», «Բացիր այգուս դուռը, եկ, սիրելիս», «Այս տարի էլ բերքս եղավ անափ...» և նման ըղձասացություններում, որոնցում բանաստեղծը հրավեր է կարգում բոլոր աղամորգիներին՝ վայելելու կյանքը, ջահելության ակնազդելու, «արդար ու սուրբ հացը», «սիրո անմահությունը»:

Այգին խորհրդանշում է Հողի ավելի մեծ դադափար, որի հանդեպ բանաստեղծական վերաբերմունքը վերաճում է պսակադրության: Այգեպանի հողային ներշնչանքների գաղափարական բարձրակետերն են՝ ժողովրդական հարուստ փորձի այն կուտակումները, որոնց համաձայն հողն է ամենայն բարյաց սկիզբը, կենաց արմատը.

...Հողի արյունն է բոց ավիշ դարձել,
Հոսել է մրգերի մեջ ու երկունքի
Գիշերներում այգիս հրաշագործել...

Զմրուխտ այգու կենսագրությունը ոչ միայն հրաշագործման, իգեալագործման արարողություն է, այլև նույն Այգուն՝ հայրենիքի խորհրդանշին, կյանքի ստեղծարար սկզբունքին հակադրվող տագնապաբեր, կործանարար սկզբունքների դատապարտում:

«Հրաշալի այգեպան» շարքին բնորոշ է անցումը կենցաղից դեպի կեցությունը, հրե շիկացման հասած զգացմունքը անսպասելիորեն վերաճում է փիլիսոփայական խորհրդածության, նկարագրվող երևույթի մեջ հայտնագործելով փիլիսոփայական ներքին իմաստ:

Այգին կյանք է, տարիաակերպ, կենցաղ ու կեցություն, հող ու հայրենիք, նաև սիրո խորհրդանշան: Այս վերջինիս «նշանն է» հետևյալ բանաստեղծությունը, իր իսկ բանաստեղծի ամենասիրած, ամենանվիրական դորձը.

Ինձ համար իմ այգում թող շմուռ ոչինչ,
Ո՛չ լիություն, ո՛չ փառք, ո՛չ էլ գանձեր անտակ.
Ես կբանամ, հոգիս, թե այցելես դու ինձ
Ու կփռեմ այգի՛ս ոտքերիդ տակ:

Միա՛յն ոտքդ իջնի իմ ձոն ալդու ճամփին,
Միա՛յն ձեռքդ դնես ցանկապատին նրա,
Ու թե անգամ նորից չես մտնելու այգին,
Գոնե արևի պես նրան շողա...

«Հրաշալի այգեպանը» գեղարվեստական համակարգի բնույթով վկայեց Հովհաննիսյանի տաղանդի գլխավոր ուղղությունը՝ կենդանի թրթիռների և բանաստեղծական գույների պես-պեսություն: Այդ շարքը մեր քնարերգության զարգացման համար ունեցավ բացառիկ արգասաբեր նշանակություն՝ հերքելով մանրախոսություններն ու զավառական խրատաբանությունները:

4

1968-ին լույս տեսավ «Վայրի վարդ» ժողովածուն՝ Մարտիրոս Սարյանի վրձնած դիմանկարով: Բանաստեղծական այլևայլ մոտիվների շարքում

այդ գողարիկ ժողովածուի մեջ հատկապես շեշտվում է սիրո մոտիվը, որը Հովհաննիսյանը համարում է իր հոգեկան կառուցվածքի գլխավոր արժեքը:

Փոքրիկ, փոքրիկ իմ սեր՝ աշխարհի մեջ չեղ,
Աշխարհի մեջ կորած իմ տերություն փոքրիկ,
Լույսի բարակ մի շող գիշերվա մեջ մնել,
Վազի գալար մի շիվ, մի զով կաթիլ ջրիկ:

Թեև բանաստեղծությունը վավերացված է 1965 թվականով, սակայն մեծ ու ահեղ աշխարհի իր անկյան՝ սիրո «տերություն», իրեն փրկարար առագաստի, ղգացողությունն արդեն կար ավելի վաղ տարիների բանաստեղծություններում («Վաղ սիրո էլեգիաներում»), երբ ինքը հափշտակված էր Վահան Տերյանի մթնշաղերի սիրային անուրջներով, այնուհետև Սայաթ-Նովայի սիրային ըղձասացություններով, Պուշկինի և Տյուտչևի, Հայնեի և Շելլիի խոստովանություններով, ֆրանսիական-պրովանսական տրուբադուրների և գերմանական մինեզինգերների ժողովրդական երգերով: Սիրային հղումները, խոստովանությունները, ծեսերը սկսվել են դեռ պատանեկան տարիներից և շարունակվում են մինչև նորօրյա՝ իրիկնային ղողանջները:

Առաջին շրջանի բանաստեղծությունները գերազանցապես ռոմանտիկական սիրային անդրադարձումներ են՝ առանց հոգեկան տառապանքի ու շարժարանքի դրամատիկ շեշտերի: Ապա գալիս են Վահան Տերյանի «կնիքի» սիրային բանաստեղծությունները:

Շատ տարիներ առաջ Հովհաննիսյանը «Գրական թերթում» տպագրեց համառոտ, բայց խորունկ մի հոդված՝ որտեղ խոստովանում էր Տերյանի անփոխարինելի դերը իր սերնդի և առհասարակ ամեն մի ջահել սերնդի կենսագրության մեջ: Վ. Տերյանը, նրա ասելով, դարձել է հոգեկան հաղորդակցության միջոց: Բնավ անտրամաբանական չէ, որ հենց Տերյանի կնիքով նա գրում է սևիական ապրումներն արտահայտող բանաստեղծություններ:

Հովհաննիսյանի սիրո Տաղարանը կամ «Ֆուխանտը սիրոն» տարուբերվում է երկու բևեռների միջև՝ «Բարի ֆեային» ուղղված ձոներից, «Սիրո լույս ավերի» ապրումներից մինչև տառապանքի ու մեհնության բարձրագույն խոստովանություններ: Մեկ բանաստեղծը հնչեցնում է սիրո ցնծության, կանացիության մեծարման, նաղաշ-հովնաթանյան վայելքի նվազներ: Մյուս կողմից էլ դառնում է սիրո տառապանքին, նույն անկեղծությամբ ինչպես վայելքի երգերում, արտահայտելով մեհնության դրաման («Որպես վերջին աղետյալ՝ կանգնած եմ մեհակ»):

Հովհաննիսյանի սիրո ըմբռնումը հավասարաբեք է սխրագործության, նրա քնարին խորթ են արևելյան խենթ մեջլումներին բնորոշ արևելցիորեն անսանձ արամադրությունները: Եվ եթե անհրաժեշտ է զիմել գրական դուգահեռների, ապա ամենահարմարը կլինեն երկու դուգահեռ. մեկ արևմտյան սերենադների, մեկ էլ սայաթ-նովյան այն խաղերի. որոնցով մեծ Սիրահարը կրակված սրտով մեծարում է իր Գողային: Երա սիրային Տաղարանում սերը հանդես է գալիս նորերանգային հարստությամբ և հոգեկան վիճակների բազմազանությամբ, բանաստեղծը զգում է սիրելու անհրաժեշտություն և պահանջ, վերապրված սիրո մեջ գնահատում է գոյության ամենահրաշալի ակնթարթը:

Հր. Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ ունեն նաև հայոց պատմության արժարժումները: Թեև շունի ծրագրային-բանավիճային տողեր՝ ուղղված «ազգային դարգանախշերի» և «աշխարհագրական հայրենասիրության» շահարկության դեմ, ինչպես Գևորգ Էմինը, սակայն Հովհաննիսյանը ևս այն բանաստեղծներից է, որը բնավ տուրք չի տալիս «օրնամենտին», այլ աշխատում է դտնել հայրենիքի պատմական մաքառումների էությունը, նրա ոգին:

Այս տեսակետից («Որնամենտի» փոխարեն Ոգի) ժամանակին մեծ ապավորություն թողեց «Nostalgia» բանաստեղծությունը: Ոչ այնքան ընդարձակ այս բանաստեղծության սկիզբը պատմում է ժողովրդին վիճակված ծանր ճակատագրից՝ հայրենի եզերքների կորուստներից և տարագրությունից.

Թողած երկիր, օրոցը ու տուն,
Թողած բարդին հայրենի տան,
Տան մոխիրն էլ տված բամուն՝
Մենք բռնեցինք գաղթի ճամփան:

Հող ու հովիտ արյամբ ներկած՝
Փախչում էինք վշտի բևեռով,
Մեր վշտի պես դառն ու երկար
Կարսի մոլոր ճամփաներով...

Թեև ինչպես պատմության, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ, բարձր նագրվում է ժողովրդի բախտորոշ, ճակատագրական ժամը՝ փրկությունը (նոր եզերքի նշանով), սակայն նույն այդ եզերքում դեռ մնում է կորուստների կարոտը՝ կարոտախտը Կարսի թափուր, լուծ, փոշոտ ճամփաների հանդեպ:

Հովհաննիսյանի հայրենական ներշնչանքների բարձրակետը, անտարակուսելիորեն, «Անի թռչող մեղվին» սյուժետային-նովելային բանաստեղծությունն է, որում անշար, իմաստուն, ոսկեթև մեղվի խորհրդանշանով արտահայտված է հայության մեծագույն բաղձանքը.

Դալիս ևս մեր սարերից, ջրերից, տաճարներից,
Դալիս ևս սուրբ Անիից, տեսել ևս քարք նրա,
Հոգնել ևս, կանգ ևս առել կարմրաշեն կամարներից,
Անդորր ևս առել Հովվի մատուռի սեմի վրա...

Այդ իսկ պատճառով էլ մեղուն դարձել է բանաստեղծի ամենամտերիմը աշխարհում.

Ախ, գնա՛, ճախրի՛ր նորից, բանբեր իմ փոքրիկ, բարի,
Թափառիր իմ հայրենի ծաղկավառ հանդ ու սարում,
Միայն թե տա՛ր թներով կարոտիս արցունքն ադի,
Ցողիր որք ծաղիկներին, որոնցից հյու՛յ ևս բաղում:

Հայրենիքի էության հայտնաբերման գիծը շարունակվում է ստեղծագործական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում: Էություն հայտնաբերման առումով լայնագիծ ընդհանրացում է «Ճանապարհը հայոց» ասքը:

Հայոց անկանգ ճանապարհի հնադարյան շերտերից առավել Հովհաննիսյանի քնարը հակված է դեպի ժողովրդի նոր պատմության էության իմաստավորումները: Հրաշալի է այն միտքը, որ նահատակների արյան գնով

է ծայր առել նոր հայրենիքը: Հայրենասիրական այդ բանաստեղծությունները գրված են ոչ թե հայեցաբար, նյութից զգալի հեռավորության վրա, այլ իր հոգեբաշխարհի տաք վերաբերմունքով: Դրանք էությամբ «անհատականացված» ներշնչանքներ են, ուստի և թողնում են համակող տպավորություն:

Իհարկե, նրա մոտ ևս կան «հանրահայտնություններ», որոնք կոչված են «հերքելու» հենց «հանրահայտնությունը»: Ինչո՞ւ. վերը նշված երևույթների «անհատականացման»՝ զգացմունքայնության միջոցով, հաև իր սեփական բանաստեղծական լեզվով, բառապաշարային և հնչերանգային նախասիրություններով, առօրեական փաստի մեջ օրինաչափություն հայտնաբերելու պայմանով: Ասացինք, որ նրա Հայաստանը ոչ թե ազգային նշխարներով ոճավորված, նախազարդված Հայաստանն է, այլ պատմական հնություններից դեպի պատմական գալիքը ձգվող հնամենի և նոր երկիր: Նա աշխատում է գտնել այն նշանները, որոնք իմաստավորում են Հայաստանի ապագա զարթոնքը, կենսունակությունը և ուժը:

Այդպիսին է, օրինակ, Սևանի կղզու մենավոր «Միրանի ծառի» փառաբանությունը՝ այս հետևությամբ.

...Դու հեռավոր ու մենավոր ծիրանի ծառ,
Քարից անդամ բամիլ ևս դու կյանքի ավիշ,
Նվ այդ ժայռից ինձ ևս նայում կանաչավառ,
Իրև հպարտ, հավերժ կյանքի խորհրդանշ:

Այդպիսին է «Հայրենի անտառի» պատումը՝ նույնպես նշանակալից եզրակացությամբ.

...Հենված քո կանաչ, կանաչ հացենուն,
Աչքերս փակած խորհում եմ դանդաղ,
Սոսափդ իմ մեջ աշխարհ է ծնում
Նոսր, լսում եմ, հայրենի՛ անտառ:

Հայրենի եզերքը նրա համար կյանքի սկիզբ է, ստեղծագործության աղունք, ամեն, ամեն ինչ: Բոլորը շեռ թվարկի: Կարելի է անգամ ասել, որ հայրենիքը գլխավոր առանցքն է, Հովհաննիսյանի պոեզիայի գլխավոր սյուժեն: Նրա հայրենական ներշնչանքների բնորոշ հատկանիշն է հայացքի պարզությունը, տեսողականության հատկությունը:

Հայացքի պարզության շնորհիվ էլ կարողանում է առանձին մանրամասներից հանգել էսկան եզրակացությունների, կարելի է ասե՞լ, որ հայրենասիրության հոգեբանական իրազրությունների բացահայտման:

Այս առումով սքանչելի է «Հայրական երգ» շարքի համանուն անմտուդիր, անցուցադրական, անկեցվածք, բայց խորապես հուզիչ, հոգեկան հաղորդակցության կանչող բանաստեղծությունը.

Մի երգ գիտե՛ր հայրս մանկույթ իմ օրով,
Որ մինչ հիմա հաղիվ իմ միտքն է դալիս
Իր պարզունակ և իմաստուն մի տողով,
«Բայց ևս դարձյալ ծիծաղում եմ, չեմ լալիս»...

Այդ երգով էլ ամեն գիշեր մտնում քուն,
Նրբ իր որդին մարտերում էր սևակնած...
Այդ երգը միշտ երգեց ամբողջ իր կյանքում
Ու երեխայի երգով էլ նա գնաց...

Թեև ամենամտերմական տպրումներ արտահայտող բանաստեղծություններն անգամ ունեն քաղաքացիական շունչ, սակայն Հովհաննիսյանը հենց այն բանաստեղծներից է, որը հաճախ դիմում է քաղաքացիական քնտրելու թուլությանը՝ արտահայտելու ժամանակակից մարդու բարոյական կոդեքսի գլխավոր կետերը: Կարելի է ասել, որ իր սերնդի բանաստեղծների շարքում նա առանձնանում է մարդու բարոյական չափանիշների. կենաց սկզբունքների լայն ու պարբերական արծարծումներով: Թեև, այն էլ ասենք, որ երբեմն նրա քաղաքացիական բանաստեղծությունները հակվում են դեպի ճակատային, ուղղակի հրապարակախոսական հռետորությունն ու բարոյախոսությունը:

Ավելի տպավորիչ են այն բանաստեղծությունները, որոնք քաղաքացիական-բարոյական իդեալները արտահայտում են ոչ դատողաբար, այլ զգացմունքի միջնորդությամբ:

Այս իմաստով առանձնանում է հատկապես «Ծովի լուսնունք» (1964) ժողովածուն, որը ինքնին հուշում է որոշ այլաբանական-այլախոսական մոտիվների փաստը: Ժողովածուի վերնագիրն իսկ այլաբանություն է՝ ժողովրդյան լուսնունք և համբերության թեմայով: Իրապես, եղև են «լուսնյան տարիներ», որոնք հետագարձ հայացքով զննելով, բանաստեղծը տեսնում է մղձավանջային օրեր: Այդպիսին է «Կրակը», ուր ծիծաղին ու գարնան գույներին իրականության մեջ փոխարինում է անքնությունը. «Ո՛ր, անդարձ կորած երազ: Գարուն էր, ձյուն էր արել...»: Այդպիսիք են «Իմ Տարտյուֆին», «Սֆինքսը», «ԷX-ին», «Մեֆիստոֆելը» բանաստեղծությունները:

Բարի կամեցող Տարտյուֆը,—գրում է բանաստեղծը,—իրենից ցանկանում է խլել ամենաթանկ բանը՝ հոգու ազատությունը և տեղը թողնել խոնարհ ու հեղ ապրելաձևի, ստրկության լուծ:

Դիպուկ է գտնված սֆինքսի նմանվող մարդու բնութագրերը, որը «ցերեկը՝ ճերմակ, գիշերը՝ սև հագնում ու մտնում է դահլիճ, զբոսարան, կաֆե»: Ստվերային գոյությունը քարշ տվող այդ մարդակերպ արարածը «ամեն ինչ դիտեր», տեղյակ էր քաղաքային կյանքի ամբողջ անցողաբանին: Նա իր «խորհրդավոր գերում» էր.

...նա բայում էր հետքով, նա չէր գնում հեռուն,
 Լույսի հետեն րնկած սավերի պես մթին...

Այս տիպի տարբերակն է ժամանակակից Քամելեոնը, որի հնավանդ սառը աչքերը ժամանակի կլիմային համապատասխան դարձել են անմեղ, հեզ, մաքուր փայլի աչքեր:

Այնուհետև գալիս է Մեֆիստոֆելը՝ համարուն բանաստեղծությունից: Սա «տենչում էր» առնել բանաստեղծի հոգին, խոստանալով՝

...ե՛վ չահելություն, և ուրախ հանդես,
 ե՛վ շքանշան, և տուն, և անուն,—

մի խոսքով վաչկիքի դրախտ, որի խոստումներին անհաղորդ է մնում բանաստեղծի հոգին. «Հոգիս ինձ հետ է: Հոգե՛վ եմ հպարտ...»:

Ամեն մի ստեղծագործություն կառուցվում է սիրո հիմքի վրա: Անգամ ատելություն, դատապարտման նվազները գալիս են: մարդու, մարդկային իդեալների հանդեպ Հովհաննիսյանի սիրուց և հավատից:

Նրա «գրոհող» բանաստեղծությունները (ոչ միայն «Սատիրիկոն» շարքը՝ խալթոցներով), այլև մարդկային արատները պսակազերծող սոսնետները դինում են ընթերցողին իդեալներով, որովհետև անմիջական հաղորդակցության մեջ են մարդկային հոգիների հետ:

Սերը Հովհաննիսյանի պոեզիայում առանցքային խոսք է, բանալի խոսք՝ բաղմաթիվ տարբերակներով ու նրբերանգներով: Այդ զգացմունքը համախմբում, իրար է մերձեցնում մարդկանց, այդ զգացմունքով սահմանագծվում են շարք՝ բարուց, հոգու գեղեցկությունը՝ գեշությունից:

Սերը բարձրացնում է մարդուն, հետ է վանում հուսահատության խավարը, լուսավորում է ճանապարհը, ուղի է բացում Ոգու իրացումների համար: Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում Հովհաննիսյանի շատ շարքեր, որոնք տեղ են գտել «Արևոտ կղզու երգը» հատընտիր ժողովածուի մեջ: Մանավանդ համահունչ շարքում, որի մուտքը՝ «Ձոնը», պարզում է նրա բովանդակությունը: Ահա այդ «Ձոնը». «Շատ տարիներ առաջ, մի զրույցի ժամանակ Մարտիրոս Սարգսն ասաց.

— Ի՞նչ է կյանքը... Մի արևոտ կղզի: Մարդիկ խավար ծովից ելնում են, անցնում են այդ արևոտ կղզին և նորից սուզվում անհայտության խավար ծովը»:

Իսկապես արտաքուստ պարզունակ և որոշ չափով միստիկական այս պատկերում շեշտվում է կյանքի և արևոտ կղզու համեմատությունը, որը հուշում է բանաստեղծին հնչեցնել կյանքի երազների, սիրո և հերոսության օրերի, խղճի և արգարամտության նվազներ, բոլոր ազամորդիներին հրավիրելու համատարած սիրո:

Այդ մասին է պատմում «Պատրանքը»՝ խղճի, ինքնահաղթահարման ձայներով.

Այսպես ապրում էի մի օր, գուցե օրեր,
Այսպես պիտի մարեր կյանքիս ճրագը խեղճ,
Եթե չարթնանայի ու չգզայի նորեն,
Ինձ հոգնության, ցավի այս մեծ աշխարհի մեջ:

Այս կապակցությամբ պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում լայն տեղ են գրավում «երազները»՝ այդ բառի կենսաբանական նշանակությամբ: «Երազի» մեջ սուզված մարդը արթնանալով տեսնում է մի այլ աշխարհ՝ ավելի պայծառ ու ավելի գեղեցիկ:

Հովհաննիսյանը հնչեցնում է նույն հեծեծների նվազներ՝ անվերնագիր թվականների անմեղ հոգիների ողբերգության համար: Գրանց մեջ են նախ և առաջ Ակսել Բակունցը, որի հիշատակը Հովհաննիսյանը սղում է անփառատելի մորմոքով, ապա՝ Գուրգեն Մահարին, որը եղել է ջահելության օրերի կուռքերից, ապա Չարենցը («Չարենցի հետ»), այնուհետև անանուն, բայց հրեշտակի պես սուրբ մարդիկ, որոնք դարձան 1937-ի կամայականությունների զոհերը:

Կյանքի ստվերները առաջ են բերում սահմաններ չճանաչող ցասում՝ մատնագրերի, դիմակների, ստերի, անօրինականությունների հանդեպ («Օգնիր ինձ, իմ բախտ»՝ 1967):

Ատելության նյութերից Հովհաննիսյանը ազեղ է կապում դեպի «իր լեռան հտերը», դեպի կյանքի ու մահվան սահմանագիծը, գրելով թումանյանական «թեթև բեռի» շնչի մի շարք բանաստեղծություններ («Խ՞նչ էր իմ տենչանքը», «Ես ի՞նչ կուզեի իմ մահվան ժամին», «Կտակ», «Օրոր», «Ծիրանի ճյուղը», «Ես ձեզ խնդրում էի...» և այլն): Թեև հիշատակված բանաստեղծություններում խոսք է զնում հրաժեշտի, «մահվան ժամերի» ու կտակների շուրջը, բայց դրանք, ըստ էության, դարձյալ ազդարարում են վայելքի՝ իբրև կյանքի հիմքի փիլիսոփայությունը: Թումանյանաբար բարձրանալով կյանքի կատարը, բանաստեղծը բոլոր ազամորդիներին հորդորում է «անջատվել» առօրեական իրարանցումներից, մանր, չնչին կրքերից և արժանապատվությամբ անցնել, դարձյալ դիմենք Թումանյանին՝ «...երկու օրվան էս ճամփեդ»:

7

Հովհաննիսյանի պոեզիայից միշտ էլ անբաժան են եղել գյուղական կյանքի պատկերները՝ կարոտի առումով: Դեռ «Հրաշալի աշգեպան» գրքի մի բաժինը նվիրված էր այդ նյութին...

Բացվում է առավոտը գյուղի բակում, արաղաղների կանչի հետ շաղոտ գետափով անցնում է ջրվորը... ծաղկունքն է փռվում արոտներում, լեռնային գետակում փշրվում է արևի կուժը, իրիկնադեմին դարձի ճամփան է բռնում գյուղի նախիրը... բակից-բակ, խրճիթից-խրճիթ է անցնում ճրագը: Ծեր հովիվը թիկն տված մամռոտ ժայռին, գյուղի տղաներին զմրուխտ հավքի հեքիաթն է պատմում: Հայրենի եզերքը իր գույներն է ցուացնում բանաստեղծի հոգում՝ ներշնչելով ժողովրդական անդարդ ու անշուք գեղեցկության պաշտամունք: Գյուղական պատկերներն ավելի ու ավելի մեծ տարածություն են գրավում հատկապես վերջին տասնամյակի ստեղծագործության մեջ՝ հարուցելով անդարձ ու անցած օրերի, մանկության տեսիլքների, պատանություն հուշերի, գյուղական մայրամուտների և լուսաբացների դրամատիկական շրջալի վերապրումներ:

Բանաստեղծի «կորուստները» բառացիորեն դրամատիկական շիկացումներ են հարուցում նրա մի շարք բանաստեղծություններում («Ծղրիդ», «Ոսկե աքաղաղ», «Հայրենի սրինգ» և այլն): Նրան խոր ցավ է պատճառում այն, որ ծղրիդը՝ «մանկության երգիչը», իր «խեղճ ընկերը» այլևս չի երգում և իբրև մի մենավոր սրինգ, այլևս կորցրել է իր երգի տեղը, — որ լռել են այլևս արաղաղների լուսադեմյան կանչերը՝

Հիմա մեկ-մեկ, ուշ գիշերին, մեր բաղաքի ծալրից
երբ դալիս է արաղաղի խեղճ ու մոլոր մի կանչ,
Սիրտս մի պահ կանգ է առնում նրա թախճոտ ձայնից
Ու մանկության հուշն է զնգո՞ւմ, որպես հեռու ղողանջ,—

որ վերջապես, հայրենի սրնգի վերջին ձայներում կորչում էր մի «ամբողջ աշխարհ», այն աշխարհը, որը հայրենի սրնգի համատարած արձագանքներում ամփոփում էր մի անդարձ ու անվերադարձ գեղեցկություն: Բանաստեղծը ներկայացնում է գյուղական անվթար աշխարհի դրաման:

Չարաշար սխալված կլինենք, իհարկե, եթե այդ դրաման տեղադրենք «քաղաքակրթության» և «անաղարտ, չաղալաղված բնության» հայտնի աշ-

խարհազգացական ուսմունքների, օրինակ, ռուսոսոցյականության կաղապարների մեջ և դրանից հանենք հեռուն գնացող եզրակացություններ: Այս դեպքում դրամա հարուցողը մարդկայնորեն շատ հասկանալի կարոտն է՝ անցած ճամփաների խաղաղ ու ներգաշնակ երազանքով:

Առհասարակ, պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանը իր իսկ բանաստեղծական աշխարհից անբաժան «պայթյունների» առկայության զեպքում էլ զերազանցությունը տալիս է խաղաղ ներգաշնակությանը: Նրա «պայթյունները» հարևանության մեջ են «երազների» հետ, որպիսիք շատ-շատ հնրերենք դրանցից մեկը.

Հիմա շրշում է իմ նշնին
Մի նուրբ ու մեղմիկ, մեղմիկ սիրերգ,
Հիմա կանչում է իմ տան շեմից
Մալրական ծանոթ, ծանոթ մի ձևը...

Հիմա թռչում է նորքից ամուսն,
Մի բնբուշ, բնբուշ, բնբուշ մի ձևը...
Գալիս եմ կյանքիդ մասը դառնում,
Իմ անո՛ւշ, անո՛ւշ, անո՛ւշ եզերք...

Բանաստեղծությունների այս երակը, կարելի է ասել, ունի կիսաֆանտաստիկ գունավորում: Նրա իսկ դավանանքով ոչ միայն չի անցել «Կապույտ թռչունի» հերիաթի ժամանակը, այլև կյանքի ժխտրն ու հակասությունները վերստին ասպարեզ են կոչել տեսիլքները.

...Արշալույսը մոտ է. նայի՛ր դու վանդակին,
Տես, աչնակ՞դ է կապույտ թռչունը:

էդ. Մեծելայտիսը ժամանակակից բանաստեղծներին կներել է «ոսկեգեղմ որոնողներ» խոսքով: Սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ «կապույտ թռչունի», «մենավոր տնակի», «հեռավոր ճամփաների», «Հարգազողի ուղիների» և նման պատկերային հղումները արտահայտում են «ոսկեգեղմի» երազանքների և անուրջների հոգեբանությունը:

Իսկ այդ հոգեբանությունը կոչված է լինելու մարդու մարդկայնացման հենակետը.

...Հավատում եմ ես, մի օր կգտնաս
Արևի ճամփորդ, լուսնի բնակիչ,
Բայց դու մա՛րդ կսպրես ու մա՛րդ կմնաս
Մի քիչ խնդությամբ, տխրությամբ մի քիչ...

8

Հրաշյա Հովհաննիսյանը գեղագիտական դավանանքով հակված է դեպի դասական ներշնչանքները, այդ հասկացության ոչ միայն բովանդակության, այլև արտահայտման ձևերի իմաստով: Պարբերական մամուլում նա հաճախ է հանդես եկել բանաստեղծության զարգացման խնդիրներին նվիրված հոգվածներով ու նոթերով, որոնցից ամենանշանակալիքը և ուշադրավր «Մշտադալար ծառը» ընդարձակ նոթագրությունն է՝, ուր ամփոփված են բանաստեղծության իր ըմբռնումները և իր իսկ ճանապարհի փորձից քաղած եզրակացությունները:

Կրթով ու պաթոսով հանդես գալով պոեզիայի «կանոնադանցութեան» դեմ, այն երևույթի, որն ի վերջո հանգում է բուն էութեան՝ տրամադրութեան, վերացման, նա պաշտպանում է բնական, անմիջական, անկեղծ խոսքը՝ պեղված սեփական կենսագրությունից, բանաստեղծական ճակատագրից: Նա պաշտպանում է սուրբ պարզությունը, ասելիքի մարդկային լեզուն: Ոչ թե հնարանք, այլ ապրում և վերապրում,—սա է իր գեղարվեստական ճշմարտությունը, որի համար արժանացել է անարդարացի կշտամբանքների՝ իրրե «ալանդապաշտի»:

Իհարկե, Հովհաննիսյանը նշանակություն ատելիս է բանաստեղծության տեխնիկական դինվածությունը, բայց բնավ չի ցցում այդ կողմը, նույնիսկ կարելի է ասել՝ ուշխատում է թաքցնել «գրական արհեստի» հետքերը: Ես կարող եմ տասնյակ օրինակներ բերել, այսպես ասած, «արհեստի» ասպարեզից (օրինակ, ալիտերացիաների, սճափորումների, հանգանակության, ռիթմերի փոփոխության, «ոճի իջեցման» և այլն), սակայն Հովհաննիսյանի համար էականը վերապրումն է, կամ՝ «զգացմունքի խտացումը»:

Հոգու, զգացմունքի խտացման օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք թեկուզ Արփենիկի (Նալբանդյանի) հիշատակին ձոնած «Ծիրանի ճյուղը»: Կամ հիշենք բոլորովին այլ բնույթի՝ «փիլիսոփայական» թեքման բանաստեղծություն՝ «Յոդի կաթիլը»։ «Յայգալուստի մատախուղից» ծնված ցողի կաթիլը դառնում է շարժառիթ՝ մտորելու կյանքի վաղանցիկության, ակնթարթի, կյանքը վայելելու ցանկության և իրականության խզման նյութի շուրջը:

Երկու օրինակ, երկու խտացում, որոնցում «գրական արհեստի» ոլորտից շեղվում է դրանց ներքին մեղեդայնությունը, երգը՝ իրրե բանաստեղծության պարտադիր պայմանը: Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններին, մանավանդ մտերմական շարքերին, հատուկ է հենց այդ երգը, հոգու երգը:

Ասելիքի մարդկային լեզվից բացի, կա նաև սեփական ձեռագրի խնդիրը, գրական կեցվածքը: Նրա ձեռագիրը տյնքան ինքնուրույն է ու անկասկած, որ բնավ չեն շփոթի ուրիշ բանաստեղծի ձեռագրի հետ:

Արտահայտման անկախությունը, իհարկե, չի նշանակում խզում գեղարվեստական հարուստ ավանդներից: Հովհաննիսյանը, ինչպես ասում են, «մաղով է անցուցանել» համաշխարհային քնարերգությունը՝ անտիկ աշխարհի (Անակրեոն, Սաֆո, Օվիդիոս), Վերածնության դարաշրջանի (Պետրարկա, ապա՝ Ռոնսար), Արևելքի (Խայամ, Սաադի, Հաֆիզ), եվրոպական և ուսական 19—20-րդ դարերի (Հ. Հայնե, Բերանժե, Բյոռնս, Պուշկին, Լերմոնտով, Եսենին) և հայրենական (Սայաթ-Նովայից և Նաղաշ Հովնաթանից մինչև Մ. Մեծարենց և Վ. Տերյան):

9

Հրաշյա Հովհաննիսյանի կոշումը, իհարկե, բանաստեղծությունն է, այն ասպարեզը, ուր ասել է ինքնուրույն խոսք, ուր առավել ամբողջական ու շրիղ են արտահայտվել նրա գեղարվեստական հնարավորությունները: Բանաստեղծությունից բացի, հանդես է եկել նաև «զուգահեռ» ժանրերում՝ իրրե հրապարակագիր ու հուշագիր, տկնարկագիր, գրականագետ, քննադատ, արվեստաբան:

Տեսական լիարժեքանությունամբ առանձնացող տրձակր ամփոփված է

երկու մեծագիր հատորներում՝ «Մոտիկն ու հեռուն» (1967) և «Ժամանակի շունչը» (1976), բացառյալ հետազայում զրված նոթերը:

Հրապարակագրության էջերը գերազանցորեն նվիրված են հայ ժողովրդի պատմաքաղաքական մաքառումների պատմությանը, որի գիտականից մեկն է նա: Դեռ 1965-ին առաջիններից մեկը նա անդրադարձավ զորավար Անդրանիկի գործունեությանը: Վերանայելով տիրապետող մտայնությունները, ի դեմս Անդրանիկի կերպարի ցույց տվեց ժողովրդական հերոսին, որի անունը լայն խավերում հնչում է առաջադիմ հերոսի լուսապստիով:

Հրապարակագրության մեջ Հովհաննիսյանը անդրադարձել է նաև ոչ հայկական նյութերի՝ զրսեռելով լայնախոհ, միջազգայնական շունչ ու ոգի: Այդ նյութերի բարձրակետը, անտարակույս, Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների երևանյան գիտաժողովի ղեկուցումն է:

Ժամանակակից հայ գրողների շարքում լինելով ամենադարգացածներից մեկը, Հովհաննիսյանը ի հայտ է բերում քաղաքական մտածողություն, որի մի արտահայտությունն էլ «Բեռլին—Վաշմար» ճանապարհորդական ակնարկն է: Այստեղ ներկայացված է կուլտուրայի պաշտպանության համաշխարհային համաժողովի իրադրությունը և այդ ֆոնի վրա՝ Վիլյամ Սարոյանի կերպարը: Թեև հետազայում Սարոյանի մասին գրվեցին ուշագրավ հուշային-նոթագրական էջեր, սակայն Հովհաննիսյանը մեզանում ստաջինն էր, որ դիպուկ, դուռնեղ մանրամասնություններով թափանցեց նրա բնավորության և էության խորքերը:

Հովհաննիսյանի հուշագրության առանցքի վրա են, բնականաբար, իր ապրած ժամանակի նշանավոր հայ գրողներն ու ղերասանները՝ Ավ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Վ. Վաղարշյան, Թ. Ալթունյան, Գ. Մահարի և այլք: Դրանք առանձին ղեպերում կարող են ունենալ սկզբնաղբյուրի նշանակություն՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրության ապագա շարադրանքներում: Տպավորիչ մեծուար է հատկապես Վարպետի մասին պատմող «Ծաղկածորյան սոնատը»:

Հովհաննիսյանի գործի մյուս առարերը գրական քննադատությունն է: Այս առարերում ես կան բնոր էջեր, ինչպես 60-ական թվականների երկտասարդական արձակի «վթարների» քննությունն է, ինչպես Հակոբ Հակոբյանի մասին գրած մենագրության (Գր Սարգսյանի) քննադատությունն է, որում նա երեաց իբրե կրքոտ, սկզբունքային բանավիճող: Ապա գալիս են գրականագիտական և արվեստաբանական վերլուծությունները, որոնց թիվը հասնում է տասնյակների:

Գրականագիտական վաստակի մեջ տեղ ունեն և համաշխարհային ու ուս գրականության ականավոր ղեմքերը (ինչպես Հ. Հայնեն և Թ. Բյոռնսը, Բերանժեն և Վ. Հյուգոն, Պուշկինը և Վ. Բրյուսովը) և հայ գրականության մեծ անունները՝ Սայաթ-Նովա, Խ. Աբովյան, Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Թ. Պատկանյան, Սիտամանթո, Ե. Չարենց և այլք:

Վերին աստիճանի խորունկ թափանցումներ են մտնումն ու Սայաթ-Նովայի սիրտ տաղարանին, Ռաֆայել Պատկանյանի աղատագրական ղրոնղիային, Սիտամանթոյի հայերգությանը նվիրված հոգված-ղեկուցումները, որոնց կողքով շեն կարող անցնել նրանց ստեղծագործության մեկնարանները:

Հովհաննիսյանը «որսում է» Սայաթ-Նովայի հագու կրակվածության ղաղանիքները (ղիմելով մի շարք խաղերի քննության), Թ. Պատկանյանի

«Աղատ երգերի» համազգային տարածվածության պատճառները, Սիամանթո-
յի բանաստեղծական աշխարհի հարուստ շերտերը:

Անցյալի գրողները նրա էսսեներում երևում են իրենց ժառանգության
կենդանի, արդիական նշանակությամբ, իբրև ժամանակակից հոգեոք լույսի
աղբյուրներ: Դրանց բնորոշ են նաև կրթոտ շունչը, բնագրի ընթերցման թար-
մությունը, նաև գիտականությունը՝ այս հատկության պատմականության
առումով:

Ալեկի քան տպավորիչ են Վ. Փափազյանի, Վ. Վաղարշյանի, մանա-
վանդ Թ. Ալթունյանի և Հր. Ներսիսյանի արվեստի մեկնարանությունները:
Իհարկե, դրանք անձնական տպավորություններին հենված մեկնարանությու-
ններ են, արվեստարանության՝ ժողովրդական երգի և դերասանի արվեստի
խորքային սուղումներ, որոնք ունեն նաև մասնագիտական բարձր որակ:
Հովհաննիսյանը հանդես է գալիս իբրև ազգագրական: տարազից վեր բարձ-
րացած ժողովրդական երգի խոր գիտակ՝ Ալթունյանի սխրանքը գնահատե-
լիս*, իբրև դերասանի արվեստի հմուտ մեկնարան՝ Հր. Ներսիսյանի դերա-
կատարումներին անդրադառնալիս:

10

Մինչև գրչածայրի կիրառությունը գրում էին սագի փետուրով: Թերևս
գրանով է բացատրվում անցյալ դարի շատ գրվածքներից ծորող մտերմական
շունչը, մանավանդ ումանտիկների, որոնք գրում էին գերազանցորեն իրենց
հոգու հիշատակարանները, ողողելով լուսեղեն անուրջներով ու նվիրական
զաղանիքներով:

Թեև Հովհաննիսյանի «Ոսկե ամպ» հուշավիպակը վերաբերում է իր
սերնդի կենսագրությանը՝ ՅՈ-ական թվականների գրական (և ոչ միայն գրա-
կան) անցողաբժին, բայց այն թողեց անցյալ դարի ումանտիկների շարա-
դրած հիշատակարանի տպավորություն՝ գրված ոչ թե մերօրյա գրչածայրով,
այլ հնամենի սագի փետուրով:

«Ոսկե ամպի» մեջ իբրև գլխավոր տսիլիք Հովհաննիսյանը վկայակոչում
է Սաադիի «Նրանցից ոմանք արգեն չկան, մյուսները տարագիր են հեռու-
ներում» բանաստեղծական խոհը, որը գրականությանը հայտնի է նաև պուշ-
կինյան խմբագրությամբ՝ «Иных уж нет, а те далече!...»:

Սաադի—Պուշկին առանցքով վավերացված բանաստեղծական վերապ-
րումը սովորաբար տապարեզ է հանվում անցյալի մշտնջուր սուղված կյանքի
անցքերն ու դեմքերը վերակոչելու, դրանց հետ նորից ու նորից հաղորդակց-
վելու նպատակով: Ի դեպ այդ բանաձևին էր դիմել նաև Տերյանը՝ ճեմարա-
նական տարիներին ընկերների և կապարյան ճեմարանի մարդկանց կտրուր
հուշարկելիս («Հուշեր կաղարյան ճեմարանից»):

Տվյալ պարագայում «անցյալ» կոչվածը բանաստեղծի ջահելության տա-
րիներն են, անդարձ ջահելության, հիշտ և ճիշտ այն բովանդակությամբ, որն
արտահայտում է Ավ. Իսահակյանից բաղված բանաստեղծական բնաբանը:

* Այդ հիմքի վրա էլ կայացավ համագործակցությունը Թ. Ալթունյանի հետ. նրա ղե-
կավարած խմբի երգացանկի, թերևս, ամենարանուկ մասի («Վախենամ բնեմ...», «Էսօր կը-
կինքն ամպիկ աս», «Հոպինաս», «Ես պուճուր եմ», «Նուրար-նուրար», «Իմ յարը գալիս է» և
այլն) վրա կա Հր. Հովհաննիսյանի մշակումների կնիքը:

Իսահակյանի այս բանաձևը նույնպես իր տեղն ունի հուշավիպակի հուզական մոտիվների շարքում:

«...Մարդու «ջահել, հպարտ հասակը»,—մեկնաբանում է հիշատակարանը,— ոսկի ամպ է, որ մի ժամանակ երևում, ապա անցնում է կյանքի կամարից, այն ամպը, որ լերմոնտովյան երևակայության մեջ գիշերում է ժայռի կողքին, իսկ առավոտյան լքում, հեռանում, թողնելով տրամության ցողեր»:

Այնուհետև՝ «Ջահելության երջանկությունը մենք զգում ենք հետո և, ինչքան հեռանում ենք նրանից... այնքան հեքիաթային է թվում նրա ժամանակը»:

Բանաստեղծի «ջահել, հպարտ հասակը» զուգադրակց մեր հասարակության 30-ական թվականների հատվածին, որը ինքնակենսագրական պատումում երևում է բարդ ու հակասական այդ ժամանակի անդրադարձումներով:

Ռոմանտիկայի և ողբերգության, հեքիաթների և ծանր փորձությունների տարիներին ասպարեզ էր մտնում բարձր իդեալների տեղ ռոմանտիկների սերունդը: Այդ սերունդը, ի տարբերություն մերօրյա պրագմատիկների, ծանր փորձությունների տարիներին անգամ անմնացորդ նվիրված էր հոգեկան բարձր մղումներին:

Այդ սերունդը շնչում էր 30-ական թվականների հայոց մայրաքաղաքի հոգևոր մթնոլորտում, երևանյան բազմատրոփ մշակութային եռուղեռի, որին շեշտ էին տալիս տարագրությունից տուն դարձած «հին» մտավորականները՝ Ալ. Թամանյան, Ավ. Իսահակյան, Շիրվանզադե, Հր. Աճառյան, բժիշկներ, նկարիչներ, գյուղատնտեսներ, դերասաններ, ճարտարապետներ, նաև նոր սերնդի գրողներ, արվեստագետներ, գիտնականներ: Հասակի բերումով հուշավիպակի հեղինակը միայն «անակնկալ» տպավորություններ է ստացել Նրևանը ղարգարող այդ մարդկանցից և նրանց մասին գրել էություններ բացահայտող հուշամեկնաբանություններ: Նախասիրությունների բերումով Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում լայն տեղ են դրավում գրական աշխարհից ստացած տպավորությունները առաջին տպագրություն, առաջին ընթերցանության գրքեր, առաջին ծանոթություն հանրաճանաչ գրողի հետ, գրական առաջին ընկերներ, առաջին հոնորար, — բոլոր, բոլոր այս «առաջինները», ինչ խոսք ջահելության տարիքի ամենալուսավոր էջերն են, որոնք տարիների հեռավորությունից երևում են նախնական հրճվանքի անմիջականությամբ և վերապրումներից անբաժան տխրությամբ:

Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում իրենց կեցվածքով երևում են Եղիշե Չարենցը՝ «Գիրք ճանապարհի» տաճարի «խորաններով, պատկերներով, գավիթներով», Գուրգեն Մահարին՝ մտերմական պայմաններում, ապա համառության և հսկողության ներշնչանքի պահերին, Վահան Թոթովենցը՝ դուրս գալիս ծիծաղով և շքեղ գոյություն, որով «ջողվում էր Երևանի բոլոր մտավորականներից», Վահրամ Այսպանը՝ Հովհ. Շիրազի «գլուխով», և մյուսները: Անվանիներից բացի, հիշատակարանի լիարժեք «բնակիչներն են» ջահել հասակի գրական մտերիմները, մասնավորապես ավելի հասուն, շատ կարգապատ ու զարգացած Խաչիկ Մալխասյանը և «Խենթ», շնորհաշատ բանաստեղծ

Սուրեն Թարյանը, որի վերհուշը Հովհաննիսյանն ավարտում է զրամատիկ պատկերով. «...Նայում եմ նրա հետևից տխուր հայացքով և ինձ թվում է, որ այլևս չեմ տեսնելու նրան: «Ջրաղացպանի տղան գնում էր ու մտորում»։ հիշում եմ Համսունի «Վիկտորիայի» առաջին տողը: Այդ վիպակը մենք միասին ենք կարդացել»:

Գրքերի և գրողների աշխարհի կողքին հայտնվում է թատերական աշխարհը՝ ռոմանտիկ պատանիների սերնդի մյուս համիշտակութունը. «...մենք պատրաստ էինք մեռնելու մեր թատրոնի շքամուտքի դաշտի լսարանի տակ, նրա շոր ու անշուք ավտոների վրա, մեր պաշտելի արտիստների ստների առջև»:

Արդարև, երեսնական թվականների մեր թատրոնն ապրում էր իր ոսկեդարը՝ ի դեմս Հրաչյա Ներսիսյանի, Արուս Ռսկանյանի, Մկրտիչ Զանանի, Վաղարշ Վաղարշյանի և մյուս պաշտելի արտիստների արվեստի: Ծշմարիտ արվեստի մարգիկ, որոնց անանց հմայքից շփոթված պատանիները ստեղծում էին իրենց կուսքերը, իրենց երկրային աստվածներին:

Քաղաքային բուլվարի, մանրածախ խանութների, բաղնիքների, սրճարանների, նորքի աշգիւնների, երեսնյան քամիների, մի խոսքով մայրաքաղաքային մթնոլորտին զուգահեռ Հովհաննիսյանի հիշատակարանում նախնական փայլով երևում են նաև գյուղական կյանքի պատկերներ՝ սալի անիվների ու նախրի սմբակների տակ մաշված խոտածածկ ճանապարհ, գյուղի կեկեղեցին՝ քարերի արանքից աճած մանրիկ սեղերով, անդորր, լուսնային իրիկուններ, Զրվեմի և Շահարի ազգական-բարեկամների գեղջկական կենցաղ, այդ շղթայի մեջ նաև իր հոր ու մոր դիմանկարային բնութագրությունները: Հիշատակարանի ծնողական գծի պատումի էական թեմաներից մեկը արհեստավորների՝ հոր և նրա նորքեցի, տոնջեցի, գառնեցի և այլազուղացի մյուս քնկերների «ուրախության արվեստի» նկարագրությունն է: «Ոսկե ամպի» շատ էջեր բարոյախոսական դասեր են՝ ռեզլված քնթերցողների այն սերնդին, որը քաղաքակրթության բուռն զարգացման պայմաններում անհագորդ մնաց մարդկային շատ գեղեցկությունների, թեկուզև հին արհեստավորների բարոյական հարուստ փորձին և նրանց իմաստուն դասերին:

«Ոսկե ամպը» այս առումով պարունակում է անցյալի մեջ սուզվող երևվանի «պրովինցիայի մայրամուտի» ցավագին վերապրումներ:

«Ոսկե ամպի» նյութական տարածությունը, ինչպես ասացինք, մեր հասարակության կյանքի ամենաբարդ, զրամատիկական, հակասական հատվածն է՝ 30-ական թվականները: Կյանքի բոլոր սուպերբները թափանցած ռոմանտիկական ոգու, բարոյական արժեքների զարգացմանը զուգահեռ գեր էին խաղում ժամանակի որոշ գործոններ՝ հարուցելով մարդկային կեցության զրամատիկամ: Արդեն զրական մուտքի օրերից Հովհաննիսյանը հստորգակցվել է նաև ժամանակի զրամատիկ եզրերին՝ մի շարք զրվագներում արտացոլելով բարդություններ, հոգևոր կյանքի աղքատացման նշաններ, մարդկային վարքագծի ստվերներ: Սա առավելապես վերաբերում է գրական միջավայրին, որտեղ կեցության հակասությունները արտահայտվում էին առավել ցայտուն կողմերով: Հեռացած օրերի հուշային վերապրումը ենթադրում է անցքերի և դեպքերի, իրողությունների և մարդկանց որոշակի զգացական նկարագրություններ, ժամանակի առարկայական և հոգևոր մանրամասների վերարտադրություն: Ոչ միայն դա: Հիշատակի գեղագիտությունը

ենթադրում է նաև անցքերի ու մարդկանց իմաստավորումներ, կյանքի հարուստ շերտերի և բարոյական արժեքների փիլիսոփայական թափանցումներ։ Հեղինակը տիրապետում է նաև սեփական հայացքով կյանքն իմաստավորելու արվեստի «գաղտնիքներին»։

Անցքերի ժամանակագրությունը մեմուարիստի հետ հավասար մասնակցություն է բերում նաև բարոյախոս-մտածողը, որն ալլեյալ կապակցություններով անդրադառնում է ազնվության և բարության, արիության և ճշմարտության, աշխարհության և մարդկության եղբայրության բարոյական արժեքներին։

Հուշավիպակի բարոյախոսական-իմաստասիրական շերտը՝ հուշի զգացական վերապրումի նկարագրության կողքին, ցուցաբերում է նաև մեխանիստական-ինքնախոսական շեշտեր, որով և հիշատակարանը, փաստերի կուտակման հետ միասին ի հայտ է բերում «իր և ժամանակի» կապի խորքային բացահայտումներ։ Արդեն գիտակցության ինքնուրույնության աստիճանին հասած պատանու առջև կյանքը դնում է բազում խնդիրներ՝ կենցաղի ու քաղաքականության, բարոյականության ու գեղագիտության ոլորտներից, որոնք ստանում են միանգամայն հստակ պատասխաններ։ Ճիշտ է, գնահատման հստակության մեջ տեղ ունի հուշագրող-վավերագրողի նաև հետագա կենսագրության նրա անցած ճանապարհի փորձը, և սակայն, դա բնավ էլ չի խաթարում երևույթների ընկալման նախնական անմիջականությունն ու բնականությունը։

Մի առանձնահատկություն ևս. որքան ավելի հարուստ տպավորություններ են ներխուժում հուշագրողի ներաշխարհը, որքան մեծանում է նրա ստացած ինֆորմացիայի ծավալը, այնքան ավելի ամուր են դառնում կյանքի փաստերի իմաստավորումները։

«Ոսկե ամպը» Հովհաննիսյանի հետընթաց ճանապարհորդությունն է զեպի իր Սկիզբը, պատանության-ջահելության տարիները, կյանքի ամենաթանկագին օրերը։ «Ոսկե ամպը» ջահելության հիմն-օրհներգություն է, նաև ջահելության անվերադարձ կորստյան թախծախառն պատում։

...Մի՞թե ինձ համար ամեն ինչ արդեն
Դարձավ նյութեղեն, երկրային ու պարզ,
Մի՞թե իմ հոգում էլ չկան վարդեր,
Ծիածանի հուր, փիրուզի երազ...

11

«Ես զգում եմ իմ ուսին գիշերատես բիրերով Միներվա բուն է նստում» — սա Հր. Հովհաննիսյանի «Հայրական երգ» խորագրով գրքի բանաձևումներից մեկն է։ Իմաստության թռչունի հայտնությունը հեղեյկան-գյոթեական մեկնաբանությամբ նշանավորում է կյանքի երևույթների իմաստավորման հասունության որակի Իսկապես. Հովհաննիսյանը քնարերգության էջերում, ինչպես երեսց այս շարադրանքից, գծում է մի շարք բնական և շատ հետաքրքրական կորագիծ՝ հովվերգական կեցվածքից մինչև կյանքի դրամաների ըմբռնումը, ապա նաև վերլուծական-փիլիսոփայական տարերք։

Վերջին շրջանի բանաստեղծություններում, նախ և առաջ, ուշագրություն են գրավում խոստովանության ժամերը՝ ծնողների և հեռացած բնկերների հիշատակի սղագրությունը, կյանքի լուսավոր դրվագներին՝ սերերին, գար-

նանք, ծաղիկներին, հայրենի օջախին հղված օրհնության խոսքերը, անցած տարիների և օրերի մեծարանքները:

Բանաստեղծությունների մտորումային շերտը՝ կյանքի իմաստի մենախոսական կառուցվածքներով, Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ սեղ բացեց նաև բանաստեղծության ամենաբարդ տեսակի՝ քառյակ-ութնյակների շարքի համար, որոնք տեղ գտան «Իրիկնային ղողանջ» գրքում:

Գրքի խորագիրը, ինչպես հեղինակն է գրում նախախոսքում («Ձոն») քաղված է անգլիացի բանաստեղծ Թոմաս Մուրի բանաստեղծությունից, որի թարգմանությունը դարձել է ռուսական ժողովրդական երգ.

«Вечерний звон, вечерний звон,
Как много дум наводит он...»:

Իրապես, իրիկնային ղողանջը հարույցում է մտորումների մի ամբողջ շարք՝ այլևայլ թեմաներով: Իրիկնային ղողանջների ծննդյան նախապատճառը համարելով Պարույր Սևակի երազային տեսիլքը, Հովհաննիսյանը նրա հիշատակին է նվիրել մորմոքայի ութնյակների մի ամբողջ փունջ, իմաստավորելով նրա գեղարվեստական սխրանքը.

Կանգնած կանաչ սարի լանջին
Արևն առած որպես ծնծղա,
Ծիծաղում է մի խոնձաղեմ
Ու հաստաշուրթի գեղջուկ տղա,
Ծիծաղում է, ու թվում է՝
Նա ծնվել է աշխարհի մեջ
Մի շատ երկար կյանքի համար,
Որ պիտի գա՞, որ պիտի գա՞...

Այնուհետև գալիս են սիրո՝ իբրև միակ «արդար օրհնքի» մեծարանքները, անդարձ կորած ջահելության հիմները, մարդկային եղբայրության պատվիրանները, կարոտի և երազանքի նվագները: Ութնյակներում կան փխլիսոփայական աֆորիզմների խտացման հասած շափատողեր, մանավանդ սիրո՝ իբրև հոգեկան ամենանուրբ հաղորդակցության նյութի վերաբերյալ. «Սիրո մահը ծանր է անչափ, Քանզի սերը շի ծերանում», «Առե՛ք սերը ջահելներից. Որ ասում են՝ սերը հին է», և այլն և այլն:

Ութնյակներից մեկը ավարտվում է հետևյալ տողերով՝

Արևն արգեն մայր է մտնում,
Նա էլ գնամ արևի հետ,
Բայց ողբալի՛ր, կարձևս կյանքում
Ինչ-որ կիսատ մի բան մնաց...

Սա վկայություն է այն բանի, որ գեռ ղողանջում են բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի իրիկնային ղանգերը.❦

Վահագն Դավթյանը ծնվել է 1922-ին, Եփրատի վտակներից մեկի՝ Ոսկեգետակի վրա ծվարած Արարկիր գյուղաքաղաքում:

Չորս տարեկան է եղել, երբ ընտանիքով տեղափոխվել են Կրասնոդար, այնուհետև՝ Երևանում կառուցվող Նոր Արարկիր, բերելով ծննդավայրի ու հայրենի տան մխացող կարոտը: Ավարտել է Նոր Արարկիրի Շիրվանդադերի անվան դպրոցը, այդ առիթով 1940-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տպագրել է «Հրաժեշտ դպրոցին» բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծություններ գրել է և՛ դպրոցում, և՛ զինվորական ծառայության օրերին, և՛ համալսարանական տարիներին, որոնք արժանացել են սկզբում հորեղբոր, այնուհետև մտերիմների խրախուսանքին: Նրա մասին առաջին գրավոր խոսքն ասել է Պարույր Սևակը՝ համալսարանի գրական խմբակի պարապմունքում (1944): 1947-ին տպագրվեց «Առաջին սեր»¹ ժողովածուն, որը լավ ընդունելություն գտավ: Տպավորիչ էին հատկապես՝ զինվորի կարոտն ու հայրենասիրությունը բացահայտող քնարական մանրանկարները: Այնուհետև տպագրվեցին «Աշխարհի առավոտը» (1950), «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953), «Լուսարացը լիոներում» (1957) ժողովածուները, «Թոնդրակեցիներ» պատմական դրամատիկական պոեմի առաջին տարբերակը (1961): Ապա գալիս են «Ամառային ամպրոպ» (1964) և «Գինու հրգը» (1966) հավաքածուները, ամբողջացնելով Դավթյանի ստեղծագործական ճանապարհի շրջանը:

Այս շրջանի բանաստեղծություններում ևս Վ. Դավթյանը գրել է քաղաքացիական շնչի հրաշալի էջեր, օրհներգական հանդի հանդիսավոր բանաստեղծություններ, ասքեր, որոնցից առանձնանում է Հունան Ավետիսյանի սիրանրի մասին պատմող «Ճանապարհ սրտի միջով» գրվածքը սիրո ու կա-



Վահագն Դավթյան

բոտի նվազներով (նշանակալից են հատկապես «Ամառային ամպրոպ» գրքում տպագրվածները), նաև պիեսու երգեր, որոնք Դ. Վարուժանի շիրա-գործած ծրագրի իրացում են:

«Գինու երգը» Դավթյանի ստեղծագործության մեջ եղավ անցումային, որի ենթարաժիններում՝ «Սեր», «Հուշ», «Դար», կամուրջ կապեցին նրա հիմնական մոտիվները: Հատկապես «Գինու երգը» շարքում հիանալի են ներկայացված այգեպուշը, նրա աղջիկը և սիրուն տղան, որոնք ներկայացնում են կյանքի ու աշխարհի լիարժեքության գաղափարը:

«Ճանապարհ սրտի միջով» գրախոսության մեջ Գ. Մահարին իբրև առավելություններից մեկը նշում է արևմտահայ մտածողության ձևերի կիրառությունը, ինչպես և բանաստեղծության գաղտնիքների խոր իմացությունները:

Արդարև, Դավթյանը դեռ պատանության օրերից քաջ ծանոթ էր Հռվճ. Թումանյանի և Վ. Տերյանի, Դ. Վարուժանի և Մ. Մեծարենցի, Պուշկինի և իերմանտովի, Վլ. Մայակովսկու և Ս. Եսենինի պոեզիայի ավանդներին, որոնք էական դեր խաղացին նրա բանաստեղծական դիմանկարի ձևավորման մեջ:

2

...Ու կտեսնեմ ես նորից, բն անկումի ցավի մեջ
Ջրվեժները խեղազար ինչ ցնորքներ են կախում...

Եթե փորձենք մի հայտարարի բերել Դավթյանի բանաստեղծական աշխարհը, երևի թե, հարմարագույնը կլինի կորուսաների, լուսնալուսնի, թախծությունների միջով դեպի «կեցություն արեցումը» ընթանալու սահմանումը: Սա է նրա քնարական և էպիկական պատումների գլխավոր շեշտը, տպրումների գլխավոր մեղեդին: Դրանով են շաղախված ճանապարհի բոլոր հատվածները:

Ճանապարհի սկիզբը, իհարկե, սերն է՝ գոյության առաջին ճառագայթը, որը ցայգալուսներից ձգվում է մինչև ամառային ամպրոպներ, նախապական, «անձև», «անկերպարանք» երազներից մինչև հոգու մեջ թափանցող կայծակներ, կապույտ գիշերների մեջ փշրված լուսնյակից մինչև «մանուն-լիսկոյական», «լիլիթային» շիկացումներ, մեղմանուշ սրինգներից մինչև հրաշքոտ գալարափեղեր: Մինչև մարդու հին տառապանքը, դրա հրահրած լուսավոր, մաքուր թախիծը, առանց որի անկարելի է աշխարհի արևալույս աղբյուրների ճանաչումը:

Լուսավոր թախիծը միայն սիրո ճանապարհի սահմանումը չէ, այն ճանապարհի, ուր նախնային քաղաքի փոքրիկ մայրը ընդարձակվելով հասավ մինչև երկնային տարածություններ, չթե շորերով պարզ աղջիկը բարձրացավ հեքիաթի հավերժահարսի բարձունք, իսկ հեքիաթ հյուսողը՝

Ու մնում էմ լուսարացին ես մենակ,
Մեն ու մենակ, մի գահնկից աստծու պես...

Մենակության տառապանքը Դավթյանի բանաստեղծական զգացողությունների օրենքով ոչ միայն չի փակում գոյության ուղիները, այլև վերահսում է «անանձնական ուրախության» կյանքի բուռն ու անմնացորդ հրճմանքի, այն կյանքի, որը լցված է բնության, հողի, առավոտյան ու արևի խայտանքներով, զրնգոցներով ու լույսերով:

Երբ էջ առ էջ թերթում ես Վահագն Դավթյանի խոստովանության մատ-
յանը, պարբերաբար երևում են «կապույտն» ու «լույսը», երկինքն ու արե-
գակը: Ազգային ավանդական ոճաբանության խորհրդանշաններ (սարյանա-
կան-չարենցյան իմաստով) լինելուց զատ, դրանք կեցության արեցման և
հավատի, ուժի և ամբողջան, հրճանքի և կարոտի այն հենակետերն են,
որոնց միջոցով միևնույն պծի վրա են կանգնում Սերն ու Հողը, Դարն ու
Պատմությունը:

Այդ արժեքները Վ. Դավթյանի պատկերային համակարգում ոչ թե իրար
կողքի դարսված, տարբեր գույների խճանկար են, այլ իրար մեջ տարալուծ-
ված, լրիվության եկած հոգեկար, որում անձնական ու անանձնական ապ-
րումներն ի մի են գալիս սիրելի բանաստեղծի՝ Դանիել Վարուժանի, «Դեպի
աղբյուրը լույսին» թափանցումներով:

Լույսի աղբյուրների որոնումներով Վ. Դավթյանն իր հոգեկան շրջա-
պտույտի մեջ է առնում և մանկությունը՝

Ու ես թոթափած իմ անրևության ստվերները սև
նվ ստվերներից միակ կապույտը՝
Կարոտը առաջ,
Դեպի սկիզբն եմ բնվանում ահա,
Քամիների հետ.
Ու թռչունների,—

և ծննդավայրը՝ սրա հաշտասիրության, իրական-ֆանտաստիկական պատ-
կերներով, մեկ խաղաղվող, մեկ բոցավառվող, մեկ ամպերի պես թիվե, մեկ
արեգակի պես այրող հուզապրումներով:

Դավթյանի կապույտ առասպելների շղթայի մեջ մեծ տեղ ու կշիռ ունի
հայրենի հողը՝ իր սար ու ձորով, արևաթաթախ հովիտներով, սերմնացան-
ներով ու հերկողներով, հեթանոսական եղեգան փողով ու դարավոր ծխան-
ներով, իր տառապանքով ու լույսով:

Երկիր,
Տառապանքն այն աղետն է սև,
Որի մեջ լույսի ու իմաստության
Սուրբ հասկն է աճում,

Այդ աղետն ես դու,
Այդ կնճիտն ես դու աշխարհի դեմքին:

Նվ ծանրացել է քո հասկը,
Երկիր,
Լցվել է լույսով,
Ցորյանով մաքուր...

Իր խառնվածքով Դավթյանը իրականությունը ասքի ու լեգենդի վերա-
ծող, իրականության ամեն մի կենդանի բեկորի մեջ նրա ֆանտաստիկական
շունչն ու հրաշքային տարբերակը որոնող բանաստեղծ է:

Նրա ճանաչման արմատները, ինչպես վաչել է լեգենդին, դալիս են
տարածությունից, հեռավորությունից, բարձրությունից: Ներքևի ու վերևի
սահմանագծի մեջ առաջին հերթին նրան հարադատ են բարձունքի ներշնչ-
անքները՝ կապույտ երկինք ու արև, լեռնային ձյուն ու ծաղիկ, ծիածան ու
կալծակների շանթ, աստղերի մեջ շողացող բարդիներ, աստղային միգամա-
ծություններից ծագող լույս:

Այսպես են երևում նրան նաև դարի պատումները՝ բարձունքի վրա մեռնող անանուն գինվորի շմխրացող հիշատակից մինչև հայոց փոքրիկ հողի մեծ հերոսի լույսով ողողված հողաթումբը, մարդկության հրշանկության համար ոտքի կանգնած առաջին մարտիրոսների երազներից մինչև հողագնդի լայնություններով բայող նրանց գործի ժառանգորդները:

Այգպես են երևում «նախնիների սովերները», որոնց դարերի խորքում ճառագած լույսը՝ հայրենական պատմության վաղնջական ծխանների, մաշտոցյան սուրբ տառերի, թոնդրակեցիների ըմբոստացող տարերքի, մազաղաթյա գրերի, կոմիտասյան կարկաչող նվագների լույսերը գալիս և իրար են կապում ակնթարթն ու հավերժությունը, ժողովրդի պատմությունն ու հեռանկարը:

Աշխարհի հերթափոխին դաշնության ու պարզության, հեռավոր դարերի և ընթացիկ կյանքի ծալքերում լույսի աղբյուրների, արդար արեգակների ու կապույտ առասպելների որոնումները, բնականաբար, Վ. Դավթյանի հոգեկարը ողողում են զրսմատիկ շիկացումներով, տափնապի ու մաքառման շեշտերով, կարմիրի ու սևի, արցունքի ու ժպիտի, բույրի ու սառույցի հակադրություններով, աշխարհի վրա «կարմիր աքաղաղի կախած կարմիր հիշերով»:

Այսուամենայնիվ, դեռ այնպես է բերլիական հնության մեջ իր արմատները խրած մորենին, դեռ բոցավառվում է կենաց ծուխը՝ խոստանալով լույսի նորանոր, անձնական ու անանձնական հրաշքներ:

Հայոց բանաստեղծության արդի համապատկերում Վ. Դավթյանի պոեզիան առանձնանում է շատ կողմերով, ինչպես քնարական ապրումի էպիկական հնչեղությունը, շարքերի կազմակերպման վիպասքային սկզբունքով, դասական ներշնչանքների ու ժամանակակից զուգորդական կառուցվածքների համադրությամբ, ոճաձևերի բազմազանությամբ, բարձր արտիստականության հասցված տեխնիկայով:

Վ. Դավթյանը բանաստեղծության գերազանց կառուցող է, նյութին «վսեմ կերպարանք ու ձև» տվող, Չարենցի բառապաշարով առած՝ իր առկերը հին վարպետների դաշնության արվեստի «ոսկյա օրհնքով» հատող բանաստեղծ: «Պոեզիա, որ մաքրում է արյունը» հողվածում էր. Մեծելաշտիլը գրել է. «Ինձ թվում է, թե Վահագն Դավթյանն իր բանաստեղծություններն այնպես նրբորեն ու հմտորեն է քանդակում, ինչպես հայկական հին վարպետներն էին քանդակում խաչքարը: Իրա բանաստեղծական տեխնիկայի վրա ևս հայ քարագործ վարպետների հզոր ազդեցությունն հմ տեսնում... Վահագն Դավթյանն իր մեջ ներծծել է այն ամենը, ինչ հնարավոր է ներծծել բնապատկերով, պատմությամբ, ճարտարապետությամբ, գույներով, բույրերով հարուստ հայկական հողից»³:

3

Շատ հին ժամանակներից բանաստեղծներին տվել են երազող անունը, հետևաբար և բանաստեղծությունը նույնացրել են երազանքի հետ:

Դարերի ընթացքում փոխվել-փոխափոխվել է բանաստեղծության կառուցվածքը, բայց պահպանվել է նրա տոհմիկ-ավանդական հատկանիշը՝ երազանքի էությունը:

«Երևի դրել սկսում են և առհասարակ դրում են ինչ-որ բանի կարոտից», — գրական մի ղրուլցում ալսպես ձեռկերպից բանաստեղծութեան շարժառիթը Վահագն Դավթյանը: Հարցի այս պատասխանի մեջ կա նաև Դավթյանի սեփական փորձը, բանաստեղծական էությունը, որ ընթացել և ընթանում է կարոտ-երազանքի նվաճման ուղիներով:

Եթե վերջին գործերից մտովի աղեղ կապենք դեպի Դավթյանի զրական մուտքը, վերհիշենք ճանապարհի տարբեր հատվածներում դրած գործերը՝ և՛ մտերմական, և՛ քաղաքացիական, և՛ պատմական շնչի, ապա զբովար չէ նկատել, որ նրա բանաստեղծական աշխարհը իսկապես ծավալվում ու խորանում է կարոտի հունով, այդ համապարփակ զգացմունքի պես-պես դրսևորումներով:

Մարդկային մտերմության կարոտ, հոգեկան դաշնության ու գեղեցկության կարոտ, բնության, սիրո, նախնյաց հիշատակների կարոտ, ծննդավայրի, երգի, ինքնության, հեռաստանների կարոտ, «ամեն ինչի կարոտ», որը նրա բանաստեղծական ճանապարհը անընդհատ լիցքավորող, նրա էության նոր ծալքերն ու գույները բացահայտող կենդանի վառելանյութ է: Ընդ որում կարոտը նրա բանաստեղծության մեջ տնձուկ, կաղապարված, ներամիտփալրում չէ, այլ աշխարհազգացական լայն տրամագրության որոշակի համակարգ, որ ինքնին ենթադրում է հավասարազոր այլ տարերքների ներթափանցում այդ համակարգի մեջ:

Դրանցից մեկը Լույսն է, մյուսը՝ Թախիծը. առաջին նվազ իրար հերքող, բայց ըստ էության միմյանց լրացնող հասկացություններ, որոնց բնական համագրությունից գոյանում է Դավթյանի լուսաստվերի բանաստեղծությունը:

Լույսն ու Թախիծը՝ հրկու այս սկիզբներն են, անտես ճառագայթի պես, անցնում նրա բանաստեղծական աշխարհի միջով, այդ աշխարհին հաղորդելով տրամագրությունների ու տավորությունների բազմազանություն: Նրա բանաստեղծական աշխարհազգացման մեջ էական դեր ունի կյանքի բնագործակության՝ հեռաստանների հուշապրումը, որը և ասպարեզ է տալիս մեծ լույսին: Այս գծով Դավթյանը շարունակում է հայոց բանաստեղծության հինավուրց ու նոր ավանդները՝ լուսերգության ազգային ավանդները:

Վ. Դավթյանը բազմակողմանի ու բազմալար բանաստեղծ է. այս առումով արդի բանաստեղծության մեջ նրա հետ քչերը կարող են համեմատվել: Բանը միայն այն չէ, որ Վ. Դավթյանը իր անցած ճանապարհին դրսևորել է թեմատիկ հարուստ նախասիրություններ՝ մտերմական ապրումներից մինչև քաղաքացիական նվազներ, և ոչ ի՛նչ այն, որ նա շարունակ գիմել է բանաստեղծական բազմազան տեսակների՝ քնարական բանաստեղծություն, բալլադ, սոսք, պատմական ու ժամանակակից պոեմ, չափածո ակնարկ և այլն: Սրանք իրենց հերթին:

Ավելի կարևոր է բանաստեղծական մտածողության ճկունությունն ու ռճական լայնությունը, նրա գույների ու փոխակերպումների հարստությունը:

Ինչ հարցին, թե պոեզիայում «Ո՞վ է իր նախասիրությունը», Վ. Դավթյանը պատասխանել է ոչ թե մեկ կամ երկու անվան առանձնացումով, այլ «սիրած անունների» շարքով, որոնց մեջ են հայրենական ու միջազգային պոետներ՝ Հովհ. Թումանյան, Վ. Տերյան, Ավ. Իսահակյան, Չարենց, Մեծարենց, Վարուժան, Նարեկացի, ապա Խսենին, Մալակովսկի, Լորկա, Պետեֆի, Էլյուար, Բլոկ:

Անունների այս երկար ցանկը հիշատակելով նա ցանկացել է ընդգծել այն էական պարագեր, որ ստացել է մեծ պոեզիայից՝ ճշմարիտ բանաստեղծության ճաշակը: Մի հատկություն, որով ևս Դավթյանը առանձնանում է շատ ժամանակակիցներից:

Այդուամենայնիվ՝ Դավթյանն ունի իր «թաքուն» նախասիրությունները. «Պոեզիայի մեջ ևս նախընտրում եմ եսեմիական անկեղծությունն ու անմիջականությունը, շարենցյան հզորությունն ու աշրուժը, վարուժանական կիրքըն ու պատկերավորությունը»: Եվ իրոք երգի իր հունը բացելով՝ Վ. Դավթյանն անմիջական հաղորդակցության մեջ է եղել Նսենինի, Զարենցի, Վարուժանի արվեստի «զաղտնիքներին», առանձնապես կարևորելով անմիջականության, ներքին ալյուման, պատկերավորության շափանչները՝ սովանդական բանաստեղծության միշտ կենդանի, «պահպանողական» գծերը: Ավանդական ներշնչումների ազնիվ հողի վրա էլ ամրացել է նրա ոճական մտածողության լայն շառավիղը՝ քնարական թափանցիկ գույներից մինչև էպիկական թանձրություն, ջրաներկից մինչև գեղանկարչական խտացում, մեղմածանց նվագներից մինչև հորդառատ տարերք, ավանդական պարզ պատկերից մինչև ժամանակակից ղուգորդական բանաստեղծության կառուցվածքներ:

4

Անկեղ մորենին աշրվում է, աշրվում
եվ չկա մոխիր,
Զկա սպառում և չկա վախճան...

Անկեղ մորենու լեզենդից ճառագայթող իմաստությունն առաջին հերթին վերաբերում է հայրենական տան կարոտին՝ անվախճան ու անգնահատելի, ամբողջ կյանքում մարդուն ուղեկցող, մարդու հետ մտերմացող մի զգացմունք, մի թանկագին հոգեկան բեռ, որի անմիջական հրահրումներով Դավթյանը գրեց ժամանակակից բանաստեղծության ընտիր, խորունկ շարքերից մեկը՝ «Ծննդավայր» շարքը:

Խոսքի վարպետության բարձր արտահայտություն է Վահագն Դավթյանի այդ շարքը՝ և՛ հուզական բացահայտման սկզբունքին ենթարկված կառուցվածքով (գրա համապատասխան մասերն են «Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը»), և՛ հայկական ֆրագմենտների գույների թափանցումով, և՛ անխառն, գերնուրբ քնարական տարերքով, և՛ իմացական լայն սահմաններով, ավելի լայն՝ հայրենական տան այն պատկերացումից, որ վաղ մանկական տպավորություններից վերաքաղում է բանաստեղծը: Ժամանակաշին մեծ հեռավորությունից Դավթյանը ևս, ինչպես հայրենական տան մյուս երգիչները, գնում է դեպի սկիզբը, այդ ճանապարհը բանաձևելով եզակիորեն ճիշտ Կարոտ հասկացությամբ:

Արդարեւ, այնտեղ ամենից ավելի զգացվում է «արյան տրտմություն», «անքնության»՝ կարոտի անլուրի շունչը.

...ինչ-որ թփի տակ
իմ մանկությունից ծվեններ կան դեռ՝
Մոլորված շողի,
եվ անմոռելի,
եվ խոտի տեսքով...

Ասպարեզ բերելով հուշերի, կարոտների, տեսիլքների «ոսկե շղթա», Դավթյանը՝ բուն հայկական օրնամենտը շնչավորելուց բացի, իսկ նրա շրնչավորման մեջ կան դասական խորության ու պարզության էջեր՝ «Անքնությանս մեջ ժայռեր էին...», «...Ու մինչև հիմա չգիտեմ հաստատ...», «Լ՛ի գերան է, սև պատ», «Եվ ես այդ գիշեր քնեցի մեր տան...», «Ես կալ եմ գնում», — հայրենական տան հենարանով բացում է իր աշխարհավերաբերմունքը, որին և, ինչպես ծննդավայրի անխորտակ կապին, լիովին պատշաճում է բոցավառվող, բայց անշեշ մորենու սահմանումը:

Բանն այն է, որ «աշխարհագրական ծննդավայրի» կորստյան թախծի և կարոտի վերապրումներից ավելի Դավթյանի աշխարհը հավասարապես կոչված է հայտնաբերելու «հոգեկան ծննդավայրի» ներգաղնակությունը:

Վահագն Դավթյանն ունի կյանքի, բնություն, աշխարհի «հրաշքներով» հիանալու-զարմանալու, աշխարհի ամեն մի բեկորի մեջ իսկ հղած գեղեցկությունը զգալու, ավելին՝ կյանքի հեքիաթային սկիզբը հայտնաբերելու և լույսի աղբյուրները ճանաչելու հազվագյուտ ձիրք:

Սա բնավ չի նշանակում, թե նրան անհարազատ, անմատչելի է կյանքի դրամատիկ-մաքառող շունչը, թե, լույսից բացի, նրա աչքին չեն հրեում կյանքի սովերները, թե աշխարհը նա ներկում է «ծիածանով», նմանակելու դիցաբանական այն հերոսին, որ բոլոր առարկաները, ամեն ինչ դարձնում է ոսկի, դատապարտելով իրեն կործանման:

Ծիշտ հակառակը, Դավթյանի զգացումն ունի պրամատիկ-հոգեբանական խոր արմատներ, կյանքի գաղտնիքները ճանաչելու դրդապատճառները, կարելի է նույնիսկ ասել՝ ներգաղնակության նրա հեքիաթը դեռ անկատար, անգաշն, հոգեկան բարձր սկիզբների կարոտ աշխարհի յուրօրինակ բանաստեղծական մեկնաբանություն է:

5

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, բոլոր դարերում, ապրում և շնչում է հոգեկենտրոնով, պաշարները քաղում է պատմության ավազ հաղթածի հոգեկոր բովանդակությունից, պեղում և ասպարեզ է հանում բացառապես հոգեկան արժեքներ՝ շարժումներ և իրողություններ:

Սա բանաստեղծության անխափան զարգացման գլխավոր պայմանն է: Սա նաև այն վերին ճշմարտությունն է, որ բնավ ենթակա չէ տեղաշարժման:

Վահագն Դավթյանը, անկախ տարբեր տարեթվերի գրած բանաստեղծությունների նվազ կամ բարձր արժեքից, անկախ դրանց ինքնուրույնության աստիճանից (ինչպես ամեն մի բանաստեղծ, Վահագն Դավթյանը նույնպես «աղբեցություն» լիցքերով է գնացել դեպի ինքնուրույնություն), արդեն իր դրական մոտքից ելել է հոգեկենտրոն քնարերգության դիրքերում, դեռ «էն գլխից» մերժելով մերժել է արտարանաստեղծական վաղանցուկ և անբնական պատվաստները: Հոգեկան ներսուզման, Պ. Սևակի դիպուկ բառով՝ ներքնահայտություն, տարերքը, իր իսկ բանաստեղծական վաղածանոթ շաղախում նոր աստիճան նվաճեց «Տաղարան» շարքում:

Շարքը, ըստ էության, առանձին «սյուժետային պատումներից»՝ բանաստեղծական նովելներից կառույված խոստովանաբանական պոեմ է, որով պանծացվում են հոգեկոր-զգացական այն արժեքները, որոնք անհրաժեշտ են մեծ կյանքի լիարժեքությունն ու ամբողջականությունը, այն արժեքները, որոնցով աշխարհը երևում է հարուստ և անհատնելի բովանդակությամբ:

«Տաղարան» շարքը անտարակուսելիորեն կրում է պատմության ար-
դիական հատվածի՝ ընթացիկ ժամանակի որոշակի կնիքը: Միայն թե այդ
շարքի տաղերում ժամանակը երևում է ոչ թե արտաքին, «թեմատիկ», ակ-
նառու նշաններով, կամ էլ իրադարձությունների օրացուցային-սինխրոն
(համաժամանակյա)՝ արձագանքով, այլ ժամանակի «անտեսանելի» դույնների
ու դժերի հուղական թափանցման ձևերի մեջ:

Տաղերի հուղական ներշնչանքների կրողը, որին գրականության տեսու-
թյան մեջ պայմանականորեն կոչում են «քնարական հերոս», այն անհատա-
կանությունն է, որը աշխարհին նայում է ոչ թե պղտորված, մշուշոտ, հոգ-
նած աչքերով, այլ ջինջ, դուլալ, ինչ-ինչ տեղ նախնական հալափքով, որը
կյանքի ընթացքը դիտում է ոչ թե իբրեւ մայրամուտային հոգեվարք՝ դարկա-
ցող-խամրող-մարող գույներով, այլ իբրեւ լուսաբացի հալոսություն՝ լույսի
ու գույնի զրնգուն խաղերով:

Վաղուց է ասված, որ Վահագն Դավթյանը կյանքի տարբեր երևույթների
խճանկարում որոնում է նախ և առաջ այն հորերը, որոնք թանձրացնում են
բարձունքների ու հեռաստանների ներշնչանքները: Նրա ստեղծագործության
միջանցիկ այս երակը ակոսել է նաև «Տաղարան» շարքը, որում, նյութի թե-
լադրությամբ, տաղերը երևում են լեզենդային կառուցվածքով ու ութմերով:

Վ. Դավթյանը, իրապես, երևույթները բարձրացնում է հեքիաթի, լե-
զենդի աստիճանին: Սա բնավ չի նշանակում, թե նրա հեքիաթ-տեսիլքային
կառուցվածքներում բացակայում են կյանքային շափանիշները, թե նրա տա-
ղերի, կյսպես ասած, լեզենդային կոնստրուկցիան տեղ չունեն ատարկաների
իրական ու բնական տեսողժերը, իրական ու բնական կապերը:

Հեքիաթային աշխարհի ընկալման ու ճանաչման իր կերպն է, կյանքի
սովորական առարկաներն ու երևույթները նոր, անսովոր շափումների աս-
տիճանին բարձրացնելու բանաստեղծական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ «Ձնծաղիկի տաղը». բանաստեղծը դարձան ավետարե-
ր ծաղկի «կենսագրություն» և «բնավորություն» բացահայտման ճանապարհով
լուրացնում է կյանքի հոգեոր շարժումների ու կապերի մի ամբողջական
պատմություն: Այս տաղում, ինչպես և առհասարակ շարքի մյուս զրվագնե-
րում, ուշադրով է կյանքը արարող ուժերի հաղթության, կյանքին լույս և
բովանդակություն հաղորդող սկզբունքների գերազանցության ելակետը:
Ձնծաղիկը այդ աշխարհագրացողության խորհրդանշանն է, ձմռան դաժան
հողմերի մեջ, մեն-մենակ, փխրուն ծաղիկը երազում էր բնության համա-
տարած ծավալուն դարձան «կանաչ թրթիռ», «մանուշակների ծփանքը ան-
ափ», որպեսզի կյանքը լցվի համատարած հեքիաթով:

Ու տոն կլինի... Եղնգա աշխարհն արեւի դանդից,
Հողը կգառնա հաց մի անսպաս, ու լույսը՝ գինի...
Բոլորը կգան, բոլորը կգան այդ խրախճանքին,
Բայց ինքը, չավաղ.
Մեռած կլինի...

Ձնծաղիկին հատուկ «համաափյուն» հատկություններով են օժտված բնու-
թյան մյուս տարրերը, ինչպես ծառը, որը ներկայացնում է հողի ու երկնքի
«զարմանալի առնչությունը» («Տաղ ծառի»), ինչպես ամպրոպը («Տաղ ամպ-
րոպի»), որի կայծակի մեջ սիրո լույսն է թափառում, այն կայծակի, որի
հանդեպ կուրծքն է բացում դարավոր կաղնին:

...Լավ է մի վայրկյան ապրել բոցի պես, բան փախի դարեր,
Հրդեհվում է նա, կրակի թևով երկինք համբարձում
Իբրև կրակի մաքուր մարգարե...

Վ. Դավթյանի տաղերը ածանցում են այն բարոյախոսությունը, ըստ որի գոյություն լիարժեքության ազդակները բոցի, խարույկի, հրդեհի օրենքներն են:

Լինելով ոչ թե օրերի մատին պատմող, ոչ թե դրանց անցուգարծը վավերագրող, այլ ժամանակի հոգեկան արժեքները և իդեալները հայտնագործող, այդ արժեքների բարոյական դասերը մեկնաբանող, Դավթյանը, խառնելով ծախսի հարադատ, բանաստեղծական նկարագրից բխող գեղարվեստական լուծումներ է բերում: «Վահագն Դավթյանը,— գրում է Ստ. Ռասսագինը,— բռնված է մարմնավորման ագահությունից, մարմնավորել այս կամ այն բանը, ծառը կամ քարը, նա, ասես, ուզում է յուրացնել բազում կերպարանքներ, բայց ուշադիր նայեք. չէ՞ որ դա ագահությունն է, այլ շուայությունն, և ոչ թե այնքան մարմնավորում է, որքան վերամաշվում, որովհետև բանաստեղծը ոչ ավել, ոչ պակաս բնգունակ է հայտնաբերել, թե ինքը պատրաստ է ինքը չլինել. «Կապույտ ծաղիկ եմ, խրտ եմ ու սեղ, այնքան խոնարհ եմ, հող եմ ասես, այնքան թեթև եմ, անանձնական, որ բարի լույս եմ, որ ես չկամ»⁶:

«Տաղարանը» այս առումով, անխառն ու անվթար դավթյանական գործ է: Հոգեբանության սուղումներից, երևույթների միջանկյալ մանրամասների նկարագրություններից ավելի շարքում առաջնային դեր են ստանձնում կառուցվածքի լայն, խոշոր գծերը, ասքային-հեքիաթային հնչերանգներն ու ութմերը. ինչպես, օրինակ, նժույգի տաղը.

Սլանում ես դու հետո լեռների կանաչ երիզով,
Ուր արշալույսը շող ու շաղով է սեղերը օծել,
Քո ալբերի մեջ այդ արշալույսի տխրությունն է դով...

Սլանում ես դու...
Ու ծառս ես լինում, ու հողն ես փորում, ու խուլ վրնջում,
Հետո գլխահակ կանգնում ամայի լեռների ի տես,
Նվ պայտերիդ մեջ նորից կայծերն են թափվելով ննջում...

Նժույգի տաղի մեջ երևի թե ամենից ավելի որոշակի է արտահայտվել Վ. Դավթյանի Տաղարանին հատուկ ներքին դրամատիզմը, տրամադրությունների անցումները՝ մեղմ, «հանգիստ», «ներդաշնակ» տոներից դեպի տաք, բուցկլտացող, ահագնացող տոները, խաղաղ վիճակներից՝ հոգեկան անհանդիստ «պայթյունները»:

Վահագն Դավթյանը այն բանաստեղծն է, որի գեղարվեստական կառուցվածքները չափազանց ազգային են, այնքան ազգային, որ դժվարանում ես դրանք պատկերացնել արտահայտական մշակույթի շրջանակներում: Իրապես, նրա քնարերգությունը արմատներով միտում է դեպի ազգային մշակույթի ամենավաղ շերտերը՝ մինչև հեթանոսական դարեր, մինչև «Վահագնի ծնունդ», մինչև միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության՝ Լույսի ու Արևի, Բնության ու Սիրո մեծարանքներ, այստեղից մինչև Դանիել Վարուժան և Նզիշ Զարենյ:

Հայոց բանաստեղծութեան դարից դար փոխանցված տոհմական շաղախի մեջ է նաև «Տաղարանը»: Ժառանգականութիւնը վերաբերում է աչդ շարքի և բովանդակութեանը, և՛ արտահայտման ոճին ու եղանակներին: Բովանդակութեանը, արդեն ասացինք, կյանքի ստեղծարար ուժերի հաստատման և աշխարհի պետ-պետ գոյւնների ճանաչման բերկրանքն է՝ հայոց բանաստեղծութեան այն դոմինանտ գաղափարը, որը, այս գեպըում յուրովի բեկումներով, միանում է ազգային աշխարհագրագրութեան լայն հոսանքին: Զիշտ է ասված, որ «...Վահագն Դավթյանի գիրքը ժամանակակից է ոչ թե հրատարակման տարեթիվով, այլ զգացմունքների համակարգով, միևնույն ժամանակ ասես դրված է անհիշելի ժամանակների առասպելաստեղծման ականատեսի կողմից»¹:

Գալով «Տաղարանի» արտահայտման ոճին, ապա նրանում դժվար չէ նկատել ոչ միայն միջնադարյան տաղասացութեան, այլև մանրանկարչութեան ու ճարտարապետութեան, մանավանդ տեխնիկի պես թափանցիկ հայոց ճարտարապետութեան փոքր ձևերի սրուշակի կնիքը:

6

Հայոց հին պատմութեան վրա բացված պատմահանից այսօր շատերն են նայում: Խոսքը վերաբերում է գրչի մարդկանց՝ լինի նա պատմաբան թի գրող, հնագետ թի մեկնիչ: Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել՝ մեր ժողովուրդը պատմական ժողովուրդ է:

Դեռ մեկ հարյուրամյակ առաջ Միքայել Նալբանդյանն է հպարտութեամբ արձանագրել աչդ ճշմարտութիւնը, տալով հետևյալ կոտ . բանաձևում. «...Իբրև ազգ անտիկյան ենք»:

Ժողովրդի պատմութեան անտիկյան հասակը—սա է, ըստ երևույթին, հոգեբանական այն գրգիշը, որ պարտադրում է նայել նաև հին դարերին, այստեղից դուրս հանելու ժողովրդի գոյութեան նախահիմքերը: Այս հոգեբանութեան հողի վրա էլ մեզանում, նաև գեղարվեստական գրականութեան մեջ, բնդարձակ տեղ է գրավում պատմական և պատմաաւանդական նշանների մշակումը:

Թեպետև շատերը՝ արձակագիր կամ բանաստեղծ, պատմական թեման համարում են դյուրամատչելի բնագավառ, բայց դա մոլորութիւն է: Պատմութեանը նույնքան (եթե ոչ ավելի) դժվարին խնդիրներ է ներկայացնում գրողին, ինչքան ժամանակակից կյանքը: Խոսքը իսկական տրվեստին է վերաբերում և ոչ թե «աշոտ-երկայան» բնույթի հեքիաթաբանութեանը, որի շառավիղներն այսօր էլ օգտվում են «սև շուկայական» հարաճուն դներից:

Սովորաբար պատմական թեմայի կարևորութեանը հիմնավորվում է ժամանակակից կյանքը հուզող հարցերի ուղղակի պատասխանով: Դա պատմական թեմայի հիմնավորման այլբնական տեսակետն է: Ավելի խորունկն այն է, երբ պատմութեանը նայում են ոչ միայն զուգահեռներ գտնելու, այլև ժողովրդի ժամանակակից կենսագրութեանը հին արժեքներով լրացնելու նպատակով:

Երկրորդ գծի վրա է Վահագն Դավթյանի «Ծուխ ծխանի» (1969) հավաքածուն:

Պատմութեան անհայտ ծալքեր վեր հանելու իմաստով բանաստեղծը ոչ մի նոր հայտնութիւն չի անում: Պատմիչների գրքերից կամ հինավուրց տ-

վանդություններից հայտնի դրվագներն են նրա գրվածքների նյութը: Մի դեպքում դա հայոց շղթայակապ Արտավազդ թագավորի առասպելի հաստատվածն է («Ո՛ տայր ինձ՝ ասէր, զծուխ ծխանի»), մյուս դեպքում՝ Փառանձեմի և Գնելի սիրո պատմությունը («Ասք սիրո և սրի»), երրորդ դեպքում՝ պարսից Շապուհ արքայի գերված կանանոցի վերաբերյալ եղած զրույցը («Ճերմակ ձիավորը»), ապա Զվարթնոցի մասին պատմող ավանդությունը («Զվարթնոց») և, վերջապես, թոնդրակյան տղանդավորական շարժման կես-պատմական, կես-ավանդական նյութը («Թոնդրակեցիներ»):

Ծանոթ թեմաներ, որոնց մեկ անգամ չէ, որ դարձել են հայ գրողներն ու մեկնիչները:

Դիմելով այդ թեմաներին, Դավթյանն իր խնդիրը չի սահմանափակել ոչ պատմության հիշատակարան տալու, ոչ էլ պատմությունը ծանոթագրելու պատիվ մոռեցումներով:

Ժողովրդի հիշողության նվիրական խորշերում պահված պատմական գրույցները նախ և առաջ նրա ազգային բնավորությունը ճանաչելու աղբյուրներ են: Մի դեպքում ճանաչվում է նրա հայրենասիրական անկոտրում կամքը, մյուս դեպքում՝ վեհանձնությունը, հետո՝ շինարարական ոգին և, վերջապես, բոլոր տեսակի շղթաներից դուրս նեւթող ազատության բռնկումը: Այս արժարժույթներով նա կարծես թե հետամուտ է ժողովրդի հոգեկան աշխարհի կազմավորման ընթացքին, որտեղ հավասարապես իրենց տեղն ունեն և՛ զգացմունքը, և՛ միտքը, և՛ գեղեցկությունը, և՛ գործը, և՛ ծառայումը՝ օտարի սրի ու քրիստոնեական խաչի դեմ, և՛ հայրենական սրբությունների պաշտամունքը:

Գաղափարական նման տառադրությունը Դավթյանի պատմական արժարժույթները գալիս-միանում են նրա ստեղծագործության այն երակին («...բայց ծնվեցի» և այլն), որին կարելի է առաջ «ժողովրդի վերընձյուղում» անունը: Գալով երկու ծայրերից՝ ժողովրդի պատմատառասպելական հնությունից և նրա կյանքի ամենօրյա վերընձյուղումից, Վահագն Դավթյանի ստեղծագործությունը իրար է կապում հինն ու նորը, պատմությունն ու այսօրը, հոգն ու դարը:

Թեև պատմական տարբեր ժամանակներ են ներկայացվում Դավթյանի գրվածքներում՝ առասպելական հնադարից մինչև քրիստոնեական խաչ ու խաչվառով ծանրացած միջնադար, բայց բոլորը ի մի են գալիս իբրև հայրենական ծխանի գոյության համար հայ ժողովրդի վարած «մաքառման սյուժեի» օղակներ: Սա վերաբերում է և՛ վերածնության շնչի տառչին լրաբերներին՝ միջնադարյան աղոթքների ու քրիստոնեական կապանքների դեմ ծառայած թոնդրակեցիներին, և՛ սերը սրի դեմ սլարդած մեծահամբավ նախնիներին, և՛ ազգային հպարտությունը ամեն ինչից վեր դասող մարդկանց, և շղթաների մեջ անգամ հայրենիքի մեծագույն իրավունքը հռչակած բաջ աշերիին: Դեպի կառափնարան գնացող շղթայակապ Արտավազդի միակ բաղձանքը՝

Ո՛ տայր ինձ ծխանիս ծուխը սուրբ...⁶

Իրենց հոգու մեջ կրում են բոլոր այն դրական զեմքերը, որոնց վարքագիծը դարձել է բանաստեղծի ղեկավարների առարկա:

Զլինի հայրենական կապույտ ծուխը, չեն լինի սիրո վայելքն ու երկրի

արքայութիւն ստեղծելու երազը, լույսի ու երգի աղբյուրները: Հայրենի ծխա-
նը սկիզբների սկիզբն է:

Մասենագրութեան մեջ կամ ժողովրդի ավանդութիւններում պահպան-
ված տեղեկութիւններից վերաբաղելով կամ ամբողջական սյուսններ կամ
սյուսնատային առանձին մտտիվներ, Դավթեանը զրանց տվել է ժանրային նոր
կշանք ու նոր հնչելութիւն:

Իսկ ինչ ժանրով է նա յուրացրել պատմաավանդական նյութը:

Բացառութեամբ «Թոնդրակեցիների», որը նախնական տարբերակի գրա-
մատիկական պոեմ բնորոշումից պահել է միայն (և իրավացիորեն) պատ-
մական պոեմ անունը, մյուսները ժանրային նկարագրով ասքեր են՝ ասք
հոգեկան ամբութեան, ասք մարդկային վեհանձնութեան, տաք զգացմունքի,
տաք բանական լույսի և ազգային հպարտութեան:

«Թոնդրակեցիների» մեջ, ինչպիսի հատուկ է առհասարակ պոեմի ժան-
րին, լայն կտավի վրա երևում է պատմական ժամանակաշրջանը բնորոշ
դեպքներով ու բնորոշ աշխարհայացք մարմնացնող հերոսներով, միջնադար-
յան խավարը ճեղքող հոգեկան գրութիւններով: Այստեղ մի գեպքի տեղակ
գործում է գեպքերի հարուստ շղթան՝ ներառնելով ժամանակի սոցիալական,
քաղաքական, դավանարանական երևելիքներ: Մի խոսքով՝ «Թոնդրակեցինե-
րը» ժանրով պոեմ է:

Մյուս գործերը չունեն սյուսնատային ճշուղավորումներ ու տարածումներ.
մի գեպքի ու հոգեկան մի գրութեան սահմաններում բանաստեղծն արտա-
հայտում է իրեն զբաղեցնող ասքային գաղափարը:

Նկատի ունենալով զրանց բովանդակութեան գրամատիկ ընթացքն ու
լուծումը, Վ. Դավթեանի այդ գործերը կարելի է խմբավորել նաև «փոքր գրա-
մաներ» անունով:

Ասացինք, որ Դավթեանը նյութին չի մոտենում իբրև պատմութեան հի-
շատակարանի: Պատմական հշմարտութեան հետ միասին նրան մտահոգում
է պատմութեան զգացողութիւնը: Դրանք հանգիս են գալիս կողք-կողքի,
իբրև իրարահշուտ արժեքներ: Լավագույն օրինակը, անտարակույս, «Թոն-
դրակեցիներ» պոեմի նոր տարբերակն է:

Պոեմի նախորդ տարբերակը ևս ուներ գեղարվեստական արժանիքներ,
բայց ուներ մի էական պակասութիւն: Դա պատմական ժամանակաշրջանի
հուշք սոցիալականացումն ու մոգեոնացումն էր՝ տեղ գտած իշխանուհի Փա-
ռանձեմի և ճորտ Սմբատի սիրային սյուսնի մեջ: Պոեմում անվերջ ու շարու-
նակ արժարժվում էր ճորտական և իշխանական ծագումների սոցիալական
տարբերութիւնը, որին տրվում էր նույնքան հասարակացված պատասխան,
թե ումիկն ու իշխանը հավասարապես իրավունք ունեն օգտվելու սիրո բա-
րիքներից:

Պոեմում ընդարձակ տեղ գրավող այս գրվագը և գրանից ածանցված
բարոյարանական սրտառու զատողութիւնները՝ թե ճորտն էլ է մարդ, նա
էլ կարող է սիրել, թե իշխանուհին էլ է մարդ, նա էլ է կարող դեմ գնալ
իր արյան ձայնին,—բացի այն, որ չէր փայլում մտքի ինքնատիպութեամբ և
չէր լայնացնում գրվածքի պատմականութիւնը, այլև հակառակը, թուլացնում
ու նեղացնում էր գրքային կաղապարներով:

Հեղինակն զգացել է, որ սիրո ազատութեան այս գրվածքը հետագա դա-
րերի, թերևս միայն Սայաթ-Նովայի ժամանակին բնորոշ գրվածք է («Ամեն
մարթ իր սրբտին հավասար կուլի»)⁹, և հրաժարվել է գրանից:

«Թոնդրակեցիները» նոր տարբերակը՝ համարյա կիսով չափ փոքրանալով, միաժամանակ նվաճել է ամենակարևորը՝ պատմության հարազատ շունչը:

Միջնադարի ամեն մի դար ունի իր բնորոշ գույնն ու զիծը: 9—11-րդ դարերը ոչ միայն խստակենցաղ կրոնականության, ապաշխարության, երկրնքից արքայություն հայցելու, եկեղեցական ծեսերի սաստկացման շրջանն էր, այն նույն այդ սաստկացման պատճառով, նաև ծառացման ու փրկչական գաղափարների հրահրման ժամանակաշրջան էր: Գաղափարական այս կողմնացույցը ունենալով ձեռքին, Դավթյանը բանաստեղծական նուրբ տրամաբանությամբ վերարտադրում է միջնադարում ծայր առած հակաճանաչության ոգին մարմնացնող աղանդավորական շարժման երևույթը:

Գաղափարական մյուս ցուցմունքը՝ միջնադարյան սոցիալական շարժումների կրոնական տարազի մասին, նույնպես օգնել է բանաստեղծին ավելի ճիշտ բացահայտելու աղանդավորների շարժման քաղաքական-ժողովրդական լայն բովանդակությունը: Թոնդրակեցիները իրենց առաջնորդի՝ Սմբատ Զարեհավանցու հետ միասին պոեմում երևում են թե՛ աստծո և մարգու միջև եղած միջնորդին՝ եկեղեցիները վերացնելու պահանջով, թե՛ ավելի լայն ծրագրերով, որ հանգում էր երկնքի արքայությունը երկրի վրա տեղափոխելու գաղափարին: Նրանց այս ծրագիրը, ինչպես երևում է պոեմի հյուսվածքից, ուներ առաջացման խոր արմատներ. երկնային ճնշումներից ավելի ուժեղական դասի վրա ծանրացել էին երկրային կապանքները՝ դերև-վարություն, հարկահանություն, օտար բռնակալություն, մարդկային զգացմունքների բիրտ ոտնահարում և այլն:

Թեպետև թոնդրակյան շարժման մասին պատմությունը պահպանել է քիչ էլ քիչ տվյալներ, այն էլ աղանդավորների դեմ ուղղված նշողքների ձևով, բայց այդ քիչը լրացնելով դարաշրջանի հոգեբանությունը պարզող կողմնակի աղբյուրներով՝ դավանաբանական ճառերի, պատմական զրույցների, միջնադարյան քնարերգության տվյալներով, ինչպես և բանաստեղծական երևակայության ճախրանքով, Դավթյանը ստեղծել է հայոց պատմության երևելի զրվագի գեղարվեստական կառույցը:

Թոնդրակյան աղանդավորական շարժումը բնույթով վեճ էր իր ժամանակի դեմ: Այս բանը հիմնալի զգացել է բանաստեղծը և թոնդրակեցիների խոռովությունը պատմականորեն հիմնավորելու համար ծանրացել է ժամանակի նկարագրի վրա: Ժամանակն էն ներկայացնում և՛ օտարի ապաստակությունից ճարակված հայոց բնաշխարհը՝

Ամայի լեռներ,

Ամայի ճամփա, ամայի բլուր,—

և՛ Մանազկերտի շուկան, որտեղ հայոց գերջալնների քարավանը դառնում է առուծախի առարկա, և՛ հնազանդության ու հպատակության պաշտոնական քարոզն ասող վանահայրը, և՛ Սիմավոն «նվաստ արեղայի» մատչանի մեջ գրանցված դառնակոկիծ ողբը՝

Եվ արդ, Հայոց աշխարհ, շունես խաղաղություն,

Սովառնում է վրդ անագորույն մի ահ,

Ուրկանոցները քո լիքն են անմեղներով,

Եվ այրիրդ խոհուն խենթանոց են նետված,—

և՛ սեահանդերձ վանականների ոգած աղոթքը, և՛ Քունձիկ արեղացի նյութած բանասարկությունը, և՛ պառակտություն սերմերը հոգում ծրարած թոնդրակեցիներին աղվեսակերպ խարանելու երեսվյթները:

Նույն այն դաժան ժամանակն է խաշում Սմբատ Զարհապանցուն, որը ծառացավ նրա կապանքների դեմ իբրև ոգու մարտիկ՝ միջնադարի հայ իրականության մեջ պցելով մարառման ու լույսի, վերածնության ու ազատության սերմեր:

Այս մեկնաբանությամբ՝ թոնդրակեցիներին իբրև ժամանակի հակաճառության ոգին մարմնացնող աքսորյալների ու գատապարտյալների մեկնաբանությամբ, Դավթյանը լուծում է գեղարվեստական կարևոր խնդիր. նա տալիս է ոչ թե շարժման ու Զարհապանցու սոսկական կենսագրությունը, այլ բուն էությունը՝ կրոնի դեմ սկսած դատաւարանի միջից կայծակող գոյության երկրային ձևերի հաստատման ոգին:

Ամեն մի բովանդակություն ճանաչվում է մարմնավորման ձևի միջոցով: Աս գեղարվեստի այբուբենն է: Միաժամանակ հարկ է հաշվի առնել գծավարությունը, մանավանդ, երբ գործ ունես պատմության այնպիսի սուր երևույթի հետ, ինչպես թոնդրակյան խռովությունն էր: Այդ գծավարությունը հավանորեն ճաշակել է «Թոնդրակեցիների» հեղինակը և նոր տարրերակում՝ նվազեցնելով դեպքերի քանակը, ուժեղացրել է պատումի էպոսային երակը:

Եկեղեցու հավիտենական փառքը սասանող և սովորական մարդուն երկրի ասավածություն հռչակող,—իսկ թոնդրակյան աղանդը հետապնդում էր երկնային շղթաներից մարդու ազատագրման նպատակ,— այդ երևույթը գեղարվեստորեն յուրացնելու ամենաճշգրիտ եղանակը էպիկական վսեմ ու լայնահունչ ոճն է: Էպոսային արահայտությունն առանձնապես ցայտուն է երևում պոեմի նկարագրական հատվածներում, ինչպես Թոնդրակի նժույգների վարգի նկարագրության մեջ.

Եվ պայտերը կայծի խրձեր հանում քարից,
Ապառաժից հուր են հանում ու խանձահոտ.
Եվ պայտերը ձեծում ամռան գետինը շոր,
 Խուլ վնդոց են կորզում հողից,
 Կորզում մի խուլ, ահեղ մի բոթ:
Եվ բաշերը նժույգների ալեվետում
 Ու փոխվում են ծփուն բուրբի
Ու բաշերը նժույգների ետ են նետվում
 Ու խառնվում հեծյալների
 Մազ-մորուրին:

Ծումբա ճամփան ոլոր-մոլոր՝
Թոնդրակն ի վար ձգված պարան,
Ծումբա ճամփով վարդում են խուլ
 Նժույգները փրփրաբերան...

Ծումբա ճամփան վնդում է խուլ,
Տնրում են խուլ գետին ու քար,
Եվ փոշին է Ծումբա ճամփի
 Ջգլում գեղին հառաչի պես,
 Հորանջի պես ձգվում երկար...

Էպոսային շունչը երևում է նաև ժամանակի կենցաղը ներկայացնող հատվածներում, որոնց ցայտունացման համար բանաստեղծը գիմել է միջ-

նադարյան սկզբնաղբյուրներին՝ Մովսես Խորենացու Ողբի, Ֆրիկի Կանդա-
տի, Դրիգորիս Աղթամարցու Այգու, Երզնկացու Արեղակի, Քուչակի Հայրեն-
ների, Լաստիվերտցու Հառաչանքի տառադարձության եղանակին,—պատմու-
թյան վավերական նյութերով կենդանազարդելու նույն պատմության էջերն
ու լուսանցքները:

Քայց այդ ամենը քիչ կլինեին, եթե էպոսային մեկնաբանություն և լու-
ծում չունենար Սմբատ Զարեհավանցու կերպարը: Սա էլ հենց «Թոնդրակե-
ցիների» ամենակարևոր հայտն է: Պոեմում Զարեհավանցին երևում է իրրե
ժողովրդի մաքառման և ծառայման ուժը խտացնող, կրտսեր Մհերի զարմից
սերած հերոս, ղնդաններում կալանված ազատության արդարադատ փրկիչ,
ժամանակի դեմ պարզված «ահեղ խարազան»: Թոնդրակյան շարժման գլ-
խավորի էպոսային մեկնաբանությունը պոեմում ունի երեք կետ՝ փրկչի
հայտնությունը, նրա երկրային գայրույթը և, վերջապես, խաչելությունը:

Ու երբ խաչվածը մի վերջին անգամ
Աչքերը բացեց,
Ամպած երկնքում շանթը լիաձեց,
Ամեն ինչ մի պահ ողողեց, օձեց
Լույսով իր շողուն,
Եվ ինչ-որ մի տեղ ապաստի գեմ
Իր շեղբը ջարդած,
Մահացավ հողում...

Հայոց ժողովրդական վիպերգության շունչը երևում է նաև Դավթյանի
ասքապատումի մեջ: Ժողովրդական ասմունքը, ինչպես հայտնի է, առաջին
հերթին կարևորում է եղելությունը, դիպվածը՝ նրան համապատասխան բա-
րոյաբանական հավելվածով, և հակառակը՝ պակաս կարևորություն է տալիս
եղելության մասնակիցների հոգեբանության նրբերանգներին: Մի խոսքով՝
ժողովրդական ասմունքը տալիս է եղելության բարձրաբանդակը և ոչ թե
խորաբանդակը: Չի կարելի ասել, թե Դավթյանը իսպառ անուշադրության է
մատնում իր ասքապատումի ներքին գալարումները, բայց նրա ասքերի հիմ-
նորոշ որակը ավանդությունների ոչ-հոգեբանական, այլ ասմունքային լայ-
նագիծ մատուցումն է:

Ավանդության էպիկական ոճի թանձրացումներ են նրա բոլոր ասքերի
«մուտքերը»՝ երեք գուսանների հանդիսավոր մուտքը («Ասք սիրո և սրի»),
հազար-հազար հանդերով հայտնվող գույժը («Ճերմակ ձիավորը»), երկինքն
իր թևերին առած արծվի ճախրանքը («Զվարթնոց»), «Մուխ ծխանի» ասքի
արևապաշտության արարողությունը:

Եվ պղնձե հազար շիփոր պարզվեց ծագող արեգակին,
Եվ պղնձե արեգակից փալլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շիփորներն այդ պղնձե զոզանջեցին միանգամից,
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն...
Ու երկնային աներևույթ զորքի նման
Գունդը գնդին գումարելով,
Հազար-հազար ալիք տալով,
Հոխորտայով ու ձփալով,
Ղողանջներն այդ ահաղնացան
Ու գնացին նվաճելու երկինքն արար:
Պղնձաղեմ հազար քուրմեր ծունկի եկան միանգամից,
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ բրմուհիներ:

Ծունկի կկան ու ողկցին արևի դեմ.

— Փա՛ռք բեզ, արև, օրհնա՛նք բեզ, Ռա՛...

Պատումի տուսապկական շունչը տարածվում է նաև ուսքերում նկարագրվող եղելությունների վրա, որոնք ներկայացվում են ֆոլկլորային գեղագիտության գործողությունը առանց հոգեբանական մանրամասների հանրածանոթ սկզբունքով: Այս ոճի կերտվածքներ են «Մուխ ծխախի» և «Ասք սիրո և սրի» գործերը, որոնցում պատմվող դեպքերի բարոյական խորհուրդը (մի դեպքում՝ հայրենի ծխանի առաջնությունը, մյուս դեպքում՝ սիրո դեմ բարձրացած սրի դատապարտումը) ավանդությունը դնում է ներկայիս պահանջարկվող արժեքների շարքում:

7

Արդեն «Անկեղ մորենի» գրքից սկսած Վահագն Դավթյանի ստեղծագործության մեջ հուն բացեց տեսիլային արտահայտամիջոցը, որն ավելի լայնացավ և խորացավ հաջորդ ժողովածուներում, մասնավորապես «Լույս առավոտի» գրքում: Տեսիլայինի պարբերական հղումները բացասվում են երկու հիմնական զրդապատճառով. նախ՝ երևույթների, իրերի, հարաբերությունների հոգեբանական խորացման, երկրորդ՝ ազգային բանաստեղծության նախահիմքային կերպերի վերադարձով: Այս հանգույցում Դավթյանը արժանի ժառանգորդն է շարենցյան ավանդների, որը 20-րդ դարասկզբի տասական թվականներից մինչև ստեղծագործության վերջին հանգրվանը՝ «Դիրք ճանապարհին», հավատարիմ մնաց տեսիլային ձևակառուցվածքներին, հնագույն ժանրատեսակը նորոգելով պատմական նոր ժամանակներին բնորոշ բովանդակությամբ: Դեղարվեստական հնագույն արտահայտչակերպի նորացման դավանանքին է նաև Դավթյանը: Այդ դավանանքի ամենախոսուն էմոնշներն են նոր գրքի մեջ տեղ գտած երկու տեսլագոհի՝ «Դիշերային զրույց Դրիգոր Նարեկացու հետ» և «Տենդ»:

Միջնադարյան («հաղար թվականի») բանաստեղծի հետ բացած զրույցի բուն շարժառիթը ժողովրդի կենսագրության՝ ազգային պատմության որոշակի դադափարական շերտերի հայանագործումն է:

«Զրույցի» սկիզբը տարուրերվում է երկու բևեռների՝ նշանավոր ճգնալյացի Հուլյան ուղղված օրհնաբանության և նրա ավանդած «մեղքերի» դատապարտման միջև: Մեծարելով Նարեկացու ճառագած հզոր Հուլյսը, բանաստեղծը շրջագարձ անցումով բանավեճ է բացում նրա հետ.

...Ու ես ո՛ր ունեմ, քե՛ն ունեմ բո՛ղբեմ,
Ես գանգատ ունեմ և ունեմ անեծք,
Ինչո՞ւ սուգվեցիր
Դու աստվածային ոլորտն այն վսեմ,
Ինչո՞ւ բերեցիր ու զրիր մեր մեջ
Այս խիղճը անեղծ...

Մի ականթարթ տրվելով սրի և ասպատակի դավանանքին (սա, ըստ էության, շարենցյան «սղնձյա գալլի», այսինքն՝ ամուր, զորեղ, մաքառող ոգու դավանանքի տարբերակն է), Նարեկացու տեսիլքի հետ զրույց վարողը վերջման մեղայական խոսքեր է տալով իր «քենի» կապակցությամբ և այս սահմանակետից էլ անցնում հայոց պատմության գերակշիռ դադափարի, այդ

պատմութեան մի ժայրից մշտան անցնող վերաբերմունքին, որով առաջին տեղում է լուսի համասարեցումը կյանքին, մարդկային գոյութեանը:

Լուսի և կյանքի համասարեցումից է ծնվել պոեմի հետևյալ ճշմարտութեանը.

Քո աստվածն ինքն էլ
խաղած լուս էր ու լուսի գոմար,
Քո մատյանն ինքն էլ
Տառապած շուրթով լուս է բարբառում.
Ամեն ինչ կյանքում սղառում ունի,
Ունի վերջ ու մահ,
Եվ լուսը միայն շունի սղառում...

Այս ճշմարտութեանը տեսիլքում հետևում են մի շարք այլ ճշմարտութեաններ: Նաև այս մեկը, որը ստեղծագործության, աշխարհ կոչված, «գաղափարական նեցուկն է»՝

Ու մեզ մաքրեցիր,
Որ դառնաիք վերին լուսին արժանի,
Որ անդունդներից հանենք բարության աստղերը կորած,
Եվ մեր բարձր բիրտ,
Որ պիտի դառնար լուկ ոխ ու ժանիք,
Լուսի սյուն արինք,
Հրաշքի խաչքար
Ու խղճի խորան...

Շատ կարևոր է հոգևոր սկզբի, իրրի գոյութեան անմրցելի արժեքի, բանաստեղծական մեկնությունը: Ճիշտ է, հոգևոր սկզբի տառակալական մարմնացումների վկայակոչումների արանքում, յուրօրինակ «գաղարների» ժամանակ, բանաստեղծը նորից ու նորից անդրադառնում է նարեկացու «մեղքերին»՝

Ձրահ էր մեզ պետք,
Դու մեզ աստրժո լուսը հագցրիր,—

և այլն:

Ձրույցի գլխավոր հունը որոշողը, սուկայն, ոչ թե նման «զիգլագներն» են, այլ Հուսի, Խղճի, Բարության, Արդարության փառաբանությունները, հոգևոր այն գանձերի, որոնք հայոց պատմության տառապանքից անցնելով Տառապողի էության խորքերը, նրա իսկ շուրթերով հռչակեցին «աստվածային» գոյութեան շափանիշներ:

Դրիգոր Նարեկացու էությունը դարերի ընթացքում ունեցել է այլևայլ գաղափարական մեկնարանություններ, որոնք, ի վերջո, հանրագումարվում են կամ «մռայլ հանճար», կամ «լուսարար հանճար» հասկացություններում: Վերջին՝ «Լուսարարի» պատկերացումը, որի վրա հենվում է Դավթյանի տեսլապոեմը, ունի ժողովրդական ծննդարանություն: Ժողովրդական ավանդազրույցներում և պաշտամունքային արարողություններում է նարեկացին հռչակվել իբրև համապարփակ, փրկարար լուսի աղբյուր: Դավթյանի վերաբերմունքը համահնչուն է դարից դար թանձրացած ժողովրդական պատկերացմանը:

Եթե «Ձրույցը» միտում է դեպի ազգային պատմության մի շարք տիրույթներ շեշտերի հայտնագործումն, ապա դարձյալ տեսլապոեմի կանոն-

ներով կառուցված «Տենդը» ունի ինքնակենսագրական ատաղձ: Բանաստեղծի անքնովյունը, նրա մտապատկերների մեջ խուժած այլևայլ տպավորությունները ստեղծում են տեղային կենսավիճակ: Հենց սկզբից պետք է ասել, որ առհասարակ չափազանց դժվարին և բարձր վարպետությունն պահանջող խընդիր է Տենդի՝ հոգեկան անհանգիստ, ավելի ուժեղ ու թիթիկ գեղարվեստական յուրացումը:

Վարպետությունից բացի, պահանջվում են նաև կենսական-ճակատագրական՝ «ցավահարույց» գրգիռներ, հոգեկան ապրումների զիզազաձև, ոչ ներդաշնակ ընթացքն ի մի բերելու կարողություններ:

Արդարև, Դավթյանի «Տենդը» շարահյուսվել է ճակատագրական-տեսիլ քայլին գրգիռների հիմքի վրա. իրար են բերված զգացմունքային ներհակ, բայց այդ ներհակություններով իսկ ներդաշնակ շերտեր, որոնք միմյանց հաջորդում են զգացմունքային տոնայնության ոչ միանշանակ ակիքներով՝ բոցկըլտացող, ահազանացող ու թիթիկի միջև մեղմօրոր, խաղաղաշունչ, դաշնության ձգտող ու թիթիկը՝ «Տենդը», հեղինակի իսկ մեկնություն, իր կյանքի՝ ճակատագրի պատումն է, կենսագրության տարբեր հանգրվանների հանգուցային կետերի կենարոնացումը, այն պատումն է, որտեղ կենսաբանական և հոգեբանական անհրաժեշտությամբ մտապատկերների վրա ծավալվում է վերհուշերի շնորհատվող շղթան: Բնականաբար, վերհուշերի շղթայի առաջին օղակը հեռավոր, անվերադարձ ծննդավայրի նախնական տպավորություններն են՝ բարակ մի սղջիկ, գետտիին կանգնած մի տղա, լուսազարդ, շագոտ առավոտ, կապաղպույն հավքեր, սպիտակ դառ, ոսկե գետակ և այլն և այլն: Հեռավոր եզերքի ամենապարզ, ամենաերազային, ամենահարազատ և, միաժամանակ, նախնական այս տպավորություններին հետևում են գիշերային արթնացման սուր, կնճռոտ պահերը, դարձյալ հիշողության կծիկներով՝ «Լիզով էր... Որ քսան տարեկան մեռավ, Հանճարեղ արտունը որդեց...», «Հիշում ես, աշխարհում մի օր Լևրել է պոետ մի գանգուր, Երգել է Շահանու սեր, Դաշտային անամոք թախիծ...» (II, 409) և այլն: Հուշային վերապրումներին հետևում են՝ կյանքի, առհասարակ գոյության իմաստի հայտնագործմանը կոչված բարդ ու խորհրդավոր զուգորդություններ:

Ու քունս թեթև էր այնպես,
Ես ասես ամպերից կառչել
Ու թեթև փետուրի նման
Բարձրանում, վեր էի հանում...
Այդպես է, ասում են, երբ մարդ
Քնի մեջ սկսեց սառչել,
Ինքն այդպես անկշիռ, թեթև,
Մահն այդպես անցավ է դառնում...

Եվ, այսպես, տեսիլքի պարունակներում տենդի՝ բոցավառման դալարքով, հաջորդում են կենսագրության մյուս հատվածները, և «ցավից» հետո գալիս են հաշտության պահերը.

Ես գիտեմ, հաճախ է այդպես՝
Մի աղբյուր, շագոտ մի ծաղիկ
Կամ գարնան ամպրոպ մի մաքուր,
Կամ անհայտ, անծանոթ մի կին
Հայտնվում է հրաշքի նման.

Քեզ հանկարծ փրկում են ցավից.

Ու կրկին աշխարհը անցավ.

Ու հաշտ է աշխարհը կրկին...

Բանաստեղծի անժնությունը ասպարեզ է կոչում նորանոր ղուգորդություններ՝ արցունքի հրեղեն ծաղկի, կարոտից արտասվող նժույգների, սրբի գլուխը սկուտեղի վրա բռնած Սալոմեի, «Նավգիկեն» ու «Լեռան աղոթքը» կիսատ թողած բանաստեղծի, Նարեկա վանքի ճգնավորի և այլն, կերպար-խորհրդանշաններով: Զուգորդական խորհրդանշանները տանում են մեծ, անհանգչելի Կարոտի ամբերը, դեպի հայրենի տունն ու հովիտը, գետինն ու երկինքը, դեպի կապույտն ու լույսը: Ի վերջո, միմյանց են մոտենում սկիզբը և կարոտը, նշանավորելով ինքնակենսադրության վերաճումը ժամանակակցի կենսագրության:

Նարեկացու բոլոր հետ բացած գիշերային ղրույցից և իր ճակատագրի տենդային բացահայտումից բացի, տեսիլքային արտահայտչության հիմքի վրա են կառուցված «Լույս առավոտի» ժողովածուի այլ էջեր նույնպես, ինչպես Պարույր Սեակի մասին պատմող «Կրկնվող հրազը», ինչպես «Հանդիպում պատանության հետ», «Անհայտ կղզիներ», «Երկիր գաղտնարան», «Բանաստեղծի աստղը» շարքերի այլևայլ հղումները:

Մասնավորապես, ցնցող տպավորություն են թողնում մեռած մոր «գիշերային այցը» ներկայացնող երկու բանաստեղծություն: Տերյանական հայտնի բանաստեղծության բանալիով («Այս գիշեր կրկին մայրըս մեռած...») Դավթյանը բացում է մեռած մոր գիշերային այցելության բուն խորհուրդը:

Այս գիշեր եկել էր նորից,
եկել էր իմ մայրը մեռած,
եկել էր, թեքվել էր վրաս
Ու ձեռքը գրել էր սրտիս,
Ասում էր.

— Քո վրա հրեկ
Տեսել եմ ես մի շար հրազ
Ու եկա, որ ցավդ տանեմ,
Որ վրադ աղոթեմ, որդիս:

Աչքերդ հանդել են մի ժիչ,
Մազերդ մոխիր են դարձել,
Կոպերիդ, տեսնում եմ ահա,
Թառել է թախիծը դեղին,
Երևի ինձանից հետո
Քեզ մենակ ու որր են կարծել
Ու հացիդ լեզի են խառնել,
Ու գինուդ խառնել են լեզի:

Այս նույն նյութով Դավթյանը գրել է բրեստումատիական արժերի մի այլ բանաստեղծություն.

Նա այդ գիշեր մինչև լույս խոնարհված էր սնարիս,
Գեռ ինձանից հոգիի հոտ ու ծխի հոտ էր դալիս,
Վառողի հոտ էր գալիս սպիներից իմ ցավոտ,
Իսկ իմ բարձից՝ մանկության ու մայրական ձեռքի հոտ...

Մոր «գիշերային այցի» թեմայով գրված բանաստեղծությունները, ինչպես նաև սիրային վերհուշերը՝ պատանության պարզ ու նախնական տե-

սիլքային վերապրումները, պարունակում են զրամատիկական լիցքեր: Այլապես բանաստեղծությունները չեն ունենա այսուղ շունչ, հոգեկան գալարքի նշաններ, զգացմունքների շիկացումներ:

Նորագույն հայոց պոեզիայի խորաթափանց ու ճշգրիտ մեկնաբաններից մեկը՝ էդ. Մեմելայտիսը, Վահագն Դավթյանի պոեզիան բնութագրել է նաև «երկրային ու ուղեղին» խոսքով:

Մա, երևի թե, ամենադիպուկ ու ստույգ սահմանումներից մեկն է, մանավանդ, տեսիլների կապակցությամբ: Իրապես, բանաստեղծի զգացմունքների ու մտորումների աշխարհը բացառապես հենվում է երկրային հիմքերին, իսկ ցանկություններն ու իղձերն արտահայտվում են «ոգեղենացած»: Այս միացությունից էլ կառուցվում է տեսիլքը, որ տեղ ունի նաև գրքի մյուս շարքերում: Գրինակ, «Անհայտ կղզիներ» շարքում: Այստեղ տեղադրված «Ամպրոպի կարոտ», «Դաշտի կարոտ», «Գույների կարոտ», «Ջրան կարոտ», «Աղբյուրի կարոտ» բանաստեղծությունները, թեև ունեն իրական-երկրային դրոշմատաձևներ, սակայն, այնպես են մեկնաբանված, որ հանդես են գալիս յուրօրինակ ֆանտաստիկական շաղախով՝ իբրև տեսլական հայտնություններ:

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով են հյուսված նաև «Լույս առավոտի» շարքի տաղերը, «Երգի ծվիններ» շարքի մանրանկարչական խտացումները, մանավանդ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածը» մեկնող «Երկիր գաղանարան» շարքի բանաստեղծությունների փունջը: Վերջինիս խորագիրն անգամ հուշում է նրա գեղարվեստական լուծումների ուղղությունը: Հայոց պատմությունը, իրապես, «գաղանարան է»՝ բազում գաղտնիքների, սրոնց հայտնագործությունը դարեր շարունակ հղել է հայոց բանաստեղծության գլխավոր մտահոգություններից մեկը: «Գաղտնիքների» գրական-գեղարվեստական վերծանումը թափ առնելով 20-րդ դարասկզբից՝ Հովհ. Թումանյանի, Սիամանթոյի, Վ. Տերչանի, Ե. Չարենցի, Վ. Թեքեյանի ներշնչանքներից, լայնահուն շարժում է դարձել նորագույն բանաստեղծության մեջ: Այս ասպարեզում ես իր խոսքն է ասել Վահագն Դավթյանը, գրելով բանաստեղծությունների ու պոեմների շարքեր, որոնցում, իմ տպավորությամբ, առանձնանում է հատկապես «Հայաստան» ասքը: Նոր գրքում նույնպես կան հետաքրքրական վերծանումներ՝ հայոց պատմության գերիշխող դասերի բացահայտումներով («Ջրան իմ արյան», «Ներքող մայրենի լեզվին», «Հայոց լեզու», «Հայոց լեռներ», «Կայծքար», «Երգող խաչքար», «Տագնապ» և այլն):

Դրականության աստությունը, ինչպես հայտնի է, դասակարգում է երկու տեսակ՝ բանաստեղծական խոսք և արձակ խոսք: Առանձնացնելով երկու տեսակը, առաջնությունը տալիս է բանաստեղծական խոսքին՝ վերջինիս իմաստային խտացման ու լիակատարության, պատկերային նշաններով երևույթը կամ առարկան մարդկային հիշողության մեջ ամրապնդելու համար:

Վահագն Դավթյանն այն բանաստեղծն է, որ էսպես զգում է բառային համաձայնությունների ներքին էությունը, այդ համաձայնությունների միջոցով բացահայտվող զուգորդական բովանդակությունը: Նրա տեսիլներն ինքնին զուգորդություններ են, որով յուրացվում է բանաստեղծության գլխավոր խնդիրը՝ համադրականությունը (սինթեզը), որը բոլոր ժամանակներում և ոճային բոլոր տարբերակներում հղել է (և մնում է) իսկական բանաստեղծության գլխավոր սկզբունքն ու նախադրյալը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը բնութագրելիս, թերևս, կարելի է բնաբան դարձնել «Կաշարան» պատմվածքի՝ գյուղից հեռացած, գյուղ վերադարձող ուսանող և լրագրող հերոսի հետևյալ մտորումը. «Գրողը տանի, մտածում էի ես, գնացել մտել են ծմակները, ոչ՝ գիտեն աշխարհում ինչեր կան, ոչ՝ ուղում են իմանալ... Խոտ են հնձում, խոտ են դիզում, կով են պահում, մթերում են յուղ, պանիր, միս, կաշի, էլի խոտ են հնձում, խոտ են դիզում... Գոնե գծին (երկաթուղուն—Ս. ԼԿ.) մի քիչ մոտիկ, մի քիչ դեպի ապրելին: Գնացել, ծրմակում տեղ են գտել»¹:

Սա հերոսի «անեծքը» չէ. իհարկե, այլ նրա թախիժը, կարոտը, նրա գերզգայուն, խիղճը շարժող վերաբերմունքը գյուղաբնակների հակատառի հանդեպ, այն մարդկանց, որոնք ծվաբել են քաղաքակրթության բանուկ կենտրոններից հեռու, «կուսական» Ծմակուտում: Այսուամենայնիվ, ծմակում ապաստանած այդ մարդիկ ոչ ԼԿ. Բակունցի մթնաձորյան եզերքի անգետ-անհաղորդ բնակիչներն են, ոչ էլ Ստ. Զորյանի որոշ պատմվածքների գեղջուկները, որոնք շփոթվում են «դրսի աշխարհից» ստացվող ամեն մի նոր տեղեկությունից:

Մաթևոսյանի Ծմակուտի բրնակիչները, թեև մեծ պատմության հուսկի մեջ չեն, սակայն իրենց կյանքի բոլոր բաղերով և հոգեկանֆիզիկական շարժումով, բոլոր թրթրոններով այս կամ այն չափով հաղորդակից են քաղաքակրթության նորություններին, ենթակա են նրա անկասելի ազդեցություններին:

«Այս գյուղը հազար թելերով կապված է աշխարհին»՝ Մաթևոսյանի գրած ուռաջին իսկ գեղարվեստական շնչի նախադասություններից այս մեկը չափազանց նշանակալից է ու տարողունակ՝ հատկապես նրա աշխարհայաց-



Հրանտ Մաթևոսյան

քային դիրքը պարզելու առումով: Մի գեպում՝ աշխարհից ոչինչ չիմացող և իմանալ չցանկացող գեղջուկներ, մյուս կողմից՝ աշխարհի հետ հարուստ և բազմազան «շփման կետեր» ունեցող գյուղական համայնք, որն իրավունք է տալիս գրողին Մամուկուրը համարելու մեծ աշխարհի մանրակերտը:

Ո՛չ պարագործ է, ո՛չ էլ դիրքերի, պատկերացումների հակասություն: Ամեն ինչ իր տեղումն է:

Մամուկուրցիները հիշարժան են և՛ իրենց համար նվիրական, ամենից էական, ամեն բանից վեր աշխատանքով (ժամանակ էլ չունեն ծանրութիթն անելու «աշխարհի բանը»), և՛ իրենց կուսական բնակավայրը մեծ աշխարհին կապող ինքնազիտակցության թաքուն զգացողությունների բնական փայլով ու ճշգրտությամբ, և՛ իրենց մարդկային էությունը:

Հր. Մաթևոսյանն ասել է. «Համոզված եմ, որ աշխարհի ամենացավոտ հարցերին կարելի է պատասխան տալ՝ սյուժետային առումներով բառացիորեն չհեռանալով Մամուկուրից»: Այնուհետև. «...յուրաքանչյուր Մամուկուր իր մեջ պարունակում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը»:

Խուս քննադատ Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած և հանիրավի աղմուկ հանած (բացասական գրգիռներով) հարցազրույցում արտահայտած այս միտքը Մաթևոսյանի համար ոչ թե սովորական հոստոթական պերճախոսություն. գեղգեղանք է, այլ հարադատ ու կայուն, խորապես փաստարկված ու իմաստավորված գեղարվեստական դավանանք:

Մամուկուրի պաշտպանությունը գրողի պատասխանն էր այն «մեկնիչնե-րին», որոնք այդ աշխարհը համարում էին նեղ, անձուկ, սահմանափակ: Բանի էությունն այն է, որ իր գրական տեսողաշտը «սահմանափակելով» «Մամուկուրի աշխարհագրությունը», հայոց բնաշխարհի ու բնականորեն շակի ահագեծերով, Մաթևոսյանը մշտապես բնդարձակում է ժամկուսյան տարեգրության սահմանները, ասպարեղ է տալիս նորանոր մարդկանց ու նորանոր դիպվածների, գեղջկական համայնքի բարքերի ու կեցության ձևերի միջոցով հասնելով հիմնարար, անանցողիկ եզրակացությունների՝ աշխարհի ու մարդկային հոգու շարժումների վերաբերյալ:

Իր գրական գործունեության տեղդությունը հանգում է քսանհինգ տարի: Այդ ընթացքը՝ նկատի ունենալով նրա արձակի գաղափարական-բարոյախոսական և գեղարվեստական-արտահայտչական ներքին տեղաշարժերը, կարելի է բաժանել երեք շրջանի՝ 60-ական թվականներ, 70-ական թվականներ, 80-ական թվականներ:

Ստեղծագործության ամեն մի շրջան ունի ոչ միայն արձարձած խրն-դիրների առանցք, այսպես կոչված՝ գաղափարական էպիկենտրոն, այլև նյութի արտահայտման եղանակների իր կերպը, ձևագրի և ոճի ուրույն գծանկարը:

60-ական թվականների ստեղծագործության համար (այս թվականների հաշվեկշռի մեջ են մամուկում տպագրած մի շարք ուրվագծային, հեղնական շնչի մանրանկարներ և 1967-ի «Օգոստոս» դիրքը) այդպիսի զլխավոր՝ հան-գուցային կերպար-գաղափար է բեռնաձին՝ պես-պես արտահայտություննե-րով, բազմազան տարբերակներով:

70-ական թվականների ստեղծագործության՝ «Մտերը» (1978) և «Մեր վաղբը» (1978) գրքերի պատումային շարքերը թաթախված են մարդկային կեցության «սկիզբների», «արմատների», «տոհմի կանչի», «մաքառման»,

«Ինքնահաստատման» և հարակից գաղափարներով, իսկ նոր շրջանում, որի սկիզբը «Տաշքենդ» («Անձրեած ամպեր») և «Տերը» գրվածքներն են, իբրև առանցքային գաղափար-կերպար առանձնանում է հայրենի բնաշխարհի, երկրի Տիրոջ հասկացությունը:

Բեռնաձի, սկիզբ-արմատ, տեւ. այսպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի զարգացման շղթայի պատկերը:

Բոլոր այս գլխավոր գաղափար-կերպարները արդեն տեղ ունեին ստանարյուն հրահանգիչների կնքած «ոմն Հրանտ Մաթևոսյանի» դրական մուտքի ուժեղ վավերագրի՝ «Ահնիձոր» երեկի ակնարկի էջերում, տեղ ունեին իբրև սերտաճած, անտրոհելի հասկացություններ:

Այն գրվածքի էջերում, որում, Անդրեյ Բիտովի գիտումների համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը երևում է իր հետագա ստեղծագործության բոլոր էսեյան նշաններով: Բիտովը «Ահնիձորը» համեմատում է հողի մեջ արմատներ նետած այն ծառի հետ, որը աճում է մշտապես և ամեն անգամ հավիլում ծառաբնի թվաբանական-տարեկան օղակները:

Ահնիձորյան խոր արմատից, իրապես, ձգվում և տեսք են առնում Մաթևոսյանի արձակի ճյուղերը, այս անգամ, իհարկե, ոչ թե իրական բնական վայրի (գրողի ծննդավայրի), այլ պայմանական տեղավայրի՝ Ծմակուտի անունով: «Աշխարհագրական իրադրությունը,— գրում է Ա. Բիտովը,— փոխարինում է գոյաբանական իրադրությունը»:

2

Եվ այսպես, «Ահնիձորի» բանաստեղծական-գունանկարչական և կենցաղային-առօրեական տեսագծերի հետքերով, նրա «ակունքներից» սկիզբ առնելով, հայտնվում են «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը և «Օգոստոս» («Բեռնաձիեր») վերնագրված պատումների շարքը, 60-ական թվականների արձակի հանգուցային կերպարով՝ բեռնաձիերով:

Կյանքի դրամատիկական շնչի խոր թափանցումներով իսկ այդ արձակը առավելապես հակված է դեպի հովվերգությունը, դեպի «20-րդ դարի պատուհանի ռոմանտիկան»:

Առաջին հերթին՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը:

Իհարկե, Անդրեյ Բիտովի «20-րդ դար. հովվերգություն»⁴ հոդված-գիմանկարի նշանակետը ոչ թե անցած դնացած, հեռավոր-ասպետական ժամանակների հովվերգությունն է՝ «գրախտային» գունագծերով, այլ 20-րդ դարինը, երբ գործում են ժամանակակից բարդ ու բարդացող կեցության բնորոշ օրենքները, երբ արտահայտվում են նորագույն սոցիալական, հասարակական ու հոգեկան կյանքի առանձնահատուկ հոճվածքները:

Դրամատիկական դժվարին իրադրության մեջ, մարդկային ծանրից էլ ծանր հոգսերի և ուժգին տխրությունների մեջ Մաթևոսյանը անկասելիորեն որոնում է մարդու, բնության, աշխարհի հովվերգական դաշնությունը, որոնում է ասքային-անխաթար-անդարգ վաղեմի իրականությունը՝ իբրև իդեալ-հանդրման: Սակայն նույն այդ իրադրությունը արձակագրին երևում է մերթ իբրև գլխիվայր շրջված «հովվերգական եզերք»՝ «հովվների ինքնավար հանրապետություն», մերթ իբրև խաթարվող-փլուզվող իդիլիա, մերթ իբրև ամենաիրական, ամենատուրական ժամանակակից գյուղաշխարհ՝ ուր աս-

տիճանաբար պակասում են հերթաթիւները, ծղրիգների երգը, կապտամշուշ ամպերը, անտառաչին արջերը, հնավանդ գեղեցկութիւնները և մնում է թախիծը. «Զորերի վրա մի աշնափախ մեղեդի է կախում անտառը»:

Դա «կորուսյալ աշխարհի», տխրութեան, թախծի էլեգիական մեղեդին է, որը և արձակագրին հուշում է բռնաձիւրի պես-պես «սլոժենները», կամ ավելի ստույգ՝ բռնաձիւրի կերպարները, նրանց յուրօրինակ երկխոսութեւնը (եթէ նկատի ունենանք, որ Մաքսեոսյանը հենց սկզբից էլ սլոժեատաշին կառուցվածքների գրող չէր. նրան անմատչելի մնաց հետեւողականորեն, օղակաւ օղակ ընթացող, «ներգաշնակ» սլոժենների արվեստը):

Բռնաձիւրի առաջին կերպարները հայտնվում են դեռ «Մենք էնք, մեր սարերը» վիպակում՝ ի դեմս անտառամիջյան հովիվների, որոնք օրնիբուն սարերում կռիվ են տալիս բնութեան դեմ՝ հանուն մարդու և շուշն աչղ բնութեան, բաղադրութեան և բնական, անաղարտ գոյութեան ներդաշնակութեան: «Հովիվների ինքնավար հանրապետութեւնը», որ վիպակում հանդես է գալիս իգեալի դերով, բնավ էլ հովիւներգական իրականութեւն չէ, ինչպէս արդեն նշեցի, այլ խորապէս գրոմատիկ կեցութեւն:

Թեև հովիվների սարվորային յուրահատուկ միջավայրում գործում են աչղ միջավայրի բարոյական բարձր օրինքները, աչղութեան աշնիվ, աշատեղ ևս թափանցում են նորդարյա բարքերը՝ ի դեմս համագյուղացի գեներալի օտարացման, համագյուղացի հաշվապահի անձնապաշտութեան, համագյուղացի ուսուցչի ինքնակալութեան, անաշխատ կենցաղին վարժվող, գլուղը քաղաքում որոնող համագյուղացիների:

Կյանքի ընթացքը անկասելիորեն ստեղծում է բախումային իրադրութեւն:

Բախման «շարժառիթը» մեծ իրողութեւն չէ՝ գողացված չորս ոչխարներ են, որի համար ոչխարների տերը՝ Ռեազը, ստացել է հովիվների հատուցումը: Ո՛չ տերն է դժգոհ, ո՛չ հովիվները, — նրանք քվիտ են. Բացք... այս «անմեղ» պատմութեանից մեծ գործ է սարքվում, բրեւեան օրենքի կետերով հիմնավորվում, հովիվները կտրվում են բանից-գործից, և սկսվում է հետաքննութեւնը, որի գլխավոր դերը հանձնարարվում է միլիցիայի լեյտենանտին: Սա էլ, ինչպէս ասում են, գեղջկական «զարմից» է, վերապրում է գյուղական-սարվորային կենցաղի ու բնութեան գեղեցկութեւնը, սակայն հանուն օրենքի տառի հարկադրված է դեմ գնալ իր իսկ մարդկային էութեւնը, խլացնել աղատ բնութեան զավակի ներքին ձայնը: Վիպային ներհակութեան մի ծալրում բնութեան ազատ զավակներն են՝ աշխատանքի «ծառաները», մյուս ծալրում՝ օրենքի տառը մարմնացնող ուժերը, որոնք, ծնյալ «շարժեր» շինելով, կատարում են ոչ այնքան բարի գործողութեւններ:

Այս առումով վերին աստիճանի բնորոշ մանրամասն է լեյտենանտինի շակոբջանի տկամտ մասնակցութեւնը Իշխանի եղների փրկութեանը: Թգնելու համար լեյտենանտը, — սովում է վիպակում, — պետք է իր էութեան մեջ հազթահարեր մի շարք արգելքներ. հոսի այն, որ ինքը օրենքի պաշտպան է, Իշխանը՝ օրինադանց, ապա՝ Իշխանը «թեկուզ հանցագործ, մեղք է... աշնուհետեւ եղբ ոչ միայն միս է, այլև ուժ ու գեղեցկութեւն, վերջապէս՝ եթե եղբ ստակի, Իշխանը պետք է հատուցի եղան զանգվածի շափ հատուցում: Միլիցիայի քննիչը ի հայտ է բերում զարմանալի քնքուշ և մարդկային խոր համագգացում հովիվների հանդեպ, նրանց հարցաքննութեան ընթացքում

ձևակերպելով մարդու և օրենքի իր բմբռնումը. «...հս էլ եմ օրենքի ձեռքին, Իշխան ջա՛ն, դու էլ ես օրենքի ձեռքի՛ն, բոլորս ենք օրենքի ձեռքին: Օ՛րենքի՛: Ես չեմ լինի, դու չես լինի, օրենքը կլինի, օ՛րենքը՛: Հանցա՞նք ես գործում՝ պիտի տա՛ս պատասխան: Այդպես է, օրենք հնարողն է իր հնարածին պատասխան տալիս: Օրենքը վեր է ամեն ինչից»:

Շարադրելով վիպակի սյուժեն, Հրանտ Մաթևոսյանը դրա միջոցով հայտնագործում է պորժող օրենքներից ավելի բարձր օրենքը՝ ժողովրդական-ավանդական պատկերացումներով ամրապնդված աշխատանքի պաշտօնային իրեն կեցության հիմնական շահանքը:

Հովիվներին վհատեցնում է քաղաքաբնակների վարքագիծը, որոնք «աշխարհը շինել են հաշվապահությամբ»: Այս առումով դիպուկ մանրամասն է դատախազին Զավենի ուղղած մեղադրանքը. «—Հաշվապահ եք, հաշվապահ... Ձեզ հետ գլուխ դնել չի լինի, մեղալ եք հավաքում, պատվոգիր եք հավաքում, կենսագրություն եք հավաքում ու դառնում տեղ...»:

Եվ մեղադրյալները դառնում են մեղադրողներ... հասարակական արտաավեր բարքերի, պորտաբուծության, անտարբերության, անաշխատության: «Դատավորը հարցնում էր. մեղադրյալներն ասում էին. «մե՞ղ ինչու ես հարցնում, մենք հո մեղադրյալ չենք»:

Մեղադրյալ-մեղադրող հարաբերության նման շրջագարծով դրողը ավելի քան սրտակիացնում է վիպակի հանգուցային՝ բեռնաձիերի մոտիվը, այն մարդկանց, որոնք բնիկ, առհմական անտառամեջցի են, այսինքն աշխատողներ. «դու ես՝ քո աշխատանքը, քո սարե՛րը, քո սշխա՛րը...»:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում Մաթևոսյանը արժարժում է նաև գյուղի-սարերի «Հովիվների հանրապետության» փլուզման խնդիրը, Անտառամեջի հեռանկարի խնդիրը իրեն ներառույն սոցիալական մեծ շարիք: Ահա-վանգուվ էլ փակվում են վիպակի էջերը. «...կինը Զավենի վիզն անընդհատ ծռում է դեպի քաղաք. «Պավլեն ու էնտեղ ապրում է, մենք չե՞նք ապրի, շարժվիր, ես մի գործարանում հավաքարա՛ր կաշխատեմ»: Իշխա՛ն, Իշխո՛ն... Իշխո՛նն էլ է աչքը գցել քաղաքին: Իհա՛րկե, Իշխա՛ն,՝ քաղաքն առանց բեզ դժվար է ապրում, բնում է, արթնանում՝ Իշխանն ինչո՞ւ չեկավ: Գնա՛, Իշխան, քաղաքի հրապարակում կանգնիր ու շվշվալորու Գիշերներն արթնացիր ու պատուհանից հավիականչ սուրելով ուղեկցիր սպանդանոց քշվող հոտը»:

Մեղարվեստական առաջին իսկ վավերագրերից հալանի զարծավ Մաթևոսյանի խոր ու հնազանդ հավատարմությունը կյանքին, վերջինիս ճշմարտությանը նրա ձեռագրի վրա: Գրականությունը, ըստ նրա հայեցվածքի, ոչ թե սուտ բառախոսքերի, քաղցրօրոր նիրհի, զանգույակ-պաճուճանքների հավաքածու է, այլ իրականության խորագույն արմատների ճանաչում: Նրա այս հայեցվածքը տեսական բավարար հիմնավորում գտավ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավեճային հոդվածում, որը նաև պատասխան էր իր ընդդիմախոսներին. մասնավորապես ընդդիմախոսների այն առաջադրությունը, որի համաձայն ժամանակակից գրականության հեռանկարը իբրև թե քաղաքագրությունն է, իսկ գյուղագրությունը գրականության եանաբակերին միայն արժանի փաստ:

«Գյուղագրության-քաղաքագրության» վեճերի օրերին Հրանտ Մաթևոսյանը շարադրել էր արդեն «Բեռնաձիեր» հալանի շարքը: «Բեռնաձիեր» շարքի պատումներով սկզբնավորվեց Ծմակուտը՝ Մաթևոսյանի հարազատ գե-

դարվեստական-ազգադրական-մարդաբանական միջավայրը (այդ եզերքում տեղագրվեցին և՛ ԱՆՏիժորը, և՛ Անտառամեջը՝ իր տարեգրությունն առաջին հանգրվանները):

Ծմակուտյան եզերքը բառացիորեն ողողված է կյանքի անմարելի շրն-
չով՝ գեղջկական համայնքի խոտը ու զրուցյով, դեպքերով ու դեմքերով, բու-
սական և կենդանական աշխարհի գույներով, կին ու տղամարդով, հոգով ու
սարերով, եղանով ու բահով, հնձվորներով, հովիվներով, դարբիններով, աշ-
դեպաններով, քաղաքաբնակ հովեկներով, մի խոսքով «գեղջկական էթնո-
սի» ամենաբազմազան, ամենաբնորոշ ճակատագրերով:

Ծմակուտի իրականությունը, ինչպես հիանալի ցուցադրում է գրողը, ոչ
միայն մեկընդմիջա՝ կաղապարված կյանքի ցուցադրական մոսկետ չէ, այլև
զարմանալիորեն ինքնատիպ աշխարհ է, որտեղ ամեն ինչ հոսում է և վերա-
նորոգվում, ամեն ինչ քայքայվում է և դիմափոխվում, ամեն մի երևույթ
ներքին թելերով կապված է մշուների հետ: Դա բառիս բուն իմաստով իս-
կական ժողովրդական կեցություն է՝ մարդկային ճակատագրերի մի յուր-
օրինակ շղթա, որի ընթացքով արձակագրի խորաթափանց հայացքը որոնում
է բեռնաձիերի երազների և իրականության կետերի բախման տահնադրամա-
տիկ հանգույցները:

Հրահա՛ Մաթնոսյանին «գյուղ-քաղաք» հարաբերությունից ավելի մտա-
հոգում է մարդու ճակատագիրը, նրա էության մեջ պահպանված կամ չպահ-
պանված մարդու էության հայտնաբերման՝ մարդկայնության, կթե էլ ավելի
առաջ դնանք՝ մեծ գոյության հաստատման խնդիրը:

Բոլոր բեռնաձիերի մաքուր երազանքը հիանալի է արտահայտված Ալխո
անունով ձիու (համանուն պատմվածքից) թաքուն «մոտորումների» միջոցով.
«Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հաստ աղբյուր: Անդրոն (ձիու տերը—
Ս. Ա.) այդ հովտի տեղը շիմանար: Այդ կանաչ հովիտում, աղբյուրի մոտե-
րը, արածեր մի կարմիր ձի: Ոչ ոք չիմանար, որ այդ ձին Ալխոն է, բայց դա
լինե՛ր Ալխոն: Արածելով պտուկեր հովիտում, ջուր խմե՛ր, պոչով քշե՛ր մի էրկու
հատիկ ճանճը, թախծե՛ր, պառկե՛ր արևի տակ կանաչ հովիտում պատկածի պես,
աղվեսը գար պղպիճ հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպստեր շըր-
թունքները և այդ ժամանակ Ալխոն հո՛ չփռացներ լացն ունեցելով. աղվեսի
լեղին ճաքեր: Ալխոն աշխույժով կանգներ կանաչ մարգում՝ հովտի ծայրին
արածելիս լինե՛ր լայնգավակ մոգ կարմիր դամբիկը: Արածե՛ր Ալխոն կանաչ
հովիտում, պառկե՛ր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ մամլեր լողային վերելով,
լինե՛ր տխուր ու գեղեցիկ: Ու հետո բանեին գայլերը. կուշտ ու բարի Ալխոն
նրանց շտանջե՛ր, ինքը շտանջվե՛ր, իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտե՛ին»:

Ալխոն, ինչպես արձակագիրն է մի առիթով նշել, ոչ թե «մարդկայնաց-
ված» կենդանի է, այլ «կենդանակերպ» մարդ, որի ուսերին, ծննդյան իսկ
օրից, ծանրացել են կյանքի անվերջանալի հոգսերը՝ բեռները:

Հսկայական բեռ ու բարձր ծմակուտցի «աղվես» Դիբորը Ալխոյի հետ
ճանապարհ է քնկնում դեպի Ղազախ: Դժվարամատչելի, գառավեր կեռամն-
ներով ճանապարհ է, Ալխոն ծերացած, հալից ընկած ձի. հանգամանք, որը,
ի վերջո, շարժում է Դիբորի կարեկցանքը: Ինքն էլ, ինչպես երևում է պա-
տումային շարադրանքից, նույնպիսի Ալխո է, նույնքան շարժարված, նույն-
քան աշխատավոր, ինչպես Ալխոն: Դիբորը, տարիքն առած այդ գյուղացին,
իր հաշվի տերն է, իր հոգսերի հետ, դարձյալ բեռնաձիերի տոհմից: Նրան

խոր ատելութիւնն է պատճառում մարդկային «նոր տոհմը»՝ անաշխատ պորտաբույծների, փափկակենցաղ քաղքենիների և անհոգ բեֆշիների տոհմը. «Ձորում, բարերի մեջ, գետը մրմնջում էր, աղջիկների մայրը գլուխը ծընկնելին ոչ աչն է նիրհում էր, ոչ աչն է տխրում ջրերի վրա ու իր սպիտակ ոտների տակ, աղջիկներից մեկը խռովել էր ու նիհար մեջքը կեռած գրկել ծնկները, մյուսը խոտը մոցնում էր նրա ականջը և խուլ ու խղված ծիծաղում, և քուլը, շրթունքներն ուռցրած, շուռումուռ էր գալիս նստած տեղը, վիթխարի մարդաթողը անում էր իր փափուկ պտույտները արևի տակ, իսկ Ալիսոն կանգնել էր ու թախծում էր: Եվ այդ ամենը հանգած ու իզուր էր, ինչպես շաշեսատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի վրա փառը ծառը, տակին փռված արտ շունեցող արևը: Դետակը պիտի բաժանված լիներ մարդերի մեջ, աղջիկների մոր գիրքը իսկական բուրդ լվացողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեին, հանդի տանձ հավաքեին, խոտ հավաքեին, հնձվորի համար պիտի ջուր տանեին, վիթխարին պիտի կանգներ գեղի տակ ու խոտ տար գիզողին, կամ թե չէ... Դիքորը կանգնեց, նաչեց-նաչեց և ժպտալով ու գլուխը թափահարելով գնաց գեղի Ալիսոն:

— Պարապութիւնից սատկում ես,— ասաց Դիքորն Ալիսոյին,— Ղազարի ճամփան միտդ է՞»:

«Պարապութիւն» վերաբերյալ միտքը բռնածի Դիքորի համար մի ամբողջ «փիլիսոփայութիւնն է», վարքագծի գաղափար, ինչին հանգում են նաև մյուս բռնածիները՝ սալլ սարքող Անդրոն և հնձվորուհի Մարիամը («Օգոստոս»), լրագրող Հրանտ Քաշանը և նախագահը («Կայսրան»), քաղաքային կյանքի հրապույրներից հրաժարված Փոքր հորեղբայրը («Խոյզիկ», «Խոյզ»), Սիմոնը, մյուսները:

Ծմակուտի համար վարքի չափանիշ է աշխատանքի չափանիշը:

Զգրված մի օրենքի համաձայն ոչստեղ աշխատանքը գնահատում են իբրև կյանքի «շարժիչ ուժ»:

«Անդրոն սալլ է սարքում»՝ հասարակ մի գործողութիւն, որը արձակագրի գրչի տակ ձեռք է բերում մեծ բովանդակութիւն:

Այգպես տարողունակ են աշխատանքին-գործին, վերաբերող մյուս մտքերը. օրինակ, կնոջ և աղամարդու գործի հիերարխիային վերաբերող հետեյալ դատողութիւնը. «...Աշխենը կինն է, տան աղամարդն Անդրոն է: Աշխենը չի խառնվում աղամարդկանց գործերին: Իրենց հաշիվներն իրենք գիտեն: Աշխենը կինն է, կով է կթում, ոչխար է կթում, սպասում է Անդրոն փայտ բերի... ձին վերաբերում է Անդրոյին: Անդրոն փայտ չի բերում՝ Աշխենը վիզը ծուռ կսպասի...»:

Հրանտ Մաթեոսյանը գեղջկական աշխատանքը ներկայացնում է իբրև կյանքի շարունակելիութիւն անհրաժեշտ տարր:

«Ընդհանրապես ինձ գրավում են ուժեղ բնավորութիւնները, կրքերի բախումները, կյանքի լուրված գրամատուրգիան»⁵:

Արձակագրի այս խոստովանութիւն փաստումն են նրա «բռնածիների» պատմութիւնները. օրինակ, «Օգոստոս» պատմվածքի Մարիամ-Անդրո-Աշխեն փոխհարաբերութիւնները, հատկապես այդ կտպի վերջաբանը, երբ Աշխենը մի կողմ է քաշում աղջիկ ժամանակվա իր քնկերուհուն՝ Մարիամին, այնքան է ձեռնում, որ Մարիամը հագլիվ է ոտքի վրա կանգնում՝ «Հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը ամից մազերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և գուլերն ինքը վերցրեց...»:

կամ հիշենք մտերմական զրույցի այն տեսարանը, երբ Անգրոն խորհուրդ է տալիս Մարիամին:

«— Մարիամ...—ասաց Անգրոն,— Մարիամ, կովն ի՞նչիդ է պետք, ինչո՞ւ ես կով պահում, Մարիամ: Ծախիր, գնա մարդի: Գնա աղջկադ հետ փեսիդ տանն ապրիր, ինչո՞ւ ես քեզ շարշարում, Մարիամ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար: Քո ի՞նչ բանն է կով պահելը, Մարիամ: Մարիամ,— գլուխը կախ ասաց Անգրոն,— էլ շալակով խոտ չբերես, քեզ մի՛ սպանիր, Մարիամ»:

Հրանտ Մաթևոսյանը ասպարեզ է հանում Ծմակուտի ցավը, տառապանքը, անեկզորը, հեգնանքը, զրույցը, անուրջը, ֆարսը, կատակերգությունը, դրաման,— ամեն, ամեն ինչ, վերջին հաշիվով՝ իրականության բազմազան ու բազմակերպ ճշմարտությունը՝ հանուն ժողովրդական կյանքի հոգևոր ու բարոյական արժեքների պահպանության, հանուն Ծմակուտի «մարդկայնություն», հանուն անխաթար գեղեցկությունների, ոչ թե «գլուղի և քաղաքի հակադրություն», այլ մեծ, հարուստ, գեղեցիկ կյանքի զոյություն:

Այս «փիլիսոփայության» համոզիչ ցուցադրումն է «նժույգս, նժույգս» պատմվածքը՝ Փոքր հորեղբոր «հակասական», բայց այդ հակասություններով իսկ միասնական կերպարով, այն կերպարով, որը, թեև ապրում է քաղաքի Թիֆլիսի, կենցաղի հրազանքներով, բայց, ի վերջո, էության միջից դատարկում է օտար-խորթ տարերքը և մնում հավատարիմ բեռնաձիերի տոհմին, իր ներքին տարերքին:

Հրանտ Մաթևոսյանի ասաջին ապագրությունները ոչ միայն աննկատ շանցան, այլև դարձան քննադատական ասուլիսների առանցքը:

«Ահնիձորի» պատահարից հետո քննադատական շրջապատույտի մեջ ընկան և՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, և՛ «Օգոստոս» շարքի պատմվածքները՝ հարուցելով իրարամերժ, ծայրահեղորեն հակադիր մեկնաբանություններ:

Մի կարծիքի համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը նոր ուղղություն էր բացում ժամանակակից հայոց արձակի ավանդական նկարագրում, բերելով բովանդակության, ձևի, գրելակերպի իրական գեղեցկություններ, վերին աստիճանի ինքնանման, ժամանակակից ձևագիր. մեկ ուրիշ կարծիքի համաձայն Մաթևոսյանը շարունակում էր ավանդական-«պահպանողական» գլուղագրությունը, արձակի զարգացումը շրջում էր դեպի կոտ, դեպի նախապապերի «անզարգացածություն» շրջանը, ինքն էլ դառնալով գրական «արհեստական միֆ»...

Հայ իրականության բուռն ու կրքոտ բանավեճերի օրերին ողուական մամուլը պարզապես հեղեղվեց Մաթևոսյանի ողուներեն թարգմանությունների մատենախոսություններով:

Այդ մատենախոսությունների գլխավոր շեշտը նոր արձակագրի հայտնությունն էր, որին ոչ միայն տեղ էին տալիս խորհրդային գրողների ամենաընտիր անունների պահուստակում, ժամանակակից արձակի զարգացման միտումներին և հեռանկարներին նվիրված գրական տեսություններում, այլև չէին քաշվում նրա անունը դնելու այնպիսի անունների կողքին, ինչպես Լև Տոլստոյը (Անգրեյ Բիտովը ասում է, որ «Ալխոլի» առանձին տեսարաններ գրված են «գարմանալի տոլստոյական ուժով»), Ն. Վ. Գոգոլը («Նովի միր» ամսագրի գրախոս Գ. Տրեֆիլովան ոճի առանձին եզրեր կապում է «գոգոլյան ուղղության» հետ)³ և այլն և այլն:

Քննադատության ոգեշնչված պաթոսի հարուցիչը ոչ այնքան ձեռագրի ինքնուրույնությունն էր, ոչ այնքան «գրական հնարանքների» կիրառումն էր, որքան ամեն մի գրականության շափանիշների շափանիշ՝ գեղարվեստական ճշմարտությունը, որն ի դեմս Մաթևոսյանի գտավ իր անվերապահ և ուժեղ մարմնացնողին:

Ի տարբերություն կյանքը մակերեսից հերկողների, Մաթևոսյանի գրիչը ամրացավ նյութի խորություններում, առաջին հերթին մարդկային հոգեկան աշխարհի կամ «կենդանակերպ» մարդու խորքերում, նվաճելով բնավորությունը իրրեւ արվեստի վերին օրենք և այդ բնավորությունից ածանցված գաղափարական-բարոյախոսական հետևություն:

Մաթևոսյանը ռացիոնալիստ չէ իր գեղարվեստական կողմնորոշումներով, այն գեղագետը չէ, որը նախ ստեղծում է գրվածքի «գաղափարական կմախքը», կառուցվածքը, հետո նոր միայն այդ կառուցվածքին ձև ու մարմին տալիս գեղարվեստական մանրամասներով: Մաթևոսյանը իրականության անմիջական դիտորդ է և նույնքան անմիջական մեկնարան. նա նյութից, իր ճանաչած-զգացած, նկարագրած նյութից է գնում դեպի գեղարվեստական «բանաձևը», դեպի գաղափարների մթնոլորտը:

Ստեղծագործական այս «գաղտնիքը» ճշմարիտ, մեծ, հարուստ գրականության նախապայմանն է:

3

Արվեստի ու գրականության այդ հզոր, ամենակարող և ամենաբանուկ «գաղտնիքին» տիրապետելով՝ Հրանտ Մաթևոսյանը սկսեց իր գրական կենսագրությունը: Չափազանց «անակնկալ» էր «КОМКОМУНИ» թերթի թղթակցի հետ ունեցած նրա հարցազրույցի⁹ մի կետը. մինչ գրողների մեծամասնությունը, այսպես կոչված, «թեման», «նյութը» համարում է ածանցային՝ գեղարվեստական մյուս տարրերի հարաբերությամբ, Մաթևոսյանը հենց «թեմային տիրապետելն է» համարում ամենաառաջնայինը, դրա հետ կապելով գրողի հաջողության սկզբնապատճառը:

«Նյութի», «թեմայի» յուրացումներով աչքի բնկավ նաև Մաթևոսյանի ստեղծագործության 70-ական թվականների հատվածը:

Ստեղծագործության այս շրջանի նշանաձողերն են «Ծառերը» և «Մեր վագրը» հավաքածուները, երկուսն էլ տպագրված 1978-ին, մեկը իրրեւ «մեծական», մյուսը իրրեւ «պատանեկան» ընթերցանության գրքեր:

Լինելով հիմնականում վերլուծական-փխտությալական տարերքի գրող, Հրանտ Մաթևոսյանը, այնուամենայնիվ, հակված է նաև դեպի երևույթների քնարական-ռոմանտիկական ընկալումը («Արջը», «Միամիտ պատմություն» էտյուդներում, «Մենք ենք, մեր սարերի» հովվական-սարվորային կյանքի դրվագներում, «Բեռնաձիերի» հերոսների լույսի երազանքներում, հայտնի կապույտ, կապտամշուշ, կապտաերազ բնաշխարհի նկարագրություններում):

Ստեղծագործության նոր շրջանում, իհարկե, չեն վերանում քնարական տեսագծերը, մանավանդ Ծմակուտի բնության պես-պես կողմերը ներկայացնող հատվածներում, սակայն ինչ-որ տեղ դրանք նվազում են և, հակառակը, ուժեղանում են վերլուծական պատումային շեշտերը:

Առաջին պատկերների նկարագրական տարերքին և գրնգուն, պարզա-

լուր, հեղինական հնչերանգին հատկապես «Ծառերը» չգրքի պատումներում փոխարինում են փիլիսոփայական հնչերանգները:

Ինչպես և առաջին շրջանում, գրողի արձակը զարգանում է մարդագրության և կենդանագրության ուղղություններով, երկու առումով էլ ի հայտ բերելով գեղարվեստական նշանակալից արժեքներ:

Պատումից պատում, դեպքից դեպք Ծմակուտը ավելի ու ավելի է հայտնաբերում իր ներքին, բազմաշերտ, բազմակողմանի կառուցվածքը:

Հովիվների պարզակենցաղ «Հանրապետությունից» մինչև «Աշնան արևի» («Երկրի ջիղը») մարդկանց տարբերադիրք գասավորությունը, «Բեռնաձիւրից» մինչև «Գոմեշի» և «Կանաչ գաշտի» փիլիսոփայական սուղումները, գյուղական էտյուդներից մինչև «Ակիզբի» և «Ծառերի» բարդությունները, — սա մի դինամիկ, դժվարասահ ընթացք է, ուր ճակատագրերը (մարդկային և կենդանակերպ բնավորությունները) երևան են գալիս ավելի ցայտուն ու ներքին տարողությամբ ավելի հարուստ:

Հրանտ Մաթևոսյանը՝ խոր համոզվածությամբ, մարդու էությունը մեկնաբանում է ոչ այնքան ժառանգական-գենետիկական հատկանիշներով, ոչ այնքան բնազդներով ու «հոգեկան գրգիռներով», որքան այդ էության վրա իր ուժեղ դրեշմը դրած սոցիալական հանգամանքներով. նրա պատումի բոլոր հերոսները ոչ միայն «ազատ» չեն, այնպես սուտ, «գրոխ ազդեցություններից», այլև իրենց արարքներով, վարմունքներով արտահայտում են հենց այդ «ազդեցությունների» հետևանքները:

Նրա հերոսների համար Ծմակուտը աշխատանք է, կյանք ու ճակատագիր: Դրա մի ուժեղ դրվագն է «Աշնան արևը»:

Այս վիպակի հայերեն ամսագրային հրատարակությունն ունի «Երկրի ջիղը» վերնագիրը, որն, իմ տպավորությամբ, ավելի ստույգ է արտահայտում նրա գեղարվեստական բովանդակության էությունը:

Քննադատությունը՝ մեղանում և այլուր, անհամար անգամ անդրադարձել է այս վիպակին՝ գերազանցորեն Աղունի կերպարի կապակցությամբ: Իրապես, Աղունը կրում է վիպային խնդիրների ծանրությունը: Այս իսկ ճշմարտության պայմաններում, սակայն, մի տեսակ ստվերում է մնացել Սիմոնի կերպարը՝ «Աշնան արևի» և առհասարակ Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամենահետաքրքրական, ամենահամակրելի, ամենախնայախիստ կերպարներից մեկը:

Եթե կարելի է այնպես ասել՝ Աղունը վիպական հյուսվածքի բուն կենտրոնում է, իսկ Սիմոնը՝ եզրերում, թեև երկուսն էլ հավասար դեր են կատարում: Աղունը, արձակագրի մեկնաբանությամբ, Ծմակուտի խռովարար, մոլեգնող, մաքառող ոգին է, Սիմոնը՝ հնազանդ, խոնարհ տարերքը:

Խառնվածքային այս տարբերությամբ իսկ նրանք ապրում են նույն հոգսերով, նույն ուղղությամբ: Վիպական պատումի ձևը Աղունի «մեմուարն» է անցած կյանքի՝ որի մանկության, խորթ մոր հալածանքի, հարսնության օրերին վիճակված անմարդկային վերաբերմունքի, Սիմոնի հարազատներից ստացած վիրավորանքների, մի խոսքով՝ «շան կյանքի» այլևայլ եզրերի զրբվածներով:

Աղունի հուշերի կծիկը բացվում է այն իսկ աշնանային օրը, երբ նա ուրախ-հպարտ, բեռ ու բարձով շտապում է Երևան՝ ավագ որդու մոտ, որը պատրաստվում է ամուսնանալ:

Այլևս նա երբեմնի հալածված «անիծած հարսը» չէ, այլ ինքնագիտակ-

ցության կկած, տուն ու տեղ դրած, ամենքից անկախ գեղջկուհին, որն այդ դիրքին է հասել «սառը պատերազմի» ղենքերով, իր մարդկային իրավունքների՝ գոյության գործարար սկզբի հաստատման ուղին երով:

Աղունի «մեմուարի» մեջ երևում են գյուղական կյանքի բազմազան տեսագծերը՝ երեխաներն ու ձիերը, հնձվորներն ու մյուս «տղերքը», հայր իշխանն ու սկեսուրը, գանգատներն ու տրտունջները, կոյտնտեսության գործերն ու մենատնտեսի զբաղմունքները, բնությունն ու կենդանական կազմը: Նրա «մեմուարում» ամենից ավելի հաճախակիանությունը, սակայն, երևում է Սիմոնը, սկսած ամուսնություն ժամանակից, երբ նրան որակավորում են «աշխատող տղա է, դուրգար՝ հյուան, հնազանդ», մի խոսքով՝ «արհեստավոր» բառով, մինչև այժմյան դիրքը, երբ Աղունը արտահայտում է իր «կենսափրկիստփայություն» հիմնական կետը, հետևյալ բանաձևային դարձվածքներով. «ամբողջ աշխարհը Սիմոնին պարտք է», «աշխարհը գալիս գնում է, իսկ մենք պինդ ցնդ ենք, կանք», «մեր ցնդը գործ է անում»...

Ալխոնների նման «տանջված-շարշարված» Աղունը իր մենախոսական պատումը աստիճանաբար թոթափում է սոցիալական խռովության, առօրեական կենցաղի գծերից և բարձրանում փրկիստփայական բարոյախոսության մակարդակը՝ «Այս աշխարհն ի՞նչու է այսքան դժվար»:

«Դժվար աշխարհի» ցայտուն վավերացումն է նույն ինքը՝ Սիմոնը. իր ճակատագրով, բնավորությամբ, կյանքի ընթացքով:

Եթե Աղունի մեջ բացորոշ արտահայտվում են նրա զարմանալի տոկունության հետ նաև ուժն ու եռանդը, անկախության և ինքնագիտակցության բնազդը, իր աշխարհի, ընտանեկան ոջախի՝ տան ըմբռնումը, ապա Սիմոնի մեջ նույն այդ զգացական տարերքը արտահայտվում է ավելի խորքից, հոգեկան ընդհատակից:

Սիմոնը Աղունի հակադրությունը չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից, այլ նրա շարունակությունը, նրա բնավորության շնչավոր, շնչուցադրվող տարբերակը:

Նրա մեջ ես, ինչպես Աղունի կերպարում, առաջին տեղում է մարդկային արժանապատվության հասկանիշը, որը կապվում է աշխատավորի հոգեբանության հետ: Մեծագլուխ, սև գեմքով, լռակյաց այդ գեղջուկը ամբողջ էությունով, մարմնի բոլոր բջիջներով ու նյարդերով աշխատանքի հետ է: Աշխատավոր՝ այս հասկացության ամենաճշգրիտ ու տարողունակ նշանակությունով: Ի՞նչ է նրա արածը: Առավոտ վաղ գնում է աշխատանքի, վերադառնում երեկոյան, երկար երեկոն կարճում հացրական տանը, գիշերը գալիս իր խրճիթը, քնում այնտեղ, որպեսզի վաղ առավոտյան նորից գնա աշխատանքի: Եվ այսպես ամբողջ տարին, ամբողջ կյանքում:

Աղունը, թեև «օր չի տալիս» Սիմոնին պահանջներով, տուն կառուցելու անվերջ կարգադրություններով, նույնիսկ հրեմն ծեծվում է, սակայն ինքնախոստովանության պահերին գտնում է, որ ինքը սիրում է Սիմոնին, ամբողջ էությամբ նվիրված է նրան: Աղուն-Սիմոն փոխհարաբերության մեջ, սակայն, տեղի են ունենում կորուստներ, որը հոգեբանական ամուր հիմնավորումով մեկնաբանում է Մաթևոսյանը:

Աղունը, տրվելով բարեկեցություն ստեղծելու տարերքին, չի նկատում, թե ինչպես ձեռքից գնում է Սիմոնը, թե ինչպես գյուղի որբեպալները լուռ նախանձով են նայում իրեն և կարողանում են անգամ նվաճել Սիմոնի սիր:

տը: Իրա ապացույցն է Սիմոնի և գյուղի հարսներից մեկի՝ Սոնայի, մտերմական կապը:

«Աշնան արևը» Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ այն գրքավածքն է, որով խաչավարվում են նրա գեղարվեստական-բարոյախոսական հիմնական մտահոգությունները:

Գեղարվեստն առհասարակ մշտապես դիմում է ոչ թե իր նյութի՝ արտացոլման անմիջական տարակայնի, մասնակի յուրահատկություններին, այլ պատմում է կյանքի ամբողջության մասին, ժամանակի համընդհանուր բովանդակության մասին: Սրանով է բացատրվում «Աշնան արևը» նկատմամբ բնագաղափարային բացառիկ խնամքոտ վերաբերմունքը:

Բանի էությունը ոչ թե Աղսնի կամ Սիմոնի, կամ Ծմակուտի կենցաղի կերպարային մատուցումն է, ոչ թե իրականության գծերի բառային ինքնատիպ յուրացումն է, ոչ էլ տնգամ «գլուղական պրոբլեմները» վերաբարձրումը, այլ այդ բոլորի օգնությամբ անհատի և հասարակության, կենցաղի ու քաղաքակրթության առնչապալից հարցերի պատասխանների որոնումը: Մաթևոսյանը այդ հարցերին պատասխանում է ոչ թե ուղղակի-հրապարակախոսական բնույթի բանաձևերով, այլ ժողովրդական կյանքի խոր հերկումով:

Գրողը ժողովրդական կենցաղի՝ կյանքի խակական ակունքների մեջ հայտնագործում է ճշմարտության, բարու, գեղեցկության, խղճի չափանիշները, դիմելով, իհարկե, իր հերոսների հոգեկան աշխարհին, ինքնագիտակցության ընթացքին, որով և նրանք գնում են ինքնահաստատման՝ գեպի իրենց Սկիզբը, գեպի արմատը:

Սկիզբների գաղափարը, — իրավացիորեն նկատել է Իգոր Զորոտուսսկին «Ցեղի հավերժությունը» հոդվածում¹⁶, — Հր. Մաթևոսյանի արձակումն ունի «առանցքային նշանակություն», հավասար մակարդակի վրա է «ցեղի», «առհմի» գաղափարի հետ:

Այդ գաղափարի կրողները վիպակի էջերում երևում են իբրև մարգկային անհատականություններ՝ այս հասկացության ամբողջական, անթերի բովանդակությամբ, երևում են բարոյականության: Ճշգրիտ ըմբռնումներով, — ոչ թե աշխարհի միագիծ պատկերացումներով, այլ հարուստ, բազմակողմանի կյանքի տարերքով:

Հենց այս կետում էլ արտահայտվել է Մաթևոսյան-արվեստագետի շատ ձիւրքը:

Աղունի կերպարը, իբրև գլխավոր կերպարներից մեկը, հայտնվում է նաև «Ծառերը» գրվածքում, որի էջերում Մաթևոսյանը նրան գնում է չարի և բարու, ուժեղի և թույլի, հաղթողի և պարտվողի սահմանագծերը մեկնաբանողի փիլիսոփայական կեցվածքի մեջ:

Մինչ «Աշնան արևում» Աղունը իրականության առջև կանգնում է իբրև «մերկացած թուր»՝ պատրաստ կռիվ տալու ամենքի դեմ՝ հանուն արևի սակունքի ունենալու, իր ծմակն ունենալու, ինքնությունը հաստատող գաղափարի, ապա «Ծառերի» մեջ, ի վերջո, լիցքաթափվում է մեջը եղած «առնառատյան» գծերից՝ հանուն բարության տարերքի առաջնություն:

Աղունի արտաբերած առաջին խիստ նախապատվությունները սրղուն ուղղած հանդիմանություններն են բարու և չարի նյութով. «Լավը չես, խղճ ևս, լավը չես, զավակս, որդիս, առաջնիկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լավը չես, մեջդ վրեժ չկա»:

Վրեժի կորստյան գիծը կապելով որդու հորական պապի «քնած-թմրած», հոգնած-բարի արյան հետ, իսկ իր հոր՝ Իշխանից սերող ժառանգական գիծը համարելով ուժեղ, գործող, վրիժառու տարերք, Աղունը, նրա հետ և արձակագիրը, ոչ միայն շեն սրբագործում վրիժառությունը, այլև ժառանգական ավյալների միջից կողմնորոշվում են դեպի «ավետիքյան կողմի արյունը», — այսինքն՝ դեպի բարությունը, ներումը, մաքրությունը, խիղճը:

«Ծառերը» նույնպես Աղունի «մեմուարն» է, ինչպես «Աշնան արևը»: Այդ երկու նույնահերոս գրվածքների «տարբերությունը» հանգում է այն բանին, որ մի դեպքում՝ «Աշնան արևում», գործ ունենք սովորական ընտանեկան կենցաղի հուշային մանրամասնությունների հետ, «անիծած հարսի» վիճակում հայտնված հերոսուհու ծառացումների պատումի հետ, մյուս դեպքում՝ «Ծառերում», նույն կենցաղային փաստանյութի փիլիսոփայական իմաստավորման հետ:

Ճիշտ է, արդեն «Աշնան արևում» կար աշխարհի փիլիսոփայական ընկալման տարրը, սակայն «Ծառերի» մեջ այդ ընկալման առձևոն ավյալներից ձևավորվում է փիլիսոփայական ամբողջական կառույց:

Ինչպես ճիշտ նկատել է երիտասարդ քննադատ Սարգիս Փանոսյանը իր մենագրության մեջ՝ «Ծառերի» Աղունը ցիդի պատգամախոսն է: Վկայակոչելով «իշխանյան»-«ավետիքյան» արյան բաղադրությունները, նա, իհարկե, մի ակնթարթ աշխարհի շարժիչ ուժը համարում է շարությունը, սակայն իր այդ «տեսությունը» շոտով նա սրբագրում է բարության, խղճի, վերջիվերջո՝ ուժեղին ներելու կամ շարի և բարու բեռները մերձեցնելու եզրակացություն¹¹:

Աղունն ասում է՝ «մեր ցեղում սեր չկա»: Դաժան խոսքեր՝ իր տոհմի հասցեին: Հենց այդ գիտակցությունն էլ Աղունին մղում է ներդաշնակության, հավասարակշռության, սիրո ափերը: Սա է «Ծառերի» փիլիսոփայական խոր ենթաբնագրի ուղղությունը:

Ներդաշնակության իդեալն է նաև «Սկիզբը» պատմվածքի բովանդակության ծանրության կենտրոնը:

«Սկիզբը» խորագիրը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ խոսքը գնում է վիպակի հերոսի՝ Արայիկ տղայի կյանքի ճանապարհի սկզբի շուրջը, անկախ այն բանից, որ այդ խորագծի մեջ արտացոլված է նաև փիլիսոփայական «սկիզբների» իմաստը: Այն իմաստը, որը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության «առանցքներից» մեկն է: Իր մտահղացման մասին արձակագիրն ասել է. «Ցանկանում էի գրել ... շափազանց դանդաղ թափաց, տեսողական և հոգեբանական մանրամասնություններով հարուստ պատմվածք այն տղայի մասին, որը, լինելով շափազանց թույլ և փոքր, կտրիք է զգում հովանավորության և պաշտպանության, սակայն իր վրա է առնում պատասխանատվության լուծը և՛ իր ամբողջ ընտանիքի, և՛, եթե կուզեք, ամբողջ աշխարհակարգի պատասխանատվության: Իսկ այդպես էլ ուղում էի պատմվածքը վերնագրել՝ «Լուծը»¹²:

Արայիկ տղան բնության զավակն է, ինչպես Մաթևոսյանի շատ հերոսներ: Նրա նախնական զգացողությունները կապված են իր անտառի եղնանիստի, եղնիկների, մոռուտի, իր ամպ ու աղբյուրի, սար ու ձորի, իր գազաթների հետ:

Արայիկը կյանքը զննում է գազաթների բարձունքից, ցանկանալով ներ-

դաշնակցության բերել տեցյալ և ներկա ժամանակները, իր ժամանակը խա-
չավորել հորեղբոր «ծառային ժամանակներին» հետ:

«Ծառային ժամանակը» հաճառենու բնի վրա փորագրել է «Անդրանիկ
Քառ 1916 թ խոզ էի պահում մի ամպոտ օր էր» մակագրությունը, որը յու-
րապատկ անդրագործումներ է ունենում Արաջիկի ներաշխարհում. հին,
ծառային ժամանակներում խոզ էին պահում, ծառը, Անդրանիկը, «մի ամ-
պոտ օր էր», իսկ Արաջիկը նրանց մեջ չէր, ամռան օրով Արաջիկը եկել-
նստել էր ծառի տակ և պարապ-սարապ գրել՝ «Արաջիկ Քառյան»: Արաջիկ
տղան ծառային բնի ներգործությամբ սուղվում է հուշերի ոլորտը՝ կեցու-
թյան դրամատիկ շերտերի, որոնց գեմ ուղղակիորեն ծառանում է անցյալից
ներկայի մեջ շարունակվող, հորեղբոր վաղեմի «ծառային հաշվից» իր կյան-
քի նոր հասակին փոխանցված, այսինքն՝ տղային իբրև ժամանկություն փո-
խանցված կենդանի, գործարար և մաքառող ողին:

Արաջիկ տղայի էության իսկական ժամանակը նրա կյանքամուտն է, նրա
Սկիզբը, որը և արթնացնում է բացասական դրդիռներ ոչ սկզբնային երե-
վույթների դեմ:

Արաջիկ տղան իր «հաշվումների», իր հուշերի մեկնակետից՝ կեցության
երանելի, բարձրագույն իմաստով ներդաշնակ հոգեկան պահին անգամ վե-
րապրում է կյանքի դրամատիկ շունչը. «...Փայտը լուռ ու խոպ էր, փայտի
մեջ խեղդվում էր սեպը, և սեպի հետ խեղդվում էր տղան»:

Այնուհետև՝ «Տղան տնքաց և լսեց իր տնքոցը: Եվ իր հոր տնքոցը: Եվ իր
ցեղի տնքոցը»:

Տղայի «տնքոցը» ունի սկզբնապատճառները կյանքում: Նրա հետ միա-
սին հառաչում է ամբողջ տոհմը, հառաչում է այն բանի համար, որ կյան-
քում ավելանում են «սկիզբների կորստյան» փաստերը, որ պարզության եր-
բեմնի աշխարհը ողողվում է բարդ ծուղակներով, որ մարդկային կեցության
առաջ ծառանում են բաղձատեսակ խոշ ու խուլեր: Իր անուրջների, երազ-
ների հետևից ընկած Տղայի գիտակցության մեջ տեղի են ունենում այնպիսի
«դրամատիկ պայթյուններ», որ երազները շրջվում են դեպի մաքառում, դեպի
որոշ ճշմարտությունների հայտնագործում: Դրանցից մեկն այն է, որ Տղան
ամբողջ խորությունը դգում է անարդարությունների այլասերող դերը մարդ-
կային հարաբերություններում:

Այդպիսի դերով են հանդես գալիս քաղաքից գյուղ խուժած հովեկները,
այլ խոսքով՝ քաղքենիները:

Տղայի էության մեջ թափանցած «մածուցիկ խոհերի» (Ֆ. Մելոյան) մի-
ջոցով արձակագիրը իր զննումների ոլորտն է առնում անաշխատ կենցաղի
բազում-բազում արտահայտություններ: Այդ զննումների մի ցայտուն դր-
վագն է Արաջիկի հոգեկան պոռթկումը—«մենամարտը» Լեռնիկի հետ՝ վերջինիս
պապի հիշատակին կառուցվող ազդյուր-հուշարձանի տեղանքի վրա:

Բախվում են արգարությունը և անարդարությունը, «սկիզբը»՝ ի դեմս
տոհմի ավանդները շարունակող Արաջիկի և «Օտարություն»՝ ի դեմս ավան-
դական բնական հարաբերությունները ռախատակ տվող Լեռնիկի:

«Սկիզբների կորստյան» օտարացման երևույթն է «Խումհար» («Կենդա-
նին և մեռյալը») միպակի գողափարական սեռականությամբ:

Հերոսին՝ մալրաքաղաքի կինոաշխարհ մուտք գործած Արմեն Մնացա-
կանյան անուն-ազգանունով ապագա սցենարիստին, արձակագիրը անց է

կացնում փորձությունների՝ «բարոյական փորձարկման» միջով, ստուգելու նրա անկախության և ինքնության աստիճանը՝ իրարամերձ կեցության խաչմերուկներում: Միանգամայն իրավացի է և բովանդակալից վիպակի անվանափոխությունը՝ «Կենդանին և մեռյալի» փոխարեն «Խումհար»:

Այնպիսիս-ուսանող Արմեն Մնացականյանը պատմում է իր մայրաքաղաքային կյանքի մեկօրյա տպավորությունների, այդ կյանքից ստացած գրգիռների, մարդկանց-շրջապատի հետ ունեցած շփումների, հանրակացարանային կենցաղի, ռեստորանային խրախճանքի և այլնի մասին: Մեկօրյա տպավորությունների գրանցման մեկնակեսը հին, ծմակուտյան «սարուծորային», հնձվորային-հովվական կյանքի վերհուշն է, որ Արմենին թելադրում է հետևյալ նշանակալից ելրակացությունը՝ «Եվ այդ ամբողջ օրը նրան այնպես դատարկ թվաց»:

Այդ մեկ օրը Արմենի գիտակցության մեջ երևում է իբրև մեռյալ կէտ, որտեղ իրենց տեղն ունեն կինոսցենարիստ Վաքսերդի և ասպիրանտ Եվա Օզերովայի արտաքուստ բովանդակալից, բայց ըստ էության դատարկ խրատախոսությունները, մորուսավոր Սրտաշես Վառլամովի կեցվածքը, որը երեսի թանձր մորուքը ներկայացնում է իբրև հարգանքի տուրք հայոց եղևոնի զոհերի հիշատակին, հանրակացարանային միջադեպը, ռեստորանային խրախճանքը և այլն:

Ի դեմս Արմեն Մնացականյանի Հրանտ Մաթևոսյանը ներկայացնում է այն հերոսին, որը փորձում է իրականության քառասյին վիճակների լաբիրինթոսում գտնել ապրելակերպի հստակ գիծ, մեռյալ կետին հակադրվող կեցության կենդանի սկզբունքներ:

Արմենը, արձակագրի մեկնաբանությամբ, բարոյական նկարագրով, նույնպիսի մաքառող է, ինչպիսին են նրա մյուս գրվածքների հերոսները: Թեև նա նույնպիսի «խռովարար-կռվարար-պատերազմող» չէ, ինչպես «Աշենան արևի» Աղունը և նույնպիսի երազահայաց, իր անուրջների ետևից ընկած ոռոմանտիկ չէ, ինչպես Արայիկ աղան, սակայն նա ևս էության խոր ծալքերում կրում է «խռովության» և «երազանքի» գեները, որոնք նրան բերում են դեպի «Սկզբի» ճանաչումը՝ «Ես գյուղում եմ»: Նրա ներքին խռովությունն ուղղված է աշխարհի տպամարդկայնացնող կապերի, բնական հարաբերությունների անկման երևույթների դեմ: Այդ խռովության նպատակակետը այն բանի ինքնագիտակցումն է, որ պետք է ի մի բերել էության «փախստական բեկները» (այս դարձվածքով էր Պարույր Սևակը սահմանում ներքին միասնության ճանապարհը), իր սեփական, ծմակուտյան հարազատ և օտարամուտ, խորթ գրգիռների միջից սահմանադատել արգասավոր սկիզբը: Այդ «սկիզբը» գրող-սցենարիստ Արմենին է հասնում տնից եկած լուրերի և իր հոր «համրոյական» շնչի նամակների, իր «Գիրքերական» մտապատկերների առաջ շարունակ հայանվող սարերի կարծախ, հնձվորների աշխատանքի, հուշերի կծիկի, հանրակացարանում գյուղից ստացած խնձորների տարածած բույրերի և հարակից ղուգորդական զգացողությունների միջոցով: Եվ աստիճանաբար նրա մտապատկերներից հեռանում են «ոչ սկզբային» կյանքի պատկերները՝ Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի իրիկնային տեսիլները, իր «Խումհարային» վիճակի գծերը, քաղաքային կենցաղի մշուշները:

Բանի էությունը, իհարկե, չի հանգում քաղաքակրթության և հովվերգության անհաշակի հակադրությանը, այլ՝ ավելի կարևոր գաղափարի: Դա

մարդկության այսօրին շատ անհրաժեշտ բարոյական արժեքների դարավոր հուշարկունքների պաշտպանության խնդիրն է, այն արժեքների, որոնք աստիճանաբար իրենց տեղը զիջում են մարդկային քանդվող, սկիզբներից հեռացող բարբերին:

Ինչպես Աղունը, ինչպես Արայիկ տղան, ինչպես Արմեն Մնացականյունը, Հրանտ Մաթեոսյանի Գոմեշը և՛ համանուն պատմվածքից, ասպարեզ է եկել ինքնահաստատման մեծ նպատակով: Գոմեշին ևս ինքնահաստատումը տրվում է մաքառման, անդուլ մաքառման գնով, այն մաքառման, որի հանգըրվանը իր սկիզբների հայտնագործումն է: Սկզբի հետ՝ նաև տոհմի շարունակության: Գոմեշը դուրս է եկել ճանապարհորդության՝ գտնելու այն Մեկին, իր հարազատին, որը՝ «Հեռուների շեկ հովիտներում մշուշների սուկ գոմեշների շոգած խմբերի» մեջ թախծում է իր համար, կանչում է իրեն:

Նրա ճանապարհորդությունը շարունակվում է ձորից անտառ, անտառից դուռ, գյուղից քաղաք, քաղաքից անհայտ հեռատանհեռ երթուղով: Վերին աստիճանի դժվարանց ճամփորդություն: Գոմեշն անցնում է անտառի եզրով, դուռի եզրով, քաղաքի եզրով, անդունդների վրայով, հայացքի մեջ ճոճվում են «սարահարթի ուրթերը», իր դեմ պատնեշներ են դառնում բետոն ու ասֆալտը, աշքերի առջև աղոտանում են կանաչ հովիտների զրնգուն գույները, դեռ ճանապարհին էլ երևում են «ուղեկից» աղվեսներ, գայլեր ու շներ:

Գոմեշի ճամփորդությունը բառիս ուղղակի իմաստով մաքառում է, մաքառում այն բանի՝ համար, որ աշխարհին վերադարձվեն հովիտների ու սարերի մաքրամաքուր թախիժը, բարձունքների և հեռաստանների վեհությունը, «կանաչ աշխարհի» և «նարնջի տրեխ» գեղեցկությունները, աշխարհին վերադարձվեն նրա հեքիսթային եզրագծերը: Այդ նպատակին է կոչված, օրինակ, պատմվածքի իմաստալից խորհրդանշանը. «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերեւ խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ: Ամպի տակ հրճվում էր արտուտիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազնի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրայով տանում էին մի մեծ արև»:

Աշխարհի այս հերիաթի կողքին պատմվածքում անմիջապես հայտնվում է առօրեական-իրական կերպը. «Գոմեշն արածում էր ձորակում»:

Եվ այսպես, էություն մեջ կրելով ողբերգական լիցքեր, Գոմեշը շարունակում և ավարտում է իր ճանապարհորդությունը, նորից վերադառնալով մեկնակետին. «Հինգերորդ օրվա երեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծերով կիթ էր գալիս, նա հոգնած-հոգնած մտավ ուրթ: Նա ուրթ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից դարձող մշակի, դարբնոց գնացող գութանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի ամռան երեկու: Ծանրումեծ սպասող կովերի միջով նա հեկավ, կանգնեց թաղիքի հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի չափ էր, ու հոգնած մոլնգաց. Ը՛րբմ:

— Զա՛ն,— ասաց նաևր,— եկա՛ր»:

Գոմեշի ճանապարհը տառապանքի ճանապարհ է: Այն էլ դժվարին, ոչ սովորական տառապանքի:

Այդ ճանապարհով նա վերադառնում է գեպի իր սկիզբը, գեպի իր ինքնություն ճանաչումը:

«Արևի տակ մի հոգնած գոմեշ էր գնում»,— պատմում է արձակագիրը, միաժամանակ նկարագրելով գոմեշին ոչ իրեն «կյանքի ունայնություն» տե-

սիւքներին հետամուտ արարածի, այլ իբրև մեկին, որը փնտրում է աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքը՝ իրական գեղեցկությունների տեսքի մեջ:

Գոմեշը քայլում է գեպի աշխարհի լուսաբացյալ տարերքը, դրական ու բնական գոյաձևը: Մաքառման ուղիներով, գալարումներով, նա, ի վերջո, հասնում է գոմշացուլի կանչին: Դրան հետևում է արձակագրի նուրբ միջամտությունը՝ «Աշխարհը դարձավ աշխարհ»:

«Գոմեշը» պատմվածքը ոչ թե գոմշամարտի սովորական նկարագրություն է, այլ փիլիսոփայական անդուգական ասք՝ մաքառման, մայրության, կյանքի անհանգելի կարոտի, ինքնամոռաց նվիրումի, սպասման ու ըզմանքի թեմաներով, բրոնք, ի դեմս Հրանտ Մաթևոսյանի, գտիլ հն գեղաբեափիլիսոփային:

Մաքառման՝ ինքնահաստատման շունչը դարկերակվում է նաև «Մեր վագրը»՝ պատանիներին հասցեագրված ժողովածուի պատումներում: Ոչ միայն «Կանաչ գաշտը» անգուգական ասքի մեջ, որում զարմանալի թափանցիկությամբ Մաթևոսյանը վերարտադրել է կարմիր ձիու և ծեր մայր գայլի մենամարտի ռիթմական ելեջները, այլև «Վագրը», «Պատիժը», «Հացը», «Իմ գայլը», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքներում, որոնց պատանի «գործող անձինք» գերազանցապես պատերազմի դաժան տարիների գյուղի անշափահաս տղաներ են: Պատերազմը ավերածություն հետքեր է թողել նաև հեռավոր հայկական փոքրիկ լեռնային գյուղում. «Ռազմաճակատից քառասունութ տղա հտ չէր եկել, քառասունութ հնձվոր, սայլվոր, Լզնարած, ուսուցիչ, մաճկալ, փայտահատ, հյուան՝ մի ամբողջ զնգուն համերգ» («Պատիժը»):

Ահա նաև պատերազմական իրականության մի ուրիշ՝ բիբլիական թափ տեսարանի նկարագրություն. «Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում: Զիեբին տարել էին պատերազմ--եղների հետ բանում էին ու լաց էին լինում: Գուլպա էին գործում ու լաց էին լինում: Հետո լուռ էին լաց լինում, հետո երգելով էին լաց լինում: Երգելով լաց էին լինում և լացի մեջ ասում էին «Շաքրո՞ո», «Մարտիրո՞ո», «Շաքրո՞», «Պիո՞ն», «Գիքո՞ր»: Մենք նրանց լավ չէինք տեսել, մենք նրանց չէինք հիշում, մեր մայրերը լացոտ երգի միջից ասում էին «Շաքրո՞ո», և մեր սիրտը լցվում էր մի տեսակ տխուր ուրախությամբ, մի տեսակ թախծոտ ուժեղություն, ինչ-որ ծանր հույսով: Դեղին, խշշան արտերում թուխ, մերկ տղերքը հնձի էին եղել՝ նրանց տարել էին պատերազմ, զերմանական տանկերի դեմ: Փափուկ սարերի մերկ երամակները քշել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դեմ: Մերկ աչգ երամակից ոչ մի ձի հտ չեկավ: Տղերքից մի երկուսը եկան, և մեր մայրերը լաց էին լինում և լացի միջից ասում էին. «Անդրանիկն եկավ, Շաքրո՞ո» («Բաց երկնքի տակ հին լեռներ»):

Նման դրամատիկ դրվագներ կարելի է վիպակոշիկ նաև մյուս պատմվածքներից:

Այդ պատմվածքներին նվիրված վերլուծական հոդվածում ուս հայտնի բնագառ վ. Տուրբինը ընդգծում է «ալն ժամանակ», «ալժամ», «հետապալում» հենակետային բառ-հասկացությունների որոշիչ դերը Մաթևոսյանի շարագրանքում¹³:

Մի այլ հոդվածում՝ ուկրաինացի եվգենի Գուցալուչի, այդ պատմվածքների «տղաների» աշխարհադպացական կոորդինատները հարաբերվում են

«սարերի ձայներին», այն սարերի, որոնք մարմնացնում են «մարդկային ոգու բարձունքը»¹⁴։

Հրանտ Մաթևոսյանի գեղջուկ պատանիները, իրապես, հզոր ոգու մարմնացումներ են։ «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում այդպիսին է պատմողը, այդպիսին է նաև հովիվ Քառանց Վանին՝ «մի քիչ ծաղրածու, աչքի բիբն սպիտակած» Վանին, որի հուղմունքներին հակադրված է անասնապահության Գլխավոր մասնագետի խիստ գործնականությունը։ Վերջինս խոսում է ոչխարի հոտի արածեցման անգլիական փորձի՝ էլեկտրալարերով բաժանված տեղամասերի, «թույլ հոսանքների» մասին, հանգելով հովվության ավելորդության մտքին։

Գլխավոր մասնագետ... անհոգի, անտեղյակ, գյուղի հոգսերին անհաղորդ անձնավորություն, որին հակադրված են նույն Վանին, սպա պատերազմից մեղալնելով վերադարձած Ասատուրը, որը ալլես ուրախության ժպիտներ է պարգևում երևալներին՝ «փայտը ձորերի անտառներից եզներով կբերի»։

«Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի գլխավոր դերակատարը, իհարկե, Վանին է, սարերի վերջին հովիվը, ինչպես նրա մայրամուտը ներկայացնում է արձակագիրը։

Հովիվ Վանին գյուղի արթուն ոգին է, հասարակության վստահված անձը։ Հին լեռներում, ինչպես մեկնաբանում է գրողը, Վանին պահպանում է ժողովրդական համայնքի շահերը (անմոռաց է նրա երկխոսությունը թուրք հովվի հետ՝ գողացված շան ձագերի կապակցությամբ), հպարտ է այն գիտակցությունից, որ ինքը «լավ չոբան է», սիրված է համագյուղացիներից, չնայած խեղկատուկային-ծաղրածուական շարժումներին։ Գյուղի կոնայք «նրան շրջապատեցին, իրենց հրամի մեջ առան նրան, խոսելով-խոսխոսելով, քաշելով-հրելով, ծիծաղելով-լացելով տարան Լոլանց հարսի դուռը, հետո հրեցին ու զրսից դուռը փակեցին։ Լոլանց հարսը զարձավ Քառանց հարս, և ուրթը լուռ էր»։

Վանին ձուլված է հայրենի բնությանը։ Նրա հորազատ որդին է, նրա անմիջական-տարերային փրկիչության։ «— Դիտեք ինչ հովիվ էր, գիտեք ինչ կատակ էր անում, գիտեք սիրտն ինչքան էր բարի... հրճվանքը մեջը չէր տեղավորվում, բաժանում էր ամբողջ ուրթին»։

Նրա աշխարհը բնության աշխարհն է։ Քաղաքը, չնայած հրաշալիքներին, ամենևին տեղ չունի Վանու գրգիռների մեջ։

Հրանտ Մաթևոսյանը վարմանալի ուժով է վերարտադրել գյուղի «վերջին հովիվ» մայրամուտը։

«...Ահնիձորի մեր բաց սարերն էին, և օդանավի աղմուկը հավասարապես մաղվում էր Սեանի, սարերի, ավտոմեքենաների վրա, որոնցից մեկի մեջ Զարիկն ու Զավենը փոխնիփոխ ասում էին Վանուն։

— Հիմա քո սարերը կերևան։

— Մի քիչ էլ համբերիր՝ քո սարերը կերևան։

— Հենց որ սարերը տեսնես՝ ցավը քո միջից կանցնի։

— Այ, հիմա-հիմա կտեսնես»։

Վանու պատմությունն ավարտվում է ողբերգական հնչեղության տեսարանով. «Պատերազմից հետո, երբ ես փոքր էի և սարում էի և Վանու համար շներ գողացա, երբ գալը շատ էր, և բոլոր հովիվների համար միայն մի մաշված Զամբար կար, երբ Վանուն տմուսնացրին, երբ Ասատուրը բա-

նակից եկել էր, երբ Դանիելանց Արամն քեռին գեռ շվի էր փշում, երբ թուր-
քերի քոչը գալիս ու գալիս էր, այդ զարնանը ահա հովիվներին հրացան էին
սովել, ամեն մի կրակոցից շները ցրիվ էին գալիս—և այդ զարնանից ահա
այդ շունը ճանաչում էր հրացանը, վախենում էր հրացանից, բայց հիմա
չփախավ, մնաց աչդտեղ, դերեզմանի վրա»:

«Վերջին հովվի» մայրամուտը ներկայացված է խորհրդանշական բովան-
դակովթյամբ, մոտավորապես թուամսնյանական «սարերը մնացին որբ ու ան-
շորան» դարձվածքի ոգով:

Ինչպես «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», այնպես էլ գրքի մյուս պա-
տումներում ներկայացված են «ցուրտ, բաղցած, դաժան աշխարհի» բնորոշ
սարսռազդեցիկ պատկերներ՝ պայքար դոյության համար («Իմ գալլը», «Կա-
նաչ դաշտը»), ապա նաև մաքառում հոգեկան պարզության համար («Մեր
վազքը»): Տիրապետող են, իհարկև, ծանր կյանքի վերամարմնավորման
շեշտերը, մանավանդ «Պատիժը» պատմվածքում, որի բոլոր դործող անձինք՝
տղան, հայրը, հորեղբայրը, պապն ու տատը, մայրը, հարևանները, բոլորը
դրված են մաքառման դժվարին հարարերությունների մեջ՝ Սյուսումենայնիվ,
այդ պատումներում կան լուսավոր շերտեր, որոնք և հիմք են տվել ռուս
քննադատին՝ խոսիլու նորագույն հովվերգության ժանրատեսակի ստեղծա-
դործման փաստից:

Արդեն հիշատակված հոգվածում Վ. Տուրբինը գրում է. «Թեև դարիս
տեխնոկրատը... հրկրի երեսից ջնջում է հովվերգությունը—պաստորալը,
սակայն գեղարվեստական այդ հնագույն ժանրաձևը վերածնունդ է ապրում՝
օրհներգելով հովվին, «թեմի-հոտի առաջնորդին», աշխատավորին, միաժա-
մանակ և այն քուրմին, որը մարգուն միացնում է կենդանի բնության հետ,
խոտի, ծաղիկների, ծառերի, իսկ ամենից ավելի՝ կենդանիների՝ և՛ կերակ-
րողի, և՛ զոհի հետ»:

Սյուսումենայնիվ քննադատը գտնում է, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «գովար աշ-
խարհը», ըստ էության, «բերկրալից հովվերգական աշխարհ է», այդ աշ-
խարհի հովիվը ոչ միայն իրական կերպար է, այլև «կերպար-հիշողություն»,
որի ուղիներով էլ նա վերստեղծում է սեփական պաստորալը, ուր հովիվը
դոյություն ունի ոչ միայն իրրե գարավոր պատմական անցյալի երեույթ,
ոչ միայն իրրե ժամանակակից իրականություն, այլև իրրե ապագայի րդ-
ձանք. «Հովիվը մեկնաբանվում է իրրե իղևալ, իրրե իրականացած երա-
վանք»¹⁶:

Պաստորալը ենթադրում է նաև բնություն, որը Մաթևոսյանի ստեղծա-
գործական երկրորդ շրջանում, հատկապես «Մեր վազքի» պատումներում,
երևում է ամենևին էլ ոչ հովվերգական գունագծերով: Ընդհակառակը, բնու-
թյունը դրանցում «ներգաշնակություն» մեջ է մարդկային «դաժան աշխար-
հի» հետ՝ խիստ ու խստադեմ. «...Հին գոմերից ներքև, համարյա թի ան-
տառում, բարուտ լանջին աղաչի Ավետիք պապի խոտհարքն էր, ձորի ան-
տառների վրայով ձրագթաթ անտառուտ լեռան Մեծ բացատում՝ Հարություն
պապի հին գոմերն ու հին խոտհարքր: Բոլորը, բոլորն ամաչի ու լքված
էին, ոչ մի տեղ գերանդի չէր շարժվել: Միայն աչտեղ՝ Կապույտ աղբյուրի
տակ, բաց լանջին մի երկու ժամով եղել էր աղաչի հայրը»:

Բնության դրամատիկ շնչի վերարտադրության տոումով Մաթևոսյանի
արձակի բարձրակետը, անսարակույս, «Կանաչ դաշտը» պատմվածքն է:

Հայոց գրականության մեջ հազիվ թե գտնվի այդ պատմվածքի դուռնավոր բնության դուգահեռը: Թերևս միայն «Միրհավը»:

Պատահական չէ, որ Հրանտ Մաթևոսյանը սիրահարված է Մ. Սարյանին (նրան համարում է «նոր ճամփաներ բացող»՝ ավելի բարձր գեղանկարչից), ապա նաև Մինաս Ավետիսյանի գունային հյուսիշ, ծանրանիստ տարերքին: Պատահական չէ նաև, որ քննադատության մեջ հայտնվել է Մինասի և Հրանտի ներքին հոգեկան ազգակցության տեսակետը:

Դրա համար աճեցավճռական կովանը «Կանաչ դաշտի» բնապատկերներն են, որոնց ճկուն գունախաղերով վերարծարծվածը մի մեծ դրամա է՝ իր ազատությունը, իր կյանքային վայելքը, իր տոհմի շարունակելիությունը՝ շար ուժերից պաշտպանող պառավ կարմիր ձիու և «եղյամի հատիկների նման աստղիկներով» ծածկված քուռակի կերպարներով: Բնության հեթանոսական-սոնական շունչը կրող փոքրիկ հովիվը բացում է «սյուժեառային պատմությունը»՝ ժայռերին բռնվող կաշձակների, կարմիր ձիու և քուռակի մոր-ղավակային հարադատության պահի նկարագրությամբ, որին հետևում է բուն դրաման. «Կանաչ հովտի մեջ անշարժ կանգնած, գլուխը բարձր՝ կարմիր պառավ ձին երկար նախեց հովտին և երկար ունկնդրեց լուսնունքը: Ամեն ինչ առաջվա պես էր, կաղնին կեցած էր հանգարտ, ժայռը նիրհում էր, քուռակը թռչկոտում էր մասրենու մոտ: Եվ կարծես թե կարելի էր արածել, բայց կարմիր ձին մոռթք չիջեցրեց մինչև դետին, գլուխը կտրուկ վեր նետեց և սպասեց ականջները սրած՝ որոտալու համար հովտի լուրը խառն՝ ձայները: Եվ սպասեց ռունգները լայնացրած՝ ղգալու հովտի օտար հոտերը: Թիթեռները շրշում էին, բզեզները երգում էին, առուն խոխոջում էր, վիզը ձգած՝ քուռակը պտտվում էր թիթեռի ետևից մասրենու շուրջը, բայց պառավ կարմիր ձին ուզում էր լսել ոչ այդ ձայները և ուզում էր տեսնել ոչ այդ պատկերները: Հովտում, համեմատաբար, վտանգ կար...»:

Այնուհետև՝ «Կանաչ հովտի մեջ այդպես անշարժ կանգնած էին ժայռը, կաղնին, մասրենին, ձին: Ժայռը նիրհում էր: Կաղնիները ապահով զրահների մեջ լցվում էին հյութով, և կաղնու համար ամեն ինչ լավ էր: Մասրենին իր ծաղկեթափակները բացել էր արեգակի դեմ և արև էր խմում, իսկ կարմիր պառավ ձին զայրույթից զոդում էր: Երբեք, ոչ մի անգամ հովիտը ձիուն այդպես չէր դավաճանել»:

Նախադրամայի գեղանկարչական հակադրություններով հարուստ պատումին հետևում է առավել կարևոր շերտը՝ քուռակին փրկության հասած արագընթաց դամբիկի և «թշնամի» գայլի, զամբիկին օգնության հասած հովվական գամփռ շների և դարձյալ գայլի, կարմիր ձիու և գորշ գայլի սուր, անհաշտ մեհամարտը, գայլի նահանջը, կարմիր ձիու թռիչքը, գայլի հակահարձակումը, կարմիր ձիու պարտությունը և մահը կանաչ հովտում. «Շները կորցրին գայլին, ապա կորցրին նաև հետքը, բայց երկար ժամանակ պտրտվում, վազում, խառնվում ու ոռնում էին կանաչ հովտի մեջ, ուր հիմա մթնել էր ժայռը, հանգիստ կանգնած էր կաղնին, իր մի երկու ծաղկաթափակը ցող հավաքելու էր պարզիկ մասրենին, և ուր ընկած էր կարմիր պառավ ձիու մարմինը: Քուռակը կանգնած էր մոր մոտ և մի քիչ անհանգստանում էր, կարծես թե արդեն հասկանում էր պատահածը»:

Մայրամուտի տակ ամբողջ հովիտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մութ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կարմիր մարմինն ըն-

կած էր այդ սև շրջանակի մեջ: Այդ սև շրջանակը ձիու և գալլի կռվի տեղն էր...»:

Կանաչ հովիտ—կարմիր ձի—սև շրջանակ. այս գունախառնուրդը, ըստ էության, արտահայտում է կեցության մի հատվածի սլարունակություն՝ նախնական գեղեցկության վեհությունից մինչև փլուզում, որը, սակայն, ոչ միայն վերջնական չէ, հավիտենական չէ, այլև իր մեջ կրում է նախնականի վերադարձի արգասավոր հատիկը, այլև բացասման իսկ կետից սահմանում է կյանքի վերածնունդը. «Երբ բլուրների գլխից նայում ես, կանաչ հովիտը լիովին կանաչ է, կաղնին վեհորեն կեցած է կանաչ հովտում, ժայռը նիրհելով ունկնդրում է ամպերի շրջունը, մասրենին իր հինգ հատ ծաղկաբաժակը պահել է արևի տակ, և կանաչ դաշտում կապած արածում է աստղադարձ մի ձի...»:

Աստղածաղիկ ճակատով ձին բարձրացնում է գեղեցիկ գլուխը, և նրա աչքերի մեջ արտացոլվում են ժայռը, կաղնին, ծաղկած մասրենին, կանաչ հովիտը և կապույտ երկրի սպիտակ ամպերը»:

Փոքրիկ հովիվը ասքալին պատումը վերստին շարունակում է այն կետից. որտեղից սկսել էր մի քանի տարի առաջ. «Կայծակը չոր ճաթյունով բախվեց որձաքարե ժայռին, մի կողմ շարավեց և թաղվեց կանաչ գետնի մեջ...»:

Կանաչ հովիտը վերստին լցվում է կայծակներով, օտար ձայներով և օտար բույրերով, սպասումներով և զայրույթներով, մարուկին իր սպաստարանն է կանչում պառավ կարմիր ձին...

Հյուսելով կանաչ հովտի ասքը, Հրանտ Մաթևոսյանը թափանցում է կյանքի բարձրագույն շերտի՝ աշխարհի էպիկական անսահմանության շերտի մեջ, այսինքն՝ դրամայից կոռուցում է աշխարհի էպիկական ներդաշնակության պատկեր: Սրան են ձգտում բնության բոլոր մասերը՝ ժայռը, կաղնին, մասրենին, հովիտը, երկինքը, ամպը, ձին, ծեր հովիվը, փոքրիկ հովիվը, գամփռ շները, նաև ձագերի համար որսի ելած մայր գալլը, որը ալյսյ իրադրության մեջ ներկայացնում է «մայրական բնազդի», իր տոհմի պահանջության հանգույցը և ոչ թե միայն աշխարհի «չար ու դաժան» սկիզբը, ինչպես կարող է թվալ մակերեսից:

Ինչպես երևաց մեջբերումներից, Մաթևոսյանի արձակում գուցե ինչպե՛ս է վերցնում հոգեբանական զննումների, սյուժետային բովանդակության՝ ասպահայտման կարևոր գեր: Արդարև, զրոյը տիրապետում է աշխարհի փունային գաղտնիքներին:

Այդ մասին գրել են Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեկնաբանները, օրինակ, Կամիլա Շուքուրովան⁶, Իգոր Զոլոտուսսկին: Վերջինս նկատել է. «Ծմակուտը ամուր կերպով անմիջապես թափանցում է մեր գիտակցության իբրև Հողի կերպար (և նախակերպար): Դրա գույները բոցկլտում են կրակով, ինչպես գույնը կարող է բոցկլտալ միայն Հալատտանում: Որովհետև արևը այդպես «հսկա-վիթխարի է» միայն այստեղ, արջի կանաչ աչքերը վառվում են միայն այս անտառի խորքում, կարմիր հովիվները, կարմիր եղնիկները, շեկ ճանապարհը և սպիտակ ձյունը միասին հանդիպում են, միայն այստեղ՝ լեռան գագաթին, իսկ նարինջ գամբիկին և կարմիր գելխեղդին գուր ուրիշ տեղ չեք հանդիպի: Դեղին արևածաղիկը, կարմիր գելխեղդ շունը, սև գոմեշը, նարինջ գամբիկը, ծխնելույզի կապույտ ծուխը, լարված գույները, վառ, խելահեղ, հագեցած են, այսում են աչքերդ: Գույներն այդպես

այրում են Հրանտ Մաթևոսյանի ժամանակակից Մինաս Ավետիսյանի կտավ-
ներում»¹⁷։

80-ական թվականների գրական երկերը՝ «Տերը» կինովիպակը, որն ար-
դեն դարձել է կինոժապավեն, «Անձրեած ամպեր» վեպը, նշանավորում են
անցումային որակ՝ պատումի պարզ ձևերից դեպի առավել բարդ, բարդաց-
ված ձևերը, դեպի բազմաձայնական արձակը։ Սա Հրանտ Մաթևոսյանի հա-
մար դառնում է գեղարվեստական խնդիր, ինքնաառաջադրանք, որի մասին
նա պատմում է «Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցում¹⁸։

Այդ հարցազրույցում նախորդ բոլոր դրվածքները ակնհայտ սխալմուն-
քով համարելով «մենախոսություններ», որոնց մեջ իբրև թե իշխում է «լեզ-
վական մտածողության» մի կերպ, մի եղանակ, — Մաթևոսյանը «Տաշքենդը»
համարում է «սկզբունքային բազմաձայնության» փորձ, որում իրար են հան-
դիպում Մմակուտի գեղջկական ամենատարբեր և իրենց տարբերության մեջ
չափազանց արտահայտիչ «լեզվամտածողության տարերքներ»։

Բազմաձայնական արձակի կողմնորոշումը, անտարակույս, կապված է
հյուսիսամերիկյան և լատինաամերիկյան արձակի, մոսկովորապես Ֆուկ-
սերի և Մարկեսի վեպի նորագույն ավանդների յուրացման հետ։

Վերջերս ռուս քննադատ Լև Աննինսկին, գրախոսելով «Լատինաամերիկ-
յան նոր վեպը» քննադատական ժողովածուն, գրեց. «Այդ վեպի ազդեցու-
թյունը զգացվում է ժամանակակից խորհրդային արձակի վրա։ Ընթերցողը
հեշտությամբ կարող է բերել և ակնհայտ ազդեցության օրինակներ Չինգիզ
Այթմատովից մինչև Եվգենի Եվտուշենկո և ոչ ակնհայտ (բայց ես կարծում
եմ ավելի խոր) օրինակներ՝ սկսած Հրանտ Մաթևոսյանից մինչև վրացական
նոր գրչավեպը»¹⁹։

Մարկեսի Մակոնդան «Մենության հարյուր տարին» վեպում և Ֆուկսե-
րի Յոկնապատոֆան ֆանտաստիկական, բայց և իրական այդ բնականա-
րեբը կանխորոշել են Մաթևոսյանի Մմակուտի գեղարվեստական սահման-
ների ընդարձակման, այսինքն՝ սոցիալական-բարոյական նոր խնդիրների
առաջադրման պահանջը։ Այդ պահանջից ծնվել են և՛ «Տերը», և՛ «Տաշքենդ»
վեպը։

Նախ՝ «Տերի» մասին։

Սա Մմակուտի անտառապահ Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանի ճակա-
տագրի ու հոգեկան ներքին շարժումների պատմությունն է՝ մարդկային աշ-
կաչլ հարարությունների ֆոնի վրա։

Նրա կյանքը, ինչպես հանձնարարում է ինքը՝ Ռոստոմը, «ես»-ի փոխա-
րեն օգտագործելով պատումի «մենք» հոգնակի եղանակը, նման է լեգենդի։
Միջանկյալ ասենք, որ «մենք» կիրառությունը հավասարաբեռ է այն բա-
նին, որ ի զեմս Ռոստոմի խոսում է Մմակուտի համայնքը։

Ահա նրա «կյանքի լեգենդի» բնութագրությունների շարքը՝ բոլոր աչքի-
քով։

«— Անհեր-անմեր իմ տիպերը...

— Անտառից դուռ, անտառ ծնունդ իմ տիպերը...

— Պախեն կգա ծիծ կտա, բամին կգա կօրորի...

— Էս ոտավոր երկրում մի կենտ ձիավոր իմ Ռոստոմը...

— Իմ աղբատ հպարտ թագավոր ախպերը...

Էս միլիոնանոց ծմակիցը մի կոպեկի օգուտ չպոկեց ու մարտը մնաց, գրպանը դատարկ իմ ախպերը:

— Իմ աղատ ախպերը...

— Անմեր իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել,

— Իմ ախպոր վրա ես բուր եմ եղել...

— Բարձր բարոյական իմ ախպերը...

— Մի օգնական շունեցավ իմ ախպերը...

— Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»:

Ասես ժողովրդական վիպերգից պոկված մի դրվագ է, այնքան անմիջական, խոր, աչքաբան տպավորիչ ու բովանդակալից է բնութագրություններից յուրաքանչյուրը:

Երապես, սա պատումային արվեստի «հրաշք» է, ինչպես հրաշալի են «Տերը» կինովիպակի շատ ու շատ էջեր:

Տերը, անտառապահ Ռոստոմը, ինչպես հրեաց վերոբերյալ բնութագրություններից, զժվար ճակատագրի և միաժամանակ բարոյական վեհ նկարագրի տեր մարդ է: Կյանքը նրա համար եղել է կորուստների անընդհատ շրջափառ: Անտառի ծնունդ, անգավակ, անարժաթ, աղքատ, անշահասեր այդ մարդը, այսուամենայնիվ, ունի բարձր առաքինություններ, որոնք կապված են նախ և առաջ Մմակուտի համայնքի շահերի խոր գիտակցության հետ. «Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը»:

Արդարև, նա թիկունք է, անտառի իսկական, բարձրակարգ Տերը, որը ստիպված է դրամատիկական ուժգին բախումների մեջ լինել «ոչ տերերի», սպառողների, քաղքենիության հետ:

Եվ, այսպես, պատումի մի ծայրում Ռոստոմն է, մյուս ծայրում՝ միացյալ անտեսության ղեկավարը, նրա «հպատակ» բաճկոնավոր տղաները, Վիթխարին՝ վիթխարի չափերով կինը և այլք: Անտառալնակների հին տոհմից սերած Ռոստոմը՝ Մմակուտը, նրա անտառները, խոտհարքները, սարերը, լանջերը, ամեն-ամեն ինչ համարում է տերունական-տոհմական, ուստի և վկայում է՝ «Էս երկրում ինչ-որ լինում է՝ ամեն բարութփի համար մենք պատասխանատու ենք»:

Ասում է նաև, որ ինքը պարտավոր է «էս երկրի առաջ ընդօրինակելի տիպար լինենք»:

Տիրոջ ինքնագիտակցության այս մակարդակը Ռոստոմին թելադրում է հետևյալ կեցվածքը՝ «Ինքնամեծար ու հպարտ որպես երկրի միակ տեր՝ մենք մյուս օրը դարձյալ մեր նժույգի վրա էինք»:

Թեև նա ինքնամեծար մարդ է, այնքան հպարտ, որը ասում է՝ «Մմակուտի տերը գեո չի մեռել», սակայն այդ կեցվածքի ղեկքում իսկ անգործ է խափանելու Մմակուտի անկման երեւոյթը, այն Մմակուտի, որը «ղեպի վրան է փոխվել, բայց անունը գեո Մմակուտ է»:

Հենց այդ անվան համար էլ Ռոստոմը կոխվ է տալիս ամեն տեսակի օտարերի երեւոյթների դեմ՝ անտառանտեսության ղեկավարի մեհաւտան, որը կառուցվում է գետափնյա հին աչքու և ջրաղացի տեղանքում, Վիթխարիի («Յրիորդ եք, տիկին եք, ինչ եք... գալիս եք էս ժողովրդին փշացնում եք...»), անտառագող Ալբերտի, սղոցարանի, որը կուլ է Կուլիս անտառի հարստությունը և զեղեցկությունը, զորտաբույժ, վայելող խնջույքասերների («Կենտրոնը հավաքվել տասը մալղոմ վաղը գալիս է») և այլն:

Աներկբայորեն կարելի է ասել, որ «Տերը» գրված է իբրև ժողովրդական վիպերգ-ողբերգություն, այնքան նշմարելի են էպոսային արվեստի չափանիշները:

Ճպոսային մատչաբների կրողը ոչ միայն Ռոստոմն է՝ իր ուժգին լեզունության սահմանադժերով, այլև քույր Շուշանը՝ ողբասացությամբ ու աղոթք-օրհնություններով, «Ռոստոմի հույս, Ռոստոմի լույս» խոսքերով նրան մեծարող կինը, այլև «աշնան մարտը արևի տակ ելեջող մեր հին... մաշված երկիրը», այլև հակառակ բևեռի հերոսները՝ ղեկավարը («խաղերն-պարոն տերն ինքն էր՝ մեզ էր խաղերն ասում»), նրա մենատան տեսքի՝ «ամար շարշարվողները, աղջկա հեքիաթ-երազը, այլև անտառի տիրաջը անտառից «օտարացնելու» վերադառի հրամանը:

Ծիշտ է նաև այն դիտողությունը, որ Ռոստոմի կերպարով Մաթևոսյանը արժարժում է ոչ միայն բնության, տոհմի պաշտպանության խնդիր, այլև բարոյական հին արժեքների պահպանման: Ռոստոմը նաև այդ արժեքների պատգամախոսն է. «Ժողովուրդ եք, հալվաբվել եք, մի երգից-երաժշտությունից, մի զրույց-պատմությունից, մի խաղից-տեսարանից... նայողը նայի, փառավորվի, արի՛ հայ ժողովուրդ է...»:

«Տիրոջ» մոտիվը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ամենևին էլ նորություն չէ (դրա ակունքները հասնում են մինչև «Հովիվների ինքնավար հանրապետության» ժամանակները). բայց ամբողջական աշխարհայացքի տեսք է առնում «Տերը» և «Տաշքենդ» գրվածքներում:

Դրանք արտացոլում են ծավալության համայնքի փուլզմուն երևույթներ՝ հասնելով ողբերգական շեկացման: Ռոստոմը այդ ողբերգության կրողն է, մոռնումենտալ մի կերպար, որը ցավագնորեն, խոր կսկիծով վերապրում է Ծավալուտի՝ բարության և սիրու աշխարհի, կործանման իրողությունը:

Հրանտ Մաթևոսյանը ամբողջ կոթյամբ հակված է ղեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը: Ճշմարտության շուրջը բունկափվե՞րը թեև նոր չեն, սակայն շարունակում են մնալ զրականության կենտրոնական հանգույցներում: Դրանց ընթացքում առավելապես շոշափվում է կենցաղի և կեցության ճշմարտությունների խնդիրը, որին յուրովի է պատասխանում գրողը: Ոչ թե այդ երկու ճշմարտությունների անջատման, այլ դրանց սերտաձման տեսքով: Մեկը մյուսի պայմանավորվածությամբ:

Կենցաղի ճշմարտությունը իբրև կյանքի նյութի հարազատ վերաբառ-դրվյուն, կեցության ճշմարտությունը՝ իբրև հույն նյութի փիլիսոփայական իմաստավորում: Այստեղ է հենց Մաթևոսյանի արձակի գեղարվեստական մեծ ուժը: Այդ արձակը հետաքրքրական է ոչ միայն կյանքի ձևերի հավաստիությամբ, այլև գեղարվեստական խորությամբ: Այս հայացքով Մաթևոսյանը արտահայտում է իր իդեալը՝ հայ մարդու ազգային բնավորության կապակցությամբ:

Իրականության բազմաձայնական (պոլիֆոնիկ) արտահայտման պահանջը նշանակում է տեսանկյունների բազմազանություն: Դրան է հպում Ջրանտ Մաթևոսյանը նաև «Տաշքենդում» («Անձրեած ամպեր»):

Բազմաձայնական բարդությունը պայմանավորել է գրվածքի սյուժետային «միջուկի» նվազ չափը:

Այստեղ ես ուզում եմ միևնույն ձևով հարգել մի տեսակետի հետ, որ առնչվում է վեպի սյուժեին²⁰: Ծիշտ է, որ Մաթևոսյանը խոստովանում է

իր գրվածքների սյուժետային կառուցվածքի «վրիպանքը», ճիշտ է, որ նա կուռ ու համաչափ սյուժետային պատմությունների հեղինակ չէ, ճիշտ է, որ նրա պատումը ոչ թե հասարակացումների, այլ բարդացումների պատում է: Ինչպես բարդ է նրա նյութը՝ փլուզվող գյուղաշխարհը:

Մեջքերելով՝ Մաթևոսյանի ինքնախոստովանությունը՝ «սյուժետային մտածողության» «անզբոլության» վերաբերյալ «Կապուսի լիտերատուրի» ամսագրի հարցազրույցից, Լևոն Հախվերդյանը աչքաթող է անում մի հատված, որը ամեն ինչ զցում է իր տեղը. «Իսկ հետո նորից սկսում եմ կարտեկ սյուժեն, սեփական փորձով համոզվել, որ սյուժեի մեջ ես կորցնում եմ ինձ, իմ գեմքն եմ կորցնում»:

«Անսյուժետայնությունը» նրա արձակի առանձնահատկությունն է, լեկ աչնքան էլ ստույգ չեն արձակագրի ինքնաբերությունները: Դիշտ է, նա չունի դասական իմաստով սյուժեներ, «գեպքերի որակյալ, լավ դասավորված անընդմեջություն», բայց նրա գրվածքներում՝ մեկում ավել, մյուսում պակաս չափերով գործում են «ներքին սյուժենները»՝ պատումները, առանց «վիճեր»... Ինչն է. «Տաշքենդը» Հրանտ Մաթևոսյանի այն գրվածքն է, որում նվազագույնի է հասցված գեպքերի հերթականությունը և առավելագույնի՝ գյուղական համայնքի անմիջական խոսքն ու գրույցը՝ մենախոսությունը, երկխոսությունը, ղեպիկը, վերհուշը, սրախոսությունը, կտամբուրը և այլն:

Գյուղական ակումբում հավաքված ծմակուտյիները ընդհատում շունեցող խոսակցություն են բացում իրենց մտահոգող խնդիրների, առաջին հերթին՝ Մմակուտի անկման շուրջը:

Լևոնհատի «սիրուն անկյունը», Մմակուտ փոքրիկ գյուղը վերադասի կարգադրությամբ վարչականորեն դառնալու է Հովիտ գյուղի կցորդը՝ Այս հարաբերությունը իրողություն է, եղելություն՝ գրողի ծննդավայր Ահնիձուրի և հարևան Աթան գյուղի տարիների վեճ:

Մմակուտը ըմբոստանում է «անօրինականության» դեմ, այն երևույթի, որը սպառնում է վերջնականապես քայքայել գյուղը:

Քայքայման բնորոշ նշանն այն է, որ անհետացել են հին Մմակուտի առարկայական նշանները՝ կոռպերատիվ, դպրոցական դահլ, կապի միջոցներ, կոլխոզ, «համայնքի» անդամների մեջ սրվել է քաղաք գնալու ցանկությունը:

Ջանգառ Թեանը՝ հովիվներից մեկը, իբրև անհամերաշխության դրսևորում, վերագառնում է չկայացած «շուրջերկրյա ճամփորդությունից», մյուսը՝ Սիրուն Թեիկը, մտքում դնում է գնալ Տաշքենդ՝ իբրև թե կարևոր գործով, այնինչ իրականում ցանկանում է փախչել Մմակուտի սարերից:

Հետո ուրիշ, մեծ ու մանր գեպքեր են հիշատակվում ծմակուտյիների խոսակցության մեջ, խոսվում է որբեայրի կանանց, տղերքի, գյուղական շների, գյուղական վերջին ձիերի մասին, որոնք անտեր խրխնջում են սարերում, խոսվում է գյուղացիների շարությունից, նախանձից, բարությունից, լավությունից, փոխհարաբերություններից, ամեն-ամեն ինչից:

Խորաթափանց է Ֆ. Մելոյանի նկատումը. ըստ որի վնդի բազմաշերտ հյուսվածքում «...խոսքը խոսք է բերում, հուշը՝ հուշերի շղթա, և պատումի ճապուկ ու դյուրագրգիռ հայերենը անարձագանք չի թողնում ոչինչ՝ ո՛չ լուռ մրմունջ, ո՛չ անհերույթ հրանգափոխություն և ոչ էլ խելքային որևէ շարժում»:

...Գծի, երանգի, շարժման հետ պատկերվում, նկարվում է նաև խոսքը, և այս «գեղարվեստական փաստագրությունը», կենսական նյութի այս «գեղարվեստական պատճենահանումը» մտային ու զգայական տյնպիսի պաշարներ է բացում, որ՝ գրողական ոճի իր գործառնությունից անկախ, իր ներկայությունը կարող էր բերել նաև որպես վիպակի բովանդակություն ու ասելիք...»²¹:

Դրանց առանցքը, սակայն, գյուղի ամայացման երևույթն է, որը գլխավոր պատմողը ձևակերպում է հետևյալ կերպ. «Ծմակուտի գլխին կայծակ է տրաքելու»: Ինքնուրույնությունից զրկվող Ծմակուտի գլխին եկած պատուհասը հավասարապես վերաբերում է նաև Հովտին, որը կորցնում է հին հախազահին և որոշում՝ «Մենք կամ կոխող չենք ուզում, կամ վաթիճյանի նախազահությունը ենք ուզում...»:

Մի խոսքով՝ ոչ մի բան իր տեղում չէ, ամեն ինչ վերածվել է քառսի, մեկը մյուսի լավը չի ուզում, «չորանների ցեղը» կարիք է զգում նոր չորանների, ով կարողանում է՝ իրեն պցում է քաղաք, հպրացել են ընչաքաղցությունը, բարոյական աչասերումը, անմարդկայնությունը:

Քառսային, անկարգ այս իրադրության մեջ խորհրդանշական իմաստ է ստանում «Տաշքենդի» թեման, որը, ինչպես երևում է բնագրանից, Մաթևոսյանը «յուրացրել է» Ակսել Բակունցի «Կածանով» ակնարկի մի փոքրիկ հատվածից²², 1927-ին Բակունցը գյուղական հոգսերով եղել է Ահնիժորում և գրել վերոհիշյալ ակնարկը, ուր պատմում է իր զրույցը մի ծեր շինականի հետ, որը գնում է Տաշքենդ՝ մեծավոր աղայի մոտ: Այս «միջադեպը», ինչպես ասացինք, Մաթևոսյանի գրվածքում վերածում է կենսական մեծ խորհրդանշանի:

Տաշքենդ՝ նշանակում է քաղաք, երանելի հանգրվան...

Տաշքենդ՝ նշանակում է նաև հեռացում սարերից, օտարացում սեփական արմատներից:

Բնական է, որ Սիրուն Թեանի որոշումը քննարկվում է ամեն կողմից և ամենքի մասնակցությամբ: Բնական է նաև, որ Ծմակուտը ամբողջական կազմով դիմադրում է աչդ որոշմանը, դրանով իսկ արտահայտելով գյուղի հեռանկարի հանդեպ իր անհանգելի հավատը, անհանգստությունը:

Տաշքենդի «ճամփորդի» ճանապարհին կանգնում է ողջ ցեղը, ամբողջ գյուղը: Արդեն «դրախտային» կյանքի հասած Աղունը Սիրուն Թեանին է դիմում հետևյալ խոսքերով. «Ձերոնք, որ փախչում են՝ իրենցից են փախչում—կարծում են գյուղից ու տեղից են փախչում»:

Աս վերին աստիճանի նուրբ նրբերանգ է, որով արձակագիրը նորից դառնում է «Տերի» կենսափրկաօգնության ոլորտը:

Ծմակուտի ապագան նրա «տերերի»՝ հնձվորների, հովիվների, արարող ուժերի ձեռքին է:

«Տաշքենդը» խոր, ենթարկագրային շերտերով հարուստ ստեղծագործություն է, որը ղեռն կարիք ունի հեռավորական մեկնաբանությունների և՛ հարցադրույցների, և՛ ձևակառուցման անումներով:

Ասենք միայն, որ «կյանքի ժամանակագրությունը» ներկայացնելու համար Հրանտ Մաթևոսյանը ներդրել է իր ավյունը, իմացությունները, խիղճն ու հավատը, իր սիրտն ու հոգին:

Հարցազրույցներում և գրքերի նախախոսքերում մեկ անգամ չէ, որ Մաթևոսյանը իրեն համարել է իր օրերի ժամանակագիր (летописец) և սեփական եղերքի տարեգիր (хронист):

Նրա ստեղծագործությունը, արդարև, հայրենական եղերքի, վերանվանյալ Ծմակուտ, տարեգրություն-ժամանակագրությունն է («ժամանակագրությունը վեպ չէ, նրանից չես կարող գուրս թողնել ոչ մի օր»,— այսպես է բնութագրել իր պատումների շարքը²³:

Այդ տարեգրությունը ամփոփված է «Օգոստոս», «Ծառերը», «Մեր վազրը» ժողովածուներում, «Տաշքենդ» վեպում, «Տերը» կինովիպակում, մասամբ էլ կինոսցենարներում:

Հրանտ Մաթևոսյանի Ծմակուտը, ինչպես ուսա հանաչված գրողներից Ֆ. Աբրամովի Պեկաշինոն, խորհրդային մյուս նշանավոր գրողների «փոքր հայրենիքները»,— համամիութենական քննադատության բնութագրությամբ, — հայտնաբերում է էպոսային-ասքային հարուստ բովանդակություն և էպիկական զորեղ շունչ: Էականը ոչ թե պատմական իրադարձությունների լայն ընդգրկումն է (էպոսին վերագրվող տեսական թյուրիմացություն), ոչ թե ժամանակային և տարածական ընդարձակ կոորդինատներն են, այլ գեղարվեստական հայացքի խորությունը:

Ծմակուտը ոչ լայնահամբավ աշխարհագրական բնակավայր է (այդ անունը հիշատակվում է լոկ տեղական նշանակության աշխարհագրական քարտեզներում), ոչ էլ պատմական նշանակալից, ազգային հռչակավոր իրադարձություններով փառաբանված տեղավայր: Ընդարձակ չեն նաև գրական Ծմակուտի ժամանակային ծայրակետերը՝ առանձին բեկորներ պատերազմի տարիների «մանկության երկրի» ապավորություններից, ավելի ամբողջական ղեպը ու տեսարաններ պատերազմին հետևած տարիների՝ 40—70-ական թվականների անցուդարձից, սրանց էլ հավելած ավելի վաղ օրերին վերաբերող ավանդապատումներ, հին-հին հուշեր, խոսք ու զրույցներ, վավերագրական տվյալներ:

Չնայած ժամանակային և տարածական հայտնի «սահմանափակությանը», ծմակային անձուկ տեղագրությունը, Մաթևոսյանի Ծմակուտը իր լոկ բնակիչների ճակատագրերի, բարքերի, հայացքների, պատկերացումների միջոցով ի հայտ է բերում առանձին, նորօրյա և պատմական ժամանակների խոր առնչակցություն, պատմական ժամանակի մեջ հասունացող-հունդավորվող սոցիալական-հոգեոր նոր բովանդակության տարբեր-տարբեր եղրեր:

Ներկայացնելով «Ծմակուտի տարեգրությունը», Հրանտ Մաթևոսյանը բնավ էլ հակված չէ գեպի գաղափարային այս կամ այն շերտի, կյանքի այս կամ այն եզրի շեշտումը: Նա ներկայացնում է կյանքն իրեն անընդհատ շարունակվող ընթացք, իբրև մի պարունակություն, ուր կա ամեն ինչ՝ սոցիալական փաստ ու փաստանյութ, հոգեոր նյութ ու գերանյութ, բարոյական էություն ու շափանիշ, մարդկային վարքագծի ձևերի մի ամբողջ բանակ՝ տաքառում, հավատ, ծառայություն, խիզձ, պատվախնդրություն, զգացմունք, հաշիվ, սեր, ասելություն, բարություն, շարություն և այլն և այլն: Իրար բերելով գեղարվեստական տարեգրության բոլոր էջերը, կարող ենք ասել,

որ Մմակուտը նաև ընտանեկան-ազգակցական-տոհմական ասքապատում է. նրանում յուրաքանչյուր անձնավորություն, սկսած ամենաշարքայինից մինչև շարքայինի շարքայինը, ունի իր որոշակի տեղը ու որոշակի դերը:

Յուրաքանչյուրի անդի ու դերի հայացքով Մաթեոսյանը լուծում է իր ստեղծագործության վերին խնդիրներից մեկը՝ մարդու մարդկայնության, մարդու կատարելության, մարդու կարոտի, ամենասովորական, «աննշան», գրականագիտական վաղեմի տերմինով ասած՝ «փոքր մարդու», որին հարազատ են մարդկային բոլոր զգացմունքներն ու տագնապները, հոգեկան ապրումներն ու երազները, հույսերն ու գրգիռները: Կյանքը, հեղինակային նման վերաբերմունքի դրվածքով, անշարժությունից կարող է տեղաշարժվել միայն և միայն գոյության պաշտպանության համառությունը կրող այնպիսի մարդկանց միջոցով, ինչպես Ադունն ու Սիմոնը, Լենդրոն ու Գիքորը, Մարիամն ու Աշխենը, Փոքր հորեղբայրն ու Արայիկը, Հրանտ Քառյանն ու Արմենակ Մնացականյանը, Ռոստոմը, Թևանները՝ Զանգառն ու Սիրունը, հովիվները, հնձվորները, սալվորները, պալտառները, դարբինները, ագեպանները, մեղվապահները, բոլորը-բոլորը, կանաչք ու տղամարդիկ, ահեղներ ու ջահեղներ, երեսաներ ու պատանիներ, նաև Ալխոն, Գոմեշը, զամբիկներն ու հովաթանիները, Մմակուտը՝ մարդկային և կենդանական ամբողջ կազմով, աշխարհագրական սահմանակետերով ու անզուգական բնությունը:

Մաթեոսյանի տարեգրության էջերում շատ անուններ կան, որոնք այս կամ այն կերպ միմյանց հետ կապված են ազգակցական-տոհմական կապերով: Նրանց համար Մմակուտը ոչ միայն ընտանեկան օջախ ու տուն է, այլև ազգային հայրենիք: Մմակուտցիները ծառայում են ոչ միայն անձնական բարեկեցությանը, այլև ավելի մեծ բանի՝ ազգի ապագային, և դրա համար դիմում են նաև պատմական հիշողությանը:

Թեև այնքան էլ շատ չեն հայոց պատմության հղումները, սակայն դրանք ոչ թե պատմական ժայռակներ են, այլ երկրի արմատների թափանցումներ:

Դրանք տեղ ունեն և՛ «Մեսրոպը» պատմվածքում, և՛ «Մեծամոր» գոյությանական հարցեր շոշափող գրվածքում, և՛ «Զեղոք գոտի» դրամատուրգիական ստեղծագործության մեջ:

«Մեսրոպը» պատմվածքն ունի երկու շեշտ, մեկ՝ ներման, մեկ էլ՝ մաքառման:

Ներման շեշտն ընկնում է գյուղի ձիապան Մեսրոպի և կաղմակերպիչ-ակտիվիստ Լևոնի «միջադեպի» վրա: Մեսրոպը վերադարձել է Սիբիրից՝ արեսորից, և Լևոնի հետ վարվում է այնպես, ինչպես կվարվեն բարեկամի հետ, այնինչ Լևոնը՝ «զգոն», «արթուն», պատեհապաշտ, ճառախոս այդ մարդը վճռական դեր է խաղացել նրա ճակատագրում:

Մեսրոպը ուժեղ քնավորություն է (վկայում են «ուժեղ արջի» նյութով նրա մտորումները), բայց ոչ վրիժառու: Նա ներող է՝ ոչ թե տոլստոյական կրավորական համակերպման առումով, այլ ավելի կարևոր մտահոգության:

Զիապան Մեսրոպը իր միջավայրում առանձնանում է հայոց պատմության քաջատեղյակությամբ (նրա մեղքն էլ եղել է Լևոն կարգալը, այն Լեոյին, որ իբրև թե «հնարել է հայերին»): Ազգային պատմության հիշողությունը նրա մոտ վերաճում է ազգային ինքնագիտակցության, հետևաբար նաև՝ մաքառման փիլիսոփայության: «Այ տղա, մեր էս հայ աղգը վայ թե մի մեծ ուտ է»,— ինքն իրեն մենախոսում է ձիապան-պատմաբանը:

Մեսրոպին շարձարող այս հարցի պատասխանն է «Մեծամոր» էսսեն, որը համադրելով պատմության վաղնջական և նորագույն շերտերը, հին, «թանգարանային» և նորագույն «աշխարհային» Հայաստանների զարգացման ուղիները, Մաթևոսյանը վերին աստիճանի ինքնատիպ մեկնաբանություններ է տալիս «հայոց առեղծվածին»:

Այդ մեկնաբանությունների շարունակությունն է «Զեզոք գոտին» պիեսը, որը տեղ է գտել կինոսցենարների «Տերը» խորագրով գրքում (1983):

«Զեզոք գոտին» առաջին նվագ մեկուսացված է «Մուսկուտյան տարագրությունից», բայց իրականում գտնվում է այդ տարագրության գեղարվեստական առանցքի վրա: «Զեզոք գոտին» պիեսում, կործանված Անի մայրաքաղաքի պեղումների նյութի հիման վրա, Մաթևոսյանը անդրադառնում է «հայոց գայլի», ասել է թե՛ մաքառման գաղափարին:

Ճարտարապետը, վանահայրը, թափառական կույր աշուղը, վանքի ծառա Սիմոնը (որը խաչքար է շինում), գյուղացիները, պատանիները՝ Անիի պեղումների վայրում, ամեն մեկն իրենց գործին, դառնում են նաև «հայոց առեղծվածին»:

Մասնավորապես ուշագրավ է ճարտարապետի և վանահոր երկխոսությունը Բագրատունյաց ուժեղ վագրի, Բյուզանդիայի հայոց թագավոր Վասիլի գահի և թագի թեմայով, այն դիալոգը, որով հայոց «ծանրաշունչ պատմության» «հանելուկը» մեկնաբանվում է Հովհ. Թումանյանի՝ մեծ իմաստունի, հետևյալ տողերով.

...Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին.
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:

Ու ոչ մի երկիր չկա հանգչելու—
Խոր, արարչական հանգստն անխըռով,
Ու ոչ մի անկյուն չկա շնչելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...²⁴:

Այս իմաստությունը բանաստեղծին ներշնչել է, նախ և առաջ, հայոց ճակատագիրը, որի շուրջը, «հին ճմարտություններ էին արածում երկու պառավ ձի՝ ճարտարապետն ու վանահայրը»:

«Հին ճմարտությունները» ոչ մեկն են, ոչ երկուսը, ոչ երեքը, այլ բազմաբանակ են, որոնց թվում կա, սակայն, մի գլխավոր ճմարտություն՝ հայրենիքի գաղափարը, հայրենյաց տիրոջ արժանապատվության ճմարտություն: Հայրենիքը՝ սեփական ծածկը, պաշտպանելը, ըստ ճարտարապետի ու վանահոր համոզմունքների, ամեն մի հայ մարդու գերագույն պարտականությունն է:

Ճարտարապետի և վանահոր վիճարանական զրույցի մեջ ուժեղ կողմը վանահայրն է, հասարակ, բայց իմաստուն գյուղական մի վարդապետ, որը կարդում է. «Քո տեր աստվածդ քո առջևից երբ վերացնի այն ազգերը, որոնց երկրները դու պիտի ժառանգելու գնաս, և երբ նրանց այդ երկրները դու ժառանգես և բնակվես այդ երկրներում, զգույշ կաց, չլինի որ... նրանց բնաջնջվելուց հետո նրանց հետեւելով դու ինքդ հայտնվես որոգայթի մեջ, և չլինի որ հարցուփորձ լինիս նրանց աստվածների մասին, թի ինչ աստվածների էին պաշտում այն անցած ազգերը և ինչպես էին պաշտում՝ ևս էլ պաշ-

տե՛մ ա՛յն աստվածներին և ա՛յնպէս: Քու տեր աստծուդ դու չպաշտես նրանց պես, քանզի նրանք իրենց աստվածներին պատվելու համար սպանում էին մինչև անգամ իրենց որդիներին և իրենց դուստրերին և իրենք իրենց էին սպանում...»:

Հայրենիքի ճակատագրի և ազգային արժանապատվոյթյան մոտիվը գաղափարական ամբողջական ասուլիսի է վերաճում պիեսի տոյն դրվագում, որը պատմում է Անիի պեղումների տեղանքը եկած հանձնախմբի ազնվական հարուստ անդամների և Թիֆլիսի հայ ճարտարապետների մասին: Այդ ասուլիսի ընթացքում իմաստուն խորութեամբ, ինչպես վայել է Հրանտ Մաթևոսյանի գրչին, շոշափվում են ազգային գոյութեան բազմազան եզրերը՝ սկսած հոգևոր արժեքների (օրինակ՝ խաչքարի) պաշտպանութունից, իրական և կարծեցյալ հայրենասիրութուններից մինչև «հոգևոր հայրենիքի» գաղափարի թումանյանական-տերյանական հայանագործութիւնը:

Այդ խնդիրները արծարծվում են ոչ թե հրապարակախոսական թեզերով, այլ երկխոսութեան և ենթաբնագրի արվեստով, որի անգերադանցելի վարպետն է Մաթևոսյանը:

«Չեզոք գոտի» պիեսը սպասում է իր խորաթափանց և բանիմաց բեմական մեկնաբանին: Տեքստին համարժեք բեմադրութեան դեպքում պիեսը կարող է զարգարել հայոց թատրոնի խաղացանկը:

Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ «գլուղագրութեան» հասկացութիւնը ոչ թե քննադատների հորինած պայմանական ու պատահական անվանում է, այլ «կյանքի պահանջմունքներից ծնված» գրական երևույթին համապատասխանող տերմին:

Ասում է նաև, որ ինքը «համոզված գլուղագիր է»՝ ոչ թե նախահեղափոխական տարիների նարոդնիկ-գլուղագիրների նշանաբանով (որոնք պարտադրում էին՝ «գլուղում են ճշմարիտ մարդիկ ու արժեքները, իսկ ինչ-որ գլուղից դուրս է՝ եղծված է ու խաթարված»), այլ մերօրյա գլուղագիրների (սկսած Ակսել Բակունցից), որոնք, ինքն էլ դրանց շարքում, արտացոլում են պատմականորեն իրական, կյանքի որոշակի ձևեր և պատմականորեն իրական, որոշակի մարդկային բնավորութիւններ:

Հրանտ Մաթևոսյանն, արդարև, ներկայացնում է ոչ թե իրականութեան մակերևույթը (ինչպես վարվում են նյութի մակերևույթին հերքողները), այլ շարժվող, փոփոխվող, փլուզվող, ինչ դեմքը կորցնող, նոր դեմքը գտնող կյանքը: Ժողովրդական կենցաղը՝ իր բոլոր շերտերով: Այդ կյանքի սոցիալական և բարոյախոսական կտրվածքները՝ ոչ թե դրանց սխեմատիկ ուրվագծերը, այլ երևույթների տարերքը, կենսական արժեքների համակարգված, ներքին, անտեսանելի և արտաքին, երևացող կերպարանքը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործութիւնը լուծում է այնպիսի բարդ գեղարվեստական խնդիր, ինչպիսին «ազգային բնավորութիւնը» է:

Վերջին տարիների գրականագիտական ասուլիսներում պարբերաբար խոսք ու զրույցի առարկա դարձած այդ խնդիրը ի դեմս Մաթևոսյանի ունի իր գեղագետ-հետազոտողին, որի մոտեցումների արգաստվոր նշանակութիւնը «ազգային բնավորութեան» ստեղծման ուղղութեամբ խոստովանում են նաև այլազգի գրողներ: Գրողի ստեղծագործութեան քննութիւնը այս անկյունադարձով տեսական խոր հետաքրքրութիւն է ներկայացնում:

Արդեն բազմիցս ասվել է, որ Մաթևոսյանի արձակը շունի իր զուգահե-
ռը, որ այդ արձակը «տնիկում է» և այլն և այլն:

Դա իրապես ճշմարտություն է, թեև շեն անտեսվում «ազդեցություննե-
րը»՝ ազգային ասացողական բանավեպից, հնադարյան պատմագրությու-
նից, Հովհ. Թումանյանի, Ստ. Զորյանի, Ա. Բակունցի՝ իր սիրելիների հո-
գեկան մթերանոցներից, ապա նաև համաշխարհային գրականության հու-
շարձաններից:

Ազդեցությունն՝ ազդեցություն, բայց Հրանտ Մաթևոսյանը յուրացրեց
արտահայտման այն ոճը, որն ունի և՛ դասական պատումների էպիկական
շունչը, և՛ ժամանակակից գրողների մտածողության դրամատիկ ուղղու-
թյունը:

Գրականություն բերելով Ծմակուտի ռեալությունը և միֆը, «գաղտնիքն»
ու «փորձը», մարդկային համայնքի ներքին շղթան և բնությանը, բառն ու
բանը, կենսաբանական-սոցիալական-էկոլոգիական-հեռագաղթի խնդիրների
ամբողջությունը, Մաթևոսյանը փոքրիկ Ծմակուտի միջոցով յուրովի ներկա-
յացնում է մարդկության պատմությունը, կամ ինչպես գրում է վրաց ար-
ձակագիր էբանոիձեն՝ Մաթևոսյանը իրար է մերձեցնում «մարդու և աշխարհի
բիբլիական կենսագրության ծայրերը»²⁶:

Հրանտ Մաթևոսյանը ձևավորվեց իրրև սինթեզների՝ համագրություննե-
րի, մեծատաղանդ գեղագետ, իսկ սինթեզների մեջ մտնում են և՛ բովանդա-
կությունը, և՛ պատումային ձևակառուցվածքները, և՛ խոսքը՝ լեզուն ու ոճը,
որն ունի շափազանց բարձր արժեք, այնքան բարձր, որ կարող է մրցության
դուրս գալ հոգևոր արժեքների համաշխարհային հրապարակ:

**Ս. Ր. ԱՂԱՐԱՐՅԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՏ
ՄԱՏՆԱԴՐՈՒԹՅՈՒՆ**

- 1 Նաիրի Զառյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1954, 131 էջ։
- 2 Նաիրի Զառյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1954, 219 էջ։
- 3 Ստեփան Զոռյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1955, 206 էջ։
- 4 Ստեփան Զոռյան, Երևան, «Սովետ. գրող», 1976, 108 էջ։
- 5 Ակսել Բակունց, Երևան, 1959, 252 էջ։
- 6 Ակսել Բակունց, Երևան, ԳԱ հրատ., 1963, 503 էջ։
- 7 Ակսել Բակունց, Երևան, 1971, 275 էջ։
- 8 Գուրգեն Մահարի, Երևան, ԳԱ հրատ., 1959, 152 էջ։
- 9 Իերենիկ Իեմիոնյան, Երևան, «Գիտելիք», 1977թ. 58 էջ։
- 10 Նիկոլե Զառենց, գիրք 1, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 441 էջ։
- 11 Նիկոլե Զառենց, գիրք 2, Երևան, ԳԱ հրատ., 1978, 399 էջ։
- 12 Հովհաննես Շիրազ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984, 84 էջ։
- 13 Արձագանքներ (Հոգվածների ժողովածու), Երևան, Հայպետհրատ, 1963, 305 էջ։
- 14 Արդիականություն և գրականություն, Երևան, «Հայաստան», 1965, 268 էջ։
- 15 Գրական հերկերում, Երևան, «Հայաստան», 1974, 316 էջ։
- 16 Դեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, «Սովետ. գրող», 1979, 348 էջ։
- 17 Հոգվածներ, դիմանկարներ, հուշեր, Երևան, «Սովետ. գրող», 1982, 368 էջ։
- 18 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք I, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984 432 էջ։
- 19 XX դարի հայ գրականության զուգահեռականներում, գիրք II, Երևան, «Սովետ. գրող», 1985, 524 էջ։
- 20 Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1986, 476 էջ։
- 21 Հայ սովետական գրականության պատմություն, Երևան, ԳԱ հրատ., 1986, 576 էջ։
- 22 Наир Зарян, Е., 1956, 80 с.
- 23 Стефан Зорьян, Е., Армгосиздат, 1956. 111 с.
- 24 Аксель Бакунц, Очерк творчества, М., «Сов. писатель», 1965, 267 с.
- 25 Египше Чаренц, М., «Советский писатель», 1982, 359 с.
- 26 Современность и литература, М., «Совет. писат.», 1973, 248 с.
- 27 Образы и стили армянской литературы, Е., «Совет. грох», 1980. 264 с.
- 28 Армянская литература, в кн. История советской многонациональной литературы, т. 1, М., 1970, с. 211—243.
- 29 История армянской советской литературы, М., «Наука», 1966 (разделы Литература 20-х годов, Лит. периода Велик. Отеч. войны, Мовсес Аразн, Аксель Бакунц, Гурген Маарн, Наир Зарян).
- 30 Советская армянская литература, в кн. Армянская литература, М., «Высшая школа», 1976.

ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1941—1956 թթ. ԴՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

- 1 ՏԽՍ Ա. Մեացականյան, Հայ ժողովուրդը Հայրենական մեծ պատերազմում, 1954, էջ 531:
- 2 «Правда», 1943, 27 февраля.
- 3 Ա.Վ. Իսահակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, 1977, էջ 340:
- 4 «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», 1957, էջ 424:
- 5 Юзовский Ю., Образ и эпоха, 1947, М., с. 189.
- 6 Այդ մասին տե՛ս Алянский Ю., Сурен Кочарян, 1983, М., с. 82—86.
- 7 Նույն տեղում, էջ 86:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

- 8 «Սովետական Հայաստան», 1942, 24 օգոստոսի:
- 9 Ա.Վ. Իսահակյան, նույն տեղում, էջ 326.
- 10 Фадеев А., За тридцать лет. М., 1957, с. 257.
- 11 «Սովետական Հայաստան», 1941, 17 օգոստոսի:
- 12 Նույն տեղում, 1941, № 65:
- 13 Նույն տեղում, 1943, 23 ապրիլի:
- 14 Նույն տեղում, 1943, 27 փետրվարի:
- 15 Նույն տեղում, 1943, 23 մայիսի:

Պ Ո Ն Զ Ի Ա

- 16 Չափածո քաղվածքները Ավ. Իսահակյանի Երկերի ժողովածուի նշված հրատարակությունից:
- 17 Թ. Հաւրյան, Բանաստեղծություններ և պոեմներ, 1949, էջ 21:
- 18 Չափածո քաղվածքները՝ Դ. Բոբչյան, Երկեր, 1982:
- 19 Шагинян М., Армянская поэзия в Отечественной войне, в кн.: Поэзия Советской Армении, М., 1947, с. 7—8.
- 20 «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 2, 1965, էջ 463:
- 21 Ա. Դեաշի, Երկեր, հ. 1, 1965, էջ 186:
- 22 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 239:

ԴԵՂԱՐԱՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 23 Հր. Փոշար, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1971, էջ 230: Խնթապի մեջբերումները նույն հրատարակությունից:
- 24 Նույն տեղում, էջ 232:
- 25 «Սովետական գրականություն», 1944, № 1, էջ 66—79:
- 26 «Правда», 1945, 26 ноября.
- 27 Հր. Փոշար, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 262:
- 28 Фадеев А., За тридцать лет, 1959, с. 753.
- 29, 30, 31, 32 ՏԽՍ Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. VII. Կ. Տիրատուրյանի «Վարդանանքի» ստեղծման պատմությունից՝ ծավալուն կոմենտարները, էջ 628—642:
- 33 Ստ. Զոբյան, Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. VIII, 1983, էջ 696:

- 34 Նույն տեղում, էջ 698:
 35 Նույն տեղում, էջ 694:
 36 Նույն տեղում, էջ 699:
 37 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և դրականությունը, 1946, էջ 183:
 38 «Գրական թերթ», 1945, 20 հոկտեմբերի:
 39 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 47:
 40 «Գրական թերթ», 1966, 22 հուլիսի:
 41 Էդ. Թովչյան, «Պատերազմ» վեպի մասին, «Գրական թերթ», 1943, 30 նոյեմբերի, Ս. Աղաբաբյան, Հր. Թամրազյան՝ «Մեծ թեման փակուղու առաջ», «Գրական թերթ», 1950, 10 ապրիլի:
 42 «Գրական թերթ», 1956, 31 մայիսի:
 43 Հր. Թամրազյան, Գրական ուղիներում, 1962, էջ 94:
 44 «Правда», 1953, 4 июля.
 45 Տե՛ս «Հուշեր Եղիշե Չարենցի մասին», 1986, էջ 296—307:
 46 Խ. Դաշտենց, Ռանչպարների կանչը, 1979, էջ 10: Մեջբերումները՝ նույն հրատարակությունից:
 47 Александян Е., Движение литературы, Е., 1985, с. 92, 81.
 48 Մ. Դալոյան, Բովտուն (ժողովածու), 1982, էջ 508, 506:
 49 Ի. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1985, էջ 272—280:
 50 Մեջբերումները՝ Ա. Սահինյան, Խաչուղիներ, 1979-ի հրատարակությունից:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 51 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 147:
 52 Լ. Հախվերդյան, Մեր օրերի դրամատուրգիան, 1954, էջ 18—21:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

- 53 Ս. Սարգիսյան, Գրական դիտողություններ, 1964, էջ 244—246:
 54 Ս. Հաղոբյունյան, Մանուկ Աբեղյան, 1970, էջ 357—418:
 55 «Литературная газета», 1948, 31 июля.

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 56 Վ. Անանյան, Հայաստանի՝ կենդանական աշխարհը, հ. 1, 1961, էջ 372:
 57 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1945, էջ 322:
 58 Ալֆրեդ Էդմունդ Ռեմի (1829—1894) «Կենդանիների կյանքը» պատկերազարդ, հանրամատչելի գիրքը (հ. 1—6, 1863—1869):

ՆԱԽԻՐԻ ԶԱՐՑԱՆ

- 1 Ն. Զարյան, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, 2, (1984), հ. 3, 4 (1985), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 1 (1962), «Սպասում եմ քեզ» (1968):
 2 Зарян Н., О себе, в кн. «Советские писатели. Автобиографии», т. III, М., 1966, с. 272—277.
 3 «Знамя», 1956, № 2, с. 167—168.
 4 Ս. Դառոնյան, Նախրի Զարյան, 1982, էջ 88—96:
 5 «Երիտասարդ գրող», 1933, № 2, էջ 18—19:
 6 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 208.
 7 «Գրական թերթ», 1933, № 16:
 8 «Երիտասարդ գրող», 1933, № 2, էջ 19:
 9 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 2, էջ 100:
 10 Ս. Դառոնյան, նույն տեղում, էջ 102—104:
 11 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 208.

- 12 «Գրական թերթ», 1932, 10 մարտի:
- 13 Էդ. Զրբաշյան, Գրականությունը և ժամանակը, 1980, էջ 103—105:
- 14 «Комсомольская правда», 1941, 17 мая.
- 15 Գրիգոր Աղրամարցի, Տաղեր, 1984, էջ 107:
- 16 «Գրական թերթ», 1945, № 20:
- 17 Վ. Սաֆարյան, Նաիրի Զարյան, 1985, էջ 126:
- 18 «Коммунист», 1946, 25 июня.
- 19 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 11, էջ 116—134:
- 20 «Գիտական աշխատություններ», 1954, հ. 12:
- 21 Մ. Պետրովիխի ոգեշնչված նամակներում նշվում է նաև Բ. Պաստերնակի «Խանդավառ վերաբերմունքը», տե՛ս Ս. Դարոնյանի նույն գիրքը, էջ 292:
- 22 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 210—211.
- 23 Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, 1944, էջ 5—15:
- 24 Ե. Զառենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, 1983, էջ 194:
- 25 Ա. Ինճիկյան, Մտերիմներ և մտորումներ, 1967, էջ 3—114:
- 26 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 27 Վ. Տեղյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1972, էջ 233:
- 28 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Ս. Դարոնյանի «Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկը» և դասական ողբերգության ավանդույթները» հոդվածում. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 54—67:
- 29 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 30 «Գրական թերթ», 1958, 24 դեկտեմբերի:
- 31 Арфо Петросян, Заметки о современном армянском романе, в кн. «Пути развития современного советского романа», М., 1961, с. 278.
- 32 «Дружба народов», 1963, № 6, с. 259.
- 33 «Գրական թերթ», 1967, 20 հունվարի:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՑԱՆ

- 1 Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I—V, (1969—1972):
- 2 Վ. Տեղյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1961, էջ 56:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԻՐԱԶ

- 1 Հովհ. Շիրազ, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. I (1981), II (1982), III (1984), «Հատընտիր» (1954):
- 2 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 165:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 118:
- 4 Щеглов М., Спускаясь с гор. в кн. Литературная критика, М., 1971, с. 396.
- 5 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գ. II, 1967, էջ 130—131:
- 6 Բնորոշ է, օրինակ, Հր. Գրիգորյանի «Հովհաննես Շիրազի լիրիկան» հոդվածը. տե՛ս Գրական ակնարկներ, 1955, էջ 172—173:
- 7 Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 396.
- 8 «Литературная газета», 1956, 5 июня.

1956—1985 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պ Ո Ն Զ Ի Ա

- 1 «Գրական թերթ», 1965, № 28, 37, 40, 41:
- 2 Նույն տեղում, 1965, 10 դեկտեմբերի:
- 3 Նույն տեղում, 1966, 7 հունվարի:
- 4 Նույն տեղում, 1957, 21 նոյեմբերի:

- 5 Նույն տեղում, 1958, 21 փետրվարի:
- 6 Նույն տեղում, 1958, 8 մարտի:
- 7 ՏԷՍ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 337—349:
- 8 «Вопросы литературы», 1974, № 3, с 63—84.
- 9 «Սովետական գրականություն», 1972, № 6, 7, էջ 45—60, 90—103:
- 10 «Գրական թերթ», 1976, 7 հայտի:
- 11 «Սովետական գրականություն», 1979, № 12, էջ 132—161:
- 12 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, 1968, էջ 423:
- 13 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 279:
- 14 15 «Литературная газета», 1981. 4 ноября.
- 16 «Գարուն», 1982, № 2, 3, 4:
- 17 Ս. Աղարարյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, 1986, էջ 215—225:
- 18 «Գրական թերթ», 1985, 12 ապրիլի:
- 19 Նույն տեղում, 1974, 6 փետրվարի:
- 20 «Սովետական գրականություն», 1967, № 4, էջ 126—134:
- 21 «Գրական թերթ», 1966, 18 մարտի:
- 22 «Литературная Армения», 1985, № 11, с. 40—41.
- 23 «Литературная газета», 1981. 4 ноября.
- 24 «Գրական թերթ», 1984, 22 հունիսի:
- 25 Ал. Топчян, Время и образ, 1983, с. 63—82.
- 26 «Գարուն», 1985, № 12, էջ 64—70:

ԴԵՂԱՐԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 27 «Литературное обозрение», 1985, № 10, с. 32—37.
- 28 Иосиф Гришанивили, Литературная богема старого Тбилиси, Тб. 1977.
- 29 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987. с. 13—24.

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 30 Ա. Հունանյան, Արդի հայ դրաման, 1964, էջ 48:
- 31 ՏԷՍ Ս. Աղարարյան, Արամաշոտ Պապայան, 1979, էջ 68:
- 32 Լ. Հալվաթյան, Բեմադրիչներ և բեմադրություններ, 1983, էջ 193:
- 33 «Սովետական արվեստ», 1978, № 2:
- 34 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987, с. 49—58.

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

- 1 Բաղվածքները՝ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1972, էջ 136: Մեջբերումները Նույն հրատարակությունից՝ հ. III—VI, 1972—1976, և «Մուտք» (1985) գրքից:
- 2 Կենսագրական տեղեկությունները բաղված են Ա. Արիստակեսյանի բնագրի «Կողմի միամտը» (1974):
- 3 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1974, էջ 389:
- 4 Պ. Սևակ, Մուտք, 1985, էջ 189: Չարենցից բաղված տողերը՝ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 411:
- 5 Պ. Սևակ, Մուտք, էջ 195—196: Չարենցից բաղված տողերը՝ Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 389:
- 6 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 418:
- 7 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 257:
- 8 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, 1966, էջ 197:
- 9 Ст. Рассадин. Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 236—253.
- 10 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 258:
- 11 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 202—203:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 362:

- 14 «Գրական թերթ», 1973, 2 փետրվարի:
- 15 С. Гайсарян, В стране поэзии, 1973, М., с. 208.
- 16 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 164—185:
- 17 «Литературная Армения», 1980, № 10, с. 88.
- 18 «Գարուն», 1969, № 11, էջ 6:
- 19 Քաղված է Ա. Արխատկեսյանի «Պարույր Սևակ» գրքից, էջ 163:
- 20 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 392:
- 21 «Գրական թերթ», 1960, 13 մայիսի:
- 22 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 23 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի շափածոյի բառարան, հ. I, 1981, էջ 8:
- 24 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի աշխատությունների և թարգմանությունների բառարան, հ. II, 1986, էջ 6:
- 25 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 400:
- 26 Ա. Արխատկեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 375:
- 27 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 28 «Новый мир», 1956, № 10, с. 181—187.
- 29 Նույն տեղում, էջ 187—196:
- 30 «Комсомольская правда», 1956, 3 ноября.
- 31 «Молодая гвардия», 1957, № 1, с. 229—230.
- 32 «Литературная газета», 1956, 27 ноября.
- 33 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, դիրք II, 1967, էջ 470—477:
- 34 «Коммунист» (журнал), 1957, № 5, с. 76.
- 35 Ս. Սողոմոնյան, Նույն գրքում, էջ 494:
- 36 Ա. Արխատկեսյան, Նույն գրքում, էջ 313:
- 37 Պ. Սևակ, հ. VI, էջ 423:
- 38 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 102:
- 39 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 398:
- 40 Նույն տեղում, էջ 267—268:
- 41 Նույնը, հ. VI, էջ 417—418:
- 42 Поэзия Армении под редакцией В. Брюсова. 1966, Ер. с. 67.
- 43 Պ. Սևակ, Սայաթ-նովա, էջ 339:

ՀԱՄՈՍԱՆՈՒԹՅԱՆ

- 1 Համո Սահյան, Երկեր 2 հատորով, հ. I, II, 1984:
- 2 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119—123:
- 3 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, 1984, էջ 169:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119:
- 5 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 44:
- 6 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 7 «Литературная газета», 1956, 31 мая.
- 8 «Գրական թերթ», 1959, 20 փետրվարի:
- 9 «Սովետական գրականություն», 1973, № 8, էջ 152:
- 10 «Գարունի» 1984-ի № 9-ում տպագրված հարցազրույցի վերնագիրն է՝ «Բանաստեղծությունը ձևվում է ցավից»:
- 11 Խ. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 17:
- 12 «Дружба народов», 1978, № 7, с. 268.
- 13 Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1973, էջ 353:
- 14 «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1984, № 5, էջ 11:
- 15 Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. VI, 1979, էջ 216:
- 16 Ст. Рассадин, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 222—236.
- 17 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочин., изд. 2-ое, т. I, М., 1955, с. 519.
- 18 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 19 «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 106—124.
- 20 «Литературная Армения», 1978, № 4, с. 100—102.

- 21 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 22 Сагунян А., Годы мои, Е., 1971, с. 3—4.
- 23 Լ. Կլեռչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, էջ 179:
- 24, 25 Տ. Բասաճյան, Цена гармонии. стр. 222—236.
- 26 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 47:
- 27 «Գրական լերի», 1984, 20 ապրիլի:
- 28 Նույն տեղում:
- 29 «Սովետական Հայագետան», 1984, 15 ապրիլի:

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

- 1 Ս. Խանգաղյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I և II (1967), «Կորած արահետներ» (Պատմվածքներ և նովելներ, 1964). Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, II (1981), հ. III, IV (1982), հ. V (1983), «Հայրենապատում» (1960, 1981):
- 2 Քաղված է ձեռագիր «Ինքնակենսագրությունից»:
- 3 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1983, էջ 72, 73, 74:
- 4 «Литературная газета», 1956, 2 июня.
- 5 «Սովետական գրականություն», 1961, № 11, էջ 161—174:
- 6 Ս. Սարխյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, 1979, էջ 256—275:
- 7 Ս. Սարխյան, Սերունդներ և ավանդներ, 1984, էջ 210—215:
- 8 Նույն տեղում, էջ 213:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Գ. Էմին, Երկերի ժողովածու 3 հատորով, հ. I, II (1985), «Յոթ Իրգ Հայաստանի մասին» (1981):
- 2 «Հիշողություններ Նիշի Զարենցի մասին», 1961, էջ 379—392:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1941, № 1, էջ 96—97:
- 4 «Геворк из Аштарака», Е., 1979, с. 30.
- 5 «Գրական թերթ», 1949, 17 օգոստոսի:
- 6 «Գրական թերթ», 1949, 24 օգոստոսի:
- 7 «Геворк из Аштарака», с. 23—29.
- 8 «Октябрь», 1954, № 9, с. 161.
- 9 Ա. Արիստակեսյան, Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, 1971, էջ 173:
- 10 «Геворк из Аштарака», с. 47—56.
- 11 Նույն տեղում, էջ 34—44:
- 12 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 208:
- 13, 14, 15, 16 Նույն տեղում, էջ 217, 219, 224:
- 17 «Геворк из Аштарака», с. 156.
- 18 Նույն տեղում, էջ 78:
- 19 Նույն տեղում, էջ 169:
- 20 Նույն տեղում, էջ 158:
- 21 Նույն տեղում, էջ 94—105:
- 22 Նույն տեղում, էջ 59, 60:
- 23 Նույն տեղում, էջ 62, 65:

ՍԻՎԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, II (1984), հ. III (1985):
- 2 Капутикян С., О себе, в кн. «Стихотворения», 1959, М., с. 11.
- 3 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 195:
- 4 Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու 15 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 193:
- 5 «Новый мир», 1952, № 4, с. 266.
- 6 «Знамя», 1956, № 4, с. 180.

- 7 О сердце и любви вступит. статья к кн. Капутикян С., Моя страница, М., 1970, с. 5, 12.
- 8 Поэзия большой любви /вступл. к кн. Капутикян С., Избранная лирика, 1966, М., с. 4.
- 9 Вступл. к кн. Капутикян С., Избранные произведения в 2-х томах, т. I, М., 1973, с. 12.
- 10 Слово о камне, в кн. Капутикян С., Посвящение М., 1979, с. 6.
- 11 Инбер В., О Сильве Капутикян, в кн. Капутикян С., Лирика, М., 1964, с. 6.
- 12 «Знамя», 1956. № 4, с. 180.
- 13 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1976, էջ 381:
- 14 Նույն տեղում, էջ 383:
- 15 Капутикян С., О себе . . . , с. 14.
- 16 Էդ. Ջրաշյան, Կես դար գրականության մեջ տառաջարան Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, 1984, էջ 15:
- 17 Капутикян С., О себе . . . , с. 15.
- 18 Պ. Սևակ, հ. VI, էջ 391:
- 19 Նույն տեղում, էջ 396:
- 20 Էդ. Ջրաշյան, Կես դար գրականության մեջ..., էջ 18:
- 21 Абрамов Ф., «Нива», 1980, № 2, с. 189—190.
- 22 Бакланов Г., «Новый мир», 1979, № 10, с. 270—272.
- 23 Рассадин С., «Литературная Армения», 1980, № 4, с. 98—102.
- 24 Межелайтис Э., «Дружба народов», 1980, № 1, 250—253.
- 25 «Վ. Թեքեյանի նամակները Հենրի Զ. Սյուրմելյանին» գրքի բնարանն է, 1956, Նյու-Յորք:

ՀՐԱՉՑԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Բանաստեղծություններ հ. I, II (1971, 1972), «Ոսկե ամպ» (1984), «Արևոտ կղզու երգը» (1980), «Հայրենական երգ» (1977), «Իրիկնային զողանք» (1982):
- 2 Առանձին էջեր տե՛ս Հր. Հովհաննիսյանի «Պատերազմի դեմքը» վիպակում (1986):
- 3 Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Արձագանքներ, 1963, էջ 219:
- 4 Лухачев Д. С. Поэзия садов, Л., 1982.
- 5 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Ոտիկն ու հեռուն, 1967, էջ 121—126:
- 6 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Մշտադալար ծառ (Հողվածներ, էսսեներ), 1985, էջ 268—375:
- 7 Բնագրում՝ «Թուր ոսկի աստղի պես»։ Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1972, էջ 213:

ՎԱՀԱԳՆ ԴԱՎԹՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Վ. Դավթյան, Երկերի ժողովածու 2 հատորով, հ. I, II, 1985:
- 2 «Գրական թերթ», 1966, 21 հոկտեմբերի:
- 3 Տե՛ս Վ. Դավթյան, Երկեր 2 հատորով, հ. I, էջ 7—14:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1971, № 5, էջ 7:
- 5 Նույն տեղում, էջ 15—16:
- 6 «Литературная газета», 1981, 15 апреля.
- 7 Նույն տեղում:
- 8 Գրիգոր Մազիստրոսի «Թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87:
- 9 Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, 1963, էջ 158:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Հր. Մաթևոսյան, Երկերի ժողովածու 2 հատորով, հ. I, II, 1985, «Տերը» (կինովիականներ), 1983:
- 2 «Вопросы литературы». 1980, № 12, с. 196.

- 3 «Литературная Армения», 1983, № 3, с. 102—106.
- 4 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 5 «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի:
- 6 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 204.
- 7 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 8 «Новый мир», 1966, № 3, с.252.
- 9 Զհաջողվեց գտնել:
- 10 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 11 Ս. Փանոսյան, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, 1984, էջ 149—155:
- 12 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 200.
- 13 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 14 «Литературная газета», 1981, 4 ноября.
- 15 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 16 «Литературное обозрение», 1984, № 2, с. 44.
- 17 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 18 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 190—222.
- 19 «Литературная газета», 1984, № 37.
- 20 Լ. Հախվերդյան, Մտորումներ, 1984, էջ 184:
- 21 Ֆ. Մելոյան, Իմաստավոր ճանապարհ, տե՛ս Հր. Մաթևոսյան, Երկեր 2 հատորով, հ. 11, 1985, էջ 609—610:
- 22 Ակ. Բակունց, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 11, 1979, էջ 409—416:
- 23 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 24 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1950, էջ 161—162:
- 25 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 26 «Вопросы литературы», 1978, № 5, с. 83.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

- Արևիյան Հովհաննես 59, 275
 Արևիյան Մանուկ 23, 32, 109—111, 125, 169, 333
 Արսիլ Գ. 27, 110, 112, 169
 Արսիյան Խաչատուր 8, 10, 11, 27, 30, 105, 115, 212, 215, 286, 291, 428
 Արրահամ Երևանցի 371
 Աբրամով Ֆեոդոր 290, 410, 480
 Ադալյան Ն. 223
 Ադմիրալսկի Ա. 392
 Ադոնց Ն. 23, 107
 Աթարով Ն. 392
 Ալադան Վ. 187, 430
 Ալամդարյան Հ. 113.
 Ալաջաջյան Ստեփան 74—77, 103
 Ալեքսանյան Ելենա 82
 Ալթունյան Թ. 428, 429
 Ախմադովինա Բ. 291
 Ախվերդյան Գ. 332
 Աղաբաբյան Սուրեն 5—13, 15—17, 19, 20, 22—24, 30, 113, 133, 168, 172, 384
 Աղաջան Ղ. 108, 113
 Աղալինի (Գրիգորյան) 34, 95—99
 Աղբալյան Ն. 332, 333
 Աճառյան Հր. 32, 126, 185, 430
 Աճևմյան Վարդան 106, 148, 159, 160, 165, 281, 282
 Այթմատով Զինգիդ 475
 Այվազյան Աղասի 263, 264, 267—271
 Այվազյան Արարատ 47
 Այվազովսկի Հովհաննես 213
 Այուռնց Ս. 290
 Անակրեոն 427
 Անանյան Գ. 225
 Անանյան Ժ. 283
 Անանյան Վախթանգ 26, 30, 48, 99, 114—122, 284, 286, 290
 Անանուն պատմիչ 331
 Անդերսեն 286
 Անենսկի Լ. 340, 475
 Անտոկուսկի Պ. 142, 291
 Ապոլիներ 327
 Առաքել Դավրիժեցի 371, 380
 Առատրյան Աս. 8, 107, 112
 Առատուր Գ. 290, 332
 Ասրյան Ա. 281
 Ավագյան Արիդ 99—102
 Ավագյան Արևշատ 251, 252, 254, 255
 Ավագյան Էդուարդ 284
 Ավագյան Հովհաննես 352
 Ավետիսյան Ավետ 165, 275
 Ավետիսյան Մինաս 408, 473, 475
 Ատրպետ 186
 Արաղի 108
 Արամյան Ռաֆայել 99, 102, 260—263
 Արամյան Վալտեր 115, 284
 Արաքս 108, 114
 Արաքսմանյան Ա.-տե՛ս Արաքսմանյան-Մա-նուկյան Ալեքսանդր 103, 105—107, 278
 Արեշյան Ս. 112
 Արզումանյան Աշոտ 275
 Արիստակեսյան Ա. 316, 322, 324, 385
 Արիատոսիկ 157
 Արմեն Մկրտիչ 93, 107, 108, 114, 232, 290
 Արտունի Գ. 26
 Արուտչունով Լ. 19
 Աունզով Մ. 291
 Բաբաջանյան Ա. 46
 Բագրիցի 142
 Բաժան Մ. 167
 Բալայան Զորի 274, 275
 Բալզակ 290
 Բախ 316
 Բախտին Մ. 84
 Բակլանով Գ. 410
 Բակունց Ակսիլ 6—13, 23, 30, 58, 78, 107, 108, 118, 185, 258, 273, 290, 336, 350, 354, 369, 370, 381, 424, 479, 483, 484
 Բալանդուր Անահիտ 79
 Բալթոն Ջ. 27, 287, 289, 290
 Բարախանովի Ն. 190
 Բարիլի Անտոնիո 150
 Բարսեղյան Ա. 283
 Բարտո Ա. 114
 Բիթհովին 141, 316

* Անձնանունների ցանկը կազմեց Լ. Ս. Սարաֆյանը:

Բեկով Վ. 290
 Բևա Գարեգին (Սարինյան) 26, 48, 59
 Բերանժև 427, 428
 Բիտով Անդրեյ 456, 461
 Բլոկ Ալ. 127, 289, 290, 394, 438
 Բյոռնս Բ. 427, 428
 Բուրլյան Թաթուլ 241
 Բոկաշև 35
 Բորյան Գուրգեն 26, 34—39, 105, 115, 278, 414
 Բրյուսով Վ. 27, 289, 333—335, 428

 Գարրիկյան Գուրգեն 286
 Գաթրճյան Ա. 111
 Գալշոյան Մ. 83, 85, 239, 274
 Գալդար Ա. 119, 286
 Գալսարյան Ս. 308
 Գասպարյան Դ. 225
 Գառնակերյան 167
 Դարագաշյան Մաղաթիա 61
 Դարսիա Լորկա 353, 388, 438
 Դերասիմովա Վ. 323
 Դերցեն 290
 Դյուլիբիսյան Հայկ 32, 112, 126
 Դյուլյան Մ. 291
 Դյուլնազարյան Խաժակ 41, 99, 115, 276, 285—287
 Դյոմե 27, 32, 125, 141, 291, 294, 351
 Դոգով Ն. Վ. 258, 289, 290, 461
 Դոլսուորդի Զ. 290
 Դոնշարով 290
 Դորբատով Բ. 108
 Դորկի Մաքսիմ 27, 104, 203, 276, 289, 290
 Դորոգինյի Սերգեյ 133, 150
 Դրաշի Աշոտ 33, 40, 44—46, 222
 Դրեբնև Ն. 291
 Դրիբոյկոզով 27, 55
 Դրիգորիս Աղթամարցի 30, 145, 448
 Դրիգորյան Արամ 17, 19, 271, 283
 Դրիգորյան Հովհ. 225, 255
 Դրիգորյան Հրաչյա 18, 29
 Դրիգորյան Վահագն 271, 313
 Դրիգոր Նարեկացի 13, 206, 213, 291, 295, 300, 321, 331, 334, 335, 353, 438, 449, 450, 452
 Դրիմ Լորայրենի 114, 286
 Գրիշաշվիլի Իոսեթ 269
 Գուլակյան Ա. 103
 Գուրամիշվիլի Դ. 291
 Գուսև Վլ. 342, 361
 Գուցալո Եվգենի 470

 Դարաղյան Նորայր 17, 18
 Դանթե Ալիգիերի 27, 212, 213, 289, 324
 Դանիելյան Հայկանուշ 32, 397

Դաշտենց Խաչիկ (Տոնոյան) 21, 58, 77—79, 81, 83—85, 103, 273, 290
 Դավթյան Գագիկ 256
 Դավթյան Մ. 93
 Դավթյան Շուրս 361
 Դավթյան Վահագն 21, 42, 43, 47, 221, 223, 226, 231 236, 240, 244, 291, 342, 344, 414, 434—453
 Դավիթ Հովհաննես 255
 Դավթյան Բ. 21, 224, 242, 244—251, 284
 Դարբինյան Մ. 282
 Դարբնի Արշավիր (Մնացականյան) 47, 48
 Դարգեն 150
 Դարյան Զ. (Մովսիսյան) 102, 115, 276, 283
 Դարոնյան Սերգեյ 127, 133, 137, 148, 160
 Դերենց Ավետիս 26
 Դեմիրճյան Դերենիկ 6, 7, 9, 12, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 48, 51, 60—63, 76, 86, 103, 108, 112, 114, 159, 263, 363, 376, 397, 428
 Դեմուրյան Թամար 159
 Դերժավին Վ. 291
 Դիմշից Ալ. 24
 Դյուլկո Ժակ 26
 Դոստոևսկի Ֆ. 269, 270, 290
 Դուդին Մ. 263, 291, 361
 Դուրյան Լ. 237—240
 Դուրյան Պ. 27, 331

 Եղիազարյան Հայաստան տե՛ս Զարյան Նաիրի
 Եղիկյան Գր. 287
 Եղիշև 27, 60
 Եսայան Դ. 209
 Եսայան Զ. 6, 8
 Եսենին Սերգեյ 289, 290, 294, 353, 394, 397, 427, 435, 438, 439
 Եվտուշենկո Եվգենի 323, 390, 392, 394, 408, 475
 Եվրիպիդես 157
 Երիցյան Բ. 281

 Զամինյան Ա. 111
 Զասլավսկի Դ. 28
 Զարրհանալյան Դ. 111
 Զարյան Նաիրի 7, 12, 27, 30, 33, 34, 40, 41, 44, 47, 103—105, 113,—115, 123—152, 154, 156—165, 167—171, 220, 225, 283, 317
 Զարյան Ռուբեն 62, 107, 112, 159, 192, 275, 276
 Զեյթունցյան Պ. 257, 283
 Զոլոտուսկի Իգոր 465, 474
 Զոշենկո Մ. 290
 Զորյան Ստեփան 5—7, 9, 10, 12, 23, 27.

30, 58, 60—62, 76, 107, 108, 114, 290.
337, 363, 376, 382, 428, 484

Զվյադինցեա Վ. 291

էրանոիձե 484

էդոյան Հենրիկ 255

էլլուար Պոլ 26, 438

էմին Գևորգ 21, 40, 41, 44, 46, 47, 102, 222,
223, 226, 276, 291, 382—394, 397, 408,
414, 421

էնգելս Ֆր. 352

էնֆիւլջյան 68

էսքիւն 157

էրենբուրգ Ի. 108

Քամանյան Ալ. 430

Քամրազյան Հր. 9, 30, 111, 113, 384

Քարգյուլ Լյուսի 85, 86, 114

Քարյան Սուրեն 414, 431

Քափալցյան Քրիստափոր 17, 26, 68, 70—72,
93

Քերգիրաշյան Վ. 7, 107, 112

Քէրէյան Վահան 42, 175, 453

Քոթովենց Վահան 6, 8, 430

Քոմա Աքովինացի 330

Քոփչյան Ալ. 223, 225, 256

Քոփչյան էդ. 7, 8, 23, 26, 29, 30, 107, 112

Քոմանյան Հովհաննէս 5, 6, 8, 9, 12, 21, 27,
30, 42, 58, 60, 108, 110, 112, 113, 115—
117, 120, 125, 131, 132, 175, 177, 187,
194, 222, 250, 258, 291, 331—334, 352,
353, 357, 381, 396, 403, 410, 415, 425,
428, 435, 438, 453, 482, 484

Քուրշյան Հ. 290

Քուրսուն-Ջաղե Մ. 167

Քնոսյան Հ. 275

Ժիրմունսկայա Տ. 391

Ինբեր Վերա 397, 398

Ինճիկյան Ա. 8, 26, 72, 112, 113, 125, 148,
150, 160

Իսաբեկյան Էդվարդ 414

Իսախով Հ. 275

Իսահակյան Ավետիք 7, 11, 13, 21, 23, 25,
27, 29, 30—34, 37, 40, 42—44, 58, 84,
113, 159, 175, 187, 190, 193, 194, 196,
211, 216, 222, 291, 343, 352, 385, 391,
396, 399, 415, 428, 429, 430, 438

Իվանով Մ. 323

Իսրայիլ Օրի 372

Լաստիվկրացի 448

Լեո 371

Լեոնիձե Գ. 332

Լերմոնտով Մ. 27, 125, 142, 190, 289, 290,
415, 427, 435

Լիխաշև Դմ. 418

Լիպկին Ս. 169

Լիսիցյան Ստ. 113

Լյուբիմով Ն. 169

Լոնգֆելլո Հ. 287, 290

Լոնդոն Ջեկ 284

Լոմիձե Գ. 23

Լուի Արագոն 26

Լեոնյան Գ. 332

Խալափյան Զորայր 271—273, 284

Խանդազյան Սերո 16, 68, 99, 274, 276, 362,
363, 365—378, 380, 381

Խանդանդյան Յուլի 23, 126

Խան-Մասիճյան Հովհաննէս 78, 125, 289

Խանջյան Գրիգոր 207

Խալամ 427

Խաչատրյան Արամ 32, 45, 46

Խաչատրյան Պ. 8

Խաչատրյան Ս. 290

Խաչատուր Կեչաուեցի 30

Խարազյան Սարգիս 115, 241, 242, 287

Խեչումյան Վիգին (Վիգոկ) 62—67, 102, 414

Խիտարովա Ս. 17

Խնկոյան Աթաբեկ 113, 286

Խնկո Ապիւր տե՛ս Խնկոյան Աթաբեկ

Խոջաբեկյան Վանո 84

Ճապոտիկյան Սիւվա 15, 16, 41, 44, 46, 47,
108, 115, 159, 231, 276, 395—412

Կասիլ Լե 114, 119, 285

Կավլերին Վ. 119, 286

Կարապետյան Ա. 111

Կարասե Յու. 364

Կարենց Վահագն 42, 237, 240

Կարինյան Ա. 32, 112

Կարսեցյան 167

Կեկելիձե Կ. 332

Կիպլինց 287, 383

Կիրիկա Ա. 323

Կիրպուտին Վ. 148

Կնուտ Համսուն 431

Կոմինով Վադիմ 224, 244, 245

Կոմիտաս 110, 184, 213, 215, 262, 263,
313—320

Կոստանդին Երզնկացի 30

Կարյուն Մկրտիչ 110, 114, 115

Կորնիլի 157

Կուլիկ Կալասին 352, 354, 361

Կուպուլա 142

Հախումյան Տ. 29, 107, 111, 276

Հախովիրոյան Լեոն 105, 113, 232, 283, 477,
478

- Հակոր Աղարար 114
 Հակոր Մովսես 225, 256
 Հակորյան Հ. 30
 Հակորյան Միքայիլ 102, 274
 Հակորյան Պ. 8, 113
 Համբարձումյան Վ. 281
 Համդատով Ռասուլ 354, 394
 Հայնի 27, 222, 294, 420, 427, 428
 Հայրապետյան Հայրապետ 113
 Հաշէկ Յ. 290
 Հասմիկ 275
 Հարությունյան Գևորգ (Ժորա) 278, 281—283
 Հաֆիզ 427
 Հասրաբյան Մ. 332
 Հարությունյան Արտեմ 255
 Հարությունյան Հ. 290
 Հարությունյան Սաղաթէլ 29, 30, 42, 104, 112
 132, 227—229
 Հերակլիտ 197
 Հիբիմյան Ա. 46
 Հյուդո Վիկտոր 428
 Հոմերոս 289
 Հովհաննէս Երզնկացի 30
 Հովհաննէս Թլկուրանցի 30, 448
 Հովհաննիսյան Աննա 133
 Հովհաննիսյան Աշոտ 10, 11, 290, 371
 Հովհաննիսյան Ար. 26
 Հովհաննիսյան Հովհ. 8, 27, 108, 187
 Հովհաննիսյան Հրայր 21, 26, 35, 41, 42, 47,
 226, 231, 240, 413—418, 420—429, 431—
 433
 Հովսեփյան Բաղիշ 258, 271
 Հովսեփյան Ռ. 284
 Հովնան Գ. 26, 112
 Հորացիոս 360
 Հրանտ Արմին 167
 Հրայրյան Խաչիկ (Մեքրոպոյան) 115, 259, 285
 Հուրյան Թաթուլ 26, 34—36
 Հուրունց Լեոնիդ 94, 102

 Դազարյան Հովհաննէս 293
 Դազարյան Պարույր տե՛ս Սեակ Պարույր
 Դադինյան Ա. 8
 Դանալանյան Ա. 109, 110, 169
 Դանալանյան Հ. 112
 Դարագոզյան Լ. 105, 277
 Դարիբրյան Ռ. 115
 Դափանցյան Գր. 23, 112, 149
 Դափլանյան Հր. 282
 Դուկասյան Հ. 115
 Դուկասյան Մարգո 274
 Դևոնդ Ալիշան 203

 Մազմանյան Հ. 290
 Մաթևոսյան Հրանտ 12, 13, 21—23, 258, 259,
 284, 354, 358, 454—466, 468—475, 477—
 484
 Մալխասյան Խաչիկ 26, 414, 430
 Մալյան Հենրիկ 264, 266, 269
 Մակինցյան Պ. 290
 Մահարի Դուրզէն (Աճեմյան) 6, 8, 10, 23,
 46, 99, 125, 126, 216, 221, 222, 240,
 275, 290, 339, 414, 424, 428, 430, 435
 Մամիկոնյան Հովհ. 29
 Մամյան Ի. 255, 256
 Մալախովսկի Վ. 18, 19, 27, 126, 127, 142,
 259, 289, 290, 294, 384, 385, 394, 435,
 438
 Մանանդյան Հակոր 23, 32, 126
 Մանուկյան Ս. 8
 Մանուշյան Մ. 11, 26
 Մառ Ն. 23, 107
 Մարգարյան Արշալույս 47, 227
 Մարգարյան Մարո 46, 47, 231—236
 Մարկէս 475
 Մարկ Տփէն 286
 Մարշակ Սամուիլ 114, 287, 338
 Մարշինկո Ալլա 358, 361, 455
 Մարտինով Լ. 394
 Մարտիրոսյան Արմին 255
 Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
 Մեթևալտիս Էդուարդաս 20, 22, 228, 291, 298,
 307, 309, 322, 361, 410, 426, 437, 453
 Մեծարենց Միսաք 15, 30, 352, 415, 427,
 435, 438
 Մելիք-Օհանջանյան Կ. 110, 169
 Մելոյան Ֆելիքս 251, 467, 478
 Մելրոնյան Հովհաննէս 271
 Մեսրոպ Լ. 29
 Մեսրոպ Մերուժան 26, 35, 414
 Մեսրոպ Մաշտոց 212, 239, 313
 Միլիտոնյան Էդվարդ 255, 256
 Միլտոն 289
 Միխալկով Ս. 114
 Միրաբյան Վ. 114
 Միքայիլյան Կ. 289, 290
 Միքայիլյան Նանսեն 115, 237, 240, 241, 287
 Մկրյան Մ. 29
 Մկրտիչ Ղրիմեցի 30
 Մկրտչյան Լևոն 276, 337, 359
 Մկրտչյան Հ. 27, 48
 Մկրտչյան Մհեր 281
 Մյասնիկյան Ալ. 9, 126
 Մովսէս Խորենացի 27, 61, 112, 149—151,
 154, 448
 Մոտալուլա Լյուդմիլա 291
 Մորից Յու. 230
 Մորոզով Մ. 28
 Մոցարտ 316
 Մուրադյան Կարլին տե՛ս Էմին Գևորգ

- Մուրադյան Հր. 8, 107, 112
 Մուրադյան Ն. 8
 Մուրադյան Սուրեն 115, 287
 Մուրադյան 30, 104
 Մուր Թոմաս 433
- Յաղչյան Գր. 283
 Յուզովսկի Յու. 27
- Նազարյան Նորիկ 26
 Նալբանդյան Արփենիկ 427
 Նալբանդյան Միքայել 8, 27, 30, 105, 107, 108, 112, 113, 443
 Նահապետ Քուչակ 30, 206, 291, 334, 336, 353, 448
 Նաղաշ Հովնաթան 334, 427
 Նանումյան Ռ. 8
 Նավոթի Ա. 291
 Ներսես Շնորհալի 353
 Ներսիսյան Հր. 59, 275, 429, 431
 Նիկողանսկայա Ն. 291
 Նորինց Վ. 8
 Նևերով Ա. 289
- Շաթիրյան Մ. 68
 Շահազիզ Ն. 8
 Շահազիզ Ս. 172, 194, 211
 Շահինյան Ազատ 283
 Շահինյան Մարիետա 39, 383, 384
 Շահնազար Գ. 291
 Շալբոն Աշոտ (Գառնարյան) 115, 284
 Շանթ Լևոն 21, 104, 157, 159
 Շելլի 420
 Շեկոյան Արմեն 255, 256
 Շեմս Ասատուր 41
 Շերամ 187
 Շեքսպիր 27, 28, 258, 264, 287, 289, 294, 334
 Շիրլեր 27, 125, 294, 322
 Շիրազ Հովհաննես 12—15, 27, 30, 34, 40—42, 44, 46, 47, 186—201, 203—219, 222, 240, 396, 414, 415, 430
 Շիրվանզադե 6, 9, 430
 Շոլոխով Մ. 129, 131, 290
 Շչեգլով Մ. 197
 Շուքուրովա Կամիլա 474
 Շեչենկո Տարաս 185, 291
- Ոսկանյան Արուս 275, 431
 Ոսկերչյան Ա. 112
 Որբունի Զ. 29
- Զապիկ Կ. 259
 Զարբգ Ա. 29
 Զարիշյան Դերենիկ 35
- Զարինց Եղիշ 6—9, 12—14, 17—20, 23, 27, 30, 78, 108, 114, 126, 140, 141, 151, 175, 185, 194, 212, 222, 223, 229, 244, 289, 290, 293, 294, 316, 317, 327, 329, 331, 341, 353, 382, 384, 394, 414—416, 424, 428, 430, 437—439, 442, 453
 Զեխով Ա. Պ. 6, 27, 290
 Զերձիլ 44
 Զուպանյան Արշակ 216
 Զուկովսկի Կ. 114, 287
- Պալասանյան Ստ. 111
 Պապյան Աշոտ տե՛ս Պապյան Արամաշոտ
 Պապյան Արամ 105, 279
 Պապյան Արամաշոտ 105, 279—281
 Պապյան Նադեժդա 5
 Պապյան Արտաշես 321
 Պաստերնակ 327
 Պատկանյան Ռ. 8, 27, 203, 428
 Պարոնյան Հակոբ 8
 Պարսամյան Անահիտ 242, 243
 Պարտիզունի Վ. 112
 Պեչեկլաշյան Մ. 27, 113
 Պետեֆի 438
 Պետրարկա 284, 391, 427
 Պետրոսյան Արփո 17, 168
 Պետրոսյան Վ. 257, 258, 271, 276, 283
 Պետրովիխ Մարիա 148, 160, 291, 337
 Պոռյան Պ. 108, 113
 Պոդոսյան Ա. 290
 Պոդոսյան Հռ. 114
 Պոսպելով Պ. 111
 Պրիշվին Մ. 12, 118, 350
 Պուգաչով Նմեկյան 267
 Պուշկին Ա. Ս. 27, 35, 125, 142, 157, 222, 235, 258, 289, 290, 415, 420, 427—429, 435
- Զանյան Մկրտիչ 431
 Զանիրեկյան Գ. 275, 281
 Զանիկյան Գր. 274
 Զավախիշվիլի Ի. 23, 107
 Զիվանի 187
 Զրբաշյան Էդ. 9, 20, 113, 141, 223, 401
 Զուտոյտի Նաֆի 353
- Թաթր ժուժա 291
 Թարլե 169
 Թայնիս 3. 291
 Թասինի 157
 Թասպուտին Վ. 290
 Թառնողին Ստանիսլավ 298, 301, 352, 359—361, 397, 410, 442
 Թերրին Վ. 323
 Թենան էրենեստ 32

- Ռեմարկ 394
 Ռիլսկի Մաքսիմ 291, 394
 Ռոմեն Ռոլան 94, 141, 290
 Ռոնսար 427
 Ռոշչին Մ. 385
 Ռունին Բ. 339
 Ռուսթավելի Շ. 290, 291
- Սաադի 427, 429
 Սադաթյան 125
 Սաթյան Աշոտ 185
 Սալախյան Հակոբ 8, 18, 19, 113, 148, 169, 384
 Սալմաշի Պետեր 291
 Սալտիկով-Շչեդրին 290
 Սահակյան Արամայիս 237, 241
 Սահակյան Յուրի 242, 243
 Սահինյան Ալեքսանդր 86
 Սահինյան Անահիտ 17, 86—88, 90—93
 Սահյան Համո 12, 14, 15, 26, 35, 40, 41, 108, 226, 230, 236, 240, 336—361
 Սայաթ-Նոփա 30, 206, 222, 291, 332, 333—336, 353, 356, 420, 427, 428, 445
 Սանահյան Օ. 290
 Սարգսյան Գր. 428
 Սարգսյան Խորեն 6—8, 23, 49, 50, 107, 108, 189, 298, 301
 Սարգսյան Մկրտիչ 257
 Սարինյան Ս. 9, 46, 113, 168, 225, 256, 376, 378, 379
 Սարմեն (Արմենակ Սարգսյան) 27, 40, 44, 45
 Սարյան Գեղամ 27, 34, 40—42, 44, 103, 108, 115, 148, 172—185, 226, 317
 Սարյան Թաթևի 165
 Սարյան Մարտիրոս 8, 23, 32, 192, 221, 228, 246, 262, 263, 281, 402, 419, 424, 473
 Սարոյան Արշալույս 35, 43
 Սարոյան Վիլյամ 251, 263, 281, 408, 428
 Սարուխան Հրաչյա 242, 243
 Սաֆյան Շ. 102
 Սաֆո 427
 Սելվինսկի Իլյա 37
 Սեկոյան Ան. 93
 Սեյրանյան Ռենիկ 99, 100
 Սերաֆիմովիչ Ա. 289
 Սերվանտես 169, 289
 Սիամանյոն 21, 27, 30, 42, 86, 175, 184, 212, 239, 294, 321, 322, 329, 428, 429, 453
 Սիկորսկի Պ. 291
 Սիմակ 114
 Սիմոնյան Կ. 257, 284, 285
 Սիմոնով Կ. 29, 148, 167, 385
 Սիտալ Կ. 29
 Սիրադեղյան Վ. 271
- Սիրաս Հմայակ (Ոսկանյան) 16, 26, 29, 68—70, 102
 Սիրունյան Ղուկաս 255, 256
 Սկոտ Դունս 330
 Սմուլ Յոհան 398
 Սյուրմելյան Լեոն-Ջավեն 411
 Սնեգովա Ի. 291
 Սոբուլ Լ. 108
 Սողոմոնյան Ս. 8, 13, 26, 44, 112, 198, 373
 Սոմալյան Ս. 111
 Սոտնիկ Յու. 114
 Սվախչյան Մելիքսեթ 148
 Սվետլով Մ. 385
 Սվիֆթ Ջոնաթան 289, 298, 415
 Ստեփանյան Գ. 112
 Ստեփանյան Անժելա 68, 284
 Ստիվենսոն Ռ. 287
 Սրվանձտյանց Գարեգին 169
 Սուլթանով Կ. 390
 Սունդուկյան Գ. 30
 Սուրենյան Կ. 290
 Սուրենյանց Վարդգես 151
 Սուրովցե Յու. 323, 397
 Սևակ Գուրգեն 148, 160
 Սևակ Պարույր 13, 21—23, 47, 65, 108, 109, 221—224, 226, 229, 230, 244, 256, 292—318, 321—327, 329—336, 351, 356, 359, 384, 386, 387, 392, 400, 401, 404, 405, 433, 434, 440, 452, 468
 Սևակ Ռ. 30
 Սևան Հենրիկ 287—290
 Սևոնց Գարեգին (Գրիգորյան) 26, 72—74, 114
- Վահյան Վ. 29
 Վահունի Սուրեն 34, 35, 42, 222, 290
 Վաղարշյան Վ. 30, 104, 428, 429, 431
 Վասիլեսկայա Վ. 108
 Վարդապարյան Ռ. 29, 107
 Վարդանյան Զ. 106
 Վարդանյան Վ. 114, 115
 Վարուժան Դանիել 27, 30, 86, 175, 184, 322, 327, 419, 435, 436, 438, 439, 442
 Վերդյան Բ. 68
 Վերֆել Ֆրանց 376
 Վիրապյան Գ. 290
 Վիրգիլիոս 289
 Վշտունի Ա. 26, 27
 Վոզնեսենսկի Ա. 251, 316, 394
 Վուրդուն Սամել 148, 167
- Տալյան Վ. 114, 115
 Տալյան Ա. 290
 Տարիկ Ե. 73
 Տարևուսի Ա. 385

Տարոնցի Ս. 27, 33, 34, 42, 44

ՏԼՐ-Դրիգորյան Գ. 105, 277, 278

Տեր-Դուլանյան Մ. 274

Տերյան Վահան 27, 42, 108, 125, 151, 172,
175, 194, 211, 222, 294, 399, 420, 427,
429, 435, 438, 453

Տերտերյան Արսեն 7, 23, 32, 108, 125

Տիգրանյան Ա. 32

Տիչինա Պ. 291, 394

Տիրատուրյան Կարինե 60, 486

Տիրունյան Ս. 29

Տյուտչև Ֆ. 233, 420

Տուստոյ Ալեքսեյ 373

Տուստոյ Լև 6, 258, 268, 289, 290, 461

Տվարդովսկի Ալ. 129, 290, 301

Տրեֆիլովա Գ. 461

Տուրբին Վ. 470, 472

Տուրգենև Ի. Ս. 116

Րաֆֆի 27, 104, 264

Ցվետանա 327, 394

Ուխտմեն Ուոլտ 142, 329

Փանոսյան Սարգիս 225, 486

Փավստոս Բուզանդ 61, 149

Փափաղյան Վահրամ 275 429

Փափաղյան Վրթանես 111

Փիլոսոֆների 84

Փոցխիշվիլի Մ. 291

Քալաշյան Դառնիկ 336

Քալանթարյան Արտ. 283

Քարամյան Մ. 42

Քոշար Հրաչյա (Գաբրիելյան) 16, 26, 42—
54, 56, 57, 59, 68, 273

Քոշարյան Մ. 105

Քոշարյան Սուրեն 28

Օդնև Վ. 208, 391

Օզերով Լև 356

Օվիդիոս 427

Օրբելի Հովսեփ 31—33, 169

Ֆադեև Ալեքսանդր 32, 56, 289

Ֆելդի Ֆ. 291

Ֆիրդուսի 140, 290

Ֆլորեր Գ. 290

Ֆուկեներ 475

Ֆրիդրիխ Մեծ 32

Ֆրիկ 448

Վ Ո Վ Ս Ն Դ Ա Կ Ո Ւ Թ Ց Ո Ւ Ն

Սուրեն Աղաբաբյանի գրականագիտական ուղին-Ալմաստ Ջաֆարյան	5
1941—1956 թթ. գրականությունը	25
Հրապարակախոսություն	31
Պոեզիա	33
Գեղարվեստական արձակ	42
Թատերագրություն	103
Քննադատություն և գրականագիտություն	107
Մանկապատանեկան գրականություն	113
Նաիրի Զարյան	123
Գեղամ Սարյան	172
Հովհաննես Շիրազ	186
1957—1985 թթ. գրականությունը	220
Գեղարվեստական արձակ	257
Վավերագրական արձակ	274
Թատերագրություն	275
Մանկապատանեկան գրականություն	283
Թարգմանություն	289
Պարույր Սևակ	292
Համո Սահյան	336
Սերո Խանզադյան	352
Գևորգ Էմին	382
Սիրվա Կապուտիկյան	395
Հրաչյա Հովհաննիսյան	412
Վահագն Դավթյան	434
Հրանտ Մաթևոսյան	454
Ս. Բ. Աղաբաբյանի աշխատությունների համառոտ մատենագրություն	465
Ծանոթագրություններ	486
Անվանացանկ	494

[100 հր.]

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՒՂԻ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

Արդի հայ գրականության պատմություն

Հատոր երկրորդ

СУРЕН БАРДУГОВИЧ АГАБАБЯН

История современной армянской литературы

Том второй

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սարաֆյան
Կազմը Հ. Մ. Մատուռյանի
Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահինյան
Սրբագրիչ Գ. Է. Դերձակյան

209

ИБ № 1576

Հանձնված է շարվածքի 23.05.1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 24.09.1993 թ.:
Չափը $70 \times 108^{1/16}$: Թուղթ № 1: Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն:
Պայմ. 47,8 մամ., տպագր. 31,05 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 43,4 մամուլ: Տպաքանակ 1000:

Պատվեր № 661: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀԳԱԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.
Издательство НАН Арм., 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԳԱԱ հրատարակչության տպարան, 378410, ք. Աշտարակ, 2:

Типография Издательства НАН Арм., 378410, г. Аштарак 2.

[100pp]

ԳԱԱ Հիմնարար Գիտ. Գրադ.



FL0077201

III
6558