

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

1



АКАДЕМИЯ НАУК АРМЯНСКОЙ ССР
ИНСТИТУТ ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. М. АБЕГЯНА

С. Б. АГАБАБЯН -

ИСТОРИЯ
АРМЯНСКОЙ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ

ТОМ ПЕРВЫЙ

ИЗДАТЕЛЬСТВО АН АРМЯНСКОЙ ССР
ЕРЕВАН 1986

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ՍՍՀ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱՐԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ՀԱՅ
ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

A $\frac{III}{5893}$

ՀԱՏՈՐ ԱՌԱՋԻՆ



Տպագրվում է ՀՍՍՀ ԳԱ Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի
գիտական խորհրդի որոշմամբ

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների բեկնածու Վ. Մ. ՄՆԱՅԱԿԱՆՅԱՆ

Դիրքի հրատարակության են երաշխավորել՝ բանասիրական գիտությունների դոկտոր
Խ. Մ. ԳՅՈՒԼԵԱՋԱՐՅԱՆԸ և բանասիրական գիտությունների բեկնածու Դ. Վ. ԳԱՍՊԱՐՅԱՆԸ

Աղաբաբյան Ս. Բ.

Ա 431 Հայ սովետական գրականության պատմություն: [2 հատու-
րով].—Հ. 1.—Եր.: ՀՍՍՀ ԳԱ հրատ., 1986.

Վերնախորագր.՝ ՀՍՍՀ ԳԱ, Մ. Աբեղյանի անվ. գրակ. ին-տ.:

Հ. 1. (20—30-ական թթ.) /Պատ. խմբ.՝ Վ. Մ. Մնացականյան.
1986. 576 էջ. 4 թ. նկ.:

Հատորն ընդգրկում է 1920—1930-ական թվականները: Հատորում բնութային
են ենթարկվել նշված ժամանակաշրջանի հայ սովետական գրականության զար-
գացման օրինաչափությունները, վեր են հանվել հայ գրականության դերն ու նշա-
նակությունը սովետական բազմազգ գրականության զարգացման պրոցեսում:

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

4603010200

Ա.——————74—85

703(02)—86

ԳՄԳ 83 . 3 Հ7

ՀԵՎԻՆԱԿԻ ԿՈՂՄԻՑ

Հայ սովետական դրականության պատմագրության գլխավոր խնդիրը այդ դրականության փաստերի, եղելությունների, դրվագների համակարգված քննությունն է՝ պատմական դարգացման հիմնական օրինաչափությունների բացահայտումով: Առաջին այդպիսի նախափորձը կատարել է Հարություն Սուրխաթյանը՝ դեռ 1929-ին ասպարեզ հանելով «Նոհոկտեմբերյան հայ գրականությունը» գիրքը, ուր նորագույն դրականության մեթոդաբանական խնդիրներին նվիրված ընդարձակ Առաջաբանին հետևում են 20-ական թվականների մի շարք գրողների ուրվագծային դիմանկարները:

Դրանից հետո հայ սովետական գրականության պրոբլեմները և նշանավոր գրողների ստեղծագործությունները մեկնաբանվում են գրական պարբերականներում, մինչև որ 1954 և 1955 թվականներին Մ. Աբեղյանի անվան դրականության ինստիտուտի սովետական գրականության բաժինը հրատարակում է «Սովետահայ գրականություն» դպրոցական դասագիրքը (X դասարան): Այդ դասագիրքը նույնպես նախափորձ էր պատմության փաստերի համակարգման առումով, թեև նրանում շրջանառության մեջ դրվեցին հատկապես 20—30-ական թվականների գրական շարժմանը հատուկ որոշ եղելություններ՝ թուուցիկ մեկնաբանություններով:

Հիսնական թվականներին արդեն սովետական (նաև հայ սովետական) գրականության պատմության կառուցվածքային բնույթի և պարբերացման խնդիրները դառնում են գրականագիտական բուն ասուլիսների նյութ: Մասնավոր շատ հարցերի կողքին առանձին սրությամբ դրվեց գրականության պատմությունը գրական շարժման ընթացքով՝ շղթայաբար ներկայացնելու, ընթացքի հետ նաև գրական վառ անհատականություններին մենագրական առանձին գլուխներ հատկացնելու խնդիրը:

Նույնպիսի սրությամբ քննության առարկա դարձան դրականության պատմության շրջանացման՝ պարբերացման խնդիրները. ոմանք հակված էին գրականության պատմությունը քաղաքացիականի հետ նույնացնելու տեսանկյունը, մյուսները պարբերացման ելակետ էին համարում գրականության ներքին օրինաչափությունների հայտնագործման շափանիշը: Վեճերն այդպես էլ մնացին չլուծված (գեռ շարունակվում են մինչև օրս):

Այդուամենայնիվ, Մ. Աբեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի սովետական գրականության բաժինը ընտրեց ընթացքի և մենագրությունների համագրման ճանապարհը. 1961 թվականին լույս տեսավ «Հայ սովետական գրականության պատմության առաջին հատորը», 1965-ին՝ երկրորդը, իսկ 1966-ին Մոսկվայի «Наука» հրատարակչությունը Մ. Դորգու անվան Համաշխարհային գրականության ինստիտուտի մատենաշարով լույս ընծայեց «История советской армянской литературы» մեծագիր հատորը:

Այդ հատորները իբրև գրականության նորագույն պատմության նյութի գասակարգման անդրանիկ փորձ, որոշակի գրական դեր խաղացին, դարձան «Հայ սովետական գրականության պատմություն» բուհական զիսցիպլինի հիմնական ձեռնարկը:

Այդ հատորներում տեղագրվեց 1917—1960 թթ. գրականության փաստերի մեծ քանակություն, բաղմակողմանիորեն ներկայացվեցին գրական շարժման առանձին փուլերը և ականավոր գրողների դիմանկարները, ապա նաև մեկնաբանվեցին պատմաստեսական բնույթի մի շարք խնդիրներ:

Այսուամենայնիվ, քիչ չէին նաև թերություններ՝ անպարտադիր անունների շռայլություն, տեսական հարցերի լուծման որոշ մակերեսայնություն, զեղարվեստական անհատականությունների «ներքին աշխարհի» թափանցման պակաս խորություն, պարբերացման՝ գրականության առանձին շրջանների սահմանագծերի ավելորդ լայնացում և այլն:

Անցած տարիները հրամայաբար առաջ քաշեցին Պատմության նոր երկ-հատորյակի ստեղծման խնդիրը, որը թեև կառուցվածքով «ընդօրինակությունն է» նախորդ երկհատորյակի (գրական ժանրերի զարգացման ընթացքի գրական-պատմական ակնարկների և մենագրությունների զուգակցում), սակայն հենվում է պարբերացման նոր կազմության վրա. I-հատորը 20—30-ական թվականների միասնական պատմությունն է, II-հատորը 1941—1956 թթ. և 1956—1985 թթ. գրականության պատմության շարադրանքը: Երեք պարբերաշրջաններն էլ ներկայացվում են առավել աչքի ընկած զեղարվեստական անհատականություններին նվիրված մենագրական զլուխներով:

Ս. Ս.

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՈՏ

1

XX դարասկիզբը հայ հասարակական գիտակցությանը հույս էր ներշնչում, որ մոտիկ ապագայում պատասխան են ստանալու ազգային կյանքի բարդ ու խճճված հանգույցները:

Նորդարյա առաջին իսկ համարում «Մշակ» օրաթերթն իր խմբագրական հոդվածի մեջ ի լուր ամենքի ծանուցում էր. «Առաջիկա քսաներորդ դարը, որի մեջ ենք մենք այսօր, պետք է պատասխան տա մեր հասարակական հարցերին և լուծի մի շարք գորղյան հանգույցներ»¹:

Ժամանակի ամենամասսայական լրագրի խոստում-կանխատեսությունը վերաբերում էր ոչ միայն «կյանքի ու մահու խնդրի բնավորություն ստացած» (Վ. Տերչան) «հայոց դուռի»՝ «հայկական հարցի» քաղաքական լուծումների հեռանկարին, այն հարցի, որը դարավերջյան ապարդյուն ջանքերից հետո անցավ XX դարասկզբի աղգային օրակարգը, այլև հայ հասարակության հոգևոր շարժմանը, որը պատմական հանգամանքների բերումով դարձել էր աղգային գոյության սեռականներից մեկը, թերևս գլխավոր կետը:

Դարերի հնություն ունեցող հայ ազատագրական լեզենդի փլուզման և ազգային գոյության հարցականի ճակատագրական-աղետավոր թվականներին ալլևալլ դադափարական մտայնությունների և գուշակությունների շարքում ձևավորվեցին «Հոգևոր Հայաստանի» կառուցման նախագծերը, որոնք կոչված էին փոխարինելու քաղաքական-նյութական-աշխարհագրական հայրենիքին և ժողովրդի պատմական ճանապարհի գալիք ընթացքին տալու ինֆնուույնությամբ յուրօրինակ դրոշմ:

«Հոգևոր Հայաստանի» ծրագիրը ոչ միայն անպտուղ երազողների կառուցած անմարմին ցնորքը չէր, այլև մեծագույն աղետների մեջ հայտնված ժողովրդի փրկության անդուլ որոնումների բնական ու տրամաբանական ծնունդն էր:

Կառուցվածքով լինելով մարգարեություն, «Հոգևոր Հայաստանի» նախագիծը բուն էությունը ռեալիստական թափանցում էր իրականության խորքերը, այնպիսի թափանցում, որի հարուցած գրգիռներով ասպարեզ հանվեցին ժամանակի խորունկ մտածող-կոսմոպոլիտ հեռանկարային գաղափարական առաջադրությունները՝ իբրև ազգային գոյության խարխուլ ու ճանապարհ: Թեև «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը հայոց պատմության մեջ ուներ դարավոր հնություն և հնադարյան ակունքներ (հասնում է մինչև V դար, հայկական գրերի պատից սկզբնավորված մտավոր հղոր շարժումը), թեև «Հոգևոր Հայաստանի» գաղափարը նեցուկ էր նաև XIX դարի ազգային դարթների և ազատագրության գաղափարախոսությունները (սկսած Խ. Աբովյանից), սակայն աղգային հիմնական մտահոգություն դարձավ XX դարասկզբին, երբ նրա վրա գրվեցին գոյության, հեռանկարի ճակատագրական խնդիրները:

«Նոր շարժումը ուներ կենսական հիմքեր, կապված էր մեր կյանքի յուրահատուկ պայմանների հետ: Տանուլ տալով բաղադրականության և նյութական արժեքների ասպարեզում, կորցնելով ֆիզիկական դիմադրության հիմքերը, ժողովուրդն ու նրա մտածող մասը աղետի պայմաններում ձգտում էին ամեն զեղծ պահպանել գոյության մյուս կովանը՝ հոգևոր աշխարհը: Ծայր էր առնում հոգևոր դիմադրությունը և մաքառումը՝ ներքին ուժերի վերելքի համար»²:

«Հոգևոր Հայաստանի» գրողակազմը եղավ Հովհ. Թումանյանը: Վերին աստիճանի խորիմաստ է այն հանգամանքը, որ մեծագույն ազգային աղետի օրերին վերածնության ճանապարհը նա համարում էր ոչ այլ ինչ, և՛... հոգևոր կյանքի թռիչքը: Դեռ 1916-ին նա գրում է. «Վերջին ժամանակներս մեր մեջ առանձին լիարժեք վերստին ամբողջանալու, առողջանալու, ինքնուրույն կուլտուրայով մի ամբողջական ազգ դառնալու ձգտումը առաջ է բերել մի համատարած հոսանք մեր կյանքի ամեն կողմերում և ամեն ասպարեզում»³:

Հովհ. Թումանյանը «համատարած հոսանքի» ընդգծումով նկատի ուներ ՃՃ դարասկզբին հայ իրականության մեջ սկսված անախրոնիստ մշակութային շարժումը, գեղարվեստի բոլոր ճյուղերի, հայագիտության և հայրենագիտության բոլոր ասպարեզների վերելքը, այն շարժումը, որը իր վրա էր վերցնելու չեղյալ պետականության գերը:

«Հոգևոր Հայաստանի» մյուս համբավաբերը՝ Վահան Տերյանը, արձագանքելով Հովհ. Թումանյանին, «Մշակ» թերթի 1914 թ. դեկտեմբերի 4-ին տպագրեց իր ընդարձակ հոդվածը, ուր մասնավորապես ասվում էր. «Հայության «հավաքում» կամ «հայության կազմակերպում» դադարապետական իմաստով,—ահա ինչ եմ հասկանում ես «Հոգևոր Հայաստան» ասելով: Դա այն կուլտուրան է, կուլտուրապես կազմակերպված ժողովուրդն է, որի գալուն մենք կուղենք հավատալ... Այդ հոգևոր Հայաստանի կառուցումը ծանր ու տեական աշխատություն է պահանջում, անթիվ կյանքերի տեական հավատ ու գիտակցություն, անարյուն, բայց աղնիվ, գույե ամելի դժվար, ամելի հաջողոր զոհաբերում, քան արյունի զոհաբերումը...»⁴:

Վերլուծելով ժամանակի այլևայլ հասարակական հոսանքների դիրքորոշումը ազատագրության ուղիների շուրջը, Վահան Տերյանը ազգային փրկության ստույգ ճանապարհը համարում էր մշակութային կյանքի զարգացումը, մշակույթի արժեքների «անդադար» ստեղծագործումը. «Բացի արտաքին արգելքների հաղթահարելուց ամեն մի՝ ազգ կազմելու ցանկություն ու կամք ունեցող ժողովուրդ անդադար պետք է ստեղծի այն արժեքները, որոնք նրա ինքնության առհավատչյան են»⁵:

Ուշագրավ է հետևյալ պարագան. ժամանակի մտածողները այն մրտքին էին, որ նոր սերունդը պետք է լինի մի քանի սերունդների անձնվեր գործունեությամբ ձեռք բերված հոգեկան մեծահարուստ ժառանգության կտակաբար, պետք է պահպանի անցյալը՝ հանուն ապագայի փրկության:

«Ինքնության» մեծ խորհուրդը պարունակելուց դատ, «Հոգևոր Հայաստանը», ըստ նրա նախագծողների, այն ոսկե կամուրջն է, որով, ինչպես Հովհ. Թումանյանն էր մարգարեանում, հայ ժողովուրդը մտնելու էր «Մեծ կյանք» «հառաջագեմ ազգերի հետ երազելու կյանքի վսեմ երազները, նրանց հետ միասին մասնակից լինելու համամարդկային մեծ խնդիրների մշակույթի աղնիվ գործին...»⁶: Շատ բնորոշ է, որ Թումանյանը «մեծ կյանքը» համա-

րում էր նորագույն քաղաքակրթության լայն խնդիրները, դրանց կոչելով հայ ժողովրդի միտքն ու հոգին:

2

Ազգային գոյության հեռանկարը տեղադրելով «Հոգևոր Հայաստանի» մարգարեական կառուցվածքի մեջ, հայոց մտավոր կյանքի առաջնորդները, բնականաբար, առանձնահատուկ դեր էին հատկացնում լեզվի և գրականության՝ ազգային ինքնագլխակցության նիւնսական նեցուկների, զարգացմանը, և՛ մեկի, և՛ մյուսի վերանորոգումը դիտելով իբրև «Հայաստանի ազնիվ և լուսեղեն ոգու» (սա Վ. Տերյանի խոսքն է) վերածնության և հառնումի հիմնաքարը: Չնայած այն հանգամանքին, որ Կովկասի փոխարքա Գուրգինի հրամանով փակվել էին հայկական դպրոցները (իսկ ծխական դպրոցներն էին գերադանցապես այն օջախները, ուր վառվում էր հայոց լեզվի լույսը), չնայած պարբերական մամուլն արդեն սկսել էր խոսել հայոց լեզվի զարգացման չգնաժամային իրադրությունից, չնայած «բարձրաշխարհիկ» հասարակության հայոց լեզվի հանդեպ բռնած արհամարհանից վերաբերմունքին, այդուամենայնիվ չէր մարել լեզվի բարգավաճման հավատը: Դրան նպաստում էր, մասնավորապես, հայ գրերի գյուտի 1500-ամյակի և հայ գրքի տպագրության 400-ամյակի համազգային տոնակատարությունների եռուղևոր, որը Ալ. Մյասնիկյանը «Երկու կուլտուրական տոն» (1913) նշանավոր հոգվածի մեջ դնահատեց իբրև «Հոգևոր Հայաստանի» մասունքը:

Հայոց լեզվի ճգնաժամին վերաբերող խոսակցությունների օրերին Վահան Տերյանը հանդես եկավ «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության՝ գրական լեզվի նակատագրին վերաբերող մտորումներով, ուր հռչակում էր մայրենի լեզվի տպագան՝ «Հոգևոր Հայաստանի» սահմաններում:

Վերածնության հույսերի և մեծ հավատի հոգեբանությունն էր նաև հայ գրականության ապագայի գեղագիտական կռահումների հիմնական բովանդակությունը:

XX դարասկզբին՝ 900-ական և 10-ական թվականներին, հայոց պատմության թերևս ամենածանր, ամենաճգնաժամային տարիներին, հայոց մուսանները եղան ալելի քան հավատալու, եղան հուսալիր:

Այդ ծանրածանր օրերին Վահան Տերյանը գրեց ազգային հավատի բանաստեղծական մանիֆեստը՝

Երկիր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պսակդ՝ վեհ...—

Իսկ Հովհ. Թումանյանը՝ հայոց աշխարհի բանաստեղծական մարգարեությունը.

Բայց հին ու նոր քո վերբերով կանգնած ես դու կենդանի,
Կանգնած խոհուն, խորհրդավոր, ճամփին նորի ու հնի,
Հառաչանքով սրտի խորքից խոսք ես խոսում աստծու հետ...

Դառնալով XX դարասկզբի գեղարվեստական կյանքին, ոչ հեռու անցյալում գրականության և արվեստի պատմաբանները սովորաբար մատնանշում էին

«ռեալիստական ավանդների թուլացման» փաստը և այդ ժամանակաշրջանի գեղարվեստի նշանը համարում էին «ռեալիզմի փլուզումը»: Ավելին, որոշ մեկնաբաններ հայոց գեղարվեստի և դրականության զարգացման ընթացքի մեջ դիտում էին համատարած տարբերացություն, դա բացատրելով ժամանակաշրջանի քաղաքական բարդ կյանքի ներքին հակասություններով և ժողովրդի պատմական ճակատագրի զարտուղիներով:

Անշուշտ մեծագույն ազդային ողբերգության թվականները նպաստում էին այլևայլ «փրկչական-տեսիլքային» գաղափարների և դրանց համապատասխանող գեղարվեստական ձևերի տարածմանը: Պատմության շար հոգմերի քմահաճույքով հոգեկան տարագրության մեջ հայտնված ժողովրդի արվեստի ու գրականության մեջ տնխուսափելիորեն թափանցում են բոլոր այն գաղափարները՝ սկսած ազգային-հեթանոսական միֆերի նորդարյա խմբագրությունից (նավասարդյան հեթանոսական շարժումը), «Հին աստվածներին» տեսիլքներից (Լևոն Շանթի հուշակած «երազներին» սլաքով), «լուսեղեն ու հեռավոր ափերի» պատրանքներից մինչ ուս սիմվոլիստների հրահանգած «ահեղ դատաստանի», «աշխարհի վախճանի» (ապոկալիպսիսի) պատրանքները և նիցչեական Զրադաշտի պատվիրանները, որոնք խոստանում էին կործանվող մարդկության և փլուզվող հայրենիքի փրկության ինչ-ինչ հեռանկարներ:

Անտարակուսելիորեն ծանր, խճճված, կապանքված ժամանակաշրջանի գրականությունն իր վրա կրում էր հասարակական նախապաշարմունքի և ժամանակակիցների բեկված ու բեկորված հոգեբանության դրոշմը, նրանում լայն տեղ են գրավում այդ հոգեբանությանը պատշաճող գեղարվեստական մտածողության ձևերը, ինքնասուղումներն ու կռահումները, խորհրդապատկերներն ու երևույթների միտիկական հայեցումները:

Բայց ամբողջ խնդիրն այն է, որ այդ երևույթները օրգանական կապ չունենին գրականության, առհասարակ՝ գեղարվեստի խոր կոսմոսի հետ, որ նույն՝ 900-ական և 10-ական թվականներին, պատմական ուժգին ցնցումների ժամանակաշրջանում, հայ գրականությունը փարեց գեղարվեստական իդեալների, որոնք նշանավորում էին գեղագիտական նոր բովանդակությունը՝ XIX դարի գրականության հիմնական գծերի հարաբերությամբ:

Մինչ XIX դարի հայ գրականությունն ու արվեստը գերազանցորեն զարգանում էին կամ ազգային ազատագրության շարժումների, ազգային դարձիկի հուղական հիմքերն ամրապնդելու նշանաբանով, կամ ազգի հայրենասիրական պոտենցիալը հրահրելու կոչերով, կամ ժողովրդափրկիչ առաքյալների «գրադարակների ու դեղարկղների» (սա Չեխովի խոսքն է) միջոցով, հայ իրականությանը պատած խավարը ցրելու լուսավորական ծրագրերով, XX դարի հայ գրականությունն ու արվեստը, բնավ չմոռանալով հայրենիքի կրգը՝ ազգային վիշտը, փարեց այնպիսի իդեալների, որոնք բերում էին որակական նոր տեսագծեր:

Դարասկզբի գեղարվեստական կյանքը՝ և՛ արևելահայ, և՛ արևմտահայ հաստիքներում, լեփ-լիցուն է «գրական երազանմանով»՝ գալիք օրվա կանխատեսություններով ու կռահումներով: Այդ «երազանմաները» քմածին «անպկընկալներ» չէին, այլ արտահայտում էին հասարակական շրջադարձի նախագագողությունները, կյանքի սոցիալ-պատմական դինամիկայից բխող պահանջները:

Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական են գեղարվեստի զարգացման այն մոդելները, որոնք վերաբերում էին ազգային գրականության նոր ուղիներին և նրա գեղագիտական նոր բովանդակությանը: Ինչպես նկատում է Ս. Սարինյանը «էջեր հայ բնադատական մտքի պատմությունից» հոդվածում, «շարժումն իր ընդհանրության մեջ միասնական է, իր ուղղությանը ու բովանդակությանը նույնական և ուրույն հետաքրքրություն է ներկայացնում համազգային գրական շարժման զուգահեռներում»⁷:

1907 թվականին Հովհաննես Թումանյանը Թիֆլիսի ժողովրդական համալսարանում կարդում է «Կյանք և գրականություն» դասախոսությունը, որը գրականության դալիբ օրը ծրագրող գեղագիտական մանիֆեստ էր:

Հովհ. Թումանյանի այդ դասախոսությունը իր նշանակությամբ համաարարժեք էր հաշատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի Առաջաբանին, Միք. Նալբանդյանի «Կրիտիկային»:

Ինչպես հայ գեղագիտական մտքի այդ կոթողային հուշարձանները, Հովհ. Թումանյանի «Կյանք և գրականություն» դասախոսությունը ևս ազգային գրականության զարգացման որոշակի հատվածի գլխավոր ուղղությունը սահմանող փաստաթուղթ էր:

Թումանյանը, իբրև զարգացման գլխավոր ուղղություն, առաջ քաշեց և հիմնավորեց բնաշխարհիկ գրականության տեսությունը, հայ գեղագիտական մտքի պատմության ամենահինքնատիպ տեսությունը:

Չափազանց հատկանշական է, որ բնաշխարհիկ գրականության տեսությունը իբրև գործողության ծրագիր առաջադրվեց ոչ թե ազգային գրականության ձևավորման ցածրագույն-նախնական աստիճանում, այլ նրա զարգացման ու գիմորոշման բարձր աստիճանում:

Ինչ բովանդակություն էր սահմանում Հովհ. Թումանյանը ազգային գրականության համար: Դիմենք նրա դասախոսության ամենատարածված ու ամենաէական բաղվածքին. «Հայոց բանաստեղծին ավելի ազդում ու վշտացնում է այն, թե ինչու են սև ամպեր կուտակվել Մասիսի ձյունափառ գագաթին և նա շատ քիչ է նկատում կենդանի հայ գյուղացու ճակատի սև ամպերը: Հայոց հայրենասերները Արտաղը և Տարոնը ավելի են սիրում, քան Արտաղում և Տարոնում ապրող ժողովուրդը...»⁸:

Հովհ. Թումանյանի ապրած ժամանակի՝ XX դարակզբի պատմական հոգևոր փորձը, որի հայտարարներն էին այդ տարիների սոցիալական-քաղաքական նշանակալից շարժումները, ազգային ինքնագիտակցության ուժեղացման նոր երևույթները, քաղաքակրթության զարգացման մեջ ժողովրդի գերի մեծացման նորագույն ուսմունքները և, վերջապես, կյանքի արմատական հեղաշրջման նախազգացողությունները, գրականությանը թելադրում և պարտադրում էին իր բովանդակությունը ազատագրել աշխարհագրական-ազգայրական-բարբադրական կաղապարներից և ամբողջ երեսով մեկ շրջվել դեպի ժողովրդի իրական գիտակցությունն ու իրական հոգսերը, պահանջները՝ ապրումները:

Բնաշխարհիկ գրականության տեսությամբ Թումանյանը սահմանափակում էր գեղագիտական երկու վերաբերմունք, երկու հայացք. ժողովրդի մեջ-ի վերաբերմունքները:

Սրանք ոչ միայն նույն բաները չէին, այլև ենթադրում էին գեղագիտական միանգամայն տարբեր դիրքեր: Մինչ «պանդուխտ» հոսանքի գրողները՝

ամբողջ էութեամբ ժողովրդի հետ էին, այլովմ էին հայրենիքի ճակատագրով, բայց անհաղորդ էին ժողովրդի իրական հոգսերին ու հոգեկան կնճիռներին, «բնաշխարհիկ» գրողները (որոնց նախակարապետն էր Խաչատուր Աբովյանը) ժողովրդական կյանքի ներքին, խորագույն ծալքերում և ժողովրդի մարդկանց աշխարհազգացման բուն տարերքի մեջ էին որոնում և՛ ստեղծագործութեան նյութը, և՛ բովանդակությունը, և՛ գեղագիտական իդեալները:

Թե 1907-ին կարգացած դասախոսության մեջ, թե ազգային գրականության զարգացմանը նվիրված մյուս՝ գեղագիտական բնույթի ելույթներում, Հովհ. Թումանյանը հայ գրականության հիմնական ուղղությունը համարում էր ժողովրդի ընթացիկ կյանքի, «ժողովրդական աշխարհի» և նրա պատմության գլխավոր գծերի ոչ միայն թեմատիկական, այլև գեղարվեստական յուրացումը, այդ երկու սկիզբների համադրումը: Սա նշանակում էր՝ յուրացնել գեղարվեստի ամենակարևոր պայմանը՝ սովորական մարդու հոգեկան աշխարհի հարուստ ծալքերը, հենվել աշխարհի կարգ ու կանոնի այն ըմբռնումների վրա, որոնք կուտակվել էին ժողովրդական փորձի մեջ:

Հովհ. Թումանյանը հռչակում էր ժողովրդայնությունը՝ այս հասկացության ոչ թե քրեստոմատիական, այլ ընդարձակ բովանդակությամբ:

Գրականության ու արվեստների ժողովրդայնացման միտումը թեև նորագույն ուղղությունների խաչաբղետ խաչմերուկներում ոմանց աչքին երևում էր «ժամանակավրեպ», «պահպանողական» երևույթի կերպարանքով, սակայն, իրականում, նշանավորում էր գեղարվեստական առաջադիմության նոր աստիճանը:

Հովհ. Թումանյանի գեղագիտության տրամաբանական շարունակությունն էր հասարակության կյանքում զբաղանդության դերի նրա պատկերացումը. «Այո՛, գրականությունը հայելի չէ լույս և եթե հայելի էլ ասենք, ապա շատ տարօրինակ ու կախարդական հայելի է նա: Նա ոչ միայն արտացոլում է ժամանակը և իր դեպքերն ու դեմքերը, այլև տալիս է իր լույսն ու ջերմությունը կյանքին, և ձգտում է կյանքում ստեղծել էն վեհ ու վսեմ, էն մաքուր ու անաղարտ պատկերը, որ տվել է նրան աստված, կազմված և հյուսված բնության ամենամաքուր տարրերից:

Եթե գրականությունը կյանքի հայելի տեսնք, ապա գրականության ամեն տեսակի ստեղծագործությունների աղբյուրը ամենից առաջ մարդու սիրտն է: Եվ երբ էսպես է, աշխատեցեք ձեր սրտերը պահել մաքուր և աշխարհքին ու մարդուն նայեցեք բարի սրտով ու պայծառ հայացքով: Եվ արդեն բանաստեղծության բնությունն է էդպես ծնունդից: Դիցարանությունն ասում է, թե Ապոլոնը, որ բանաստեղծությունն է ներկայացնում և արեն է միաժամանակ, իր կյանքում երբեք մութ ու մռայլ չէր տեսած, որովհետև արեն է ինքը և իր հայացքը արև է, և ամեն մռայլ չքանում է նրա հայացքից:

Արևի նման նայեցեք աշխարհքին»:

Հովհ. Թումանյանի հռչակած գրականության ժողովրդական ուղղությունը հատկապես 10-ական թվականների հայ քննադատության մեջ, ի դեմս Ա. Տերտերյանի, Յ. Խանդավյանի, Ն. Աղբալյանի, Պ. Մակինյանի և այլոց, գտալի չեր՝ ընդունելություն և համարվեց գրական առաջադիմության գլխավոր չափանիշը:

Ուշագրավ է այն հանգամանքը, որ հայ գրականության արեմտյան հատվածում ևս, դեռ դարավերջից սուր գրապայքարի ասպարեկ էր դարձել «վաղ-

վաճ գրականության» խնդիրը: Որտեղի՞ց պետք է գրականությունն առնի իր նյութն ու բովանդակությունը, ինչո՞ւ պետք է լցնի իր երակները, ի՞նչ աղբյուրներով պետք է մաքրագործի իր դեմքը,—այս հարցերին տրված պատասխանների շրջանակներում միմյանց էին հակադրվում «Պոլսի գրականությունը» և «զավառի գրականությունը», որոնք դավանում էին գեղագիտական տարբեր սկզբունքներ: Հարցի էությունը աշխարհագրական-տնտեսորիալ նշանը չէր: Աշխարհագրական դատակարգման հիմքում, վերջին հաշվով, դրված էր ազգային գրականության ճակատագրի և նրա զարգացման ստույգ նախադրյալների խնդիրը: Մինչ «Պոլսի գրականության» ջատագովները գրականության զարգացման ընթացքը պատկերացնում էին «բարձրաշխարհիկ» հասարակության բարքերի ու սիրային արկածների նկարագրության մեջ, «զավառի գրականության» պաշտպանները գրողների ուշադրությունը հրավիրում էին հայոց գավառների խոնարհ ժողովրդի կյանքի արտացոլման վրա: Պարբերական մամուլում և հրապարակագրության մեջ լայնորեն արժարժեկով «վաղվաճ գրականության» հարցը, դրա տեսաբանները, ըստ էության, արժարժում էին կյանքի իրական ներշնչանքներով գրականության ժողովրդական հիմքերն ամրացնելու հասունացած պահանջը:

«Վաղվաճ գրականության» խնդրի շուրջը պարբերաբար ընթացող բանավեճերի յուրօրինակ շարունակությունն էին Կոստանդնուպոլսի Եսայան սանուց Միսոբյան հրապարակային գրական ասուլիսները՝ 1913 թվականին, որոնց մասնակցում էին արևմտահայ նշանավոր գրողները, հրապարակախոսները, խմբագիրները:

Այդ ասուլիսների սրռշիշ շեշտը ժողովրդական կյանքի կենդանի աղբյուրներով գրականության նորոգման հոգսն էր, իսկ այդ գիտակցության համբավաբերն էր ոչ այլ ոք... Կոմիտասը: Տոհմիկ-աղգային՝ հայկական երգի հայտնագործությամբ Կոմիտաս վարդապետը նախանշում էր նաև մյուս արվեստների զարգացման ուղիները: Նրան զորավիգ էին ժամանակի արևմտահայ խորունկ և հեռատես մտածողները: «Մեհյանը» հանգանակում իր խնդիրը համարելով «հայ ոգու» հայտնագործումը, դրա առաջին պայմանը, նրա իսկ տեսաբանի համոզմունքով, համարում էր ստեղծագործությունը: Կ. Զարյանը գրում էր. «Յեղ մը, որ կուզե ապրիլ՝ պարտավոր է ստեղծել»¹⁰:

Ճիշտ էր հարցի դրվածքը, սխալ էր առաջարկվող ճանապարհը: «Աղգային ոգին» հայտարարելու պայմանը «Մեհյանը» համարում էր օտար լիցքերին ափրկելը: Եվ այսպես. մինչ «Նավասարդյանները» հեթանոսական դարերի վերադարձի և հեթանոսական ապրումների հրահրման մեջ էին փնտրում դարգացման ուղիները, մինչ «մեհյանականները» աղգային գրականության շավիղները փորձում էին լուսավորել օտար ճրագներով, ավելի հեռատես մտածողները աղգային գրականության հսկատագիրը կապում էին աղգային կյանքի կոնկրետ անցողաբար, ասենք պատմական, հոգեբանական, կուլտուրական, սոցիալական խնդիրների, ժողովրդական աշխարհի բուն արմատների լուսաբանության հետ:

Դարասկիզբն առհասարակ աչքի էր ընկնում գեղարվեստական կյանքի ներքին խմորումներով, գրական, թատերական, կերպարվեստագիտական, երաժշտական, թարգմանչական, հայագիտական, ժողովրդագիտական շարժումների լայն թափով:

Դա վկայում էր հայ ժողովրդի ներքին հնարավորությունները, նրա կենսունակությունը, որի մասին ամենաժանր ժամանակներում՝ 1916-ին, Հովհ. Թումանյանը գրում էր. «Ջարմանալի է մեր ազգի կենսունակությունը: Ես լիքն եմ էդ մեծ կենսունակության անսասան հավատքով: Կենսունակությունն էլ որ ասում եմ՝ ասում եմ խոսքի բարձր ու ազնիվ իմաստով: Եվ ոչ մի բռնակալ, և ոչ մի բարբարոս երբեք չի կարողացել նվաճել ու ընկճել հայկական ցեղի էդ հզոր հատկությունը: Ամեն անգամ, ամեն մի բռնակալի հայ ժողովուրդը կարող էր կրկնել Վարդանանց խոսքը՝ թե դու կարող ես հայի մարմինը տանջել, բայց նրա ոգու հետ ի՞նչ ես անելու... Իսկ էդ ոգի ասած բանը անշունչ քարերից էլ կարող է Աբրահամա դավակներ հարուցանել և դաշտերում ցրված ոսկորներից՝ կենդանի ժողովուրդ»¹¹:

Գեղարվեստական շարժումը՝ իր ընդարձակ շրջագծերով, խարսխվում էր «Կենդանի ժողովրդի» կենդանի ոգու, իբրև գոյության հաստատարանի վրա, ասպարեզ կոչելով «գրական երազանքներ»:

Հայ գրականության բարենորոգության երազներով էր շնչում 1914-ին Թիֆլիսում Վահան Տերյանի կարգացած «Հայ գրականության գալիֆ օր» դասախոսությունը:

Ինչպես պարզել են հետազոտությունները, Վ. Տերյանի այդ դասախոսությունը անմիջական թելերով առնչվում էր դեռ 1910-ին Մոսկվայում հիմնված «Դարուն» խմբակի գեղագիտական դավանանքին, այն խմբակի, որը ծրագրում էր հայ իրականության մեջ առաջ բերել «նոր հոսանք»:

Այդ «նոր հոսանքի» պատգամախոսներն էին ուսական առաջավոր մտավորականության միջավայրում կրթված նոր սերնդի մարդիկ՝ Ա. Մյասնիկյան, Պ. Մակինցյան, Յ. Խանդավյան, Վ. Տերյան և այլք, որոնք հիմնադրելով «Դարուն» գեղարվեստական ամսանախը, առաջին քաջերն էին անում իրականացնելու ազգային գրականության զարգացման նոր աստիճանը:

«Դարուն» խմբակի միջավայրում հասունացած գեղարվեստական հայացքներն էր, ահա, Վ. Տերյանը առաջարկում հանրության ուշադրությանը: Ձնայած Տերյանի դասախոսության զնահատականների մեջ եղած ուռանձին ծայրահեղություններին, — հայ գրականության անցած ուղիներում նա տեսնում էր «ազգային կեղևի» և գավառականության զերակշռություն՝ ժողովրդական հոսանքի համեմատությամբ, — նա միանգամայն ճիշտ և հստակ բացատրություն էր տալիս ազգային գրականության գալիք ծաղկման պատմահասարակական նախադրյալների խնդրին: Վ. Տերյանը ասում էր. «Եթե մենք չենք համենում լինել անպտուղ ցնորոդներ և օգային ամբոյների կառույցողներ, բնականաբար, պետք է ելնենք տվյալ իրականությունից, պետք է հաշվի առնենք բոլոր այն հանգամանքները, որ հարկադրիչ զորություն ունեն կուլտուրական զարգացման համար... Մեր մոտավոր նպատակն է՝ զարգացնել մեր բոլոր ստեղծագործ ուժերը, այլ կերպով արտահայտել մեզ կյանքում, այսինքն՝ մտնել կուլտուրական մարդկության գերդաստանը ոչ իբրև խորթ դավակ կամ ծուլ ու խավար մի ստրուկ, այլ ձուլել մեր կյանքը համամարդկային կյանքի հոսանքին, պահպանելով մեր հոգեկան առանձնահատուկ գծերն ու դուրսնելը»¹²:

Դրականության նոր աստիճանի իրականացումը Վ. Տերյանը կատարում էր կյանքի հեղաշրջման՝ երկրի քաղաքական-տնտեսական վերափոխությունների հետ. «Ահա այդ ինտելիգենցիան է (խոսքը «ազգային կեղևից» ձերբազատ-

ված և ժամանակի առաջավոր հոսանքների դրոշի տակ անցած մտավորակա-
նության մասին է—Ս. Ա.), որ պիտի հարթի մեր գրականության նոր ուղին,
նա է, որ պետք է մղի այդ գրականությանը նեղ ու անձուկ աղգային կղերա-
կան բանտից դեպի իսկական արվեստի անձայրածիր լայնությունը։ Այդ գրա-
կանության նորաբաց ծիլերը կան, իսկ նրանց փարթամ ու գունագեղ ծաղ-
կումը կլինի այն ժամանակ, երբ երիտասարդ Ռուսիան կթափահարի իր արծ-
վի թևերը, երբ երկրի կենդանի ուժերը գարնան ելման ջրերի նման կշարժվեն՝
հզոր ու խնդուն...»¹³։

Ազգային արվեստի համամարդկային որակի յուրացումը ուղղակիորեն
կապելով բաղադրական նպատակով հանգամանքների հետ, դարի առաջավոր
մտածողները կյանքի հեղաշրջման հետ նախագուշակում էին նաև գրականու-
թյան հեղաշրջումը։ Նրանք գտնում էին, որ հասունացել է գրականության
սրակային կերպարանափոխությունների ժամանակը։

Այս առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է հայ գրականության ընթացիկ
վիճակին ու զարգացման հեռանկարներին վերաբերող այն հարցաթերթիկը,
որ 1919 թվականին հասարակական լայն քննության էր դրել «Պատանի» ալ-
մանախի խմբագրությունը։ Հարցաթերթիկին պատասխանել են հայ նշանա-
վոր գրողներն ու հրապարակախոսները, որոնք բոլորը միաբերան այն կար-
ծիքին են, որ գրականության ոչ այնքան մխիթարական ներկան կարող է առ-
գասարեւ գալի՞ք դառնալ միայն և միայն հասարակության կյանքի արմատա-
կան վերաշրջման, ասել է թե՛ աղգային կյանքի բովանդակության վերանո-
ւոգման հիման վրա։

Այսպես, դժգոհելով գեղեցիկ հայ գրականության ներկայից, Նար-Դոսը
գրում էր. «Հին աշխարհը ճարճատում է հիմն ի վեր, և պիտի փլվի անխու-
սափելիորեն, տեղի տալով նոր հիմունքներով ստեղծված մի նոր, դեռևս ան-
ծանոթ աշխարհի», իսկ այդ նոր աշխարհի գրականությունը «ալելի կորով ու
թափ պիտի ստանա, ստեղծագործական ալելի ազատ թռիչք, զերծ անցյալի
բաղժազան կաշկանդումներից...»¹⁴։

Կրթ. Փափազյանը գրում էր. «Ապագան հղի է մեծ սպասումներով, մեր
մինչև այժմ ունեցած պատկերացումներից պիտի տարբերվեն հայ կյանքն ու
ըմբռնումները»¹⁵։

Ալ. Շիրվանզադեն, Դ. Դեմիրճյանը, Յ. Խանդավազյանը, մյուսները զեղար-
վեստական առաջադիմության նախապայմանների մեջ առանձնահատուկ
ուշադրություն են դարձնում հրկու կարևոր կետի վրա։ Դրանցից մեկը կյանքի
հեղաշրջումն է, մյուսը՝ գրականության և արվեստների «հայրենացման»
ըղձանքը։

Մինչև հեղափոխությունը հայ գրականությունը գերազանցորեն եղել է
«գաղութների գրականություն»՝ կտրված հայրենական հողից ու արմատե-
րից։ Թիֆլիսում և Բաքվում, Մոսկվայում և Պետերբուրգում, Կոստանդնու-
պոլսում և Զմյուռնիայում, Փարիզում և Վենետիկում, աշխարհի այլևայլ ծա-
գերում լինե ստեղծվել են գեղարվեստական խոշոր արժեքներ, սակայն գրա-
կանության անխափան զարգացման վճռական նախապայմանը՝ հայրենա-
ցումը, մնացել է սոսի իբրև «գրական երազանք»։

Գրականության հայրենացման՝ նրա բնաշխարհիկ բովանդակության ու
կերպարանքի խնդիրը ճակատագրական սրությամբ է դրվում հատկապես XX
դարասկզբին։

«Մինչև այժմ մեր գրականությունը,—գրում է Հովհ. Թումանյանը՝ պատասխանելով «Պատանի» ամսանախի հարցաթերթիին,— հարազատ հող չի ունեցել իր ոտքի տակ, մեծ մասով գաղութային գրականություն է եղել: Բանաստեղծի ոտը իրական ու հարազատ հողի վրա պիտի լինի, նրանից հետո միայն նա կարող է բարձրանալ, թևերը գլուխը մինչև երկինք հասնի... Հայոց ապագա գրականության զարգացման գրավականը ազատ Հայաստանն է, ազատ, հաճախ հողը, ժողովուրդը...»¹⁶:

3

«Ապագա գրականություն», «վաղվա գրականություն», «գրականության գալիք օրը», «շրջադարձի գրականություն», «նորագույն գրականություն» և ժամանակի հրապարակախոսության ու քննադատության բառապաշարի մեջ պարբերաբար հոլովվող նման բնույթի մյուս հասկացությունները վերաբերում էին ոչ միայն եկող-սպասվող-գալիք ժամանակներին, այլև այդ նույն տեսագծերը հրահրող ժամանակին: Ոչ միայն տեսության մեջ՝ «գրական երազանքներում», այլև գեղարվեստական ստեղծագործության բուն խորքերում ծնվեցին և ամրապնդվեցին աշխարհաճանաչման՝ մարդու, կյանքի, հայրենիքի, աշխարհի դնահատման այնպիսի չափանիշներ, որոնք նշանավորում էին հայ գրականության գեղարվեստական արժեքայնության նոր չափը, գեղագիտական նոր որակը:

«Գրականության և արվեստի մեջ առաջադիմության մասին» ուսումնասիրության մեջ ակադեմիկոս Մ. Խրապենկոն գեղարվեստական առաջադիմության ամենակարևոր պայմանը իրավացիորեն համարում է ոչ այնքան «նոր երևույթների յուրացումը», ոչ այնքան «գեղարվեստական հնարավորությունների լայնացումը», այլ, նախ և առաջ, «աշխարհին տված գնահատականների խորությունը»¹⁷:

Դեռ ավելին. գեղարվեստական առաջադիմության հատկանիշներից մեկը Խրապենկոն համարում է մարդու հոգեկան գործունեության ու հոգեկան կյանքի ընդգրկումը, ելակետ ունենալով այն ճշմարտությունը, որ «կյանքը ոչ միայն սոցիալական, քաղաքական, կենցաղային հարաբերություններն են, այլև մարդկային ոգու կյանքն է»¹⁸:

Իհարկե, գրականագետը նկատի ունի ոչ թե վերացական, մարդու ճակատագրից ածանցված, այլ պատմության կենդանի ընթացքի հետ շաղկապված և մարդկության ճակատագրից անբաժան մարդու հոգեկան ներքին աշխարհի արտացոլումը:

Գեղարվեստական առաջադիմության ուղիորինակ պատկերացման ցայտուն արտահայտություններից մեկը դարասկզբի հայոց գրական-գեղարվեստական շարժումն է՝ ի դեմս այդ շարժման հիմնական ծանրությունը կրող խոշոր անհատականությունների ստեղծագործության:

Ո՞րն է, ուրեմն, առաջադիմության էությունը:

XX դարը, ինչպես հայտնի է, սկսվեց նախորդ շրջանի գրական տիրապետող մտածողության՝ ռեալիզմի քննադատական կերպի հանդեպ դրողների ու գեղարվեստագետների որոշ անբավականությամբ: «Կյանքն՝ իր իսկ ձևերով» արտացոլելու գեղագիտությունը, որ համարվում էր ռեալիզմի գլխա-

վոր սկզբունքը, ալլես նեղ էր թվում՝ աշխարհի պատմական-դինամիկ կապե-
րը և մարդու հոգեկան կյանքի ամբողջ հարստությունն արտահայտելու համար:

Այս շրջադարձը, իհարկե, քննադատական ունալիզմի «սպառման» ու «ճեղ-
նաժամի» իրողությունը չէր վավերացնում, ինչպես հնթադրում են դարա-
սկզբի գրականության որոշ պատմաբաններ, այլ արտահայտում էր ունալիզ-
մը նոր ժամանակների հոգևոր-պատմական փորձով հարստացնելու և մար-
դու գնահատման նորագույն չափանիշներով հարստացնելու հասունացած պա-
հանջը:

XX դարի գրականությունը ամենուրեք տենդային փնտրում էր իր գե-
ղագիտական նոր իդեալն ու նոր բովանդակությունը:

Սովորաբար, նախապաշարմունքների տուրքով գեղագիտական նոր որա-
կը կապում են բացառությամբ պրոլետարական գրական հոսանքի հետ, տեսա-
կետ, որով զգալիորեն նեղացվում է գրականության գեղարվեստական որո-
նումների տեսադաշտը և սահմանափակվում է պատմության նոր երևույթի՝
սոցիալիստական գաղափարախոսության լուրջության ոլորտը: Բանն այն է,
որ նոր ձևավորվող պրոլետարական գրական հոսանքը սոցիալիզմը դավա-
նում էր նախ և առաջ իբրև հասարակական ու էթիկական իդեալ, առաջադրում
էր կյանքի սոցիալական վերափոխման պահանջներ, սակայն չէր հայտարա-
րում այն լայն ու խոր բովանդակությունը, որ հատուկ էր XX դարի՝ աշխար-
հի հեղափոխական ցնցումների դարաշրջանի, հասարակական առաջավոր գի-
տակցությանն ընդհանրապես:

Այդ հոսանքը գրականությունը լրացնում էր բանվորական կյանքի պատ-
կերներով և իրականության կապանքների դեմ ընդվզման մոտիվներով, մի
կեցվածք, որը խորթ չէր նաև առաջավոր ռոմանտիկներին և քննադատական
ունալիստներին:

Իրականում, երևույթների մեկնաբանության վերլուծական-սոցիալական
սկզբունքից բացի XX դարը՝ հոգևոր առանցք ունենալով սոցիալիստական
գաղափարախոսությունը, թելադրում էր նաև աշխարհի ու մարդու ներդաշ-
նակության գեղարվեստական խոր հիմնավորումներ, աշխարհում կատար-
վող իրադարձությունները պատմական հեռուների՝ հեռանկարի, մեջ գնա-
հատելու հայացք ու դիրք:

Դեղարվեստական նոր հայացքի ամենաբնորոշ արտահայտություններից
մեկը Հովհաննես Թումանյանի ստեղծագործությունն է, որի ամբողջ տարած-
քով ու խորքով անցնող ներդաշնակ ու ազատ աշխարհի, ներդաշնակ, կա-
տարյալ մարդու փիլիսոփայությունը հաղվագյուտ խորությամբ արտահայ-
տում էր գեղարվեստական նոր իդեալի բովանդակությունը:

Զարգացնելով հայ գրականության նախորդ շրջանների գեղարվեստական
հայթայթումները և հենվելով դրանց վրա, Հովհ. Թումանյանը ուղղակի իմաս-
տով հեղաշրջեց իր ժամանակի գեղարվեստական պատկերացումները, նոր
ուղղություն տվեց գեղարվեստական մտածողության խորքային կերպերին:

Հովհ. Թումանյանի ապրած ժամանակը, որը ևև Տոլստոյին նվիրված
հոդվածաշարում Վ. Ի. Լենինը համարում է մի քաջ առաջ մարդկության
պատմության մեջ, այդ ժամանակը բնութագրվում էր հասարակական դար-
դացման ընթացքի մեջ դեմոկրատական գիտակցության դերի աննախընթաց
ուժեղացումով, մարդու ազատագրման սոցիալական և հումանիստական ընդ-
հանուր պայքարի նոր ու հզոր թափով: Դեմոկրատական լայն զանգվածի հա-

չացքների մեջ կատարված բեկումը անխուսափելիորեն բեկում մտցրեց նաև ժամանակի գեղագիտական գիտակցության մեջ:

Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել, որովհետև արվեստը, վերջին հաշվով, արտահայտում է հասարակության գեղագիտական գիտակցությունը:

Իհարկե, հասարակական դինամիկայի և գեղարվեստի շարժման փոխհարաբերությունը ինքնին բարդ երևույթ է և չի ենթարկվում մեխանիստական նույնացման ու իդեալական դաշնության, սակայն, այդ երկու «կողմերի» միջև գոյություն ունի մի որոշ կարգ ու կանոն, ներքին համաձայնություն:

Ինչպես բուն Ռուսաստանում, այնպես էլ ուսսական կայսրության մեջ մանող մյուս ժողովուրդների հասարակական գիտակցության մեջ XIX դարավերջին և XX դարասկզբին մշակվեց դեմոկրատական շարժման մի նոր տիպ, որի ամենաբնորոշ գիծը, Լենինի բնութագրմամբ, աշխատավոր լայն մասսաների, բողոքող մասսայի շարժումն էր հանուն իր մարդկային իրավունքների պաշտպանության, հանուն իր կյանքի նոր ճանապարհների:

Համընդհանուր դեմոկրատական գիտակցության հասունացման տվյալներից մեկը հայ գրականության ու արվեստի գեղագիտական կառուցվածքի փոփոխությունն է, որ առավել ցայտուն և ամբողջական արտահայտություն ունեցավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության էջերում:

Եթե Հովհ. Թումանյանի նախորդների՝ և՛ ումանտիկների, և՛ քննադատական ուսուցիչների մոտ ժողովուրդը, լինելով զենումների առարկա, այդուամենայնիվ մնաց գեղագիտորեն չհասկացված ու չյուրացված, ապա Հովհ. Թումանյանը, նրա կողքին նաև Ավետիք Իսահակյանը, ժողովրդի հոգեկան ներքին արժեքները հռչակեցին գրականության գլխավոր բովանդակությունը:

Հովհ. Թումանյանը հայ գրականության մեջ հայտնագործեց ուսուցիչի նոր, բարձրագույն աստիճանը, այսպես կոչված «սիմբոլիզմի ուսուցիչը», որը, ի տարբերություն նախորդ շրջանի ուսուցիչների առաջադրած «մարդուց դեպի աշխարհը» սկզբունքի, ասպարեզ հանեց «աշխարհից դեպի մարդը» գեղագիտությունը: Այս գեղագիտությամբ մարդը ըմբռնվում էր ոչ թե իր «փոքրությամբ» տիեզերքի մեջ և սոցիալական աշխարհի բարդ խառնուրդներում, այլ հակառակը՝ իր հղորդությամբ, հոգեկան վիթխարի պոտենցիալով, ոգու ինքնակալությամբ, գոյության «հրաշալի սկիզբը» լինելու պատմական առաքելությամբ:

Այս հայացքով Հովհ. Թումանյանը արձագանքում էր աշխարհի մեծագույն հումանիստներին, առավելապես մարդու մեծարման տոլստոյական դիրքերին: Լե Տոլստոյի մահվան տպավորության տակ նա գրեց «Մեծ դժգոհը» նշանավոր հոդվածը՝ հազվագյուտ խոր մեկնաբանություններով: Այդ հոդվածը կարելի է համարել նաև ինֆանկար-ինֆնալնուրագրություն, այնքան ճիշտ են սրտված մեծ գանգատավորների և կյանքի մեծ օրհներգուների աշխարհայացքային կոորդինատները:

Թումանյանի գրական սյուժեները և նրա հոգեկան աշխարհի մյուս վաղերագրերը լեփ-լեցուն են ժամանակի կապանքների ու ճակատագրի դեմ ուղղված գանգատներով, բողոքներով, ծառացման խոսքերով: Այսուամենայնիվ, հայ իրականության մեծ Դժգոհը, որի ստեղծագործության դոմինանտ գաղափարը Դ. Դեմիրճյանի խոր մեկնաբանությամբ՝ հալածվածության թախիծն է, ոչ թե անիծում էր կյանքն ու աշխարհը, այլ խոնարհվում էր կյանքի անշափելի մեծության և տիեզերքի անհասանելի խորության առաջ:

Հովհ. Թումանյանը իր ստեղծագործության էջերում՝ բնարերգությունից մինչև պոեմներ, դիմելով ողբերգական սյուժեների և ողբերգական զգացողությունների, Ողբերգականի բացահայտումներով հետամուտ էր աշխարհի բարդ հարաբերությունների մեջ մարդու արժեքի մեծացման գեղարվեստական խնդրին: Այս կետում նա հղավ հայ իրականության մեծ աշխարհասերն ու մեծ մարդասերը:

Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մյուս դոմինանտ գաղափարը կապվում է դարձյալ մարդու գաղափարի հետ: Հովհ. Թումանյանը այն մտքին էր, որ ամենասովորական, ամենաշարքային մարդու հոգեկան աշխարհի ներքին ծաղերում ծրարված են համամարդկայնության վիթխարի պաշարներ, նրա հայացքով մարդ որքան մոտ է իր բնությանը և որքան հարադատ է աշխարհին, այնքան նրա էության մեջ խորն է արտացոլվում աշխարհի ամբողջականությունը:

Հովհ. Թումանյանի աշխարհայացքային որոնումները ի վերջո նրան բերեցին աշխարհի հեփիսապային կառուցվածքի ըմբռնման դիրքերը, որով նա հերքում էր մարդկությանն ու հայրենիքին մայրամուտ գուշակող նորդարյա գաղափարախոսությունները և հռչակում էր կենդանի, ապագա Հայաստանի ժողովրդական տեսիլքը:

Հովհ. Թումանյանը իր ամբողջ ստեղծագործությամբ արդեն կանգնած էր նոր արվեստի սանձանագծին:

Նա, սակայն, միայնակ չէր:

Հայ գրականությունը XX դարասկզբին իր գեղարվեստական ռելյեֆով (և ոչ թե երկրորդական հայտնություններով) գտնվում էր XX դարի համադեմոկրատական, հումանիստական շարժումների բարձրացող ալիքների խոր ազդեցության ներքո: Վերակառուցված արվեստի մյուս ցայտուն գրվազը Ավետիք Իսահակյանի ստեղծագործությունն է:

Երկու դարերի սահմանագծի տարիների հասարակական տրամադրությունների մոլեզվին ընթացքը նոր ուղղություն տվեց Ավ. Իսահակյանի քնարին՝ նրա վրա դնելով սիրերգակից և մայրերգակից բացի նաև ռազմեցակի, զանգաճառի պարտականությունը: Ոչ միայն դարասկզբի զանգահարություններում («Տիեզերական զանգ», «Ազատության զանգ» և այլն), այլև առհասարակ քնարական մանրապատմաներում և «Աբու-Լալա Մահարի» քնարական պոեմում նա ծառս հղավ աշխարհի կարգ ու սարքի դեմ, կյանքի անարդար կառուցվածքի դեմ, հռչակելով իր հետևյալ նշանաբանը՝

Նվ մարգարեի հուրն է իմ կրծքում,
Սուր է իմ ձեռքում, բարբառըս աղատ...

Իսկ այս ամենից հետո, իր քաղաքացիական հոգորենթաց մոլեզնությունից և խռովարար ծառացումից հետո Ավ. Իսահակյանը, Թումանյանի պես, ոչ միայն չանիծեց աշխարհը, այլև հասավ այն գաղափարական մեծ հայտնություններ, որի համաձայն աշխարհը, մարդը, բնությունը (տիեզերքը) անտրոհելի ներդաշնակություններ են, որ պատմության շարժիչ վառելանյութը ժողովրդի ընդերքում կուտակված հոգևոր լիցքերն են:

Այն ժամանակ, երբ շատ ու շատ մտածողներ ժողովրդին համարում էին ոչ այլ ինչ, քան պատմության հալելիալ հատված, պատմական անցքերի

անդեմ ֆոն, Ավ. Իսահակյանը սուղվեց ժողովրդի հոգեկան աշխարհի գաղտնարանները և այնտեղից պեղեց մարդկային ամենամիտության գաղափարները, նաև աշխարհի գոյության ամբողջությանը պարտադիր ազատության գաղափարը (Միք. Նալբանդյանի մոգեկով), որի ուղիներով աշխարհ վերադարձան իր աշխարհափող հերոսները՝ անապատները քաշված Արու-կալա Մահարին և քարանձավում փակված արդարության մարդարեն՝ Փոքր Մհերը:

Աշխարհաթողությունից մինչև աշխարհի բոլոր դավաճների՝ հայրենիքի, մարդու, բնության, կյանքի միասնություն,— ահա պեղագիտական այն բովանդակությունը, որ հայտաբերեց Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական բարդ ձանապարհը՝ մինչև հեղափոխությունը:

Ավ. Իսահակյանը դարասկզբի իր որոնումներով արդեն կրում էր XX դարի արվեստի որակական ցնցումների ուժեղ կնիքը, մասնավորապես՝ կյանքի հզոր ուժի ազդեցությամբ գեղարվեստական պատկերի բովանդակությունը կերպարանափոխելու, արևապաշտության ազդային ավանդները պահպանելու, երևույթների փիլիսոփայական դնահատականների կետերում, թեև անպակաս են եղել «աշխարհի ողբասացի», «հեռանկարը կորցրած պեսիմիստի», «հասարակությունից հեռացած մարդախուշի» գրականագիտական կաղապարները:

Ի տարբերություն ուղղափառ սիմվոլիստների հռչակած «եսի» պաշտամունքի (Փ. Соловьев. Нет иного бытия, бытия—как только я). Ավ. Իսահակյանը երևույթների սիմվոլացումներով և այլաբանություններով հռչակում էր կյանքի պաշտամունքը:

Դարասկզբի հայ գրականության որակական ցնցումների մյուս արտահայտությունը Վահան Տերյանի ստեղծագործությունն է:

Լուսեղեն հեռուների ու երազային մթնշաղխների, մեռնող օրվա և անլույս գիշերների նվաճներից, պեմկրատական գիտակցության անվրեպ ազդեցությամբ, Վ. Տերյանի սյունդիան կորագծվեց դեպի ժողովրդայնության այլ մակարդակը, որին մատչելի են ժողովրդի հոգեկան աշխարհի նվիրական խորքերում եղած բարոյական արժեքները:

Մթնշաղխների և մարմնող կրակների երգիչը, որ ինչ-որ չափով ու երանգով արտահայտում էր հավելյալ աշխարհների սիմվոլիստական գաղափարը, որ ապրում էր հոգեբանական անձկության դրամա, տասական թվականներին ամբողջ էությամբ մխրձվեց իր պատմության աննախընթաց աղետն ապրող ժողովրդի հոգեկան կառուցվածքի մեջ և այնտեղից լույս աշխարհ հանեց «Երկիր նաիրի» խորագրված բանաստեղծությունների շարքի մաքառման փիլիսոփայությունը:

«Երկիր նաիրին» ոչ Տերյանի տուրքն էր դիցաբանական ումանտիզմին, որ լայն հուն էր բացել XX դարի գեղագիտության մեջ, ոչ էլ հոգեբանական Էտնաշխարհի (Hinterland) ումանտիկական մեծարումն էր, որ տեղ ուներ ամբողջ կաղմով թափառական դարձած ժողովրդի նախապաշարմունքների մեջ:

«Նաիրին պետք է հասկանալ ոչ թե պատմական, այլ իդեալական իմաստով»,—ինքը՝ Վ. Տերյանը այս բացատրությունն է տվել շարքի բովանդակությանը:

Իսկ ո՞րն է շարքի գաղափարական առանցքը: Դա հանումի—իր մոխիրներից վերակենդանացող փյունիկ—բոշոմի գաղափարն է, այսինքն՝ ժողովրդի մաքառման հոգեբանության գաղափարը, որ Տերյանն արտահայտել է նշանավոր սոնետում:

Թող գուժկան գիշերն անհասառու դավն,
նրճան մութը՝ սև, այնքան ես՝ անահ,
երկիր, իմ երկիր, հավատով անմար,
Սուրբ է քո ուղին և պըսակդ՝ վեհ:

Փյունիկ թռչունի հնադարյան առասպելի արծարծումներով Վ. Տերյանը հայոց ճակատագիրը դուրս հանեց հնամենի ուտոպիաների և տեսիլային գաղափարախոսություններից, նրան տվեց ռեալության կերպարանք: Խնչպես Հովհ. Թումանյանը, որ դարասկզբին խոսում էր հուսահատության բարբառով, իսկ պատմության շիկացած թվականներին՝ հույսի ու հավատի լեզվով, Վ. Տերյանը ևս հուսակեց կենդանի, եղյալ հայրենիքի, նրա «սուրբ ճանապարհի» ու աղգային վերածնության հավատը, գրելով «Վերագարծի» տողերը.

Մենության խավար զնդանից կրկին
ես վերագարձա հզոր ու հպարտ...

Վ. Տերյանի վերագարծը իրականացավ երկու ուղղությամբ՝ հայրենիքի և հեղափոխության:

Գուշակելով հայրենիքի իրական ապագան («Եգիպտական բուրդերը փոշի կդառնան, Արևի պես, երկիր իմ, կվառվես վստման») Տերյանը իր բանաստեղծությունների պատկերային կազմի մեջ առավ արշալույսների, մրրկահավերի, զանգերի, մարտիրոսների, աղատության դրոշների ոչ սիմվոլիստական խորհրդանշանները՝

Դու մարդարեւ պիտի լինես, խաչակիր և մարտիրոս,
նարույզ ու խաչ պիտի ելնես,— ոչ իբր ստրուկ, այլ հերոս...

Դարասկզբի հայ գրականությունը իր բոլոր շերտերով, իր գեղարվեստական որոնումների ամբողջական կազմով, իր առաջադրած հոգեբանական, էթիկական, մարդասիրական, կոսմոգոնիստական, սոցիալական և այլ դեղատոմսերով կոչված էր մարդու և ուշիարհի ներդաշնակության հումանիստական մեծ խնդրի լուծմանը:

Այդ տեսակետից առանձին հետաքրքրություն են ներկայացնում Սիամանթոյի «Հայկական ամբոխների» աստվածացման տարերքը, Միսաք Մեծարենցի և Դ. Վարուժանի պոստորալների մեջ ծրարված մարդկային ոգու ներդաշնակության և խաղաղ աշխատանքի երազները, բնության բոլոր էակների հավասարության դեմիրճյանական էթիկական սուղումները, Լևոն Շանթի հեթանոսական «Հին աստվածների» աղատության և լույսի որոնումները, վաղ շրջանի Սա. Զորյանի նովելների հումանիստական շեշտերը, վաղ Զարենցի աշխարհահիացումը հեղափոխական ողջակիզման հիմունքներով, Ե. Օտյանի երգիծանքի («Ճանապարհորդություն ի Մալբլվար») ժողովրդական առողջ սգին, էլի ուրիշ գրական երևույթներ, որոնք փաստում էին դարասկզբի հայ գրականության մեջ ձևավորվող ապագա գրականության հոգևոր-գեղագիտական պատվանդանը:

Արդեն ասվածից պարզորոշ երևում է, որ XX դարում, այդ դարի հասարակական առաջադիմության, մասնավորապես հեղափոխական իրադրության ազդեցությամբ, հայ գրականությունը նվաճում էր գեղարվեստականության նոր բնագծեր և առաջարկում էր աշխարհի, կյանքի, հայրենիքի, մարդու ճանաչման այնպիսի բանալիներ, որոնք էական նշանակություն ունեցան սովետական գրականության գեղագիտական բովանդակությունը՝ նոր որակը ձևավորելու մեջ:

Կարելի է նույնիսկ ասել, որ հայ սովետական գրականությունը եղավ XX դարի գրական առաջադիմության ուղղակի, բնական շարունակությունը և նրա գեղագիտական հայթայթումների զարգացումը:

Ժառանգական խոր առնչություններով էլ հայ սովետական գրականությունը հաստատում է գրական մեծ օրինաչափությունը՝ սոցիալիստական ռեալիզմը ոչ թե գրականության ընդհանուր մայրուղուց դուրս հայտնված արահետ է, այլ գրականության ազգային խոր աղբյուրներով ու կենդանի երակներով, սոցիալիստական դարաշրջանի հոգևոր-պատմական փորձով հարստացող նոր երևույթ:

Սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը ազգային գրականության նոր աստիճանն է:

Մեր գրականագիտությունը ինչպես հարկն է չի անդրադարձել նորագույն գրականության ակունքների խնդրին և այդ գրականության մեթոդի՝ սոցիալիստական ռեալիզմի առաջացման, կազմավորման ու զարգացման օրինաչափություններին:

Գաղտնիք չէ, որ սոցիալիստական ռեալիզմի ծագման և նրա էության մեկնաբանություններում տեղ են գտել բազում սխալներ և աղանդավորական ծայրահեղություններ: Այսպես, հայտնի նախապաշարմունքով երկար տարիներ սոցիալիստական ռեալիզմի ծագումնաբանական ակունքը համարվում էր բացառապես սրբապատկան գրական հոսանքը, մի հայացք, որով նորագույն գրականությունը հատկացվում էր շափաղանց նեղ գեղագիտական թիկունք, մինչդեռ գեղարվեստական գրականությունն իր զարգացման կենդանի ընթացքում ամենալայն և ամենաճկուն հարաբերությունների մեջ էր դարերից եկող ավանդների հետ, լիցքեր էր քաղում հնագույն պատմագրությունից և միջնադարյան աշխարհիկ (և ոչ աշխարհիկ) քնարից, բանահյուսության սքանչելի հուշարձաններից, նոր հասարակության տարեգիրներն ու գրիչները յուրացնում էին Աբովյանի և Բաֆթու, Պարոնյանի և Նալբանդյանի, Խումանյանի և Վարուժանի, Սիամանթոյի և Տերյանի գեղարվեստական ավանդները:

Հաղթահարելով տեսական մոլորությունները՝ «դասակարգային ինքնամփոփվածության» և «հոգեբանական սահմանափակության» կնիքները, Պրոլետկուլտից եկող հույժ աղանդավորական դրույթները, մեր գրականագիտությունը, արդարացիորեն լայնացնում է նորագույն գրականության ավանդների ավազանը, հատկապես մեծ նշանակություն տալով XX դարասկզբի գեղարվեստական խմորումների դերին:

Հայ սովետական գրականությունը, բռնելով սոցիալիստական զարգացման որակական նորացման ուղին, պետք է որ օգտագործեր իր սյուրիալիզմի ավանդների փորձը, պետք է որ քննադատաբար ու ստեղծագործաբար յու-

սացներ իւր և այլոց գեմոկրատական ու սոցիալիստական կուլտուրայի այն տարրերը, որոնց մասին խոսում է Վ. Ի. Լենինը՝ մի ազգի «երկու կուլտուրա-լի» վերաբերյալ հանրահայտ նկատողություններում:

Իհարկե, ազգային ավանդների դարգացումը բնավ էլ չէր նշանակում, որ նոր հասարակության գրողները պետք է մեխանիկորեն պատճենեին և կրկնեին իրենց նախորդներին: Ամեն մի ժամանակ առաջ էր քաշում իր խընդիրները և դրանց լուծման իր եղանակները: Սա քրեատոմատիկական ճշմարտութուն է: Հայ սովետական գրականությունը ևս, իր պատմության ընթացքում, նոր հասարակության և սոցիալական-մարդկային նոր հարաբերությունների մեջ, զարգացման սոցիալիստական ճանապարհը բռնած ժողովրդի կյանքի մեջ որոնելով իր նորացման աղբյուրները, միաժամանակ խորացնում և զարգացնում է այն ավանդները, որ ստացել է բազմադարյան իր պատմությունից:

Իր նշանավոր տաղերից մեկում Չարենցը սոցիալիստական հայ գրականության համար պարտադիր հայտանիշ էր համարում երկու բան՝ դարի արևը և երկրի եղյամբը, ասել է թե՛ համամարդկային-սոցիալիստական և ազգային գծերի հրաշալի ձուլվածքը:

XX դարի գեղագիտական նոր իրադրությունը իր որոշակի դրոշմը դրեց նաև հայ-ռուսական գրական հարաբերությունների համակարգի վրա՝ մասնավորապես շեշտերի տեղաշարժման առումով:

Յուրաքանչյուր նոր ժամանակ, իր բովանդակության գլխավոր ուղղության թեկադրանքով, բերում է դասական ավանդների ընթերցման իր չափն ու չափանիշը, այդ ավանդներից ընտրում և ճանապարհ է տալիս որոշակի գծերի: Մինչ նախորդ հարյուրամյակում գլխավոր շեշտն ընկնում էր ռուս գրականության առաքած գաղափարական ներշնչանքների՝ ազգի «լուսավորության», ազատասիրական զգացմունքների դաստիարակելու, անհատների «բարոյական կատարելագործման», սոցիալական նախապաշարմունքներից բեռնաթափվելու և համանման գծերի վրա, XX դարի սկզբին, այդ կենսական խընդիրներին զուգընթաց, մճուկան կշիռ են ձեռք բերում նաև ռուս գրականությանը բնորոշ գեղարվեստական մոդելների իմաստավորումները՝ ազգային ճակատագրի նյութի հիման վրա:

Մինչ նախորդ շրջանում, օրինակ, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գոգոլը, հայ գրականության «ուղեծիր» էին դուրս գալիս առավելապես իրենց ստեղծագործության գաղափարական նշաններով, դարասկզբին ռուս գրականության այդ դասականները, ինչպես նաև Լև Տոլստոյը, Դոստոևսկին, Չեխովը, Դորկին, Բլոկը, մյուս հայտնի գրողները երևում են նաև իրենց ստեղծագործության կառուցվածքային-ոճային-արտահայտչական հայտնագործություններով, այսինքն՝ գեղարվեստական նշաններով:

XX դարասկզբի գրականությունը նորագույնին կտակեց ոչ միայն արվեստի ազգային նախահիմքերի և ազգային դրոշմի ու ժողովրդական հոգեբանության պատվիրանները, այլև համամարդկայնության այն դասերը, որ նա քաղում էր համաշխարհային գեղարվեստի հետ ունեցած մերձեցումներից: Ավելորդ չի լինի նշել հետևյալ գեղագիտական պարագոքը. մինչ զարգացման ցածր աստիճաններում ազգային գրականությունը պակաս կարիք է զգում միջազգային շփումների՝ մտահոգվելով ինքնուրույնության կորստյան վտանգով, զարգացման ավելի բարձր մակարդակներում առավել համարձակորեն է գնում «օտար փոխառությունների»: Սրանք էլ գեղարվեստական նոր կա-

ռուցվածքների մեջ երևում են ոչ թե «հիբրիդային» պատվաստների, այլ դիֆուզիայի՝ տարրալուծման կերպարանքով:

Յուրի Տինյանովը, ուս «ակադեմիական» գրականագիտության հայտնի դեմքերից մեկը, իր «Հայնե և Տյուտչև» հոդվածում տարբերակում է ժառանգորդության երկու կերպ՝ ԳԵՆԵՏԻԿԱԿԱՆ ԵՎ ԱՎԱՆԴՈՒՅԹԱՅԻՆ, առաջին կերպը հատկացնելով ներքին-ազգային կապերին, երկրորդը՝ միջազգայինին: Այս տարբերակումից հետևում է գրականագիտության մյուս կարևոր պրոբլեմի՝ գրական շարժման երկկողմանի՝ «ազգային ակունքների» կողքին նաև միջազգային ավազանի հետադուրման անհրաժեշտությունը:

Այս ելակետի դեպքում հայ գրականությունը ևս տեղ կունենա «համաշխարհային գրականության» կազմավորման միասնական պրոցեսի մեջ, այն պրոցեսի, որի սկիզբը դրվեց դեռ XIX դարում՝ «տեղական ինքնամոտիվացվածություն» հաղթահարման հիմքի վրա, իսկ ամբողջացումը շարունակվեց XX դարում՝ զարգացման «լայն ուղիների»՝ ներքին հնարավորությունների և բազմազան «աղբյուրների», փոխներթափանցման ճանապարհով:

Հայ սովետական գրականությունը և՛ իր նախապատմությամբ, և՛ իր հետագա պատմությամբ այդ պրոցեսի էական դրվագն ու նոր աստիճանն է:

XIX դարի առաջին երկու տասնամյակներին (900-ական և 10-ական թվականներ) հայ ժողովուրդն ապրեց իր բազմադարյա պատմության ամենաողբերգական շրջանը:

Դեռ XIX դարի վերջերին՝ 1895 թվականին սուլթանհամլիդյան Թուրքիայի կազմակերպած մասսայական ջարդերը պարբերական բնույթ ստացան և շարունակվեցին մինչև 1915 թվականի հոկտեմբեր (պատմությանը հայտնի է «Ասյուրիական մեծ եղեռն» անունով), մինչև 1918—21 թթ. Թուրքական հրոսակների նոր արշավանքները:

Թուրքական արյունոտ յաթաղանին զոհ գնաց Արևմտյան Հայաստանի մեկուկես միլիոն խաղաղ բնակչություն: Ժողովրդի կենդանի մնացած բեկորները՝ անդեկ քարավանները, տեղահանվեցին իրենց բնիկ հայրենիքից և բռնակցին տարագրության փշածածկ ճամփաները:

«Երիտասարդ Թուրքերի» ոճրագործ պետությունը, որը համախմբված էր «Էնվեր-Թալեաթ-Ջեմալ-Նազըմ» առանցքի շուրջը, իր հրոսակներն ուղղեց դեպի Արևելյան Հայաստան՝ բնաջնջելու ժողովրդի մյուս հատվածին ևս:

«Երիտասարդ Թուրքերը», ապա և նրանց հաջորդած «Հանրապետականները»՝ քեմալականները, հրով ու սրով, բռնությամբ ու հաշվահարդարներով իրագործում էին հայերի ցեղասպանության (գենոցիդի) պետականորեն մշակված, պանիսլամական աղգայնամոլ գաղափարախոսությանը զոդված բարբարոսական ծրագիրը:

Թուրքական հափշտակիչների կազմակերպած կոտորածները հայ ժողովրդի կացության ամենասև և ամենամոռացելի էին:

Աղգային կյանքի բնականոն դարգացմանը, սակայն, արգելակում էին ուրիշ գործոններ ևս, ինչպես 1905 թվականի հեղափոխությունից հետո Ռուսաստանում մոլեգնող քաղաքական ռեակցիան:

Ցարիզմի կովկասյան սպասափորները ոչ միայն դաժանորեն ճնշում էին ղեմկրատական երանգի քաղաքական-սոցիալական շարժումները, այլև անում էին ամեն ինչ՝ խափանելու աղգային մշակույթի առաջադիմությունը:

«Պատմության մեծ հալածականը»՝ հայ ժողովուրդը, որին ամեն օր և ամեն ժամ խաշում էին և՛ հեռավոր արաբական ավադուտներում, և՛ եվրոպական մայրաքաղաքների դիվանագիտական վեհաժողովների հռչակած դաշնագրերում, և՛ պետական հրովարտականերում, կանգնեց իր աղգային գոյության մեծ հարցականի առաջ:

Վերջացել էր XIX դարը՝ աղգային-ռոմանտիկական պատրանքների և հույսերի ժամանակաշրջանը.

Երանի՜ էր ձեռք գոլված երգիչներ
Դուք երգում էիք վաղ առավոտյան,

Երբ որ Երազներն ապրում էին դեռ,
Ոսեի Երազներն հայր փրկության...

Այս «Երանի»-ով էր ազգային մեծ բանաստեղծը՝ Հովհաննես Թումանյանը, սահմանագծում XX դարի ահեղ ժամանակը XIX դարի համեմատաբար խաղաղ ժամանակից, երբ դեռ կենդանի էին ազատագրության «ոսկե երազները»:

Ժողովրդի գոյության ոսկե Խազմեհի օրհներգուն «հարկադրաբար» դարձավ նաև նրա հոգեհանգստյան պատարագիչը.

Ու վեր հացա ես, բր մեր հայրենի օրհներգը հին,
Վերջին հանգիստը կարգամ իմ ազգի անբախտ զոհերին,
Որ շեն ու քաղաք, որ սար ու հովիտ, ծովից մինչև ծով,
Մարած են, մեռած, փլված ու ցրված հազար-հազարով...

Նահատակված և ուղեմուր ժողովրդի արյան գույներից շառագունած հայրենիքի ճակատագիրը դարձավ հայ գրականության գլխավոր մտահոգությունը, ավելի ստույգ՝ հայրենիքի երգը, որ դարեր շարունակ եղել է հայ գրականության «կարմիր թելը», ասպարեկ կկալ նոր շեշտերով ու նոր գույներով:

XIX դարի ազատագրական քնարի հաղթական շեփորներին, ծանրածանր դեպքերի տպավորության տակ, փոխարինեցին տրամության սաղմոսներն ու վհատության նվազները.

եվ մենք խորտակված մեր կյանքի ձեղից,
Անհույս ու դալուկ, ճակատներս ցած,
Ընկնում է քնար մեր մատաղ ձեռքից,
Ընկնում են սրտից և՛ երգ, և՛ աստված:

Ազգային գոյության փլուզման անմիջական սպառնալիքը հրահրեց հայ բանաստեղծության հարցականների շարքը՝

...Երբ կրացվի պայծառ առավոտ
Հայոց լեռներում, բարձր լեռներում...
...Բայց ո՞վ պիտի բերե, ո՞վ պիտի բերե, ըսե,
Քո սրբազան մոխիրեկ ափ մը մոխիր...
...Մի՞թե վերջին պոետն եմ ես,
Վերջին երգիչն իմ երկրի...

Հայ գրականության հարցականների շարքը ճգնաժամային իրադրության տրամաբանական արտահայտությունն էր:

Դեռ քաղաքակրթության արշալույսին իր ծնունդը սեպագիր արձանագրություններով վավերացրած Հայաստանը, որ դարերի ծանր փորձությունների միջով տարել էր իր ճակատագիրը, XX դարասկզբին կանգնեց այդ փորձություններից ամենադժվարին՝ «լինել-չլինելու» հարցականի առաջ:

«Հայկական հարցը», որ մինչև ուս-թուրքական 1877—78 թթ. պատերազմը, մինչև Բուլինի 1878 թ. Վեհաժողովը, անգամ այդ Վեհաժողովից հետո էլ դեռ հայ ժողովրդի լայն խավերում արթնացնում էր ազատագրության ինչ-ինչ պատրանքներ, XX դարասկզբին դարձավ սոսկ թղթային իրականություն:

որի մասին ազդարարում էին հայոց մամուլի առաջնորդողներն ու հոգւածաշարքերը:

Այնքան դժւարին էր իրադրությունը, որ այլեւ շատ շատերը տրվել էին հուսահատության համատարած հոսանքին:

Եւ, ինչպես հաճախ լինում է ճակատագրական ժամերին, ազգային կատաստրոֆայի օրերին, գտնվեց այն ուժը, որն արեց ամեն ինչ՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյության իրավունքը հաստատելու համար:

Այդ ուժը հայ հեղափոխական սոցիալ-դեմոկրատիան էր, որի գործունեությանը քարծր դնահատական էր տվել Վ. Ի. Լենինը 1902 թ., «Իսկրայի» էջերում: Վ. Ի. Լենինը գրում է. «Մենք ամբողջ հոգով ոչունում ենք Հայ Սոցիալ-դեմոկրատների Միութիւնը և հատկապես նրա հիանալի փորձը ազգային հարցի միշտ գրվածքի համար»¹:

Սոցիալ-դեմոկրատական խմբերին ամուր նեցուկ էր հայ դեմոկրատական մշտավորականութիւնը՝ իր ռուսական կոմսորոշումով:

«Իմացած եղեք, — համատուլ լի գրում էր Հովհաննէս Թումանյանը, — որ էդ կատարված դեպքերը պատահական չեն, պատմության ուղիղ ընթացքն է: Մեր ապագան, ինչպես միշտ տեսել եմ և դուք էլ դիտեք, կապված է Ռուսաստանի հետ, իսկ Ռուսաստանն ինչքան տղատ, էնքան լավ թե մեզ համար, թե աշխարհի»²:

Հավասի այս լիցքերով էլ հոգեհանգստյան նվազների կողքին Հովհ. Թումանյանը դարձավ ազատագրված հայրենիքի տեսիլքին.

Բայց հին ու նոր բո վերերով կանգնած ես դու կենդանի,
կանգնած խոհուն, խորհրդավոր, ճամփին հնի ու նորի:
Հառաչանքով սրտի խորքից խոսք ես ասում ասածու հետ,
Ու խորհում ես խորին խորհուրդ տանջանքներում շարազնու,
Խորհում ես դու էն մեծ խոսքը, որ տի ասես աշխարհքին,
Ու պիտ զստնաս էն երկիրը, որ ձգտում է մեր հոգին, —
Հո՛ւյսի հայրենիք,
Հո՛ւյսի հայրենիք:

2

Ինչպես Ռուսաստանում բնակվող մյուս ժողովուրդների, այնպես էլ հայ ժողովրդի ճակատագրի համար բացասիկ նշանակութիւն ունեցավ Հոկտեմբերյան սոցիալիստական մեծ հեղափոխութիւնը: Հայ ժողովրդի ազատագրական պայքարը հեղափոխության ազդեցութեամբ ստացավ նոր թափ, ազգային և սոցիալական վերածնունդի ուղղութիւն:

Ազատագրության հեղափոխական պայքարը, սակայն, տեղի ունեցավ չափազանց դժւարին իրադրութեան մեջ: Հոկտեմբերի հաղթանակից անմիջապէս հետո անդրկովկասյան հակահեղափոխական կուսակցութիւնները եվրոպական իմպերիալիստական պետութիւնների ամենաեռանդուն աջակցութեամբ ստեղծեցին խորհուրդների դեմ պայքարի լայն ճակատ՝ «հակախորհրդային կուլիցիա», որի գործիքն էր այսպես կոչված «անդրկովկասյան կոմիսարիատը» (1918 թ. փետրվարից՝ «անդրկովկասյան սեյմը»):

Կոմիսարիատին լայն աջակցութիւն էին ցույց տալիս վրացական, ադրբեջանական և հայկական «Ազգային խորհուրդները»:

Հաշվի առնելով Կովկասում ստեղծված քաղաքական բարդ իրադրությունը, Ռուսաստանի ժողովրդական կոմիսարների սովետը 1917 թ. դեկտեմբերի 17-ին Կովկասի գործերի ժամանակավոր արտակարգ կոմիսար նշանակեց Կաբլի կոմունայի ղեկավար Ստեփան Շահումյանին:

1917 թ. դեկտեմբերի 31-ին սովետական կառավարությունը հրապարակեց «Թուրքահայաստանի մասին» դեկրետը, որը հռչակում էր ազատ ինքնորոշման իրավունքը՝ ընդհուպ մինչև լիակատար անկախություն:

Հայ ժողովուրդը մեծ խանդավառությամբ ընդունեց Դեկրետի հրապարակումը, սակայն գերմանաթուրքական հրոսակների ձեռնարկած արշավանքը երիտասարդ սովետական երկրի դեմ, ինչպես նաև դաշնակցականների անհեռատես քաղաքականությունը խափանեցին Արևմտյան Հայաստանի ինքնորոշման իրավունքի իրագործումը:

Արդեն 1917 թ. վերջից ծավալվեցին բանվորների, գյուղացիների և զինվորների ժողովրդական շարժումները՝ ընդդեմ Անդրկովկասյան Կոմիսարիատի և Ազգային խորհուրդների: Կովկասյան ռազմաճակատում թուրքական բանակի վերսկսած ռազմական գործողությունները վկայեցին Անդրկովկասյան Կոմիսարիատի անզորությունը՝ զավթիչներին ուժեղ դիմադրություն ցույց տալու գործում: Թուրքական հրոսակները մտան Արևելյան Հայաստանի սահմանները: Ժողովուրդը տվեց մեծաթիվ զոհեր: Անդրկովկասում լիակատար տիրապետություն հաստատելու և Սովետական Ռուսաստանի դեմ մղվող պայքարը ընդարձակելու համար 1918 թ. մայիսին ցրված «Անդրկովկասյան սկյմի» փոխարեն ստեղծվեցին բուրժուանացիոնալիստական մարիոնետային հանրապետություններ:

«Արարատյան հանրապետության» կարճատև գոյության ընթացքում (1918—20 թթ.) Հայաստանը կանգնեց ֆիզիկական լիակատար ոչնչացման վտանգի առաջ:

Հարցականի տակ դրվեց հայ ժողովրդի գոյությունը: Այդ զգացողությամբ են լեցուն ժամանակի մամուլի հաղորդագրությունները և պաշտոնական գրագրությունները:

Ազգային գոյության հարցականի թելադրությամբ Հայաստանի անհապաղ ազատագրության խնդիրը դրվում է ամենայն վճռականությամբ:

Դեռ 1918 թ. հոկտեմբերին Վ. Ի. Լենինին հղված հեռագրում Գ. Կ. Օրջոնիկիձեն հայտնում էր՝ «Հայաստանի գրությունը ողբերգական է... Հայ ժողովուրդը անհամբերությամբ օգնություն է սպասում Սովետական Ռուսաստանից»³:

Դաշնակցական կառավարության վարիչները, լիցքավորված արևմտաեվրոպական դիվանագիտության սուտ խոստումներից, բռնում են արկածախնդրության ուղին՝ փորձելով խորթության պատենիչ դնել Հայաստանի և հեղափոխական Ռուսաստանի միջև: Նրանք անում էին ամեն ինչ՝ հեղափոխական շարժումները ճնշելու համար: Չնայած ազատագրական շարժման ընթացքը ձախողելու փորձերին, այդ շարժումը օրեցօր նվաճում էր նոր բնագծեր և ծավալվում էր Հայաստանում սովետական իշխանություն հաստատելու նշանաբանով:

Հայաստանի աշխատավորության հեղափոխական պայքարին մեծ օգնություն ցույց տվեց 1917 թ. դեկտեմբերին Մոսկվայի Ազգությունների գործերի ժողովրդական կոմիսարիատին կից ստեղծված հայկական գործերի կոմիտեի անունով:

Կոմիսարիատի տպարանում տպագրված ութսուն անուն մարքսիս-

տական շնչի բրոշյուրները՝ 422 հազար տպաքանակով, տարածվեցին հայ բնակչության լայն զանգվածների մեջ:

«Կոմիսարիատին հաջողվեց,—գրել է Վահան Տերյանը,— իր գործունեության հենց սկզբից Անդրկովկաս առաքել ազիտատորներ և պրոպագանդիստներ՝ Հոկտեմբերյան հեղափոխության բնույթը և նպատակները բացատրելու, Սովետական իշխանության գաղափարները մասսայականացնելու և Անդրկովկասի հետ կապերը կարգավորելու համար»¹:

1920 թ. հունվարին Երևանում անլիզալ պայմաններում հրավիրվում է Հայաստանի կոմունիստական կազմակերպության առաջին կոնֆերանսը, որը մշակում է դաշնակցական կառավարությունը տապալելու և դինված ապրստամբության ճանապարհով Հայաստանում Սովետական իշխանություն հաստատելու կոնկրետ ծրագիր:

Այդ ծրագրի իրագործման առաջին նշանակալից դրվագն էր Հայաստանի դրեթե բոլոր շրջաններն ընդգրկած մայիսյան ժողովրդական ապստամբությունը, որը թեև պարտություն կրեց, սակայն, ուսանելի դասեր թողեց հեղափոխական-ապստամբական շարժման կազմակերպիչներին:

Շատ շուտով, 1920 թ. ամռան ամիսներին, Հայաստանում բարձրացավ հեղափոխական պայքարի հուժկու ալիք՝ սովետական կարգերի հաստատման նշանաբանով:

Այդ պայքարի բարձրակետը եղան 1920 թվականի հոկտեմբեր-նոյեմբերյան անցքերը, ինչպես նաև 11-րդ Կարմիր Բանակի մուտքը Հայաստանի սահմանները:

3

1920 թ. նոյեմբերի 29-ին Հայաստանի հեղկոմը հռչակեց խորհրդային իշխանության պատմական մեծ իրադարձությունը:

Դեկտեմբերի 2-ին, Հայաստանի հեղափոխական ղեկավորական կոմիտեի նախագահ Սարգիս Կասյանին հղած հեռագրում Վ. Ի. Լենինը ողջունեց հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության նոր, սոցիալիստական փուլի սկիզբը. «Ի դեմս Ձեզ ողջունում եմ իմպերիալիզմի ճնշումից ազատագրված աշխատավորական Սովետական Հայաստանը»²:

Սոցիալիստական հեղափոխությունը լուծեց հայկական հարցը (իհարկե Արևելյան Հայաստանի չափանիշով), դրեց ազգային պետականության հիմքերը և հայ ժողովրդին հնարավորություն տվեց Սովետական Միության ժողովուրդների եղբայրական ընտանիքում ստեղծարար աշխատանքով կոնելու և կոփելու իր ապագան:

«Մենք հրով և սրով նվաճեցինք ազատ կյանք»,—հայտարարել է Ալ. Մյասնիկյանը 1922-ին, Հայաստանի խորհուրդների առաջին համագումարում³:

Ազատ ու անկախ քաղաքական կյանքի՝ ազգային վերածնության երազանքների սպառնիչ բնութագրությունն է ազգային մեծ բանաստեղծ Հովհաննես Թումանյանի 1920 թ. դեկտեմբերի 18-ին Հայաստանի Ռեկոմին գրած պատմական նամակը: Այդ նամակում Հովհ. Թումանյանը գրում է. «Ամենքից լքված ու հուսահատված հայ ժողովուրդը իր հայացքը դարձրեց դարձյալ դեպի Ռուսաստանը: Այժմ նոր, ազատ Ռուսաստանից է կախված ոչ միայն հայ ժողովրդին ազատել վերահստ վտանգից, այլև ապահովել նրա անկախ

քաղաքական կյանքը, խաղաղ վերջադրեցի հայկական արյունոտ խնդիրը, հայ ժողովրդին հաշտեցնել մահմեդական հարևանների հետ և արգար աշխատանքի ճանապարհով առաջնորդել դեպի նոր կյանք... Նոր Ռուսաստանը... նոր դարաշրջան է բաց անում մարդկության պատմության մեջ»⁷:

Հայաստանի բանվորներն ու գյուղացիները, հաղթանակելով քաղաքացիական կռիվներում, տեղերում ամրապնդեցին սովետական իշխանությունը և ձևոնամուխ եղան նոր կյանքի կառուցմանը՝ սոցիալիստական հիմունքներով:

Հայաստանում նոր կյանքի շինարարությունը կապված էր մեծ զժվարություններ հաղթահարելու հետ: Անվերջ պատերազմներից հյուժված երկիրը լցված էր անօխեան սրբերով ու դաղթականներով, սրոնց բարավանների անընդհատ հոսանքը շարունակվում էր դեպի մայր-Հայաստան: Մայրահեղորեն բայքաված, կաթվածահար տնտեսություն էր ժառանգություն մնացել անցյալից: Որոշ տեղերում, ինչպես օրինակ, Զանգեզուրում, դեռ պահպանվում էին հին կարգերը («Սյունիքի» նախարարությունը), դեռ զգալի էր տապալված ուժերի դիմագրությունը (դրա մի դրվագն էր 1921 թ. փետրվարյան խռովությունը):

Չնայած տնտեսական, քաղաքական, հոգեբանական, ներքին ու արտաքին զժվարություններին, Հայաստանում, ի դեմս բանվոր-գյուղացիական դաշինքի, ղանդվածների աշխատանքային եռանդի, տնտեսական նոր քաղաքականության, Ռուսաստանից ստացվող տնտեսական օգնության և սոցիալիզմի կառուցման փորձի, բաղդծվում են նոր հասարակության շինարարության հաստատուն նախադրյալներ: Այդ ոգով է շնչում ՀՕԿ-ի նախագահ Հովհ. Թումանյանի Կոչը՝ աշխարհասփյուռ հայությունը:

Սոցիալիստական շինարարության առաջնահերթ խնդիրները լուծելու համար կարևորագույն նշանակություն ունեցավ Սովետական Ռուսաստանի փորձը (այդ մասին պարբերաբար խոսվում էր պետական կուսակցական համաժողովներում) և Վ. Ի. Լենինի 1921 թ. ապրիլի 14-ի ծրագրային նամակը՝ «Աղբբեջանի, Վրաստանի, Հայաստանի, Դաղստանի, Լեռնականների հանրապետության կոմունիստ քնկերներին»:

Այդ նամակը Անդրկովկաս էր բերել Հայաստան առաքված Ալ. Մյասնիկյանը, որի խնդիրքով, ըստ երևույթին, Վ. Ի. Լենինը շարադրել էր նամակը՝ ի ցույց գնելով տնտեսական քաղաքականության կոնկրետ ուղիները Անդրկովկասում, այն երկրամասում, որն իր վարգացման մակարդակով և տնտեսական, քաղաքական, սոցիալական մի շարք այլ պայմաններով առանձնահատուկ տեղ էր գրավում:

Լենինյան նամակի գլխավոր շեշտը տեղական պայմաններին համապատասխանող ինքնուրույն տակտիկայի կիրառման է. «Ամենից ավելի կարևոր է որ Անդրկովկասի կոմունիստները հասկանան իրենց դրության, իրենց հանրապետությունների դրության յուրօրինակությունը, ի տարբերություն ՌՍՖՍՀ-ի դրության պայմանների, հասկանան մեր տակտիկան նույնությամբ չընդօրինակելու, այլ մոտծված կերպով, կոնկրետ պայմանների տարբերության համապատասխան այն ձևափոխելու անհրաժեշտությունը»⁸:

Նշելով այն նախադրյալից, որ Կովկասն իր բնակչության կազմով գերազանցապես գյուղացիական երկրամաս է, Վ. Ի. Լենինը ցուցում է տվել, որ ժողովրդական տնտեսության վերականգնումը պետք է սկսել ուղղման աշխատանքներից: «Բակույն աշխատել բարեկամել գյուղացիների դրությունը և սկսել էլեկտրիֆիկացիայի, ուղղման աշխատանքները: Ուղղումն ամենից

ալիկի է պետք և ամենից ավելի կվերածնի նրան, կթաղի անցյալը, կամրացնի անցումը դեպի սոցիալիզմ»⁹:

խորհրդային Հայաստանի կառավարությունը, ղեկավարվելով Վ. Ի. Լենինի նամակի ծրագրային առաջադրություններով, հողի ազգայնացումից հետո ձեռնամուխ է լինում ոռոգման և էլեկտրիֆիկացիայի լայնածավալ աշխատանքներին:

1922 թ. սկսվում է Շիրակի ջրանցքի կառուցումը (ավարտվում է 1925)-ին: Նույն թվականին կառուցվում են էջմիածնի ջրանցքը և Երևանի հիդրոէլեկտրակայանը: 1927 թ. գրվում է Զորագետի մեծ հիդրոկայանի շինարարության հիմքը:

Արդյունաբերական դարգացման հիման վրա ձևավորվում է Հայաստանի բանվոր դասակարգը, որը տասնամյակի վերջում դառնում է հանրապետության տնտեսության առաջատար ուժը:

Էական փոփոխություններ են կատարվում գյուղացիության կյանքում, որոնք միավորվում են հանրային տնտեսությունների մեջ:

1922 թ. հունվարի 22-ից մինչև փետրվարի 4-ը Երևանում գումարվում է Հայաստանի բանվորների, գյուղացիների և կարմիրբանակայինների պատգամավորների խորհուրդների առաջին համագումարը, որը հաստատում է Հայաստանի առաջին Սահմանադրությունը:

Անդրկովկասի այն ժամանակվա տնտեսական ու քաղաքական իրադրությունը հրամայաբար թեկադրում էր նրա կազմի մեջ մտնող խորհրդային հանրապետությունների Ֆեդերացիայի կազմակերպման անհրաժեշտությունը: Ֆեդերացիան կարևորագույն նախադրյալ էր լինելու սոցիալիստական հասարակության կառուցման համար: 1921 թ. ապրիլի 14-ի նամակում հանրապետությունների «ղաշինքի» նշանակության մասին Վ. Ի. Լենինը գրում էր. «Ջերմագին ողջունելով սովետական հանրապետությունները, ես ինձ թույլ եմ տալիս հույս հայտնել, որ նրանց սերտ դաշինքը կստեղծի ազգային խաղաղության մի այնպիսի օրինակ, որը չի տեսնված բուրժուազիայի ժամանակ և անհնարին է բուրժուական հասարակարգում»¹⁰:

Հետևելով լենինյան պատվիրանին, անդրկովկասյան հանրապետությունները 1922 թ. մարտ ամսին միավորվում են անդրկովկասյան Ֆեդերացիայի կազմի մեջ, իսկ նույն թվականի դեկտեմբեր ամսին Հայաստանի հանրապետությունը Ֆեդերացիայի միջոցով մտնում էր ՍՍՀՄ կազմի մեջ:

Տնտեսական շինարարության ձեռնարկումների և քաղաքական պայմանների ամբապնդմանը ղուգրնթաց Հայաստանում ծավալվում է կուլտուրական հեղափոխության ուժգին ալիք:

Երևանը աստիճանաբար դառնում է հայ մշակույթի կենտրոնը:

Հարություն Սուրխաթյանը գրում էր. «Այլևս կասկածից վեր է, որ մեր կուլտուրայի հիմքը գրվում է ամենից առաջ Հայաստանում, Երևանում»¹¹, իսկ Պ. Մակինցյանը ազդարարում էր. «Թիֆլիսը պետք է օգնության գա Երևանին և լցնի Հայաստանի կուլտուրական պարսպը»:

Այդպես էլ լինում է:

Հայաստանի հոգեւոր շարժման ամենավառ արտահայտությունը հայոց լեզուն պետական լեզու հայտարարելու մասին Ռեկոմի 1920 թ. դեկտեմբերի 6-ի Դեկրետն էր: Նույն Ռեկոմի մի շարք ուրիշ դեկրետներով դպրոցն անջատվեց եկեղեցուց (1921 թ. դեկտեմբերի 5-ի դեկրետը), պետականացվեցին դպրոցական և կուլտուր-լուսավորական բոլոր հաստատությունները:

Ժողովրդական կրթության ասպարեզում կատարվում են արմատական տեղաշարժեր. բացվում են հարյուրավոր նոր դպրոցներ, անգրագիտության վերացման խմբակներ ու լիկկյաններ, հրապարակվում են մայրենի լեզվով տասնյակ նոր դասագրքեր:

1921 թ. հունվարի 23-ին բացվում է առաջին բարձրագույն ուսումնական հաստատությունը՝ Երևանի պետական համալսարանը, իսկ հունիսի 10-ին ստեղծվում է Հայաստանի պետական հրատարակչությունը:

20-ական թվականներին մեկը մյուսի ետևից շարք են մտնում մշակութային օջախները՝ Հնությունների պահպանության կոմիտեն, Կուլտուրայի պատմության ինստիտուտը, Պետկինոն, կոնսերվատորիան, Թանգարանները, Թատրոնները և այլն:

Սովետական Հայաստանի կյանքի առաջին տասնամյակի տնտեսական և կուլտուրական վերափոխությունները նոր թափով շարունակվում են 30-ական թվականներին, հիմնովին փոխելով Հայաստանի դիմապատկերը:

Զարգացման հզոր դինամիկան սովետական կառավարության կյանքի կոշած հնգամյա պլանների արդյունքն էր:

Հնգամյակների ընթացքում շարք են մտնում արդյունաբերական աշխարհի հսկաներ, ինչպես Ձորագետը և Քանաքեռգետը, Կիրովականի քիմիական կոմբինատը և Երևանի սինթետիկ կաուչուկի կոմբինատը, Ղափանի, Ալավերդու, Արարատի, Լենինականի ֆաբրիկաներն ու գործարանները:

Գյուղատնտեսության զարգացման մեջ նույնպես կատարվում են էական տեղաշարժեր՝ տնտեսությունների մեքենայացման և ինտենսիվացման ուղղությամբ, թեև այս ասպարեզում անհամեմատ շատ էին «ծոռմները» գլխավոր դերը:

Հայաստանում սոցիալիզմի կառուցման պերճախոս վկայությունը մշակույթի աննախընթաց վերելքն էր:

Ժողովրդական կրթությունը, գիտությունը, արվեստները՝ ճարտարապետություն, երաժշտություն, նկարչություն, քանդակագործություն, թատրոն, կինո, պետական հովանավորության պայմաններում բռնում են զարգացման լայն ճանապարհ:

Կարճ ընթացքում (1920—1940) Հայաստանն անցավ դարերի ճանապարհ և թևակոխեց իր պատմության «Հրաշքի», ժողովրդական եռանդի բուռն ծաղկման շրջանը:

4

Հայ սովետական գրականության գաղափարական-գեղարվեստական կառուցվածքի ձևավորումը դառնում է ժամանակի հոգևոր կյանքի ամենակարեւոր խնդիրներից մեկը:

Ներգրական (և ոչ միայն) խոսակցությունների մեջ, բնականաբար, կենտրոնական տեղը գրավում են նոր գրականության կառուցման հնարավորությունների ու նրա հեռանկարների խնդիրները:

Առանձին տեսաբան-քննադատներ, մասնակցելով գրական ասուլիսներին, գտնում էին, որ Հայաստանը, լինելով գերազանցապես գյուղացիական երկիր, ներկա՝ նախնական էտապում, ի վիճակի չէ մասնակցություն բերելու պրոլետարական գրական շարժմանը:

«Պրոլետարական պոեզիան կարող է ծնվել միայն պրոլետարական խոշոր կենտրոններում»,—գրում էր Հարություն Սուրխաթյանը¹²:

«Սոցիալական բազայի» պատճառաբանությունն էր նաև մյուս տեսաբանի՝ Տիգրան Հախումյանի, տեսակետի առանցքը. «Մեղանում պրոլետարական կուլտուրայի և պոեզիայի (գեղարվեստական գրականության—Ս. Ա.) համար միակ կարևոր հանգամանքը—սոցիալական բազան դեռ չկա»¹³:

Այս և նման տեսակետները իրենց մեջ պարունակում էին շատ նուրբ վրիպում. Հայաստանի գյուղական իրականությունը համարվում էր սոցիալիստական գրականությանը անհարազատ տարերք, տրամագծորեն հակադիր սոցիալական բովանդակություններ էին դիտվում «պրոլետարական» և «գյուղացիական» հոգեբանությունները:

Նեսպական «նահանջի» իրադրության մեջ աշխուժացած քաղքենիությունը, այսպես կոչված «ներքին էմիգրացիան», ձայնակցում էր արտասահմանյան մամուլի («Հուսաբեր» և այլն), բացասող տեսակետներին, որոնց համաձայն հայ նորագույն գրականությունը զարգացման հեռանկար չունի, լավագույն դեպքում կարող է լինել նախահեղափոխական գրականության թույլ արձագանքը: Ուրիշ ոչինչ:

Պրոլետարական գրականության կառուցման մյուս դժվարությունն այն էր, որ գրական աղանդավորները դռները փակում էին հին մտավորականության առաջ: «Ծինարար տենդով բռնված երկրում անապատ է նրա (մտավորականության—Ս. Ա.) ճանապարհը»,—ասվում է մի հոդվածում: Մի ուրիշ հոդվածի մեջ պարզապես հրահանգվում էր. «Ոչ մի ինտելիգենտ այդ սահմաններում (պրոլետարական գրականության—Ս. Ա.)»¹⁴:

Այս հայացքների կողմնակիցները գտնում էին, որ հեղափոխությունից առաջ իրենց գործունեությունը սկսած գրողները՝ լինելով մահացող սոցիալական միջավայրի «պրոդուկտ», հոգեբանորեն անսպառարաստ են մասնակցություն բերելու նոր գրականության շինարարությանը:

Այսուամենայնիվ, բարդ իրադրության մեջ իսկ հաղթում էր գրականության կառուցման լավատեսական պաթոսը, գրականությունը ի հայտ էր բերում իր նոր կառույցվածքի ներքին ու հարուստ պաշարները:

5

Հայ սովետական գրականության ձևավորման (կազմավորման) շրջանի համար առանձնակի կարևորություն ստացավ նրա ստեղծագործական անձնակազմի խնդիրը՝ ովքե՞ր են լինելու նորագույն գրականության կառուցողները, ի՞նչ հարաբերություններ են լինելու «հին» և «նոր» գրական ուժերի միջև:

Սա գրողների ցուցակի խնդիր չէր, իհարկե, այլ բարդ հանգույց, որի լուծումը կախված էր այն վերաբերմունքից, որ գրականության տարբեր շերտերը պարտավոր էին հանդես բերել հեղափոխական նոր իրականության հանդեպ:

Առաջնահերթ խնդիր էր հայ ականավոր գրողների՝ դասականների, քաղաքական ինքնորոշումը. կընդունե՞ն արդյոք, հեղափոխությունը, թե՞ երես կշրջեն նոր իրականությունից:

Հայ մտավորականության շարքերում, իհարկե, եղան սակավաթիվ փախըստականներ, «օտար սփերում» դեգերողներ, սակայն նրա մեծագույն մասը,

առանց վերադաճության, ընդունեց սոցիալիստական հեղափոխության պատմական անհրաժեշտությունը:

Հեղափոխության խնդիրը հայ գրողների համար նախ և առաջ ժողովրդի գոյության հեռանկարի խնդիրն էր, ուստի և նրանք իրենց ընտրության մեջ չունեցան հոգեբանական կնճիռներ:

Հայ իրականության մեծագույն իմաստունը՝ Հովհ. Թումանյանը, անմնացորդ փարեց «մուրճի և մանգաղի» ժողովրդական իշխանությանը և դարձավ կուլտուրական նոր շարժման ջահակիրը, ինչպես նաև սովետական կառավարության «գրական ղեկավարներ» աշխարհասփյուռ հայության հավաքման ու ազդեցողության գործում:

Իբրև 20-ի նախագահ, Հովհ. Թումանյանը գործի գրեց իր լիազորությունները՝ կադմակերպելու Հայաստանի տնտեսական և բարոյական աջակցությունը, իսկ իբրև Հայաստան վարչության նախագահ գործարար հունի մեջ գրեց Թիֆլիսի գրական-գեղարվեստական կյանքը:

Հեղափոխության զիրքերի վրա կանգնեցին Նար-Դոսը և բանաստեղծ Հովհաննես Հովհաննիսյանը, որը դեռ 1918 թվականից աշխատել էր Բարձի Կոմունայում, իսկ այնուհետև դարձավ նոր մշակույթի կառուցման եռանդուն գործիչներից մեկը:

Հայրենի հերկերի մշակի առաքելությամբ օտար ափերից Սովետական Հայաստան վերադարձան հայ արվեստի ճանաչված վարպետները՝ Մարտիրոս Սարյանը, Ալեքսանդր Թամանյանը, Հովհաննես Աբելյանը, Ալեքսանդր Սպենդիարյանը, հայ գրականության նշանավոր ղեմքերը՝ Ալեքսանդր Շիրվանզադեն և Ավետիք Իսահակյանը:

Թեև նրանց վերադարձը առանձին ղեկավարում կապված է եղել աշխարհայացքային զիգզագների՝ հարցականների ու կասկածանքների հետ, սակայն, ի վերջո, բոլորը զգացին պատմության նոր ժամի մեծագույն իմաստը:

«Եվ հայ ժողովուրդն էլ գիտե շատ լավ, — գրեց Ալեքսանդր Շիրվանզադեն 1922 թվականին, — որ եթե բարեկամ է ռուս ժողովրդի հետ, ունի իրական պաշտպան, եթե թշնամի է, չունի ոչ մի անկեղծ պաշտպան և իր գոյությունը ենթարկված է վտանգի»¹⁵:

Մի ուրիշ հոգիվածում Շիրվանզադեն գրեց. «Թող լալկանները շարունակեն ողբալ, թող թերահավատները իրենց թթու երգերը հորջորջեն, — ես հավատում եմ Հայաստանի, լավագույն Հայաստանի գոյությանը: Հավատում եմ և պատրաստվում եմ նրա երգը երգելու և նրան նվիրելու իմ կյանքի մնացորդը: Հավատում եմ նրա երիտասարդ կառավարության ուժերին, ազնվությանը, հայրենասիրությանը և անկեղծությանը: Գիտեմ, որքան դժվարին, որքան ծանր է այլասերված ու ապուշ տարրերի ձեռքով ավերված երկրի վերականգնումը, բայց և գիտեմ, որքան զորավոր է հայ աշխատավորի, հայ գյուղացու բազուկը»¹⁶:

Տարուբերումներով ընթացավ Ավ. Իսահակյանի քաղաքական շրջադարձը: Հաղթահարելով ներքին հակասությունները և կռահելով պատմության տրամաբանությունը, մեծ վտարանդին «օտար, ամայի ճամփաներից վերադարձավ» հայրենի ափեր՝ վերածնության երկիրը:

«Հայ ժողովուրդն էլ, — գրեց Ավ. Իսահակյանը, — որ դարեր տևող անհավասարության և դարհուրելի պաշքարի մեջ էր ընդդեմ բարբարոս բռնակալների՝ իր հողի, իր աշխատանքի և մշակույթի ազատության համար, շնորհիվ Հոկտեմբերյան-Նոյեմբերյան հեղափոխության, ձեռք բերեց երազած կա-

պույտ թռչունը՝ Ազատությունը, ունեցավ սեփական հող իր ոտքերի տակ։ Աշխատավորական երկաթե հզոր մուրճով փակվեց և զամվեց դուռը դարավոր թշվառության վրա և բացվեց նոր կյանքի դարագլուխը, վերածննդի էջեր՝ արևի բոցով գրված»¹⁷։

Այլ. Շիրվանզադեի և Ավ. Իսահակյանի քաղաքական դիրքորոշումը մեծ տպավորություն թողեց արտասահմանյան հայ աշխատավորական զանգվածների և այն մտավորականների վրա, որոնք ինչ-որ ժամանակ խաբուսիկ հույսեր էին կապել արևմտյան դիմադրության հետ։

1921—25 թթ. նորաստեղծ խորհրդային իշխանության պաշտպանությամբ հանդես եկան Միյուսեփի նշանավոր գրողներն ու արվեստագետները՝ Երվանդ Օտյան, Արշակ Չոպանյան, Վահան Խեքեյան, Լևոն Բաշալյան, Զապել Եսայան, Սիւյիլ, Վահան Մալեդյան, Զարուհի Գալսեփյան, Տիգրան Կամսարական, էդգար Շահին, Հակոբ Գյուրջյան և այլք։

«Էջեր սոցիալիստական հայ գրականությունից» գրքում (1958, Երևան) բանասեր Ասատուր Ասատրյանը բաղմաթիվ պերճախոս փաստերով վկայում է հայ գրականությանը համակած խանդավառությունը սովետական իշխանության վարած ազգային քաղաքականության կապակցությամբ, այն քաղաքականության, որի մեջ նշմարում էին հայ խողովրդի սոցիալական և մշակութային վերածնունդը։

Արտասահմանի նշանավոր գործիչները որոնում էին նաև Մայր-Հայրենիքի հետ բարեկամության գործնական ձևեր։ Այսպես, Տիգրան Կամսարականը իր միջոցներով հայ սովետական գրողների համար սահմանեց գրական մրցանակաբաշխություն (1929 թ. մրցանակների արժանացան Ստ. Զորյանը, Գ. Դեմիրճյանը, Ա. Բակունցը, Վ. Ալադանը, Վ. Նորենցը)։

Դասական համբավի հասած գրողների կողքին էին նաև նախահեղափոխական տարիներին գրական երկերով ճանաչման արժանացած հեղինակները՝ Գ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Վ. Թոթովենց, Խնկո-Ապեր, Վ. Միրաքյան, Մ. Մանվելյան և այլք։

Սա գրողների այն խումբն էր, որը հետագայում մկրտվեց «ուլեկիցներ» անունով՝ իբրև պրոլետարական գրականությանը զուգահեռ խումբ։

Հայ սովետական գրականության անձնակազմի առաջին շերտը, իհարկե, մաքուր կոմունիստներն էին՝ 1905 թ. հեղափոխության բոցերում քաղաքացիական մկրտություն և հեղափոխական կոմիվածք ստացած գրողներն ու հրապարակախոսները։

Պրոլետարական դրական հոսանքի սկզբնավորողներ Հակոբ Հակոբյանի և Շուշանիկ Կուրդինյանի, բանվոր դրամատուրգ Անուշավան Վարդանյանի, բանաստեղծ Հակոբ Խանլարյանի, արձակագիրներ Մովսես Արագու, Մադաթ Պետրոսյանի, Հակոբ Կամարիի, Մելիք Մելիքյանի (Դեդուշկա), Մարո Զուրաբյանի, Սուսան Դարբինյանի, սոցիալ-դեմոկրատական պարբերականներում տպագրվող մյուս գրողների ու հրապարակախոսների համար գոյություններ անցման խնդիր։ Ոչ միայն գրչով, այլև ղենքով նրանք մարտնչել էին հեղափոխության հաղթության համար։

Գրողների մյուս խումբը այն մարդիկ էին, որոնց կյանքի ուղեգիր տվեցին քաղաքացիական կռիվների իրագործությունները՝ Ե. Զարենց, Ա. Վշտունի, Գ. Աբով և այլք։

Նվ, վերջապես, նորագույն գրականության հիմնական զանգվածը գործարաններից ու հաստոցների մոտից, գյուղերից ու որբանոցներից եկած երի-

տասարդ գրողներն էին՝ Ա. Բակունց, Գ. Մահարի, Վ. Ալադան, Վ. Նորենց, Ն. Զարյան, Գ. Սարյան, Սիրաս, Ս. Տարոնցի, Արաքս, Սարմեն, Մ. Արմեն և այլք:

Գեղարվեստական տարբեր դավանանքների ու տարբեր ձիրքերի տեր դրական մշակների համախմբման ու ստեղծագործական համագործակցության խնդիրը դառնում է գրական ընթացիկ շարժման գլխավոր լծակը:

6

Հեղափոխությունից անմիջապես հետո Հայաստանում և հայաշատ քաղաքներում (Թիֆլիս, Բաքու, Մոսկվա, Դոնի-Ռոստով) ծավալվում է պրոլետարական գրական լայն շարժում՝ խնդիր ունենալով ստեղծելու նոր ժամանակների կարիքները բավարարող գեղարվեստական գրականություն:

Այդ շարժումը, բնականաբար, կյանքի է կոչում պրոլետարական գրական խմբակներն ու ընթախմբակները, որոնք ասպարեզ են հանում իրենց գեղարվեստական հանդանակները:

Գրական շարժմանը, անտարակուսելիորեն, շեշտ էր տալիս Պրոլետկուլտի «ինքնավարության» քաղաքականությունը:

Մինչև պրոլետարական գրական խմբակցությունների ձևավորումը հայ իրականության մեջ արդեն կազմակերպվել էին կուլտուր-լուսավորական հիմունքներով զոդված կազմակերպչական օջախներ, ինչպես Թիֆլիսի Հայարտանը կից «Հայ գրչի մշակների ընկերությունը» (1921—23) և Երևանի «Հայ գեղարվեստական գրականության աշխատավորների միությունը» (1921—23):

Սրանք վճռական դեր չէին խաղում ժամանակի գեղարվեստական կյանքում, եթե չհաշվենք «պրոլետկուլտական արշավից» դասական գրականության պաշտպանության համար Թիֆլիսի Հայարտան գործադրած ջանքերը:

Հայարտունը (կոչվում էր Վահան Տերյանի անունով) իր բազմաթիվ սեկցիաներով՝ գրական, նկարչական, թատերական, երաժշտական, պատմական և այլն, չափազանց մեծ մշակութային աշխատանք է կատարում, իր շուրջը համախմբելով Թիֆլիսի մտավորականության գլխավոր դեմքերին՝ Հովհ. Թումանյան, Ռ. Մելիքյան, Ա. Տիգրանյան, Գ. Շարբաբչյան, Կարա-Դարվիշ, Ե. Թադևոսյան, Գ. Դեմիրճյան, Ստ. Քափանյան, Ա. Բաշեռուկ-Մելիքյան, Լ. Քալանթար, Ա. Արմենյան և այլք¹⁸:

Հայարտունը հիշեցնող կազմակերպություն էր նաև Երևանի «Գրականության և արվեստի դիսկուսիոն ախումբը» (1923), որը երկար կյանք չունեցավ:

Պրոլետարական գրական շարժման ամենանշանակալից երևույթը եղավ «Երեքի»՝ Ե. Չարենցի, Գ. Աբովի, Ա. Վշտունու խմբակը, որը 1922 թ. հունիսի 14-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում (№ 130) հրապարակեց իր հանգանակը, պատմությանը հայտնի «Երեքի Դեկլարացիան»:

Դեկլարացիան բաղկացած էր երկու մասից՝ նախահեղափոխական տարիների գրականության զնահատականից և նոր գրականության զարգացման ուղիների մեկնաբանությունից:

Ահա դեկլարացիայի ամբողջական տեքստը.

«Ներկա հայ բանաստեղծությունը մի թոքախտավոր է, որն անխուսափելիորեն դատապարտված է մահվան:

Նրա գոյության միակ արդարացումը մահամերձ լինելն է: Նրա տրագիկ-
քիաները նման են թոքախտավոր երեխաների, որոնք բացի վարակումից ոչինչ
չեն առաջացնում:

«Հայրենիք», «Սեր անբիծ», «Անապատ ու մենություն», «Մթնշաղեք նըր-
բակերտ», «Մոռացում ու երազներ», — ահա մեր գրական թոքախտի մանրէնե-
րը, որոնց առաջացրած պտուղներն են՝ նացիոնալիզմը, ռոմանտիզմը, պեսի-
միզմը, սիմվոլիզմը:

Մենք հանդես ենք գալիս որպես ախտահանողներ: Մենք բերում ենք մեզ
հետ մաքուր օդ և երկաթե առողջություն: Քաղքենի նացիոնալիզմին մենք
հակադրում ենք պրոլետարական ինտերնացիոնալիզմը: «Անբիծ սիրուն» մենք
դեմ ենք դնում առողջ բնազդը:

Մեզ համար անասատները դարձել են բազմաժանր քաղաքներ: Իսկ մեր
երակների մեջ մենք զգում ենք բազմահազար ամբոխների հույզը:

Նրբակերտ մթնշաղիներին այսօր հաջորդել է բոսոր արշալույսը և պայ-
քարող դասակարգի մարտական շեփորը մեզ արթնացրել է «մոռացման երազ-
ներից»:

Մեր մեջ ստեղծագործում է բազմությունների տեմպը և մենք դեպի բազ-
մություններն ենք իջեցնում մեր ստեղծագործությունը:

Մենք պահանջում ենք.

1. Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու
մասսաները և գրքերից՝ դեպի կենդանի խոսքը:

2. Արտահայտել այն, ինչ այժմևական է՝ շարժում, դասակարգային
պայքար, երկաթ ու կարմիր:

3. Այդ նպատակներին հասնելու համար բանաստեղծության մեջ պետք
է կիրառել՝

1. Ռիթմը, որպես շարժում.

2. Պատկերը (образ) որպես կենցաղի բնորոշում.

3. Ոճը և լեզուն որպես տվյալ նյութի և խառնվածքի արտահայտություն:

Մեր օրվա լողունգն է՝ կորչեն գրական արխիտոկրատ շկոլաները, առանձ-
նասենյակային գրողները, գրադարաններում ննջող գրքերը և սալոնային կա-
նաչք: Կեցցե՝ գեղարվեստական կենդանի խոսքը, ստեղծագործող բազմու-
թյունները:

Կեցցե ստեղծագործող բազմությունը՝ իր հզոր ութմով:

Կեցցե պրոլետարական հեղափոխությունը:

Եղիշե Զարենց, Ազատ Վշտունի, Գ. Արով՝

Թեև հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «Նրբերի Դեկլարացիան» ար-
ժանացավ սուր քննադատության՝ գեղագիտական ծուռ գրույթների համար¹⁹,
բայց էությունը և շնչով դա ոչ հեղինակների կամայականությունն էր, ոչ էլ
«խեղկատակային», «աղբատիկ» մի բան, ինչպես ենթադրում էին Դեկլարա-
ցիայի ընդդիմախոսները:

Թեև Դեկլարացիան գրված էր նոր օրերի բանաստեղծության զարգացման
շարժառիթով, սակայն արտահայտում էր համընդհանուր գրական բովանդա-
կություն:

Առաջին տեղում էր, անշուշտ, վերաբերմունքը նախորդ շրջանի գրակա-
նության և նրա ավանդների հանդեպ: Այդ վերաբերմունքը արմատապես ժշխ-
տական էր, ուր դեր էր խաղում այն գիտակցությունը, որ հասարակական

կյանքի վերաշրջումը պետք է հրահրի հեղափոխության ոգուն համապատասխանող գեղարվեստական ձևեր:

Ժխտական կեցվածքը ընդհանուր, տարածված հոգեբանության արտահայտությունն լինելով, միաժամանակ ունի քննդարանության «գրական ակունքներ»: Գլխավոր ակունքից՝ «ձախ» ֆուտուրիստներից (Վլ. Մայակովսկու և այլոց) ժառանգած շեշտերից բացի, ինչ-որ տեղ էլ Դեկլարացիան արձագանքում էր պրոլետարիատական դոկտրինաներին՝ անցյալի ժառանգության մեկնաբանություններում:

«Ձախ» ֆուտուրիստներն ույլես հող շունեին գրականության մեջ: Այս առումով ուշադրավ է 1924-ին, Թիֆլիսի Հայարտան թատրոնում կայացած Կարա-Դարվիշի ստեղծագործության դատաքննարկումը, մանավանդ դատավճիռը:

Ահա դրա տեքստը.

«Դատարանը գտնում է, որ—

1. Ֆուտուրիզմը միջազգային գրական հետադիմական, դատապարտված հոսանք է, ինչպես դատապարտված է նրան սնուցած բուրժուական իրավակարգը:

2. Ֆուտուրիզմի ուսուական թեր միջնի Հոկտեմբերյան հեղափոխությունը եղել է եվրոպական ֆուտուրիզմի ճյուղավորումներից մեկը՝ հարմարեցված ուսուական ազգային միջավայրին:

3. Ռուսական ֆուտուրիզմը Հոկտեմբերի հաղթանակից հետո միայն հարկ է տվել հեղափոխական տարերքին: Կանգնած լինելով երկրնորանքի առջև՝ պրոլետարիատի դիկտատուրայի դոխ Հարվածների տակ նա հարմարվել է նոր իրավակարգին, բայց որպես ինտելիգենտական գրական հոսանք, ըստ էության, անկարող է եղել բանվոր դասակարգի անմիջական ապրումների արտահայտիչը լինել տրվեստի մեջ:

4. Նոհակտեմբերյան ֆուտուրիզմը մեր պրոլետարական իրավակարգում հանդիսանում է միայն ժամանակավոր ուղեկիցը Հոկտեմբերին. նա մեր բանվոր գյուղացիական իրականության մեջ շունի ոտքի տակ ունի հող իր դարգացման ու հարատևության համար, և անխուսափելիորեն կամ պետք է կանգնի պրոլետարական արվեստի ձևավորողների կողքին՝ ինքնաժխտման գնով կանխապես թափ տալով ֆուտուրիստական փոշին (որպիսի զգաստացման նշաններ արդեն երևում են), կամ պրոլետարական արվեստի աստիճանական դարգացման ու նվաճումների հետ զուգընթաց՝ մեռնի իր բնական մահով՝ պինգ կառած ֆուտուրիստական տրագիգիաներին:

5. Կարա-Դարվիշը հայ իրականության մեջ հանդիսանում է գրական ալդ հոսանքի անդրանիկ արտահայտիչը և մասնավորապես ֆուտուրիզմի առաջին տեսաբանը մեղանում՝ իր 1914 թվին հրատարակած «Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը» պրքուկով:

6. Կարա-Դարվիշը իր ֆուտուրիստական գործունեության ժամանակ դրսևորել է ալդ հոսանքի բոլոր հատկանշական կողմերը—ինչպես, օրինակ՝ ծայրահեղ ինդիվիդուալիզմ...

7. Կարա-Դարվիշը՝ հակառակ իր տասնամյա ֆուտուրիստական գործունեության, նույնիսկ իր ուս հեղինակավոր ֆուտուրիստ ընկերների օգնությամբ չի կարողացել մեղանում ստեղծել զպրոց, որովհետև հայ աշխատավորական իրականության մեջ բնավ հող չկա նման գրական ինտելիգենտական փորձերի համար: Կարա-Դարվիշը—ինչպես և նրա հոգևոր զավակների ֆու-

տուրիստական ստեղծագործության նմուշները մնացել և մնալու են որպես ուսական ֆուտուրիզմի ինտելիգենտական արձագանքների մեղանում՝ գուցե երբեմն շուտով մեր մանրբուրժուական ինտելիգենցիայի ականջը, բավարարող ոչ-պրոլետարական տարրերի գրական «նուրբ» ճաշակը, բայց ոչ մի առնչություն չունեցող մեր բանվորական և գյուղացիական մասսաների առողջ գեղարվեստական պահանջների հետ»:

Ինչպես «ձախ» ֆուտուրիստները, ինչպես պրոլետկուլտականները, Երեբը ևս խաշ քաշելով անցյալի գեղարվեստական ժառանգության վրա, դասական արվեստի օգտագործումը համարելով պատմական անախրոնիզմ և «աբսուրդ», այդուամենայնիվ, առաջադիմական էին գեղարվեստական կենդանի խոսքի և բազմութունների հոգեբանության ու կենցաղի արտացոլման կետում:

Ոչ միայն Դեկլարացիայի տեքստում, այլև այդ հանգանակը պաշտպանող հոդվածներում և հրապարակային ասուլիսներում «Երեբը», առավելապես Ե. Չարենցը, պաշտպանելով «Հեղափոխական այժմեականությանը» սպասարկող գեղարվեստի դրույթը, դավանում էին ոչ թե «դասակարգային ինքնամոփոխվածության» պրոլետկուլտական տեսակետը, այլ ավելի լայնախոհ հայացքներ:

Իր հոդվածաշարքում («Ի՞նչ պետք է լինի արդի հայ բանաստեղծությունը», «Ապագասակարգային ինտելիգենտը և դեկլարացիան», («Pro domo sua»)) Չարենցը վճռականորեն ծառանում էր «պտարյուն պրոլետարական կուլտուրայի» նշանաբանի դեմ, այդպիսի «հրահոնգավորումը» համարելով մարքսիստական գեղագիտության խեղաթյուրում: Պատասխանելով Դեկլարացիայի քննադատներին, Չարենցը գրում է. «Ոչ մեր դեկլարացիայում և ոչ էլ իմ հոդվածաշարքում ոչ մի բառ չկա այն մասին, որ մենք ուզում ենք պրոլետարական կուլտուրա ստեղծել, մանավանդ սխալ այն ըմբռնումով, որ կա ձեր ուղեղներում այդ հարցի նկատմամբ»²⁹:

Թերևս այդ վերապահությունն էր այն հիմքը, որով Չարենցը 1923 թ. գրած «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հոդվածում որոշ տեսանկյունով վերախմբագրեց իր համոզմունքները, դասական գրականության այսօրվա պարտադիր հեքույմը համարելով վաղվա պարտադիր ընդունման դիալեկտիկական օղակը:

«Երեբը» խմբակը իր գրական բուռն շաբաթներից և ամենօրյա աղմկոտ բանավեճերից հետո կանգնեց պառակտման փաստի առաջ:

Ե. Չարենցը, Գ. Աբովը, Ա. Վշտունին «լեզու չգտնելով» միմյանց հետ, դնացին ամեն մեկն իր ուղղությամբ: Ա. Վշտունին սկսեց ղեկավարել Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան, Գ. Աբովը Մոսկվայում, 1924-ին հրատարակեց «Զարկի» ղեկավարացիան, Չարենցը «Ավանգարդ» անունով ժուռնալ հրատարակելու անհաջող փորձից հետո Մոսկվայում ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մաղմանյանի հետ դարձյալ 1924-ին տպագրեց «Standart» ամսաթերթի միակ համարը:

Եվ, այսպես, պրոլետարական գրական շարժումը հունավորվեց պրոլետկուլտական շնչի խմբակներում, որոնք համախմբված էին «Մուրճ» (Երևան), «Դարբնոց» (Թիֆլիս), «Քուրա» (Մոսկվա), «Վիշկա» (Բաբու), «Մուրճ և մանդալ» (Դոնի-Ռոստով) պարբերականների շուրջը:

Ինչպես ամբողջ երկրի գրական կյանքը, այնպես էլ հայոց գեղարվեստական կյանքը շնչում էր պրոլետկուլտական նշանաբաններով ու լոզունգներով:

Դեռևս հեղափոխությունից առաջ հայ գրականության մեջ Պրոլետարիտը տնեցի էր որոշակի արձագանքներ: Այսպես, 1919 թ. Թիֆլիսում հրատարակվում էր «Пролетарская культура» շաբաթաթերթը, որն իր էջերում վերաշարադրում էր մայր-ամսագրի «բանվոր դասակարգի ինքնուրույն կուլտուրա» ստեղծելու հայացքները, մասնավորապես այն դրույթը, որ բանվորի ապրումները կարող են արտահայտել միայն բանվորները և ոչ թե մտավորական խավերից զուրս եկած գրողները²¹:

Թիֆլիսյան պարբերականի հրատարակիչն էր Սուրեն Նրզնկյանը:

Պրոլետարիտական հայացքները տարածվում էին նաև Ա. Բոգդանովի, Ֆրիչեի և այլոց հոգիածների թարգմանություններով²²:

Պրոլետարիտական հայացքները ավելի խորն են ակոսում հիշյալ պարբերականների ստեղծման օրերին, որոնք և դառնում են գրական խմբակցությունների հիմնակորիզը:

Ներանի «Մուրճը» (1922—23), Թիֆլիսի «Դարբնոցը» (1922—23), Մոսկվայի «Քուրան» (1923), Բաքվի «Վիշկան» (1925) խմբագրականներում շարադրելով իրենց գործունեության նպատակները, հանգում էին ցեխային գրականության, դտարյուն պրոլետարական կուլտուրայի դրույթին, ուրիշ խոսքով կրկնում էին Պրոլետկուլտի և 1920-ին նրանից անջատված «Культура» խմբակի գեղագիտական դիրքերը: Դրանք բոլորը «Культура»-ի հայկական տարածականներն էին և հենվում էին ռուս իրականության հոսանքային-ենթահոսանքային «կալեյդոսկոպի» թերևս ամենաուժեղ հոսանքի գեղատոմսերի վրա:

«Դարբնոց» ամսագիրը՝ Հակոբ Հակոբյանի հոգևոր ղավակը, իր գործունեությունը սկսեց 1922 թ. հուլիսից՝ դառնալով վրաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի հայկական սեկցիայի պաշտոնական օրգանը:

Դարբնոցականները՝ Հ. Հակոբյան, Ս. Խանոյան, Մ. Արազի, Մ. Դարբինյան, Հ. Աղաբաբ, Մ. Թորգոմյան և այլք, իրենց շուրջը համախմբելով Թիֆլիսում բնակվող սկսնակ գրողներին-լրագրողներին, բանվոր ու կիսամտավորական մարդկանց, իրենց խմբակը դարձնում են գրական կյանքին շեշտ տվող, ազդեցիկ ուժ:

«Ի՞նչն է մեր նպատակը,— ասվում է «Դարբնոց» ամսագրի առաջին համարի խմբագրականում (1922, № 1):—«Դարբնոցի» միջոցով դարբենել հայ պրոլետարիատի ամբողջական կյանքը, արտացոլել նրա կոլեկտիվ ապրումները, նրա հոգեբանական իմպուլսները»:

Հակոբ Հակոբյանը 1925 թ. արդեն որոշ նահանջ է հանդես բերում իր դիրքերից: Մոսկվայում, պրոլետարական գրողների առաջին խորհրդակցության առթիվ կազմված թեզերում Հակոբյանը գրում է. «Հենց չենք հրաժարվում անպայման, բայց նրան չենք պաշտում, չենք աստվածացնում»²³:

Պրոլետարիտական ոգով է շարադրված Հակոբ Հակոբյանի «Կոչ պրոլետարական գրողներին» հոդվածը, ուր «Դարբնոցի» ուղղությունը համարվում էր միացյալ ուժերով ստեղծագործելը, աշխատավորական կյանքի կռիվ, հաղթանակի և այլն, ըմբռնումների խորացումը²⁴:

Թիֆլիսի «Դարբնոց» խմբակն ուներ իր նախատիպարը՝ ի դեմս 1914-ի Հ. Հակոբյանի և Մ. Արազու հիմնադրած բանվորական «Նոր գրագրանի», որը ոչ միայն հրատարակչական, այլև կազմակերպչական օջախ էր:

Հ. Հակոբյանը և, առհասարակ, դարբնոցականները, փաստորեն արձագանքում էին գրականությունը «նոր բանվորական կոլեկտիվիզմի» հետ հա-

վասարեցնելու այն տեսությանը, որի եռանդուն պատգամախոսն էր ոուս բանաստեղծ Ն. Գաստեր:

Երևանի «Մուրճը» ևս, ինչպես «Դարբնոցը», հանդես եկավ գեղարվեստական գրականության «կոլեկտիվիստական էությունը» շեփորող ծրագրերով:

Ամսագրի առաջին իսկ համարում խմբագիրը՝ Ազատ Վշտունին, «Մուրճի» նպատակները ձևակերպեց հետևյալ կերպ. «Մուրճը հրապարակվում է ոչ թե տիրացու էսթետների հոգեկան բավականության համար, այլ կոելու, կոփելու աշխատավորության գեղարվեստական գիտակցությունը...

Մեր պարբերականը գլխավորապես պետք է հետապնդի երկու կարևոր հարցերի լուծումը. տանելով գրականությունը աշխատավորական-դասակարգային գաղափարախոսության ուղիով, որքան հնարավոր է առաջ քաշել աշխատավորական խավերից դուրս եկած գրողներին և արվեստագետներին»:

Թեև Ազատ Վշտունին պրոլետարական գրողներին ուղղված կոչի մեջ որոշ առումով հակադրվում է Հ. Հակոբյանին, անցյալի գեղարվեստական գրականության ուսումնասիրության հետ կապելով պրոլետարական գրականության աստիճանական ձևավորումը, սակայն այդ հակադրությունը ձևական մոմենտ էր: Ըստ էության, Ազատ Վշտունու «Մուրճը» ևս ազգային գրականության հերքման դավանանքին էր, պրոլետարական գրականությունը «օտար գրական դպրոցներից», այսինքն դասական գրականությունից մեկուսացնելու ջատագովն էր:

«Անցել է րաֆֆիների, գամառ-քաթիպաների և, եթե կուզեք, թումանյանների գրական շրջանը, ազգային գրականության շրջանը»,—հայտարարում էր Ազատ Վշտունին²⁵:

Մոսկվայում համախմբված հայ գրողների «Մուրճ ու մանգաղ» խմբակցությունը (Գ. Հայկունի, Ա. Լերշարունի, Վ. Վանդեկ և այլք) հրատարակելով իր պարբերականը՝ «Քուրա» ամսագիրը, իր նշանաբանը ձևակերպեց հետևյալ խոսքերով. «Ով ունի պրոլետարական թափանցող միտք, ում կրծքում բաբախում է անկեղծ ու ղզգյուն սիրտ, ով վառվում է ստեղծագործական պայքարի համար—թող գա ասպարեզ»²⁶:

Համագրելով միմյանց հետ ծրագրային այն ձևակերպումները, որով հանդես էին գալիս պրոլետարական գրականության պարբերականները, նշմարում ենք, որ դրանց միջև չկան քիչ թե շատ էական տարբերություններ: Բոլոր պարբերականների գործունեության առանցքը մասսայական գրականության ստեղծումն էր՝ ճիշտ և ճիշտ Պրոլետկուլտի ինքնավարության ոգով ու ցեխային կեցվածքով:

Պրոլետարական գրական ամսագրերն ու թերթերը, ինչպես և նրանց հիմքի վրա կազմակերպված գրական խմբակցությունները պատմական անհրաժեշտություն էին և բոլոր դեպքերում նրանց գործունեության գնահատությունը պահանջում է պատմական մոտեցում:

Դրական էր ամենից առաջ այդ խմբակների մասսայական հիմքը, որը բխում էր կուլտուրայի սեփական վարպետներ ունենալու կուսակցական քաղաքականության ոգուց:

Այնուհետև, պարբերականների տպագրած գեղարվեստական երկերը թեև շատ հեռու էին կատարելությունից, սակայն արդյունավետ էր պրոլետարական գրողների կողմնորոշումը դեպի կյանքը, երևույթների սոցիալական համարժեքի հայտաբերման նրանց ձգտումը:

Այս դիրքերի վրա էր Հայաստանի Պրոլետարական Դրոշների Ասոցիացիան, որը կազմակերպվեց 1922 թ. դեկտեմբեր—1923 թ. հունվար ամիսներին, «Մուրճ» պարբերականի հիման վրա:

ՀՊԳԱ-ի կազմի մեջ նրա սկզբնավորման շրջանում մտան Ազատ Վըշտունին, Գևորգ Աբովը, Նաիրի Զարյանը, Անուշավան Վարդանյանը, Հմայակ Սիրասը, Վահրամ Ալավանը, Գուրգեն Մահարին, Խնկա-Ապերը, Նորայր Դաբաղյանը, Գուրգեն Վանանդեցին, Էդվարդ Խոջիկը, Սարմենը, Արաքսը և այլք:

«Մուրճը», որդեգրելով պրոլետկուլտական դոկտրինաները, հանդես էր գալիս դասակարգային ինքնամիտմամբության պատվիրանով, նոր գրականությունը դիտելով իբրև առավելագույն «ցեխի»՝ բանվոր դասակարգի դրականություն:

«Պրոլետարական պոեզիան,—գրում էր Ազատ Վշտունին,—պետք է ձևակերպի հենց ինքը՝ պրոլետարիատը: Ինչ փուլի, թե առաջին նվագ նրա ձևակերպումը կլինի երբեմն թույլ, երբեմն ոչ գեղարվեստական ու միտումնավոր, նոր իշխող դասակարգը կունենա իր սխալներն ու թույլ կողմերը, մինչև որ կշանքը ցույց կտա բնական ուղին, մինչև որ հետզհետե բանվորական կուլկտիվիստական գրականությունը կհղկվի, կզարգանա և կունենա բանվոր դասակարգի ապագա հեռանկարների նրբություններն ու գեղեցկությունները»²¹:

«Մուրճականները (ասոցիացիականները), դարբնոցականները, քուրայականները, վիշկայականները, ինչպես և «Նրեքը» կրկներգում էին Պրոլետկուլտի «ձախ» նշանաբանները, հատկապես այն միտքը, որ «պրոլետարական կուլտուրայի առաջ ամույի դատարկություն է», ուստի և պետք է ամբողջովին բանդել դասական ժառանգությունը կապող թելերը:

Ընդհանուր մեթոդաբանական խնդիրներում դավանելով «զտարյուն պրալետարական կուլտուրայի» նշանաբանը, պրոլետարական գրական խմբակցությունները մասնավոր-գեղարվեստական խնդիրներում ևս կիրառում էին գեղարվեստի ու դիկտատուրայի նույնացման սկզբունքը՝ հանդես գալով իբրև «արվեստի տապալուղներ»:

Այդ հոգեբանության ցայտուն արտահայտությունն էր Ազատ Վշտունու ձոնը՝ Հակոբ Հակոբյանին.

Մի Գանթս
Կամ թե
Պուշկին ևս դու...
Չէ՛, բնիկը,
Ավելի ուժգին ևս դու:

Հայկական Ասոցիացիայի վարիչներն ու տեսաբանները հեղեմոնիան բնական ճանապարհով նվաճելու փոխարեն դիմում էին դիկտատուրական մեթոդների, ապա նաև ինքնամեծարանքների ու ինքնաթմբկահարությունների:

Այս երևույթը ախպիկ է բնութագրել Գուրգեն Մահարին իր հուշերում. «Ծանր ժամանակներ էին, հիրավի: Ասոցիացիան չէր ճանաչում Նդիշե Զարենցին, որպես պրոլետարական պոետի, իսկ Զարենցին սիրողները համարվում էին նրա էպիգոնները, այն էլ մանր-բուրժուական: Ասոցիացիայի անդամները գրում էին անարյուն, անսիրտ պատմվածքներ, ստիխներ և ստեղծագործական կարողությունից զուրկ թույլ բաղուկներով ուղում էին հաստատել իրենց հեղեմոնիան: Հեղեմոնիա ստածը դա մի մարմին էր, որի ղրուխը Վշտունին էր, աջ ձեռքը Ալավանը, իսկ ձախը՝ Ն. Զարյանը: Իսկ մարմնի ողնաշարը... բաց ողնաշար շուներ այդ մարմինը»²²:

Ասոցիացիայի վարած գրական քաղաքականությունը իր դրոշմն էր դնում նաև ստեղծագործության վրա, ուր այլևս բացառվում են հոգեբանական խորացումները, «ներքին մարդու» բացահայտումները: Դրանց տեղը գրավում են առարկայապաշտությունը՝ իրերի պաշտամունքը, տեխնիցիզմը՝ «շոգեհանդեսները», «շոգեգալուստները», «էլեկտրադիկտատուրան», պսիխոդինամիկան՝ սխեմատիզմի հիմնական աղբյուրները:

7

Գեղարվեստական գրականության զարգացման համար առաջնահերթ կարևորություն ուներ նյութական հնարավորությունների խնդիրը: Բախտի բմահաճույքին և առանձին «բարերարների» կամքին թողնված հայ գրողները, ի դեմս խորհրդային իշխանության մի շարք ձեռնարկումների, ստացան նյութական լայն աջակցություն:

Նշանակալից էր հատկապես 1921 թ. հոկտեմբերին հրատարակված «Գրական-գեղարվեստական աշխատողների ապահովության մասին» Դեկրետը, որով կենսաթոշակ էր նշանակվում ոչ միայն Անդրկովկասի տարածքում ապրող, այլև դեռ արտասահմաններում թափառող բոլոր հայտնի հայ գրողներին, անգամ վտարանդիներին (Լևոն Շանթ):

Հովհաննես Թումանյանը 1921 թ. հոկտեմբերի 4-ին Իտալիայում (Վենետիկում) գտնվող Ավ. Իսահակյանին շտապում էր հայտնել իր տպավորությունները. «Մեր այժմյան կառավարությունը շատ ավելի լավն է, քան կարող ես երեակայել: Մանավանդ գրականությունն ու գեղարվեստը հրեք է սքան ուշադրության առարկա եղած չեն մեր աշխարհում»:

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

...Երկիրն ավերված է, երաշտն էլ մյուս կողմից է շատ վնասել: Բայց մեծ ջանք են թափում փրկելու և շինելու, և ամեն կերպ պիտի օգնենք»²⁹:

Չնայած հրատարակչական լայն հնարավորությունների բացակայությանը, տարեցտարի Հայաստանում ավելանում էր հրատարակված գրականության ցանկն ու տպաքանակը:

Գեղարվեստական գրքերը տպագրվում են մեծ մասամբ առանց պատշաճ նկարչական ձևավորման, անորակ թղթի վրա, երբեմն ուրիշ քաղաքների մասնավոր հրատարակչական ընկերությունների տպարաններում, երբեմն էլ տպագրվում են ձեռագիր (խմորատիպ, մեքենագրատիպ կամ ապակետիպ) վրձակով:

Հրատարակչական բարդ խնդիրների լուծումը իրացնում է գրական ժուռնալիստիկան, որը կրում էր գեղարվեստական կյանքի հիմնական ծանրությունը:

20—30-ական թվականներն առհասարակ գրական պարբերականների առատության տարիներ էին:

Մեկը մյուսի ետևից լույս են տեսնում գրական-գեղարվեստական-քաղաքական-հասարակական հանդեսներ՝ «Նոր աշխարհ» (1922, Թիֆլիս, — լույս է

տեսել երեք համար), «Նորը» (1922—28, Երևան), «Գարբնոց» (1922—23, Թիֆլիս), «Մուրճ» (1922—23, Երևան), «Նոր ակոս» (1924—25, Երևան), «Դիրքերում» (1925, Թիֆլիս), «Վերելք» (1924—25, Երևան), «Վիշկա» (1925, Բաքու), «Լուսաբաց» (1927—30, Թիֆլիս), «Նոր ուղի» (1929—32, Երևան), «Գրական դիրքերում» (1927—32, Երևան), «Գրոհ» (1932—33, Թիֆլիս), «Արշավ», (1932—1941, Թիֆլիս):

Կուսակցական օրաթերթերը՝ «Խորհրդային Հայաստան», «Մարտակոչ» լույս են տեսնում գրական հավելվածներով՝ «Պայքար», «Գրական շաբաթ»:

Հրատարակվում են մանկական և երիտասարդական պարբերականներ՝ «Պատկոմ» (1923—24), «Կարմիր ծիլեր» (1923), «Պիոներ» (1923—30), «Հոկտեմբերիկ», «Երիտասարդ բոլշևիկ» (1925—34), կարճընթաց գրական թերթեր՝ «Նոյեմբեր» (լույս է տեսել մեկ համար), «Դյուդդրոդ» (1925, Բայազետ, մեկ համար), «Պրոլետգրոդ» (1925, մեկ համար), երգիծական պարբերականներ՝ «Շեշտ» (1923), «Զուռնա» (1924), «Կարմիր աքլոր» (1925), «Կարմիր մոծակ» (1926—27), «Կարիճ» (1930) և այլն:

Ձնայած ներքին տարածայնություններին և գրական դավանանքի տարբերություններին, գրական լրագրությունը մեծ դեր խաղաց գեղարվեստական նոր երկերի տպագրության և մասսայականացման, գրականության հիմնական կադրերի աճման, ուսուցողականության նորությունները մասսայականացնելու, գրական տեսության որոշ հասունացած խնդիրների պատասխանները մշակելու ասպարեզում:

Առանձնապես նշանակալից էր «Նորը» հանդեսի դերը, ուր տպագրվեցին հայ սովետական գրականության մի շարք մեծարժեք երկեր: Գրական հարցերի պարբերական գրվածքով հատկապես աչքի ընկավ Թիֆլիսի «Մարտակոչ» թերթը՝ իր գրական հավելվածներով («Մարտակոչ», «Արվեստ, գրականություն, դիտություն», «Գրական շաբաթ», «Գրական արշավ»):

Գրական պարբերականների էջերում առավել սրությամբ արտահայտվեցին ներգրական պայքարի իրադարձությունները:

8

Պրոլետարական գրական շարժումը հախնական՝ «Ինֆնոռոշման», «Ինֆնա-Պաստատման» (1921—24 թթ.) շրջանից 1925—26 թթ. թևակոխում է: պայմանականորեն ասենք, «գրական դիրքերի ամրացման» շրջանը:

Պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան դառնում է մասսայական կադմակերպություն, իր բաժանմունքները ստեղծելով Լենինականում, Ղարաբախիսայում, Ալավերդում, էջմիածնում և Հայաստանի ուրիշ բնակավայրերում:

Ասոցիացիան և նրա պարբերականները զգալի աշխատանք են կատարում բանվորագյուղացիական միջավայրից գրական նոր կադրերը հավաքագրելու և նրանց գաղափարական կոփվածքը ապահովելու ասպարեզում:

Պարբերականների էջերում ծավալվող բանավեճերը, հրապարակային ասուլիսները, նոր երկերի մերժումը չեն նվիրված գրական դատերը մեծապես նպաստում են պրոլետարական գրական շարժման հասարակական ներգործության դաշտի ընդլայնմանը: Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիան նպաստում է նաև բուրժուական գաղափարախոսության ներթափանցումների դեմ մղվող պայքարին: Այսուամենայնիվ, ինչպես մայր

կազմակերպության՝ ՎԱԱՊ-ի—ՌԱՊՊ-ի, այնպես էլ ՀՊԳԱ-ի գործունեության մեջ տեղ են գտնում էական միևնույններ՝ գրական քաղաքականության կոպիտ խեղաթյուրումներ և աղավաղումներ:

Գրականության դարգացման հեռանկարների և բնույթի ճշգրիտ կողմնորոշումը ՀՊԳԱ-ն փոխարինում է հրամանագրության ու բանաձևերի անկանգ տարափով, գրական ոչ պրոլետարական շերտերի, օրինակ, «ուղեկիցների» հանդեպ կիրառում է ղեկավարման կոպիտ վարչարարության ձևերը, անցյալի դեղարվեստական ժառանգությունը գնահատում է դարձյալ հերքման ու հարցականի տեսակետով³⁰, ստեղծագործական աղատ մրցության սկզբունքը փոխարինում է դիկտատորական-վարչական մենաշնորհի սկզբունքով:

Պրոլետարական գրական շարժման հեգեմոնիան նվաճելու համար Ասոցիացիայի որոշ ղեկավարներ դիմում են բացահայտ կոպտությունների: Զախություն շռայլություններ՝ վարչարարական հոսանքը, բնականաբար, հրահրում է նույն Ասոցիացիայի ներքին տարածայնությունները՝ հակահոսանքը:

Այնքան սուր կերպարանք են առնում բախումները, որ Ասոցիացիայի ներսում գոյանում են առանձին հակադիր թևեր, ստեղծվում են «միամսյա», անգամ՝ «միօրյա» գրական ինքնավարություններ (ալտոնոմիաներ)՝ այլազան թերումներով:

Ներքին տարածայնությունները շիկացման են հասնում 1925 թ. հունվարին հրավիրված Հայաստանի պրոլետարական գրողների առաջին համագումարում: Հայտնի են դառնում ճգնաժամի բոլոր նշանները: Տեղերում՝ հանրապետություններում, իհարկե, երևում էին մայր կազմակերպության՝ ՌԱՊՊ-ի քաղաքականության կրկնապատկերները:

Ներքին ճգնաժամի իրադրության մեջ հրապարակվեց ՌԿ(Բ)Կ Կենտկոմի 1925 թ. հունիսի 18-ի բանաձևը՝ «Կուսակցության քաղաքականությունը գեղարվեստական գրականության բնագավառում»:

Բանաձևը ամփոփեց պրոլետարական (և առհասարակ սովետական գրականության) անցած ճանապարհի փորձը և մատնանշեց նրա հետագա վերելքի ուղիները:

Բանաձևի հիմնական կետերից մեկը բուրժուական գաղափարախոսությունների ներթափանցման դատապարտումն էր, նաև դրա հետ կապված «պարտվողական»—տրոցկիստական այն տեսությունների վճռական քննադատությունը, որոնք հարցականի տակ էին դնում պրոլետարական գրականության դարգացման հեռանկարը:

Վերլուծելով պրոլետարական գրական շարժման վիճակը և ի ցույց դնելով «առկա ցուցանիշները», Բանաձևը հիմնական խնդիր էր համարում պրոլետարական գրականության հեգեմոնիայի պատմական իրավունքի նվաճումը բնականոն ճանապարհով:

Պայքարի սլաքն ուղղելով վարչարարական կոմսնապարծության, «ուղեկիցների» հանդեպ տարվող ժխտական քաղաքականության դեմ, ինչպես նաև դատապարտելով «չիրմոցային» գրականություն ստեղծելու ապարդյուն ջանքերը, Բանաձևը հռչակում էր գրական տարբեր հոսանքների ստեղծագործական ալտա մրցության պայմանը. «Նյութապես և բարոյապես օժանդակելով պրոլետարական-գյուղացիական գրականությանը, օժանդակելով «ուղեկիցներին» և այլն, կուսակցությունը չի կարող մենաշնորհ տալ խմբերից որևէ մեկին, նույնիսկ իր գաղափարական բովանդակությամբ ամենապրոլետարականին. դա ամենից առաջ կնշանակեի կործանել պրոլետարական գրականությունը»:

20-ական թվականների ամենակույմյա՝ և՛ տնտեսական, և՛ քաղաքական դժվարին իրադրություն մեջ կուսակցությունը հուշակեց զրականության դարգացման գաղափարական-գեղարվեստական հիմնական սկզբունքները, գրողների ջանքերն ուղղելով սոցիալիստական նոր արվեստի ստեղծման գործին:

1925 թվականին Բանաձևի միջոցով կուսակցությունը գրողներին կոչ էր անում՝ դառնալ սոցիալիզմի շինարարության ակտիվ մասնակիցներ, ստեղծել մասսայական գրականություն՝ օգտագործելով «արդիականության վիթխարի նյութերը»:

Բանաձևի կարևորագույն կետերից մեկը՝ «զասակարգային մեկուսացվածություն» հաղթահարման կետն էր. «նրևոյթների լայն բնդգրկում: Զարգացվել մեկ գործարանի շրջանակներում, լինել ոչ թե ցեխի, այլ պայքարող, իր ետևից միլիոնավոր գյուղացիներին առաջ տանող մեծ զասակարգի գրականություն. այսպիսին պետք է լինեն պրոլետարական գրականության բովանդակության շրջանակները»:

Բանաձևի էական գրույթներից մյուսը Սովետական Միության կազմի մեջ մտնող հանրապետությունների «ազգային գրականությունների» զարգացման խթանումն էր:

Բանաձևը արդյունավետ նշանակություն ունեցավ նաև հայ պրոլետարական գրական շարժման ամրացման համար:

Ասոցիացիայի ներքին տարածայնությունների հետևանքներից մեկը եղավ գրական նոր խմբակցություններ ստեղծելու պահանջը:

Այդ պահանջի իրացման կոնկրետ արտահայտություններից մեկը Լենինականի բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» խմբակի ստեղծումն էր՝ Ասոցիացիայից դժգոհ գրողների (Մ. Արմեն, Գ. Մահարի, Գ. Սարյան և այլք) եռանդուն մասնակցությամբ:

«Հոկտեմբեր» խմբակի առաջացման բացատրությունը ճշտորեն արված էր Գ. Մահարու «Խնդու անջատվեցինք» հոդված-հայտարարության մեջ. «Մենք անհրաժեշտ գտանք անջատվել մի խմբակից, որն ունի երեք տարվա տրադիցիա և որը, չնայած բաղում վերակազմություններին և վերավերակազմություններին, մնաց նույն կաստայական և ինկրտ խմբակցությունը... Մենք դատնեք, որ գրական մի նոր շարժում պետք է ստեղծել, առանց մազաչափ շեղվելու պրոլետարական հաստատուն գծից... և մեզ կոչեցինք հայ բանվոր և գյուղացի գրողների «Հոկտեմբեր» միությունը»³¹:

Թեև Ասոցիացիայի ղեկավարները՝ Կ. Ալադանը և Ն. Զարյանը «Մեր պատասխանը» դարձյալ հոդված-հայտարարության մեջ փորձեցին անջատումը մեկնաբանել Գ. Մահարու քաղաքական ու տնտեսական վարքի շարժառիթներով³², գլխավոր պատճառը մնում էր Ասոցիացիայի ինքնամեկուսացման պիծը:

Թեև «Հոկտեմբերը» մտահղացվել էր 1925 թվականի Բանաձևից ավելի վաղ, սակայն նրա գործունեությունը նոր թափ հաղորդեց Բանաձևի մեջ հրուշակված «ազատ մրցակցության» սկզբունքը:

«Հոկտեմբերը», ինչպես երևում է նրա անդամների՝ Մ. Արմենի և Գ. Մահարու հուշապատումներից³³, որոշակի աշխատանքներ է ծավալել պրոլետարական գրական շարժման լայնացման համար, սակայն չունենալով գործունեության հստակ ծրագիր, այդպես էլ չի կարողացել իր ձեռքը վերցնել պրոլետարական գրականության ղեկը:

«Հոկտեմբերը» Ասոցիացիային հակադրվող և գրական քաղաքականությունը վերաշրջող իրական ուժը չէր:

«Հոկտեմբերի» «պատվավոր նախագահ» Նիլզե Չարենցը պրոլետարական գրական շարժման համար անբավարար էր գտնում այդ խմբակի տեղային-աշխարհագրական նեղությունը և դիրքերի անորոշությունը:

Չարենցին մտահոգում էր «համահայաստանյան» գրական խմբակցության հեռանկարը:

Իր հուշերում Գ. Մահարին պատմում է Չարենցի այդ մտահոգության մասին. «Բանվորա-գյուղացիական: էսպիսի գրականություն չկա: Պրոլետարական-վասսալամ: Միությունը պիտի դարձնել համահայաստանյան: Պիտի վերցնել Հայաստանի խորհրդայնացման ամիսը՝ Նոյեմբերը:

— Նվ էսպես, դուրս եկավ էսպես—Հայաստանի պրոլետարական գրողների «նոյեմբեր» միություն»³⁴:

«Նոյեմբեր» միությունը կազմակերպչորեն ձևավորվեց 1925 թ. սեպտեմբերի 12-ին, իսկ հաջորդ օրը, սեպտեմբերի 13-ին «խորհրդային Հայաստան» թերթը հրապարակեց միության դեկլարացիան:

«Նոյեմբերի» դեկլարացիայի ելակետերը բխում էին 1925 թվականի բանաձևի գրույթներից:

«Իբրև գործունեության սլաուֆորմ,—ասվում է դեկլարացիայում,—Հայաստանի պրոլետարական գրողների միությունը ընդհանուր սկզբունքային առումով ընդունում է պրոլետարական գրողների առաջին համամիութենական կոնֆերենցիայի բանաձևը, այն վերապահությամբ, որը կազմում է այդ բանաձևի մեջ եղած հիմնական տարբերությունը:

Այդ տարբերությունն ամենացայտուն կերպով արտահայտվում է

1. Հեգեմոնիայի հարցում:

2. Վերաբերմունքի հարցում, դեպի զանազան գրական խմբավորումները»³⁵:

Սույն բանաձևման մեջ վերին աստիճանի հետաքրքրական են վերապահությունները:

Մինչ ՎԱՊՊ-ի Բանաձևում հռչակվում էր իշխանությունը, «նոյեմբերը» դավանում էր հեգեմոնիայի պատմական իրավունքի նվաճման «ազատ մրցության» ճանապարհը:

Այնուհետև, մինչ ՎԱՊՊ-ը շարունակում էր «ուղեկիցների» հանդեպ կիրառվող անբարյացակամ վերաբերմունքի քաղաքականությունը, «նոյեմբերը» հրաժարվում է գրանից և կանգնում հանդուրժողական, համբերատար վերաբերմունքի դիրքերի վրա:

«Նոյեմբերի» ծննդյան հիմնավորումը կուսակցության առաջադրած ազատ մրցակցության կիրառությունն էր: Նոյեմբերականները՝ Չարենցի առաջատարությամբ, գտնում էին, որ պրոլետարական գրական շարժման լայնացումը արգելանավետ կարող է աղդել նաև ստեղծագործության բովանդակության վրա՝ գրական արտադրանքը բռնաթափելով ցեխային հոգեբանության կաշկանդումներից ու դրոշմներից:

Ամեն մի կաստայացում համարելով վնասաբեր՝ գրական ստեղծագործության համար, նոյեմբերականները, մասնավորապես Չարենցը, իրենց վաղեմի «պոլիցիաներից» թուիչ էին կատարում դեպի սոցիալիստական ռեալիզմի գրականությունը:

«Պողիցիաների» վերանայման պատմական անհրաժեշտությունը Չարենցը կռահում էր արդեն արտասահմանյան ուղևորության ժամանակ, իր թղթակիցներին և խմբագրություններին գրած նամակներում շարադրելով նոր դավանանքի բովանդակությունը:

Այս առումով պատմագրական նշանակալից վավերագիր է Բաբլում հրատարակվող «Վիշկա» տմսագրի խմբագրությանը (խմբագիր Սուրեն Նրզնկյանին) Չարենցի գրած նամակը, ուր, մասնավորապես, ասվում է. «Իսկ մենք ի՞նչ էինք անում. կործում էինք աշխարհը կարող ենք նվաճել պակասներով և ողորմելի ագիտականերով, որոնք շատ-շատ կարող էին ունենալ ընթացիկ ռեկլամի նշանակություն: Նվ կաթում էինք, որ դա է այն հիմնական արվեստը, որ հարկավոր է պրոլետարիատին: Մեր ինտելիգենտական ողորմելի խելքով վերցնում էինք կենդանի բանվորներին և շինում էինք մի՛ իբր թե «դասակարգային օգուտի» անկենդան չուշելո, այդ օգուտն էլ վերցնում էին ամբողջ մարդուց առանձին, օգում կախված,—չէ՞ որ մենք հերքում էինք կենցաղը և հոգեբանությունը: Լեֆից փոխառած ինտելիգենտական կեղծ դրամները մենք ուզում էինք սաղացնել իբրև պրոլետարական գաղափարախոսության լիակշիռ ոսկիներ»³⁶:

Չարենցի լայնախոհ հայացքների շնչով է «Նոյեմբերը» սկսում իր գործունեությունը՝ երկօրյա համագումարից (1925 թ. սեպտեմբերի 27—28) մինչև իր հրատարակություններն ու 1925—26 թթ. բանավեճային իրադարձությունները:

Ասոցիացիային ղուգահեռ դարձյալ պրոլետարական «Նոյեմբեր» խմբակի գոյությունը մեծապես նպաստում է գրական շարժման վերելքին:

Թեև Նոյեմբերականների շարժումը սկզբնական շրջանում ընթանում է ասոցիացիականների հետ համերաշխություն պայմաններում, սակայն դա թվացյալ «խաղաղություն» էր:

Մինչ Չարենցի խմբակցությունը աշխատում էր հնարավորության սահմաններում հեռու մնալ կաստայացումից և տվելի լայն բովանդակություն ղենել «պրոլետարական գրականություն» հասկացության մեջ, ասոցիացիականները կաստայացման՝ «ինքնամեկուսացման» դիրքերից շարունակում էին պայքարը Նոյեմբերականների դեմ:

Այսուամենայնիվ, երկու կազմակերպությունների միացումը և համագործակցությունը դառնում է անհրաժեշտություն, որի մասին հրապարակային խոստովանություններով մամուլում և ամբիոններից հանդես են գալիս թե՛ մեկ և թե՛ մյուս թևի գրողները:

Բանակցություններ էին վարում «միասնական գրական ֆրոնտ ստեղծելու համար: Այդ ողով է անցնում «Նոյեմբերի» համահայաստանյան կազմակերպչական ժողովը (1926, Նոյեմբեր), ուր եղած տարածայնությունների վերացման պայմանը համարվում է համագործակցությունը Ասոցիացիայի՝ հետ:

Դեռևս 1926 թ. մայիսին Թիֆլիսում կարգացած «Պրոլետարական գրականության ուղիները» ղեկուցման մեջ Չարենցը նշում էր. «Այժմս պրոլետարական այդ երկու խմբակցությունների մեջ խոշոր տարածայնություններ չկան և հնաբավոր է մոտ ապագայում նրանք միանան և կազմեն մի միասնական գրական ֆրոնտ, որի համար արդեն բանակցություններ են վարվում»³⁷:

Ասոցիացիականների հետ «խաղաղ գոյակցության» իրադրության մեջ (ոա արձանագրում է նաև ՀԿ(Բ)Կ Կենտկոմի 1926 թվականի բանաձևը) թեև երկու պրոլետարական կազմակերպությունների ղուգընթացությունը որոշ ժա-

մանակ այլևս խոշոր տարածայնությունների առիթներ չի տալիս՝ հող նախապատրաստելով դրանց միավորման համար, այգուամենայնիվ, նրանց գործունեությունը ի հայտ է բերում ստեղծագործական բնույթի լուրջ անհամաձայնություններ:

Մինչ ասոցիացիականները դարձյալ հենվում են «դասակարգային ինքնամփոփվածության» նախապայմանին եզրվող տեսական դրույթների վրա, նոյնմբերականները հրահանգում են ժողովրդի հավաքական լայն զանգվածների կյանքի ու հոգեբանության վրա հենվող ռեալիստական արվեստի պահանջը:

Եվ, այսպես, հասունանում է «միասնական ֆրոնտի» ժամանակը: 1926 թ. դեկտեմբերի 21-ից 23-ը տեղի է ունենում Ասոցիացիայի և «Նոյնմբերի» միավորիչ կոնֆերանսը, ուր և ձևավորվում է Հայաստանի պրոլետարական դրողների Միությունը:

Միասնացման առաջին քայլը պետք է լիներ «Պրոլետարական գրողներ» (1927) ժողովածուն, ուր Ասոցիացիայի բանաստեղծները տպագրվում են առանձին բաժնում՝ իրենց առաջաբանով, նոյնմբերական բանաստեղծները՝ դարձյալ առանձին բաժնում, ուրիշ առաջաբանով:

«Առանձնացումները» ինքնին վկայում է անհամաձայնությունների շարունակվելը, որի մասին մամուլում ընդարձակ խոսակցություն ծավալվեց ամբողջ 1927 թվականի ընթացքում: Նախկին ասոցիացիականները սրեր էին հոգում նախկին նոյնմբերականների դեմ՝ հիմնականում նյութ ունենալով նրանց առաջարկած տեղային մթնոլորտի գեղագիտությունը, իսկ նոյնմբերականները հանդես էին գալիս ասոցիացիականների դեմ՝ գրական սխեմատիզմի դավանանքի քննադատությամբ:

Հայաստանի պրոլետարական գրողների միության պաշտոնական օրգանը՝ «Գրական դիրքերում» ամսագիրը (հրատարակվել է 1927 թ. օգոստոսին) թեև կոչված էր լինելու համագործակցության դրոշակակիրը և «միասնական ֆրոնտի» համբավարերը, սակայն վարում էր զտարյուն ասոցիացիական քաղաքականություն՝ գոհհիլ սոցիոլոգիական քննադատության սլաքներն ուղղելով ոչ միայն «ուղեկիցների» (օրինակ, Ստ. Զորյանի), այլև անգամ պրոլետարական գրողների (օրինակ, Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու) դեմ:

Հանդեսին շեշտ էին տալիս երկրորդ տեսակի արվեստի շեփորահարքնանդատները (Գ. Վանանդեցի, Հ. Մկրտչյան, Ն. Դաբաղյան, Ընձակ Վահանյան և այլք), որոնք ինքնանպատակ էսթետիզմի դեմ պայքարի դիրքերից հարցականի տակ էին առնում առհասարակ արվեստի գեղեցկություններն ու յուրահատկությունները:

Օգտվելով հատկապես այն ղեհատականից, որ Հայաստանի Ասոցիացիային տվել էր ՌԱՊՊ-ի տեսաբաններից մեկը՝ Ա. Սելիվանովսկին («Զգալի սխալներ գործեց նաև նույնաստիվյան այնպիսի հին և փորձված ջոկատ, ինչպիսին Հայաստանի Ասոցիացիան է» — «Литературный фронт»), հայ դիրքականները դարձան ավելի մոլեգին: Ն. Զորյանը և Վ. Ալադանը ասպարեզ հանեցին «Վճռական մարտերի նապաստովյան ֆրոնտում» մարտաշունչ հոդվածը:

Դիրքական քննադատության գլխավոր նշանակետը, իհարկե, Ե. Չարենցի ստեղծագործությունն էր, որի «պսակազերծումով» այդ քննադատությունը ցանկանում էր թուլացնել նոյնմբերականների գեղագիտական առաջադրությունները:

Գ. Վանանդեցու, Ն. Դարադյանի, Հ. Մկրտչյանի բանավեճային հոգ-
ւածների նպատակակետը ըստ էության ստեղծագործական հարցերը չէին, այլ
խմբակային նկատառումները, առել է թե՛ Չարենցի և մյուս նոյեմբերական-
ների գրական կայուն դիրքերը Ա. Վշտունու, Վ. Ալազանի, Ն. Ջարյանի ան-
կայուն դիրքերով փոխարինելը:

Վերին աստիճանի բնորոշ է, որ դիրքականներն իրենց քննադատությունը
աանում էին առավելապես գրականության ազգային հիմքերի՝ «ազգային
խանձարուրի», պսակադերժման ուղղությամբ:

«Գրական դիրքերում» հանդեսը արտահայտում էր մի որոշակի քաղաքա-
կանություն՝ ազգային մշակույթի օգտագործման հանդեպ ժխտական վերա-
բերմունք, սխեմատիզմի թմբկահարություն, կոմսնապարծական կեցվածք,
որը, բնականաբար, առաջ էր բերում դժգոհության ուժեղ ալիք ոչ համախոհ
գրողների շրջանակում:

Այդ մասին լայն խոսակցություն է գնում պրոլետարական գրողների
անդրկովկասյան առաջին համագումարում՝ 1928 թվականին, ուր մասնավո-
րապես Սուտիրինի զեկուցման մեջ ի ցույց է դրվում նախկին ասոցիացիա-
կանների և նախկին նոյեմբերականների մեջ խորացող խրամատի վտանգա-
վոր հետևանքները հայոց գրական շարժման ճակատագրի համար:

Նորից ծառանում է կազմակերպչական նոր միավոր ստեղծելու, գոյու-
թյուն ունեցող գրական կազմակերպությունների համախմբման խնդիրը:

Բանն այն է, որ պրոլետարական գրողների միությունը զուգահեռ գործում
էին նաև «Հայ գրական ընկերությունը» (1926 թ. մայիսից) և «Հայ աշխատա-
վորական գրողների միությունը» (1927 թ. օգոստոսից):

Գրական ընկերությունը (Սալման, Էմին Տեր-Դրիգորյան, Ստեփան Կա-
նայան և այլք) դավանում էր «քաղաքականությունից անկախ արվեստի» նշա-
նաբանը, իսկ աշխատավորական գրողների միությունը (Գ. Դեմիրճյան, Սո-
Ջորյան, Մ. Մանվելյան, Վ. Թոթովենց, Յ. Խանզադյան, Ա. Տերտերյան և
այլք) արտահայտում էր «ուղեկիցների» կամքը՝ ակտիվորեն մասնակցելու
սոցիալիստական շինարարության խնդիրների լուծմանը:

Կազմակերպչական նոր միավորման նախնական քայլը եղավ «Նոր ուղի»
(1929, հունվար) ամսագիրը, որի գրոշակի վրա գրված էր մտավորականու-
թյան բոլոր շերտերի համագործակցման նշանաբանը:

Այդ նշանաբանով էլ 1929 թ. ապրիլի 28-ին կայացավ Պրոլետարական
գրողների Միության և Աշխատավորական գրողների Միության միավորիչ կոն-
ֆերանսը, ուր ծնունդ առավ Հայաստանի խորհրդային գրողների ֆեդերացիան:
«Նոր ուղի» ամսագիրը դարձավ ֆեդերացիայի պաշտոնական օրգանը:

Ֆեդերացիայի գեկլարացիայի մեջ նրա անելիքների մասին ասված է.
«Ֆեդերացիան ստեղծագործական խնդիրներում կանգնելով պրոլետարական
աեալիզմի տեսակետի վրա, պայքարելով գրական սխեմատիզմի արտահայ-
տությունների դեմ, իրեն նպատակ է դնում տալ կենդանի մարդու գեղարվես-
տական պատկերացումը»³⁸:

յին խնդիրները: 20-ական թվականների հրահանգավորումը՝ գրականության սոցիալիստական որակի ստեղծման վերաբերյալ, դառնում է առաջնահերթ՝ կապված սոցիալիստական հասարակության նոր թռիչքների ու հեղափոխական թափի վերելքի հետ:

Հասարակության սոցիալիստական սկիզբների ընդարձակումը գրականության մեջ հրահրում է գեղագիտական նոր կողմնորոշումներ ու կռահումներ: Գրական ուժերի համագործակցությունը, իր հերթին, խթանում է գեղարվեստական ստեղծագործության կենսունակ ուժերի արդյունավետ ընթացքը:

Պատմական նոր իրադրության առաջադրած գեղագիտական նոր խնդիրները առավել խորությամբ արտահայտում են դինամիկայի գեղագետները: Նրանց մեջ էր Նզիշ Չարենցը, որի «էպիքական լուսաբաց» (1930) ժողովածուն ստեղծվեց սոցիալիստական գեղագիտության կարևորագույն հարցերի պատասխանը գտնելու անհրաժեշտությունից:

Չնայած «էպիքական լուսաբացի» հանդեպ եղած ռապսոդիկ-դիրքական գրողների ու քննադատների (Հ. Մկրտչյան, Հ. Գյուլիքիսյան, Գ. Վանանդեցի, Ն. Զարյան) բացասական վերաբերմունքին, չնայած նրանց փորձերին՝ Չարենցին իջեցնելու «տեսության ստորոտները», այդ ժողովածուն նշանավորեց հայ գեղագիտական դիտակցության շրջադարձը:

Մի կողմ թողնելով խմբակային գրապայթարի «մանրությունները», առաջ անցնելով իր և ժամանակակիցների մոլորություններից, Չարենցը ասպարեղ հանեց մեծ խոհը՝ հայ գրականության նոր ճանապարհի՝ էպիկական առավոտի վերաբերյալ:

Հասել ենք մենք արդեն այն սահմանին, որից
Սկսվում է մի նոր, մի դժվարին վերելք,
Մին անհերի փոշին մեր խոհերից քերենք,
Ու ճանապարհ՝ ընկնենք, մեծ ճանապարհ, նորից...

Մեծ ճանապարհի հրահանգով Չարենցն առաջին հերթին կարևորում էր բանաստեղծության և ժամանակի հոգսերի սերտ առնչության օրենքը, գտնելով, որ բանաստեղծության նորացումն ու զարգացումը անկարելի է առանց պատմության նոր երևույթների ներքին բովանդակությունն արտահայտող գեղարվեստական սկզբունքների, առանց հայացքի խորացման ու տեսադատի լայնացման:

«էպիքական լուսաբացում» Չարենցը խեթ հայացքով է նայում իր ստեղծագործության լեֆիտական-օգտապաշտական-standart-ական հատվածին, զարգացման հեռանկարը կապելով մարդու ճակատագրի մեջ թափանցող բանաստեղծության հետ:

Գեղագիտական ճշմարիտ դիրքերի պայմաններում անակնկալ էր Ն. Զարյանի «Բաց նամակ ընկ. Նզիշ Չարենցին» ընդդիմախոսությունը³⁹, որ «էպիքական լուսաբացը» համարվեց «նահանջ պրոլետարական գրականությունից», «թեմատիկական կրիզիս», «հեռացում արդիականության այրող խրնդիրներից» և այլն, և այլն:

Թեև այդ նամակում Ն. Զարյանը մի բանի անգամ ակնարկում է Չարենցի ուժը («Դու վատ ես վարվում քո փայլուն տաղանդի հետ», «Ես չեմ հավատում, թե դադարել է քո տաղանդի զարկերակը», «Մասնակցիր սոցիալիստական շինարարությանը» և այլն), բայց նամակի եզրակացությունները թող-

նում են անհեռանկար բանաստեղծի տրամադրությունների դատաստանի տպավորություն:

Ահա ն. Զարյանի հետևություններից մեկը. «Դու նմանվում ես այն քաջասիրտ մարդուն, որ մենակ, ամառի տեղով անցնելիս, վախից բարձր երգում է, խլացնելու համար իր վախի ձայնը»:

Իհարկե, ն. Զարյանի Բաց նամակը շոշափում էր ժամանակի առաջին անհրաժեշտության ստեղծագործական խնդիրները, բայց նույն այդ գրության մեջ չէր կարելի չնշմարել Ռապալական մակերեսայնության նստվածքները, գրականության արդիականությունը հրատապությամբ, ներքին շարժումը՝ իրարանցումով փոխարինելու միտումները:

«Էպիքական լուսաբացի» շուրջը ծավալված խոսակցությունները, ինչպես նշվել է, ձեռք բերեցին համընդհանուր գրական նշանակություն:

Նույն այդ տարիներին՝ 1929, 30, 31, 32 թթ. կուսակցական և դրական մամուլը առավել արդյունավետությամբ առաջադրեց գրականության ստեղծագործական խնդիրները:

Առաջին սյլանի վրա դրվեց սխեմատիզմի գեղագիտության քննադատությունը:

Բանն այն է, որ որոշ տեսաբաններ համոզորեն թմբկահարում էին սխեմատիզմը՝ իրրե թե նրան հատուկ «գաղափարական լայնության» և «գեղարվեստական խորացման» սկզբունքների համար:

Տեսաբաններից մեկը՝ Հարություն Մկրտչյանը, 1930 թվականին գրում էր. «Սովորաբար սխեմատիզմին հակադրվում է կենդանի մարդու՝ պսիխոլոգիզմի լողունը, մինչդեռ սխեմատիզմը բնավ չի հակասում կենդանի մարդու և ճիշտ հոգեբանության գաղափարներին: Սխեմատիզմը մնում է որպես խտացված գաղափարների միջոցով իրականությունը պատկերացնելու մեթոդ, որը պարզեցնում է բարդությունները, անտես է առնում մանրամասնությունները և առավելապես խնայում միջոցները, ձգտում է հասնել մեծագույն էֆեկտներին: Պոեզիայի սոցիալական ներդաշնակության ուժը մեծացնելու համար երբեմն անհրաժեշտ է լինում դիմել սխեմաների, մինչդեռ կենդանի մարդու հոգեբանության մեջ խորասուզվելը, ծայրահեղ պրպտումը անհատի հոգու ծալքերի մեջ՝ հաճախ հեռացնում է սոցիալական խնդիրներից, էպոխայի մեծ պրոբլեմներից»⁴⁰:

Սխեմատիզմի՝ իբրեւ գեղարվեստական լիարժեք սկզբունքի հրահրումը անպայմանորեն կապված էր որոշ հոգեբանության՝ «Արվեստի դոսակարգայնության» բնույթի գուհիկ բմբռնումների, ինչպես և պլեխանովյան «սոցիալական համարժեքի» տեսության հետ:

Եվ այսպես, սոցիալիստական նոր արվեստի կառուցման ասպարեղում բախվում էին մակերեսային, սահմանափակ և խոր, լայնահուն սկզբունքներ, որոնք շուտով գաղաբեցին ստեղծագործական վեճ լինելուց և ստացան խմբակային տարաձայնությունների էերպարանք:

Դրական կյանքի տարուբերումները հավասարակշռության բերելու գործում վճռական եղավ գրական-գեղարվեստական կազմակերպությունների վե-

րականացման վերաբերյալ ՀամԿ(Բ)Կ Կենտրոնական կոմիտեի 1932 թ. ապրիլի 23-ի որոշումը:

Սովետական գրականության բոլոր հորիզոնականներում ստեղծվել էր այնպիսի վիճակ, երբ պրոլետարական գրականությունից դուրս էին գրվում խոսքի մեծ վարպետները, այն գրողները, որոնց համարում էին կա՛մ «ուղեկիցներ», կա՛մ «դաշնակիցներ»:

Խմբակային մեկուսացվածությունը դառնում էր գրականության զարգացման լուրջ արգելակ: Այդ հանգամանքը վտանգ էր ստեղծում, որ հիշյալ կադմակերպությունները (ՎՍՊՊ, ՌԱՊՊ, ՌԱՄՊ—Ս. Ա.), որոնք մինչև այդ հանգիստանում էին սովետական գրողներին ու արվեստագետներին սոցիալիստական շինարարության խնդիրների շուրջը մոբիլիզացնելու միջոց, կդառնան դրական շարժումը կանխող ուժ:

Հայաստանի կուսակցության Կենտրոնական կոմիտեի քարտուղարությունը, որը դեռ որոշումից առաջ՝ 1932 թ. փետրվարի 28-ին անդրադարձել էր պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի գործունեությանը և դատապարտել էր անսկզբունք խմբակայնությունը, ապրիլի 23-ի որոշման լույսի տակ ընդունում է վերականգնման հրահանգը. «1. Լիկվիդացիայի ենթարկել Հայաստանի պրոլետարական գրողների կադմակերպությունը (ՀՊԳԱ), Հայաստանի գրողների ֆեդերացիան, Հայաստանի պրոլետ երաժիշտների, պրոլետարական ճարտարապետների ու նկարիչների միությունները:

2. Կադմակերպել Հայաստանի խորհրդային գրողների Միություն՝ խորհրդային իշխանության պլատֆորմը պաշտպանող և սոցիալիստական շինարարությանը մասնակցելու ձգտող բոլոր գրողներից՝ կադմակերպելով միության կից կոմֆրակցիա»:

Նույն որոշման հիման վրա կադմակերպվում է գրողների Միության ստեղծումը նախապատրաստող կադմկոմիտե:

1932 թ. մայիսին լույս տեսավ «Գրական թերթի» առաջին համարը:

Թերթի, ինչպես նաև գրական նոր հանդեսների («Նոյեմբեր»—Նրեան, «Արշավ»—Թիֆլիս, «Խորհրդային գրող»—Բաքու) առաջնահերթ խնդիրը համարվեց ՀՊԳԱ-ի «տեսական-քաղաքական ոխալների» քննադատությունը և նորագույն գրականության զարգացման տեսական-գաղափարական հիմունքների մշակումը: Դրանց մեջ առավել հետաքրքրություն էր ներկայացնում գրականության ազգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության հարցի դրվածքը, այն հարցի, որն ունի մեթոդաբանական կարևոր նշանակություն առհասարակ սոցիալիստական մշակույթի շինարարության ընթացքի համար:

1933 թ. «Գրական թերթում» Մ. Արմենի տպագրած «Ջարենցի և հարակից խնդիրների մասին» հոդվածի շարժառիթով այդ հարցը դարձավ գրական կյանքի առանցքներից մեկը:

Մ. Արմենի հոդվածի հետ միասին թերթի նույն համարում տպագրվեցին դրա ընդդիմախոսությունները՝ Գ. Վանանդեցու «Լեզենդա «ազգային» և «միջազգային ձևի» մասին», Ն. Զուբարի «Ջախջախել խմբակայնությունը և նացիոնալ-դեմոկրատական տենդենցները» և անանուն հեղինակի խմբագրական հոդվածները⁴¹:

Մ. Արմենի հոդվածը, ինչպես ինքն է վկայում Հոկտեմբեր-Նոյեմբեր գրական միության պատմությանը նվիրված «Գլխավոր հոլով» դեռևս ձևազիր աշխատության մեջ, արտահայտում էր «նույն հայացքները» պաշտ-

սլանդոզ շորս գրողներին՝ Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Մ. Արմենի, Գ. Մահարու, այսպես կոչված «Նոյեմբեր» խմբակի գեղագիտական ծրագրերը:

Մ. Արմենի հոգովածը կարգացվել էր նույն խմբակի հավաքում և արժանացել նրա անդամների «լիակատար համաձայնությանը»:

Թերթի նույն համարում ընդդիմախոսությունների տպագրության փաստն իսկ վկայում է հարցադրման առանձնակի բարդությունը:

Մ. Արմենի հոգովածում, կային, իհարկե, անճիշտ ձևակերպումներ, տեսական խակություններ, սակայն հիմնականում ճիշտ էր պաթոսը՝ աղգային մշակույթի միջոցով միջաղգային մշակույթ ստեղծելու նշանաբանը: Տեսական այս զանգակատնից էլ հոգովածում գնահատվում էր հայ գրականությունը, մասնավորապես Ե. Չարենցի քսանհինգամյա ժառանգությունը, ուր, Մ. Արմենի տպավորությամբ, սոցիալիստական բովանդակության և աղգային ձևի դրվածքը գտել է ցայտուն արտահայտություն:

Մ. Արմենի հոգովածի շուրջը բացված սուր խոսակցությունները ճակատագրական նշանակություն ունեցան հայ գրականության համար: Այդ հոգովածի առիթով ասպարեղ հանվեց «աղգային առանձնահատկությունների խտացման տեսությունը՝ իբրեւ Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի և մյուսների դավանանք:

Աղգային ձևի բանավեճը այնքան սուր կերպարանք ստացավ, որ դարձավ քաղաքական մեղադրանքների գլխավոր շարժառիթը:

Դեռ մինչև Հայաստանի գրողների առաջին համագումարը, 1934 թ. հուլիսի 21-ին հրապարակային զեկուցում կարգաց Ա. Բակունցը «Տեղական նացիոնալիզմի մի քանի արտահայտությունները մեր գրականության մեջ» թեմայով, ուր «դատապարտվում էին» իր և մյուսների «աղգայնական սխալները»: Բակունցի զեկուցման առթիվ Գ. Մահարին հանդես եկավ «Խոսում է Ակսել Բակունցը» ռեպլիկով, ուր նա ևս «միանում» էր ինքնադատապարտմանը:

Նման խոսակցություններ եղան նաև համագումարում, որը, ինչպես նշեց Չարենցը, ընթանում էր սխալ հունով՝ ինքնաձազկման:

Այսուամենայնիվ, աղգային ձևի շուրջը եղած վեճերում քաղաքական շեշտից բացի ասպարեղ հանվեցին նաև ստեղծագործական-տեսական այնպիսի ըմբռնումներ, սրոնք մեթոդաբանական հետաքրքրություն ևն ներկայացնում հարցադրման և հարցերի պատասխանի տեսակետից:

Մի շարք ինքնատիպ ձևակերպումներ տեղ գտան Դ. Դեմիրճյանի հոգովածներում (ինչպես՝ «աղգային ձևը ֆաբրիկաներում շեն ստեղծում»): Հարցերի ավելի լայն ու խոր դրվածքով աչքի ընկավ Դրոզների Միության Կադուկոմիտեին և «Գրական թերթի» խմբագրությանը հղված Նդիշ Չարենցի «Բաց նամակը», որը թեև գրվել էր «ինքնադաշտապանական» նպատակներով, սակայն վերաճեց գեղագիտական արակտատի: «Բաց նամակը», թեև գրության օրերին չտպագրվեց¹², սակայն նրա հիմնական դրույթները հայտնի էին գրական շրջանակներին:

Պաշտպանելով Մ. Արմենի սահմանումը, Ե. Չարենցը տվեց աղգային ձևի և բովանդակության վերին աստիճանի կուռ հետևյալ բանաձևը. «Աղգային ձևը գրականության մեջ հանգում է ոչ այլ ինչի, եթե ոչ բովանդակության ռեալիստական կոնկրետ դրսևորման... Ավելի պարզ ասած՝ աղգային ձևը գրականության մեջ ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ բովանդակության այնպիսի դրսևորում, երբ հեղինակի լեզվաոճը, նկարագրված մարդկանց և վայրերի ընդհանուր կոլորիտը աղեկվաւ է տվյալ աղգային միջավայրին, բնորոշում է տրվ-

յալ աղգային միջավայրի այն հատկանշական կողմերը, որոնք բնորոշ են մի-
միայն այդ աղգային միջավայրի համար և իբրև ձև տարբերվում են բովան-
դակությամբ նման բոլոր մյուս միջավայրերից»⁴³։

Մ. Արմենի հոգվածը հայ գրական միջավայրում ստեղծեց վերին աստի-
ճանի շիկացած մթնոլորտ, խթանեց խմբակային պայքարի ուժեղացմանը։

Հայաստանի գրողների առաջին համագումարը (1934, 1—5-օգոստոսի)
կայացավ նախահամագումարյան սուր բանավեճերից և քննարկումներից
հետո։

Այդ բանավեճերը իրենց բուռն շարժունակությամբ ասպարեզ հանեցին
կենսական նշանակության մի շարք խնդիրներ, ինչպես գրական լեզվի զար-
գացման, աղգային ձևի և սոցիալիստական բովանդակության հարաբերու-
թյան դրվածքը, «տեղական նացիոնալիզմի արտահայտությունները գրակա-
նության մեջ» և այլն։

Այդ խնդիրները, իհարկե, դյուրամատչելի չէին քննարկումների համար,
ուր հաճախ դեր էին խաղում անձնական կրքերը, հուզական մոտիվները, վար-
չարարական հրահանգավորումները, հարցերի գոհհիլ-սոցիոլոգիական խե-
ղաթյուրումները։ Այսուամենայնիվ, նախահամագումարյան բուռն իրադար-
ձերից հետո, համագումարն անցավ համեմատաբար խաղաղ իրադրության
մեջ։ Այստեղ դեր խաղաց Հայաստանի կուսակցության Կենտկոմի առաջին
քարտուղար Աղասի խանջյանի ձուռը, որը գնահատում էր հայ գրողների «լուրջ
նվաճումները» գեղարվեստական նոր բնագծերը նվաճելիս։ Ա. խանջյանը
անդրադարձավ նաև գրականության զարգացման թերություններին ու թուլու-
թյուններին, մթնոլորտի բարելավման խնդիրներին և այլն։

Բնականաբար, համագումարի հոկտոբերի ելույթների բովանդակության
մեջ առաջին տեղը տրվում էր «սոցիալիստական պրակտիկայի» արտացոլման՝
իբրև գրականության սոցիալիստական որակի նախապայմանի, խնդրին։ Հա-
մագումարի ձառերի սղագրությունները և լրագրային հրապարակումները վկա-
յում են արժարժիք խնդիրների բազմազանությունը։ Արդիական թեմատի-
կայի առանցքային խնդրի բազմակողմանի մեկնաբանություններից բացի
լայն խոսակցության նյութ դարձան գրական ժանրերի և ոճերի հարստության,
գրական լեզվի ճակատագրի, աղգային մշակույթի դեմոկրատական ավանդ-
ների քննադատական յուրացման, գրական նախասիրությունների, ապա նաև
սյրոլետարական ինտերնացիոնալիզմի՝ սովետական գրականության ողեկան
շաղախի, խնդիրները։

Համագումարում սուր քննադատություն ծավալվեց «ձախության» շուշ-
լությունների, մասնավորապես գրական քննադատության դեմ, որը տեսական
անբավարար գինվածություն և պրոֆեսիոնալ ցածր պատրաստականության
պատճառով հաճախ գեղարվեստական երկերի խոր, հավասարակշռված վեր-
լուծությունները փոխարինում էր «պիտակավորումներով», անձնական կրք-
քերին հենվող գնահատականներով, տեսական անգրագիտությամբ։ Թեև հա-
մագումարում նույնպես արտահայտվեցին «կրքերը» և «բարքերը», սակայն
գրական կյանքի ընդհանուր գույնը թվացյալ հանգստություն էր։ Այդ տրա-
մագրությամբ էլ հայ գրողների պատվիրակությունը մասնակցեց գրողների
համամիութենական առաջին համագումարին։

Սովետական գրողների համամիութենական առաջին համագումարի
(1934 թ. օգոստոս) Բացման խոսքում Մաքսիմ Գորկին իբրև նշանակալից
երևույթ ընդգծեց այն փաստը, որ «խորհուրդների երկրի պրոլետարիատի

առաջ, բոլոր երկրների հեղափոխական պրոլետարիատի առաջ և ամբողջ աշխարհի մեզ բարեկամ գրողների առաջ մեր բոլոր հանրապետությունների բազմացեղ, բազմազգ գրականությունը հանդես է գալիս իբրև միասնական ամբողջություն»:

Սովետական գրողների համամիութենական առաջին համագումարը և՛ գաղափարական-գեղագիտական, և՛ կազմակերպչական առումներով էական նշանաձող էր երկրի գրական կյանքում:

Համագումարի վիթխարի, անանց նշանակությունը նախ և առաջ արտահայտվեց գրողների հիմնական դանգվածի գաղափարական միասնության փաստով:

Տարբեր հասակի, տարբեր ազգության, տարբեր կենսագրության և կենսափորձի գրողները խորապես գիտակցեցին իրենց ստեղծագործությունը սոցիալիզմի շինարարությանը ծառայեցնելու անհրաժեշտությունը:

Գաղափարական միասնության, հայացքների ընդհանրության հիմքի վրա էլ համագումարում ձևավորվեց գրողների կազմակերպչական համախմբվածությունը, որը բխում էր 1932 թ. ապրիլի 23-ի որոշման ոգուց:

Նորաստեղծ սովետական գրողների միությունը ոչ թե ավանդական «գրական միավորում» էր, կամ «նյութանպաստ ընկերություն», այլ ստեղծագործական դավանակից-համախոհների միություն, ուր նույն դրոշի տակ հանդես էին գալիս և՛ նախկին «պրոլետարական գրողները», և՛ «գյուղացիական գրողները», և՛ «ուղեկիցները»:

Եզրափակիչ խոսքում Մ. Գորկին այդ փաստը գնահատեց իբրև «բուլշևիզմի հաղթանակ գրողների համագումարում»:

Համագումարի պատգամավորները սուսնաձայն հայտարարեցին, որ նշում գաղափարական միասնության երևույթը, դա համարելով գրականության լեհինյան կուսակցականության ծրագրերի իրագործումը:

Համագումարի պատմական նշանակությունը արտահայտվեց նաև նրա առաջադրած հեռանկարային ծրագրերում: Դրանց մեջ առաջին հերթին ուշադրության արժանացավ Սովետական Միության ազգային գրականությունների համեմատական ուսումնասիրման խնդիրը:

Թեև ազգային գրականություններին նվիրված զեկուցումները, այդ շարքում նաև հայ գրականության մասին Դ. Սիմոնյանի հարակից զեկուցումը զգալի չափով տառապում էին գունդիկ-սոցիոլոգիական դրույթներով, սխեմատիզմով, պատմության ծուռ մեկնարանություններով, այդուամենայնիվ շատ հոստոքների ելույթներում իբրև լեյտմոտիվ հնչում էր ազգային գրականությունների փոխադարձ ազդեցությունների գործողության դաշտը լայնացնելու մոտիվը:

Այս առումով տեսական և գործնական խոր հետաքրքրություն էր ներկայացնում Նդիշե Զարենցի ճառը:

Համագումարի հեռանկարային դասերից մյուսը սոցիալիստական ռեալիզմի տեսության գիտարանի հարստացումն էր նոր դիտարկումներով: Դրանց մեջ առաջին հերթին ուշադրավ էր գեղարվեստական ձևերի բազմազանության տեսակետը, որի մասին իրենց մտորումները ասպարեզ հանեցին բազմազգ սովետական գրականության վարպետները, այդ թվում նաև Ակսել Բակունցը:

Համագումարի էական դասերի մեջ էր նաև ժողովրդի կյանքի գլխավոր էջերի գեղարվեստական խոր թափանցման խնդիրը: Դա էր, նախ և առաջ, Մ. Գորկու զեկուցման պաթոսը: Գորկին ասաց, որ «Մեր գրքերում իբրև գլխա-

վոր հերոս մենք պետք է ընտրենք աշխատանքը, ասել է թե աշխատանքային դործողություններով կազմակերպվող մարդուն... Մենք պարտավոր ենք սովորել դնահատիկ աշխատանքն իբրև ստեղծագործություն»:

Այս մտքի շարունակությունն է Մ. Գորկու մյուս գրույթը. «Սոցիալիստական ունեւորման հաստատում է կեցությունն իբրև ստեղծագործություն, որի նպատակն է մարդու թանկագին անհատական հատկությունների անդրադրումը դարպացումը՝ հանուն բնության ուժերի դեմ հաղթանակի, հանուն հրկրի վրա ապրելու մեծ երջանկության, այն երկրի, որը իր պահանջմունքների աճմանը համապատասխան նա ցանկանում է վերակառուցել իբրև մի ընտանիքի մեջ համախմբված մարդկության ապաստարան»:

Հայ գրողների պատվիրակությունից ճառեր արտասանեցին Ե. Չարենցը, Ա. Բակունցը, Դ. Դեմիրճյանը, Ն. Զարյանը, իսկ Շիրվանզադեն և Զապել Սսայանը հանդես եկան ողջույններով, առաջինը՝ սովետական իշխանության կողմն անցած հին մտավորականների, երկրորդը՝ արտասահմանյան հայ զանգվածների անունից:

Հայ սովետական գրականությունն արդեն նվաճում էր գեղարվեստականության նոր բնագծեր, սակայն «անհատի պաշտամունքի» հետ կապված անցքերը ժամանակավորապես խափանեցին ստեղծագործության վերելքը:

Անտարակույս, 1935—40 «անվերնագիր թվականներին» ևս ստեղծվեցին գեղարվեստական երկեր, սակայն ստեղծագործության հիմնորոշ որակը հակագեղարվեստական ներքողագրությունն էր՝ «ափեզերական անհատի» անսանձ գովաբանությունը:

Այս տարիներին «ծողովրդական ինքնագործունեության» անվան տակ ասպարեզը գրավել էին «քաղաքական աշուղները»:

12

Ազգային մշակույթի շինարարության գլխավոր թեմաների համակարգում առանձնակի դիրք էր գրավում գրական լեզվի զարգացման խնդիրը:

Մինչ 20-ական թվականների ԽՍՀՄ-ում գրեթե աչքաթող էին արվում գրական լեզվի աղբյուրների և բնույթի լայն խնդիրները՝ դրանք փոխարինվելով արտահայտման ոճի, պատկերավորության «նեղ» առաջադրություններով, 30-ական թվականներին, ազգային ինքնագիտակցության վերելքի թելադրությամբ, առաջնահերթ կարևորություն է ստանում գրական լեզվի ճակատագիրը:

Տասնամյակի հենց սկզբից իրար են հաջորդում գրական լեզվի զարգացմանը նվիրված ասուլիսները, ի հայտ բերելով տարբեր դիրքորոշումներ և ըմբռնումներ:

Գրական լեզվի շինարարության խնդիրներին ավելի մեծ չափով անդրադառնում են Հայաստանի գրողների համագումարի նախօրյակին և համագումարի բուն ընթացքում: Բուռն վիճաբանությունների դրոշմն էին կրում 1934 թ. հունիս ամսին կայացած ասուլիսները՝ դիսպուտները: Հունիսի 8—10-ը կայացած դիսպուտում քննարկվել է պոեզիայի լեզվի խնդիրը (զեկուցող՝ Վահրամ Բերդիբաշյան), հունիսի 11—13-ը կայացած դիսպուտում՝ գրական լեզվի շինարարության խնդիրը (զեկուցող՝ Դերենիկ Դեմիրճյան), իսկ հունիսի 28-ին

Ե. Չարենցը զեկուցել է «Մեր գրական լեզվի զարգացման տենդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» թեմայով:

Ընդարձակ ասուլիսներից բացի կայացել են նաև փոքր տրամաշափի բննարկումներ՝ նվիրված գեղարվեստական առանձին երկերի լեզվի վերլուծությանը, գրական վարպետության հարցերին՝ կապված Մ. Գորկու լեզվի մասին հրապարակած հոդվածների հետ:

Իրենց «լեզվական մտածմունքները» ասպարեզ հանելիս հայ սովետական դրողները որոշ առումով շարունակում էին դարասկզբի հայ իրականության մեջ սկսված խոսակցությունները գրական լեզվի զարգացման ուղիների վերաբերյալ, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի՝ ազգային դրոշմ ունեցող լեզվին վերաբերող հայացքները:

Գրական լեզվի շինարարության առաջին գծի վրա էին Ա. Բակունցի և Ե. Չարենցի պատկերացումները, որոնք թեև երբեմն հանդիպում էին գրական-լեզվաբանական միջավայրի դիմադրություններին և պիտակավորմանը (օրինակ, Ն. Զարյանի «Գրական լեզվի նացիոնալիստական աղավաղումների դեմ» զեկուցումը՝ 1936-ին), սակայն արդյունավետ նշանակություն ունեցան գրական լեզվի ճակատագրի համար: Դա այն դեպքում, երբ Բակունցը և Չարենցը որոշ սկզբունքային հարցերում հակառակ դիրքերի վրա էին. օրինակ, Հովհ. Թումանյանի լեզվի գնահատության և արդիական նշանակության: Մինչ Բակունցը զարգացման հեռանկարը համարում էր Թումանյանի լեզվի ժողովրդական ուղղությունը, Չարենցը չէր բաժանում այդ տեսակետը:

Ա. Բակունցը դավանում էր կենտրոնախույս լեզվի, ասել է թե՛ դավառարարառների ամբողջ հարստությունը, նրա կենսունակ, առողջ, իմաստուն տարրերը դեպի գրական լեզվի ջրաղացը ուղղելու սկզբունքը, որն իր էությունամբ Հովհ. Թումանյանի լեզվական դավանանքի շարունակությունն էր պատմական նոր ժամանակներում:

Հովհ. Թումանյանը, բնական, կենդանի հայոց լեզվի օրհներգուն էր, այն լեզվի, որը հենվում է ժողովրդական բանավոր խոսքի նյութին՝ իսպառ մերժելով գրքային բառակազմությունները և ազգային լեզվի օրենքներին խորթ ներմոծումները. «Լեզվի գործին հաստատ ազգային դրոշմ ու հիմք տալու համար պետք է հիմնվել ժողովրդի կենդանի լեզվի, նրա ոգու ու օրենքների վրա»⁴⁴:

Նույն դավանանքին էր նաև Բակունցը, որն անգամ գրոց՝ գրաբարյան բառաձևերի կիրառությունը ենթադրում էր ոչ այլ կերպ, եթե դրանց ժողովրդական գունավորումով, այսինքն՝ ժողովրդի բանավոր խոսքի մեջ պահպանված գրաբարյան բառ ու ձևերի պեղումներով:

Այդ դավանանքին էր նաև Ստ. Զորյանը, նախադրուշացնելով, սակայն, դավառարարառի պատճենումներից ու գոհակացումներից, գրվածքները «վաներենով», «լոռիերենով», «սասուներենով» փոխարինելու շեշտերից:

Դ. Դեմիրճյանը իր «լեզվական դիրքերը» ասպարեզ հանելիս հակված էր և՛ դեպի բարբառները («չափավոր») և՛ դեպի գրոց լեզուն (առավելապես):

Գրական լեզվի շինարարությունը գրավում էր նաև լեզվաբաններին (լեզվական ասուլիսներին եռանդով մասնակցում էր Գուրգեն Սևակը):

Այս հարցում ուրույն հայացքներ ունի Ե. Չարենցը:

Ազգային գրական լեզվի ճակատագրի համար Չարենցը, եթե կարելի է այսպես ասել, առանցքային խնդիր էր համարում կենտրոնաձիգ լեզվի ճանապարհը, որ բացառվում էր բարբառային լեզվաոճերի թափանցումները:

իր հիմնական միտումներով Չարենցի «լեզվաշինարարությունը» հակված էր դեպի Վ. Տերչանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսության դրույթները, միայն այն տարրերով, որ Չարենցը ամբողջ լայնքով առաջ էր քաշում գեղարվեստական լեզվի էական տարրերի՝ ազգային մտածողության, շարահյուսման ազգային կերպերի ու ոճանդանակների կիրառության խընդիրները:

Հայոց գրական լեզվի դարգացման ուղիների իր պատկերացումները Բակունցը արտահայտեց «Կյորեն» քրոնիկոնի ժողովրդական լեզվի մեծարանքով՝ «Խնչ չքնաղ լեզու էր կյորենսրենը... Չուտեիր և չխմեիր, այլ միայն այդ լեզվով խոսեիր կամ լսեիր, թի ինչպես քաղցր և նուրբ հնչյուններով խոսում էր լվացարարուհի Մինան, ինչպես էր ծոր տալիս, ասես ոչ թե խոսում, այլ ճախարակի առաջ բարակ երգ էր ասում և բառերը նստում էին, ինչպես փափուկ մալանչներու Հապա Դոլուն Կարին... կռնում էր սառն աղբյուրի վրա, կուշտ խմում և ջուրը բեղերից կաթկթելով ասում էր. խուլվա՛յ... և այնպես էր ասում, որ եթե աղբյուրը նորահարս լիներ, ամոթից քողը կքաշեր երեսին... իսկ Աթա ապերը երբ բարկանար, այնպիսի մի ըմբո՛ կասեր, որ Մեղրաքերծե կղրնդար...

Գորիսի ոչ մի փողոցում լեզուն այնքան վճիռ չէր, որքան Հին ճանապարհի վրա: Այդ լեզու չէր, այլ կարոտ, տխրություն, դայրույթ: Այդպես Ղաթրի-նի ձորում երգում էր կաքավը և մթնում կարկաչում էր Ցուրտ աղբյուրը...»:

«Դեղնցիկ և հնչեղ էր Կյորենի լեզուն,—նա մի չքնաղ գորգ էր, նախշերով և վարդ ծաղիկներով մի հին գորգ, ինչպես Մինայի աղջիկ ժամանակ գործած գորգը... Ինչքան հնանում և մաշվում էր, այնքան շքեղանում էին գորգի գույները և պատահում էր, որ Մինան, երբ այդ հին գորգը տանում էր գետը և լվանում էր,—Մինան լաց էր լինում և նրա հետ լաց էր լինում Կյորենի լեզուն...»:

Չարենցը իր Չոնի մեջ փառաբանում էր հայոց լեզվի հզորությունը:

Մեր լեզուն ճկուն է ու բարբարոս,
Աննական է, կոպիտ, բայց միևնույն սահին,
Պայծառ է նա, որպես մշտաբորբոք փարոս
Վառված հրով անշեշ. դարերում հին.—
եվ վարպետներ խոնարհ ու հանճարեղ,—
չղկել են այն դարեր, որպես մարմար,
եվ փայլել է նա մերթ, որպես բյուրեղ.
Մերթ կոպտացել, ինչպես լեռնային քար:
եվ միշտ պահել է նա իր կենդանի ոգին...

13

Սովետական գրականությունը և արվեստը՝ բոլոր ճյուղերով, սոցիալիստական ուսուցիչի մեթոդի որոնումներով, բնականաբար, բախվում են ուսուցիչի էությանը խորթ երևույթների, ինչպիսիք էին ֆորմալիզմի ու նատուրալիզմի առանձին արտահայտությունները:

1936 թ., այն բանից հետո, երբ «Պրավդան» տպագրեց ֆորմալիզմը և նատուրալիզմը դատապարտող խմբագրական-հրահանգական հոդվածների շարքը՝ «Շաբլոնի և պարզության մասին», «Ֆորմալիստական ծամածոությունները արվեստի մեջ», «Կակաֆոնիան ճարտարապետության մեջ», «Խոպանը կինոյի մեջ», «Շփոթ՝ երաժշտության փոխարեն», «Բալետային ֆալշ»,

հասարակական օրակարգի գլխավոր կետը դարձան «ֆորմալիստ-նատուրալիստների» քննադատությունները, ապա և ինքնաձգկումները:

Մեզանում քննադատական առավել հռանդով աչքի ընկավ «Խորհրդային արվեստ» շաբաթաթերթը (խմբագիր Աղասի Վշտունի), որի էջերում «հայտնի դարձան» երաժշտության, թատրոնի, նկարչության, ճարտարապետության ասպարիզի «ֆորմալիստ-նատուրալիստները»:

Ոչ հեռու անցյալի ալեկոծություններից հետո գրական միջավայրը ավելի քան խաղաղ պայմաններում անցկացրեց հերթական կամպանիան: Դրան, ըստ երևույթին, նպաստեց «Պրավդայում» Մ. Կոլցովի տպագրած «Խաբուսիկ թեթևություն» ֆելիետոնը, որը կանխում էր չպատճառաբանված քննադատության և ինքնախարազանումների խորացումը:

Մ. Կոլցովը գրում էր. «Ֆորմալիզմի դեմ ծավալված պայքարը տեղտեղ դեմ է առնում այսպես կոչված հումքի հարցերին, կամ այլ խոսքով՝ ֆորմալիստների պակասությանը: Մանավանդ գավառում: Քիչ են ֆորմալիստներ Ուրալում, Աղով-Սեծովյան երկրում, Չուվաշիայում: Ֆորմալիստներ ճարելու գործը դժվար է նաև Ուզբեկստանում, Հայաստանում և նույնիսկ այնպիսի խոշոր կենտրոնում, ինչպիսին է Բաքուն...»⁴⁵:

Մ. Կոլցովի հոդվածը սթափեցրեց տեղական «որսագողերին»:

14

1920 թ. պատմական շրջադարձից սկսած հայ գրականությունը. դարգանում է սովետական միասնական գրականության առաջ ծառացած խնդիրների շրջանակներում:

«Աղգային մեկուսացվածության» հաղթահարման այն ընթացքը, որ դարձել էր դարասկզբի հայ գրականության դարգացման նշանաբանն ու նշանը, հեղափոխական իրադրության մեջ գտնում է իր նոր բանաձևը՝ գրականությունների փոխադարձ ազդեցությունների ու փոխադարձ հարստացումների օրինաչափությունը:

Բնականաբար, նորագույն գրականության ուղիները որոնելիս առաջին հերթին ուշադրության են արժանանում ուսու գրականության «ուղիներն ու շավիղները», որոնք ամենալայն արձագանքն են գտնում հայ իրականության մեջ: Ռուս դասական գրականության «հայկական արձագանքները», մասնավորապես XIX հարյուրամյակից եկող վաղեմի ավանդները շարունակվում են նախ և առաջ ուսու գրականության նորույթների թարգմանություններով և դրանց գնահատություններով:

Ծավալվում է թարգմանչական բուռն շարժում. առաջին հերթին թարգմանվում են այն գրվածքները, որոնք արտահայտում էին գրականության սոցիալիստական որակը՝ Վլ. Մայակովսկու, Ալ. Բլոկի, Դ. Բեդնու, Ս. Եսենինի, Ն. Տիխոնովի բանաստեղծությունները, Մ. Գորկու, Ալ. Սերաֆիմովիչի, Դմ. Ֆուրմանովի, Ա. Ֆադեևի, Լ. Սեյֆուլինայի արձակը, Մ. Գորկու, Ա. Լունաչարսկու, Կիրշոնի, Ա. ֆինոգենովի, Ն. Պոգոդինի պիեսները և այլն:

Թարգմանական գրականությունը պարբերաբար գրախոսվում էր մամուլում՝ ներկայացվելով իբրև գրականության սոցիալիստական որակի նմուշներ:

Հայ սովետական գրականության գաղափարական և գեղարվեստական սկզբունքների ձևավորման գործում ռուս գրականության խաղաղած դերի մեջ անտարակուսելիորեն առաջին տեղում են Մաքսիմ Գորկու մի շարք կարևորագույն մտքերը:

Դեռ անցյալ դարի 90-ական թվականներից անմիջական կապեր հաստատելով հայ իրականության գործիչների հետ, իսկ դարասկզբին գործնական տեսք տալով հայ ժողովրդի հետ ունեցած վաղեմի բարեկամությանը (դրա առարկայական արտահայտությունն էր 1916-ին հրատարակած «Հայ գրականության ժողովածուն»), Մ. Գորկին այնուհետև ևս մասնակցություն է բերում հայ գրական «մթնոլորտը» որոշակի տեսանկյան տակ վերափոխելու գործին:

Այսպես, 1928 թ. «Գրական դիրքերում» ամսագրի հրապարակումից գրական լայն հասարակայնությանը հայտնի դարձավ Մ. Գորկու գրած նամակը Ղարաբլիխս՝ Տիգրան Հախումյանին, ուր բացառիկ թափանցումով ռուս մեծ գրողը կանխորոշում է ճշմարիտ գրականության դիրքերը: Նամակում Մ. Գորկին՝ Ա. Պեշկովը, գրում է. «Իհարկե, դուք պետք է գրեք և շատ, բայց նույնքան անհրաժեշտ է Ձեզ համար ավելի մոտ կանգնել կյանքին, անմիջականորեն օգտվել նրա ներշնչումներից, կերպարներից, պատկերներից, զգալ նրա թրթիռը և նրա միտն ու արյունը: Մի կենտրոնացեք Ձեզ վրա, այլ աշխարհը կենտրոնացրեք Ձեր մեջ: Կյանքի մեջ շատ թույն կա, բայց կա և մեղր,— գտեք այդ մեղրը: Մի լինեք լոկ քնարերգու, մի փակեք Ձեր հոգին Ձեր իսկ կառուցած վանդակի մեջ, համարձակություն ունեցեք լինելու և՛ երգիծաբան, և՛ վիպասան, և՛ պարզապես ուրախ մարդ: Պետք է ամեն բան վերցնել և ամեն ռան տալ կյանքին, մարդկանց: Բանաստեղծների մեծամասնությունը կարծես թե անմարդաբնակ կղզիների վրա ապրելիս լինի, կյանքից և նրա քառսից դուրս: Դա, իհարկե, ավելի հեշտ է և հարմար, քան թե իրականության քառսի մեջ ապրելը, սակայն դա նշանակում է ինքն իրեն կողոպտել: Զպիտք է Ռոբինզոն լինել,— չի հարկավոր: Պետք է ապրել, աղմկել, խնդալ, հայհոյել, սիրել: Պետք է որոնել այն, ինչ որ դեռևս չի գտնված՝ նոր խոսքը, հանգը, պատկերը, բանաստեղծը աշխարհիս արձագանքն է և ոչ միայն իր հոգու դայակը»⁴⁶:

Գրականությունը դեպի կյանքի ժխտը կոշող «խորհուրդները», անկասկած, դրական նշանակություն ունեցան հայ գրականության «ռոբինզոնոգաները» կենդանի մարդկանց իրական ապրումներով ողողելու, կյանքի հոգսերին արձագանքելու, նոր գեղարվեստական խոսքը կյանքի խառնարաններում որոնելու մեջ:

Հասարակական լայն ուղադրության առարկա դարձավ 1931 թ. «Իզվեստիա» թերթում Մ. Գորկու տպագրած հոդվածը Նար-Դոսի «Մահը» վեպի ռուսերեն թարգմանության մասին:

Այդ հոդվածը ուղադրավ է հատկապես գրականության ակտիվ, կյանքը վերափոխող հերոսի պահանջով, այն հերոսի, որը պետք է լինեք հակադրությունը XIX դարի միջազգային գրականության մեջ լայն շրջանառության մեջ գտնվող անվճռական հերոսի բազմաթիվ տարբերակների: Գորկին գրում է. «Մահը» հայ գրող Նար-Դոսի վեպն է, գրված անցյալ դարի 90-ական թվականներին: Այդ գրվածքի նախաբանում հանձնարարված է, որ նրա հերոսը թույլ դարգացած հասարակական իմպուլսների տեր մարդ է, կամազուրկ, անդոր, անգործունյա մի ջղագար, որը զբաղված է ինքնավերլուծությամբ, տառապում է ինքնասիրությունից, կասկածամտությունից, երկչոտությունից,

անվճռականությունից: Շատ լավ ծանոթ մի դեմք: Արևմուտքի և մեր գրականությունը, XIX դարի 20-ական թվականներից սկսել է նկարել այս հիանալի անձավորության դիմանկարները: Առաջինը, որին առանձնապես հաջողվել է այս «անդամանանք» մարդու դիմանկարը, Ստենդալն է: Նրա օրինակին հետևեցին Եվրոպայի և Ռուսաստանի տասնյակ խոշորագույն գրողներ: Ամբողջ մի հարյուրամյակի ընթացքում գրականության գլխավոր, փայլուն կերպով մշակված թեման էլ հենց այդ երիտասարդի կյանքի և արկածների նկարագրությունն է, մի երիտասարդի, որի «եսը» նվազ կամ առավել կերպով ծավալվել, հիպերտրոֆիայի է ենթարկվել և որը, տեղ չգտնելով քաղքենիական կյանքի պայմաններում, իր մեջ ոչ ուժ, ոչ էլ ցանկություն է գտնում փոխելու այդ պայմանները:

Նար-Դոսի վեպը ցույց է տալիս, որ Հայաստանի գրականությունն էլ է ծանոթ այդ վճատ տիպին»⁴⁷:

Մ. Գորկու հոգվածի մեջ հատկապես կարևորվում էր իր «նեղ» աշխարհի մեջ խորասուզված կամադուրկ հերոսին ուժեղ, կամային հերոսով փոխարինելու դրվածքը, հասարակական կյանքի վրա ազդեցություն թողնող ժամանակի հերոսի տեսանկյունը:

Թեև բավականաչափ ուշացումով հրապարակվեց Մ. Գորկու կարծիքը Մ. Արաղու «Ընկեր Մուկուլը» պատմվածքի մասին, ուսկայն գրական շրջանակներում հայտնի էր «Советская страна» գեղարվեստական ամսանախի խմբագրական հանձնաժողովի անդամներին Սորենտոյից (Իտալիա) 1929-ին գրած նամակը, ուր ասված է. «Բացառությամբ Սուլխիաշվիլու և Արաղու պատմվածքների, մնացած բոլորը այնպես են գրված, ասես թե դրանց հեղինակները XIX դարի 70-ական թվականների օդով են շնչում, իսկ այն, որ օրացույցը ցույց է տալիս XX դարի երկրորդ քառորդը և Հոկտեմբերյան հեղափոխության 12-րդ տարին, հեղինակներին ոչինչ հայտնի չէ»⁴⁸:

Մաքսիմ Գորկու նպաստը հայ գրականության դիմանկարի ձևավորման մեջ մեծացավ 1928-ին Հայաստանում կատարած ճանապարհորդությունից հետո:

Մի քանի օր ծանոթանալով Հայաստանի տնտեսական ու մշակութային կյանքի վիթխարի կերպարանափոխություններին, Մ. Գորկին իր տպավորությունները ամփոփեց ճանապարհորդական նոթերում, ուր հետևյալ խոսքով է բնութագրված հայ ժողովրդի կյանքի պատմական նոր գործողությունը՝ «ինչքան գեղեցկություն է հարուցել հեղափոխական կենսարար փոթորիկը»⁴⁹:

Հուլագիրների (Ստ. Զորյան, Վ. Ալազան) վկայությամբ Մ. Գորկին իր զրույցների ընթացքում հայ գրողների ուշադրությունը հրավիրում էր հենց այդ կերպարանափոխությունները գրականության արտացոլման նյութ դարձնելու խնդրի վրա, գրա մեջ նկատելով ազդույին գրականության նոր հորիզոնների նվաճումը: Մ. Գորկու «բանագնացության» գլխավոր կետերից մեկը հղել է ժողովուրդների հոգեկան մերձեցման՝ գրականությունների փոխադարձ ճանաչման, խնդիրը:

Այդ առթիվ նա գրել է. «Ապրել այնպես, ինչպես ապրել ենք մինչև հեղափոխությունը, անհնարին է: Այժմ ուրիշ պայմաններ են, ուրիշ է տերը և շատ լավ տեր է: Անհրաժեշտ է կուլտուրական բոլոր ուժերի միացում, որոնք ընթանում են նոր կուլտուրայի, նոր մարդու ճանապարհով և դրան հնարավոր է հասնել կուլեկտիվ աշխատանքով»⁵⁰:

Հայ-ռուսական գրական հարաբերությունների մեծ ջատագովը՝ Վ. Բրյուսովը ևս, ինչպես Մ. Գորկին, զարգացնում է ստեղծագործական կապերը հայ մշակույթի գործիչների հետ:

Դեռ 1915—1916 աղետավոր թվականներին նպատակ դնելով «ռուս ընթերցողի առջև բացել Հայաստանի բանաստեղծական աշխարհը», Վ. Բրյուսովը իր խմբագրությամբ և ընդարձակ առաջաբանով հրապարակեց «Поэзия Армении» ժողովածուն, հայ գրականությունը դիտելով իբրև «թանկագին ավանդ հանուր մարդկության գանձարանում»: Այդ ժողովածուն պատրաստելու օրերի անձնվիրության ոգով Վ. Բրյուսովը շարունակում է կապերը հայ գրականության հետ: Դրա արտահայտությունն էին Ն. Չարենցի «Ամենապոեմի» թարգմանությունը՝ 1923 թվականին, Հովհ. Թումանյանի մահվան առիթով գրած հոգված-մահախոսականը («Красная нива», 1923, № 4), և հետաքրքրությունները նոր մշակույթի ճակատագրով: Գնահատելով հայ ժողովրդին և նրա մշակույթին Վ. Բրյուսովի բերած մեծ ծառայությունները, Հայաստանի Ժողովուրդին նրան շնորհում է Հայաստանի ժողովրդական բանաստեղծի կոչում: Խորհրդանշական է այն փաստը, որ ռուս բանաստեղծի ծննդյան 50-ամյակի հոբելյանական հանդեսում՝ 1924-ին, հայ աշուղները կատարում են Սայաթ-Նովայի երգերը և ի նշան երախտագիտության՝ Վ. Բրյուսովի ոտքերի առաջ են դնում հայ ժողովրդական երաժշտական գործիք:

Հայ մշակույթի նոր դիմագծի ձևավորման գործում նշանակալից դեր է խաղում նաև Ա. Վ. Լունաչարսկին: Երկու անգամ գալով Հայաստան, մեկ՝ 1924 թվականին, մեկ՝ 1928-ին, զրույցներ բացելով հայ մտավորականության հետ, Ա. Վ. Լունաչարսկին գեղարվեստի մարդկանց ուշադրությունը բեկեռում է ազգային և միջազգային գծերի համադրման՝ իբրև գեղարվեստական առաջադիմության պայմանի վրա:

«Երևք օր Խորհրդային Հայաստանում» ճանապարհորդական նոթերում, Մ. Սարյանի գեղանկարչությանը նվիրված հոգվածում («Красная новь»), Հ. Հակոբյանի «Նոր առավոտ» ժողովածուի ուսերեն թարգմանության առաջաբանում Լունաչարսկին հայ գեղարվեստական միաբը կողմնորոշում է դեպի ժողովրդի կյանքի արտացոլումը՝ ազգային գծերով ու գույներով: Հայ գրականության կողմնորոշումների մեջ առհասարակ նշանակալից դեր են խաղում Լունաչարսկու ընդհանուր մշակութաբանական հայացքները:

Ռուս քննադատական միտքը ևս անդրադառնում է հայ գրականության նորություններին: Այս ասպարեզում տեմպերը, իհարկե, դանդաղ էին, այնքան դանդաղ, որ արժանանում էին անգամ ռուս գրողների ինքնաքննադատությանը: Այդուամենայնիվ, 20—30-ական թվականներին տպագրվեցին մի շարք արժեքավոր քննադատական նյութեր հայ գրականության վերաբերյալ:

Դրանց մեջ են «Երկիր Նաիրի» վեպի ուսերեն թարգմանության գրախոսականները (Յու. Լիբիդինսկու, Վ. Կավերինի, Վ. Գուլյեի և այլոց), Նապոստովական Վ. Սուտիրինի «Очерки Закавказской литературы», (1928) դիրքը, ուր տրվում է Ն. Չարենցի համամիութենական գնահատականը, Մ. Շահինյանի, Վ. Կիրպոտինի, Ս. Գորոդեցկու հոգվածները, հայ գրականության առաջին տասնօրյակի (1939) արձագանքները և այլն:

Ինչպես և պետք էր սպասել, Հայաստանը 20—30-ական թվականներին դառնում է ռուս մի շարք գրողների ճանապարհորդական երթուղին: Առաջին գրող-ճանապարհորդը լինում է Նիկոլայ Տիխոնովը, որը իր տպավորությունները շարադրում է ճանապարհորդական նոթերում:

Այնուհետև Հայաստան են գալիս Օլգա Ֆորշը, Անդրեյ Բելին, Միխայիլ Կոլցովը, Աննա Ախմատովան, Իոսիֆ Մանդելշտամը և այլք:

20-ական թվականների վերջերից բացվում է հայ գրականության և մյուս ազգային գրականությունների մերձեցումների լայն հունը:

Դրա առաջին նշանակալից փաստերը հանդիսացան անդրկովկասյան հանրապետությունների՝ Վրաստանի, Ադրբեջանի և Հայաստանի գրողների պատվիրակությունների փոխայցելությունները (շաբաթները) Թիֆլիսում, Բաքվում և Երևանում, որոնք վերածվեցին գրականությունների բարեկամության տոնահանդեսի: Միամսյակ-տոնահանդեսին (1929) նախորդել էր հանրապետությունների պրոլետարական գրական շարժումներին վերաբերող ստեղծագործական հարցերի համատեղ քննարկումը՝ պրոլետարական գրողների անդրկովկասյան առաջին պլենումում (1928, Թիֆլիս): Ներկորդ պլենումը կայացավ Երևանում՝ 1930-ին: Աստիճանաբար հայ գրականությունը ընդլայնում է իր համամիութենական տարածման շառավիղները:

Ոչ միայն Ադրբեջանում և Վրաստանում, այլև Ուկրաինայում ձևանում էին լինում հայ գրականության երկերի թարգմանությունը: Այդ գործի ակունքների մոտ կանգնած են Պավլո Տիշինյան (որը հայ պոեզիայի նահապետի՝ Հովհ. Հովհաննիսյանի սրտակից բարեկամն էր) և Մաքսիմ Ռիլսկին: Հետագայում (1934), երբ Հայաստան է այցելում ուկրաինացի գրողների պատվիրակությունը, թարգմանական գործի մեջ են ներգրավվում Մ. Բաժանը, Լ. Պերվոմայսկին և ուրիշներ:

Եթե 30-ական թվականներին հայ սովետական գրողներից սահմանափակ թվով գործեր են թարգմանվում ռուսերեն՝ առանձին բանաստեղծություններ, Հ. Հակոբյանի «Новое утро» ժողովածուն և Ն. Չարենցի «Ներկիր նաիրի» վեպը (ռուս ընթերցողին Չարենցը նախ և առաջ հայտնի է դարձել իբրև արձակագիր), ապա 30-ական թվականներին միանգամից լայն թափ է ստանում թարգմանչական գործը:

Այդ գործին մեծապես նպաստում են ռուս գրողների ստեղծագործական բրիգադների սարբերական այցելությունները Հայաստան: 1933 թ. բրիգադի կազմում էին Վ. Կավերինը, Ա. Մալիշկինը, Ա. Գատովը, 1935 թ. բրիգադի՝ Պ. Անտոկոլսկին, Վ. Գուցեր, Վ. Կիրպոտինը և այլք: Ռուսերեն թարգմանությամբ լույս են տեսնում Ալ. Շիրվանզադեի, Ա. Բակունցի, Ստ. Զորյանի, Գ. Մահարու, Մ. Արմենի արձակ երկերը, «Հայաստանի բանաստեղծները» («Поэты Армении» — 1934) ժողովածուն՝ Ա. Գատովի թարգմանությամբ, «Հայ պոեզիայի անթոլոգիան» (Հնագույն ժամանակներից մինչև մեր օրերը» — 1940), որը Վ. Բրյուսովի ժողովածուից հետո ներկրորդ մեծագիր գիրքն էր հայ բազմադարյան պոեզիայի ռուսերեն թարգմանության ասպարեզում:

Ռուս-բանաստեղծ-թարգմանիչները՝ Պ. Անտոկոլսկին, Վ. Ռոժդենստովսկին, Մ. Սվետլովը, Ա. Գատովը և մյուսները ներշնչվում են նաև հայկական մոտիվներով: Հայաստանյան անմիջական շփումներից ծնունդ առավ Իոսիֆ Մանդելշտամի ստեղծագործության պսակը՝ բանաստեղծությունների «Հայաստան» շարքը («Новый мир», 1931, № 3, «Литературная газета», 1934, 18 декабря): «Հայկական թեման» տեղ է գտնում նաև Նիկոլայ Տիխոնովի, Իվան Կատանի, Զազուրբինի և այլոց բանաստեղծություններում ու արձակում:

Հայկական մոտիվները արձագանք են գտնում նաև այլազգի գրողների՝ Պ. Տիշինայի, Լ. Պերվոմայսկու, Տիցիան Տաբիձևի և ուրիշների բանաստեղծություններում:

Տ. Տարիձեն Հայաստանին նվիրված շարքի մեջ արտահայտում է ազգերի սոցիալիստական բարեկամության գաղափարը, գրելով նշանակալից տողեր՝

Выходит, гостил в чужой стороне Я,
Чужих не нашел Я, как ни странно,
Слушал зато я эпос Чаренца,
Был Сарьяном Я очарован...⁵¹

Հայ ժողովրդի կյանքին ու մշակույթին ծանոթանալու նպատակով 20—30-ական թվականներին Հայաստան են գալիս նաև արտասահմանյան հեղափոխական մի շարք գրողներ, ինչպես Գերմանիայի ականավոր բանաստեղծներ Իոհանես Բեխերը և Լյուդվիգ Ռենը, հունգարացի արձակագիր, «Տիսսան բոցերի մեջ» վեպի հեղինակ Բելլա Իլլեշը, Մատե Զալկան՝ հետադաշտում իսպանիայում հռչակված «Գեներալ Լուկաշը», Ֆրանսիայի ականավոր կոմունիստ գրող, «Կրակ» վեպի հեղինակ Հանրի Բարբյուսը և այլք։

1927 թվականին, առաջին ուղևորությունից հետո, Հանրի Բարբյուսը ասաց. «Ինձ համար մեծ երջանկություն է, որ ձեզանից մի բանիսի հետ կապեր հաստատեցի, և ամենից առաջ ցանկանում եմ, որ Խորհրդային Հայաստանում կատարած իմ ճանապարհորդությունն առիթ լինի՝ տեղական և ամուր կապ ստեղծելու մեր միջև, մեր արևմուտքի ուշ մնացածներին և Ձեր, որ կառուցում եք գրական և գեղարվեստական այն գործը, որ նույնանում է այն գործի հետ, որ դուք կառուցել եք ընկերային և քաղաքական հողի վրա, որ մենք սրանից հետո աշխատելու ենք աղափարադրելու համար համաշխարհային պրոլետարիատին, լուսավորելու հին աշխարհի ուղին սոցիալիստական հիմունքներով»⁵²։

15

Հայ սովետական գրականության զարգացման համար միշտ էլ կենսական խնդիր է եղել գրական ժառանգության հանդեպ կողմնորոշումը։ Բայց հավասար չի եղել վերաբերմունքի ծառաների ծանրությունը։ Մինչ 20-ական թվականներին, մինչև Զարենցի «Վերագարծի» կանչը (1927) շրջանառության մեջ էր «անցյալը խաչելու» մասստայական հոգեբանությունը, 30-ական թվականների սկզբին որոշ շրջադարձ է նկատվում գրական ժառանգության գնահատման հարցերում։

Ճիշտ է, այդ թվականներին հուլյնպես գործում է անցյալի օտարացման նշանաբանը։ Բանն այնտեղ է հասնում, որ նույնիսկ Սայաթ-Նովան Գ. Ասատուրի հրատարակած խաղերի (1934) առաջաբանում (Պ. Մակինցյանի) գնահատվում է իբրև «սլավափառության երգիչ», սակայն տեղական միտքը ջանքեր է գործադրում «գեմոկրատական ուժեղ հակումների տեր գրողներին» դուրս հանելու «դասակարգային» «նեղ կամերաներից» և նրանց վերագարծնելու ժողովրդին։

Գոհհիկ հայացքների հաղթահարման նշաններն արդեն կային, երբ հրատարակվեց «Պրավդա» թերթի խմբագրական հոդվածը (1937)՝ շատ էական ցուցմունքներով. «Անցյալի մեծ արվեստագետները պատկանում են աշխատավոր ժողովրդին, որը ժառանգել է նախընթաց դասակարգերի կուլտուրական բոլոր արժեքները և մեր շահերին նպաստավոր չէ պահել այդ արժեքները անհայտության մեջ, փոշիացնել դրանք և վերածել պատմական հնոտինների, ինչպես փորձում են անել գոհհիկ-սոցիոլոգները։ Մեծ արվեստագետները կենդանի են մեղ համար, նրանց ջանքերը իզուր չեն անցել։ Նրանց լավագույն

երկերն արթնացրել են մաքեր և օգնել են ժողովրդին առաջ ընթանալու և զրանով իսկ գտնելու աղատագրաման ուղին»⁵³:

Իհարկե, «Պրավդայի» խմբագրականը ղգալի շափով նպաստեց «սոցիալական բովանդակության» գրողների ստեղծագործության մարքսիստական լուսաբանությանը, սակայն դեռ շարունակվում էին կամայականությունները առանձին գրողների, հատկապես աղգային աղատագրական հոսանքի (Րաֆֆի, Ռ. Պատկանյան—Գամառ-Քաթիպա, արևմտահայ բանաստեղծներ և այլն) գնահատման հարցերում:

Ընդհանուր տրամադրության համար վերին աստիճանի պերճախոս էր Մ. Մկրյանի հոդվածը՝ Պերճ Պոռչյանի «Հացի խնդիրը» վեպի մասին⁵⁴: Մինչ «Հացի խնդիրը» հոդվածում իրավացիորեն մեծարվում է իբրև հայ վիպասանության սոցիալական պաթոսի լավագույն էջերից մեկը, Րաֆֆին և Դր. Արծրունին գնահատվում են իբրև «բուրժուազիայի ռեակցիոն աղգայնական իդեոլոգիայի» արտահայտիչներ:

«Պոռչյանը «Հացի խնդիրը» վեպով,— գրել է Մ. Մկրյանը,— ահհայտ կերպով հակադրվել է Րաֆֆիական աղգայնական վեպերի ուղղությանը»:

Կամայական քաղաքականության տխուր դրվագն էր Գամառ-Քաթիպայի արձանը էջմիածնի Գեորգյան ճամարանի պատվանդանից ցած նետելը:

Այս իրադրության մեջ զգալուտացնող նշանակություն ունեցավ Ա. Ա. Ֆադեևի ելույթը, ուր այլևայլ գրական խնդիրների շարքում նա հատկապես անդրադառնում է նաև Րաֆֆու ժառանգության հանդեպ հղած ջարդարարական վերաբերմունքին: Ա. Ա. Ֆադեևը գրում է. «Հիմնվելով այն բանի վրա, որ առաջնորդում ճնշված ժողովուրդների դասականների մոտ կարելի է հայտնաբերել շատ կամ քիչ նացիոնալիզմի գծեր... դեն են գցում այն առաջադիմական նշանակությունը, որ այդ կուսիկներն ունեին իրենց ժամանակին և հայտարարելով նրանց «նացիոնալիստ», արգելում էին տպագրել և հրատարակել նրանց գործերը...»

Օրինակ՝ Հայաստանում մի քանի ընկերներ անցած դարի հայտնի հայ դասական Րաֆֆուն հուշակիլ են շուվինիստական դաշնակցության գաղափարների ոգեշնչող: Եղել են և՛ մարդիկ, որոնք Րաֆֆուն հայտարարել են ֆաշիստ, կարծես XIX դարի Հայաստանը գիտեր մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին ֆաշիզմն է: Էլ ինչ դարմանալու բան կա, որ Րաֆֆուն այլևս չեն հրատարակում Հայաստանում, որ Րաֆֆու մասին գրելը համարվում է ամոթալի բան, որ գրադարանավարները չգիտեն Րաֆֆու աշխատությունները գրադարաններից հանեն, թե՞ ոչ: Րաֆֆուն՝ անցած դարի հայ բուրժուազիայի խոշորագույն ռոմանտիկին, իրոք, հատուկ էին նացիոնալիստական հայացքներ, բայց նա քննադատության է ենթարկել ֆեոդալական մնացուկները և եղել է խոսքի հիանալի վարպետ: Ընթանալով մի քանի հայ ընկերների ուղիով՝ պետք կլինի ռուսական կլասիկ ժառանգությունից դուրս շարտել և Տոլստոյին՝ իբրև արմատացած հետադիմականի՝ իբրև անուղղելի խավարամոլի»⁵⁵:

Ոչ միայն Րաֆֆին, այլև հայ դրականության գեղարվեստական շատ հուշարձաններ արժանանում են ավելի խնամքոտ վերաբերմունքի՝ իրենց պատմական և արդիական նշանակալից արժեքով:

Անցյալի գեղարվեստական հուշարձանների գնահատման բարձրակետը եղավ «Սասունցի Դավիթ» հայ ժողովրդական վեպի 1000-ամյակի տոնակատարությունը՝ ոչ միայն համահայկական, այլև համամիութենական լայն շրջագծով:

Թեև դեռ 1913 թ. տոնվել էր հայ գրերի դյուտի 1500-ամյակը և հայ տպագրության 400-ամյակը, սակայն հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության մեջ նրա գեղարվեստական հուշարձաններից ամենանշանակալիցը մեր օրերում էր արժանանում այդքան մեծ ուշադրության:

1938 թ. Հայաստանի կառավարության որոշումից հետո ծավալվեց լայնածավալ աշխատանք՝ «Սասունցի Դավթի» 1000-ամյակը 1939-ին նշելու համար:

Դեռ 1936 թ. Մ. Արեղյանը հրատարակել էր «Սասնա ծռեր» մեծագիր հատորը՝ վեպի բազմաթիվ տարբերակներով (տարբեր ասացողների պատումներով), որի հիման վրա Մ. Արեղյանը, Գ. Աբովը և Ա. Ղանալանյանը հյուսեցին «Սասունցի Դավթի» համահավաք բնագիրը: «Համահավաքը» լույս տեսավ Հովսեփ Օրբելու առաջաբանով, թարգմանվեց նաև ռուսերեն (ունեցավ երեք հրատարակություն՝ Երևանում, Լենինգրադում, Մոսկվայում), ինչպես նաև ՍՍՀՄ ժողովուրդների մի շարք լեզուներով:

ՍՍՀՄ Գիտությունների ակադեմիայի հայկական ֆիլիալը իր գիտական 4-րդ նստաշրջանը նվիրեց «Սասունցի Դավթին», ուր գիտական խոր ղեկուցումներով հանդես եկան Հայաստանի և երկրի այլ քաղաքների ականավոր գիտնականները: «Սասունցի Դավթի» տոնակատարության բարձրակետը ՍՍՀՄ Գրողների միության վարչության 7-րդ հորեկյանական պլենումն էր Երևանում: Էպոսի տոնակատարությանը մասնակցելու համար Երևան էին եկել սովետական բազմազգ ականավոր գրողներն ու գիտնականները՝ Ա. Ֆադեև, Ալ. Տոլստոյ, Կ. Ֆեդին, Վս. Իվանով, Պ. Տիչինա, Պ. Բրովկա, Ս. Վուրզուն, Գ. Լեոնիձե, Մ. Զավախիշվիլի, Շ. Դադիանի, Ս. Շերվինսկի և այլք:

Ելույթ ունենալով գրողների միության վարչության պլենումում, սովետական գրականության և գիտության ներկայացուցիչները նշեցին հայ ժողովրդական վեպի համամարդկայնությունը և մարդասիրական-դեմոկրատական հզոր ոգին:

Տոնակատարությունը խթանեց հայ ժողովրդի հանճարեղ ստեղծագործության լայն տարածմանն ու ճանաչմանը:

«Պրավդա» թերթը իր խմբագրական հոգվածում հետևյալ խոսքերով բնութագրեց հորեկյանի նշանակությունը. «Հայ ժողովուրդը տոնում է իր հերոսական էպոսի մեծագույն երկի՝ «Սասունցի Դավթի» հիանալի պոեմի հաղարամյակը: Այդ տոնակատարությանը մասնակցում է ամբողջ սովետական ժողովուրդը: Պոեմի հերոսական կերպարները մտել են սովետական գրականության և կուլտուրայի ընդհանուր գանձարանը: Դրանք հարստացնում են գրողների, բանաստեղծների, նկարիչների ստեղծագործությունը մեր Միության բոլոր հանրապետություններում: Սովետական կուլտուրայի միջոցով «Սասունցի Դավթի» մտնում է համաշխարհային կուլտուրայի ուղեծիր և դառնում է մարդկության հերոսական մեծ էպոսի մի մասը՝ «Իլիականի», «Ոդիսականի», ռուս ժողովրդի դյուցազնական բիլինային էպոսի, «Կալևվալայի» և հյուսիս սագաների, Շիրեկունգների երգի» և ժողովրդական ստեղծագործության շատ այլ գանձերի կողքին»⁵⁶:

Հայ մշակույթի տարեգրության մյուս նշանակալից իրադարձությունները հայ արվեստի (1940) և հայ գրականության (1941, հունիս) տասնօրյակներն էին: Գրական տասնօրյակը ի ցույց դրեց հայ բազմադարյան գրականության մարդասիրական, ժողովրդասիրական, այլասիրական ավանդները, որոնցից հայ սովետական գրականությունը քաղեց իր հետագա վարճացման լիցքերը:

ՊՈԵԶԻԱ

1

Հեղափոխության՝ սահմանագծի ժամանակի, գլխավոր հարցը հայոց բանաստեղծության նոր դիմագծի հայտնագործությունն էր, որը գրական ասուլիսներում ասպարեզ հկավ «Ի՞նչ պետք է լինի արդի բանաստեղծությունը» սահմանումով:

Հարցը դրված էր ամենայն սրությամբ և որոշակիությամբ՝ վերաշրջել զարգացման վաղեմի ուղիները, նոր ձև ու կերպարանք տալ հայոց բանաստեղծությանը: Բանաստեղծական մտածողության նորացման խնդիրը հայ գրականությանը դրադեցնում էր դեռ դարասկզբից, ավելի ուժեղ շիկացումով՝ 10-ական թվականներին:

Այս տեսակետից բնորոշ է Վահան Տերյանի յուրօրինակ «գանգատը».

Ի՞նչ կարող եմ անել ես, արդյոք ի՞նչ
եղբայրներ իմ, եղբայրներ իմ, ձեզ համար,
Ահա բեկված իմ հոգին անօգ ու աննիւշ,
Ձեր թախծով է այրվում համր ու անդադար...
Մի անսկիզբ, մի անվերջ—մի սղեկեղ, մին հին երգ
Դառն եւ միալար—
Բայց չի լսում սիրտը ձեր
երգն այս ցավազար:
Ձեզ ճշան է հարկավոր, և՛ փող, և՛ թմբուկ,
Իսկ իմ երգը միշտ տխուր, երգըս վշտի ու սիրտ,
Ես եմ անօգ, ես անօգ, որպես մի մանուկ,
Ես երգիչ եմ, երազող
Աշխարհի դեմ, շարի դեմ
Ողջակեզ եմ,
Ձոհ...

Նոր երգի ծննդյան երազանքով թեև ողողված էր 10-ական թվականների բանաստեղծությունը, սակայն դա օրակարգի սուաջին կիտ դարձավ պատմության հեղափոխական շրջադարձից հետո:

Իսկ այդ շրջադարձը թելադրում էր միանգամայն նոր սկզբունքներ՝ արմատապես տարբեր արվեստի հին ուղիներից:

«Անհատական գեղարվեստը,—ազդարարում էր հայոց լրագիրը,—պետք է տեղի տա մամայնական գեղարվեստին»¹:

«Համայնական գեղարվեստի» ստեղծման հոգեբանությամբ էր շնչում մանավանդ բանաստեղծական մթնոլորտը, որից անպակաս էին վեճերն ու վիճաբանությունները, հրովարտականներն ու ծրագրերը: Այդ մթնոլորտի կենտրոնական դեմքը Նդիշե Չաբենցն էր՝ տասական թվականներին արդեն հայ իրականության մեջ հռչակված նոր բանաստեղծը, որն ամենից խորն էր կրում բանաստեղծության ռեակային նոր սկիզբների հոգեբանությունը:

Սիմվոլիստական ուղղության խորհրդանշանների ու կոահումների, իսկ այնուհետև ռոմանտիկական ուղղության հուղական պայթյունների և ուժի գեղագիտության դպրոցն անցած բանաստեղծը տենդագին որոնում էր ժամանակի նոր երգը:

Հայոց բանաստեղծությունը,—մտածում էր Չարենցը,—«...վերջին տասը տարվա ընթացքում ապրել է իր ամենախորունկ կրիդիսներից մեկը»², նրա զարգացումը ընթացել է գերազանցորեն Վահան Տերյանի դպրոցի հետագծով, այն ուղղության, որի կենսական մթերանոցները սպառվել են այն աստիճան, որ անկարող են այլևս նյութ մատակարարել նոր հոգեբանությունն արտահայտելու կոշված բանաստեղծությանը: Վահան Տերյանը,—ասում էր Չարենցը,—«հայ բանաստեղծության ոչ թե սկիզբն էր, այլ վերջը»³:

Դեղագիտական այս իրադրության մեջ Չարենցը 1922 թ. ամռանը երիտասարդ բանաստեղծներ Դևորգ Աբովի և Ազատ Վշտունու հետ ստորագրեց «Երեմի» խմբակի հանգանակը (Դեկլարացիան), որը «Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն» հրովարտակով տպագրվեց հունիսի 14-ին, «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում (№ 120):

«Երեքի Դեկլարացիան», իհարկե, մեթոդաբանական տեսություն էր գրականության համար ընդհանրապես, բայց առավելապես վերաբերում էր բանաստեղծական արվեստին, որը ժամանակի ամենաազդեցիկ և առաջատար ժանրն էր՝ իր ենթաժանրերով:

«Երեքի Դեկլարացիան», անտարակույս, շփման եզրեր է հայտարարում նաև ժամանակի այլևայլ բանաստեղծական հոսանքների առաջադրությունների հետ, բայց իր գլխավոր պաթոսով ֆուտուրիստական հանգանակ է:

Սկզբնավորվելով Իտալիայում՝ իբրև XX դարի տեխնիկական առաջընթացի գեղագիտական համարժեք (1909-ին Մարինետտին հրապարակեց իր մանիֆեստը), ֆուտուրիզմը տասական թվականներին խոր արմատներ գցեց նաև Ռուսաստանում՝ ի դեմս իրենց «ВУДЕТЯНИЕ» համարող Վլ. Մայակովսկու, Դ. Բուդյակի, Վ. Խլեբնիկովի, Վ. Կրուչինիսի ապագայապաշտական հրովարտականների և բանաստեղծական փորձերի:

Ֆուտուրիստական ծրագրերը շուտով թափանցեցին նաև հայ իրականությանը. Կարա Դերվիշը 1914-ին Թիֆլիսում տպագրեց «Խնչ է ֆուտուրիզմը» պրբույկը, ուր, ռուս ֆուտուրիստների ոգով, վերաշարադրում էր նրանց «Ապտակ հասաբակական նաշակին» (1912) դեկլարացիայի դրույթները:

Միանգամայն ճիշտ է նկատված, որ ինչպես Չարենցը, այնպես էլ Գ. Աբովն ու Ա. Վշտունին, ապրելով Թիֆլիսում, դեռ տասական թվականներին հաղորդակցվել են ֆուտուրիստական գեղագիտությանը⁴:

Իսկ երբ գալիս է նոր երգի հռչակման ժամանակը, նրանք առաջին հերթին դիմում են այդ ուղղության տեսական մթերանոցներին, որը Չարենցի և նրա «Համախոհների» աչքին երևացել էր բանաստեղծության գալիքի կերպարանքով:

Ի տարբերություն իտալական ֆուտուրիստների դավանանքի մեջ առաջին շեշտը համարվող տեխնիկական դարի բանաստեղծության արագության և ուժի դրույթի, ռուս ֆուտուրիստների հանգանակների գլխավոր շեշտը բանաստեղծության հրապարակայնացումն էր, բանաստեղծական խոսքը դեպի լայն մասսաները տանելու մղումը, որը և դարձավ հայ ֆուտուրիստների Դեկլարացիայի հիմնաշեշտը. «Դուրս հանել բանաստեղծությունը սենյակներից դեպի փողոցներն ու մասսաները և գրքերից դեպի կենդանի խոսքը»⁵:

«Երեքի» դեկլարացիայի այս առաջին արմատական սկզբունքը իր վրա կրում էր ռուս ֆուտուրիստների պարագլուխ Վլ. Մայակովսկու գեղագիտաճան հայացքների ակներև ազդեցությունը:

«Մեզ անհրաժեշտ է ոչ թե արվեստի մեռյալ տաճար, ուր լլկվում են արվեստի երկերը,—հայտարարում էր Վլ. Մայակովսկին,—այլ մարդկային հոգու կենդանի գործարան... Արվեստը պետք է կենտրոնանա ոչ թե մեռած տաճար թանգարաններում, այլ ամենուրեք՝ փողոցներում, տրամվայներում, ձեռնարկություններում, արհեստանոցներում և բանվորական թաղամասերում»:

Որդեգրելով մայակովսկիական-ֆուտուրիստական հանգանակների մյուս կետերը ևս՝ «Բաղումի» (МНОЖЕСТВА)՝ բաղմությունների տարերքի արտացոլում, Ռիթմի առանձնաշեշտում և այլն, «Երեքը» արձագանքում էին ժամանակի գրական տեսության մեջ արմատացած այն տեսակետին, որի համաձայն բանաստեղծության պարզացման «այսօրը» համարվում էր ֆուտուրիզմը: Վ. Բրյուսովի «Ռուսական պոեզիայի երեկը, այսօրը և վաղը» (սիմվոլիզմ, ֆուտուրիզմ, պրոլետարական պոեզիա) հոդվածի հետևություններով Չարինցի կարգացած «Արդի ռուսական պոեզիան» դասախոսության մեջ զարգացվում էր այն միտքը, որ «հեղափոխական այժմեականության» խնդիրներին ամենից ավելի բավարարություն է տալիս ֆուտուրիզմը՝ ի դեմս Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության, որը նվաճել էր ռուս գրականության նորագույն բնագծերը:

Եթե «Երեքի» Դեկլարացիայի առաջին գլխավոր սկզբունքը՝ բանաստեղծության լեզվի նորացման պահանջը, արտահայտում էր գեղարվեստի նոր բովանդակությունը և նոր ձևը սահմանելու պատմական անհրաժեշտությունը, ապա Դեկլարացիայի երկրորդ գլխավոր սկզբունքը՝ դասական ավանդների հերքման գիծը, արտահայտում էր ժամանակի նեղ-աղանդավորական հոգեբանությունը: Դեկլարացիայի՝ դասական ավանդները ժխտող լողունները ներշնչված էին և՛ ֆուտուրիստների («Երկրի երեսից ջնջել գեղարվեստական հին ձևերը»), և՛ պրոլետկուլտական հրահանգների («Հանուն մեր վաղվա ալյոնք Ռաֆայելին, ավերենք թանգարանները, տրսերենք ծաղիկներն արվեստի») դրույթներով:

Բանն այն է, որ չնայած ֆուտուրիստական և պրոլետկուլտական (դարբնոցական) բանաստեղծական հոսանքների դիրքերի միջև կային էական տարբերություններ, բայց այդ և մյուս բոլոր հոսանքները հանդես էին գալիս իբրև ապագայի, դալիքի համբավաբերներ, ուստի և խաչ բաշելով անցյալի վրա, իրենց վրա էին վերցնում «ախտահանողի» պարտականությունը:

Նոր երգի գեղագիտությամբ ամենաբնորոշ օրինակը՝ և՛ իբրև տեսություն, և՛ իբրև այդ տեսության գեղարվեստական յուրացում, եղավ Չարինցի «Ամենապոեմը»:

Արդեն այս պոեմի նախերգանքում հռչակվում է «ամենքի մասին, ամենքի համար և ամենքի անունից» ծրագրված բանաստեղծության պահանջը.

Ինչո՞ւ միայն ես.

Թող բոլորը՝ նրանք—երգեն

Բոլորի՛ն, բոլորի՛ն, բոլորի՛ն—

երգեն:

Թո՞ղ երգեն, ինչքան մարդ որ կա,

Թող աշխարհը ամբողջ երգի:

Համայնաբերի ելակետը այն է, որ ամեն մի մշակ «իր խոնավ թոքերում ունի բյուր Տերյան ու Վերլեն, ու Պո», որ «աշխարհում ուրիշ հանճարներ չկան—նրանցից բացի...»:

«Համայնական գեղարվեստի» հոգեբանական լիցքերով էին ներշնչված նաև «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» պարբերականների բանաստեղծությունների ծրագրային հանդանակները: Ռուսական «Кузница» խմբակցության առաջագործ բանվորադարկի բանաստեղծությունը (սա Ա. Գաստի «Поэзия рабочего удара» ժողովածուի վերնագրից բաղված արտահայտություն էր) հայ իրականության մեջ ևս գտնում է իր դավանակիցներին, ինչպես, օրինակ, «Նրեքից» անջատված Ա. Վշտունուն և Գ. Աբովին:

Ա. Վշտունին հռչակում էր՝

Մենք նոր ենք, մենք պոետներ հանճար,
Մեր մուսան էլեկտրիկն է, շոգին,—

Իսկ Գ. Աբովը հայտարարում էր, որ ինքը «առաջին պոետն է, որ հագավ պրոպեղներ»:

Մուրճական-դարբնոցական-քուրայական մյուս բանաստեղծները ևս դավանում էին երկաթի, մետաղի, աերոկարոտի, հրաբուխի, մեքենայի բանաստեղծությունը: Գ. Վանանդեցին, օրինակ, պոեզիան համարում էր «պղնձահրշյուն օրկեստր», Ն. Ջարյանը «Աերոդշյուն» էր հղում իր նոր երգին, Վ. Ալազանը շեփորում էր հրաբխապոեզիայի լայն շառավիղները, մյուսները գովք էին հղում անխլներին ու մուրճերին, շուգունին ու պողպատին, մեքենաներին ու դործարաններին:

Պրոլետուլտական անխառն ոգով ներշնչված տրամադրությունները տեղ են գտնում նաև Ն. Ջարենցի հայացքների մեջ:

Դրա ամենաուժեղ արձագանքն էր «Բոլոր պոետներին» (1924) հրովարտակը՝ հետևյալ հրամայականով.

Հասկանո՞ւմ եք՝
—Ո՛չ մի Պառնաս,
Թեկուզ պրոլետպոուս:
Թեկուզ պրոլետպոեզիա:

Պառնասի-պոեզիայի փոխարեն Ջարենցը իր ժամանակի պոետներին պարտադրում էր հետևյալ խնդիրը.

Եթե դու պետքական ես, պոետ,
Երգերի տեղ երկրներ շինե:
Տողերդ կամուրջներ թող լինեն,
Օղակեն գետերը ղնգուն,
Որ անցնեն հաղար տարիներ
Եվ հաղարն էլ թափվեն Զանգուն:
Բե կարող ես—այնպես արա դու,
Որ այստեղ... նոր քաղաք բուսնի...
Բայց դու... դեռ նստել ես արթուն
Եվ նայում ես այդ լիրբ լուսին...

Լուսինային-սրնգային բանաստեղծության վաղեմի ավանդները դրվում են հարցականի տակ: «Երբ արշավում է նորը, հրավառն ու վիթխարին,—գրում է Գ. Մահարին,—ծղրիղները թող շերգեն ու թող լուսինը մարի»:

Իրենց բոլոր ծայրահեղություններով հանդերձ, թե՛ «Երեքը» և թե՛ դարբնոցական-մուրճականները անտարակուսելիորեն ճիշտ էին բանաստեղծության նոր որակը՝ սոցիալիստականը որոնելու մղումների մեջ, միայն թե այդ նոր որակը նրանք պատկերացնում էին թեև կյանքի ու կենցաղի ոլորտներում, բայց անկախ՝ մարդու, «ներքին մարդու» հոգեբանությունից ու ապրումներից:

Պոեզիայի նոր ուղիների որոնումները թեև մեծ մասամբ նմանվում էին «հեծելադորային գրոհներին», «գերհեղափոխական» թռիչքների, բայց առանձին դեպքերում ստանում էր ներքին դրամայի բովանդակություն:

Այդ դրամայի կրողներն էին ոչ միայն քնարականները (ինչպես Գ. Մահարին, որը գրում էր. «Իս սրնգով եկա հանդես, երբ թմբուկներն էին պայթում»), այլև Նդիշե Չարենցը, որը խորապես վերապրում էր ժամանակի արվեստի մեծ դրաման:

Դրա տպավորիչ արտահայտությունն էր «Երկու աշխարհի սահմանագծում» (1923) հոգվածը, ուր Չարենցը խոր մորմոքով հրաժեշտ տալով հայոց բանաստեղծության «եռօղակ շղթային» (Հովհ. Թումանյան, Ա.Վ. Իսահակյան, Վ. Տերյան), միաժամանակ դառնում էր, որ խզումը ժամանակավոր է, որ գալու է անցյալի բանաստեղծների վերածննդյան օրը. «Եվ ինչքան որ հեռու կլինի մեր վաղվա պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, օրհնիրգած կենցաղը լոռեցի Հովհաննեսի, գյումրեցի Ավոյի և գանձացի Վահանի պատկերած կյանքից—այնքան էլ սիրելի ու ընդունելի կլինեն նրանք, հին աշխարհի քնարերգուները նոր աշխարհի պոետներին»⁶:

Սա, Չարենցի կարծիքով, ապագայի խնդիր է, իսկ ներկան «վիհանման մի գիծ է քաշել», նոր բանաստեղծությանը պարտադրելով «օրերի դինամիկական շաշունի» նոր երգը. «Ուրիշ պիտի լինի մեր օրերի երգը, և նա, ուղե էլ, չի կարող առնչվել հին, անցյալին: Գուցե նա ևս, մեր այսօրվա պոեզիան, պիտի դեռ երկար ժամանակ թպրտա «երկու աշխարհի սահմանագծում», բայց այդ լինելու է այլևս «երկունք», և ոչ թե հոգեվարք»⁷:

«Երկունքի» շրջանում, բնականաբար, հայոց բանաստեղծությունը հայացքը շրջում էր դեպի ռուս հեղափոխական գրականության ավերը, այնտեղ «...փնտրելով մեր վաղվա պոեզիայի համար ուղիներ ու շավիղներ...»⁸:

Այդ «փնտրումների» մի բնորոշ դրվագն էր «Standart»-ի (1924) դրական ծրագիրը, որը կրում էր Ձախ արվեստի ֆրոնտի՝ «Лев» ժուռնալի տեսական գրույթների կնիքը:

Չարենցին ու նրան ընկերացած ճարտարապետներ Կ. Հալաբյանին ու Մ. Մազմանյանին այլևս գրավում են ֆուտուրա-կոնստրուկտիվիստական այն ելակետերը, որոնք տեղ ունենին «Лев»-ի դավանանքի մեջ:

«Standart»-ի ծրագրի բացատրության մեջ Չարենցը գրում էր. «Երեքի» դեկլարացիան առաջին փորձն էր ձևակերպելու մեր հետ-հոկտեմբերյան բանաստեղծության անելիքները և որպես այդպիսին, որպես փորձ՝ զուրկ չէր որոշ նշանակությունից: Նա այն ժամանակ տեղին ու հարկավոր էր ամենից առաջ որպես ժխտում հնի, որպես գրական-հասարակական մի ակտ, որ կազմակերպված ձևով եզրափակում էր մեր պոեզիայի «տեղյանական» շրջանը և հիմք էր դնում նոր շրջանի: Մի բան նա լավ գիտեր—այն, որ «հինը... վերջացել է, ու չկա վերադարձ այդ հին, — բայց թե ի՞նչը պետք է բռնի նրա տեղը—դեռ մութ էր «Երեքի» համար, անկոնկրետ, անորոշ...»

«Երեքի» դեկլարացիայի այդ հիմնական բացն է, ահա, որ գալիս է լրացնելու «Ստանդարտը»: Գրականությանը վերաբերող նրա առաջադրություննե-

ըը ոչ ժխտումն են կամ փոփոխությունը «Երեքի» ղեկարացիայի, այլ վերջինիս զարգացումը, կոնկրետացումը, նրա իդեոլոգիական և ձևական դետալիզացիան»⁹:

Եթե մոռանանք ժամանակի ոգով սլայմանավորված «ձախուժյան» շուայությունները և նույն ժամանակի աղանդավորական հոգեբանության հրահրած մոլորությունները, 20-ական թվականների գեղագիտական միտքը իր տեսական առաջադրություններով ցանկանում էր հայ բանաստեղծության մեջ բերել կյանքի շունչը, ժամանակակից առօրյայի էական գծերը, նույն այդ կյանքի բովանդակությունը համապատասխանող բանաստեղծական նոր, ներգործուն կառուցվածքները:

Այն կառուցվածքներն ու ձևերը, որոնք պետք է լինեին ժխտումը «տերյանական» կիսաձայնային-կամերային բանաստեղծության և հաստատումը լայնաշունչ-պաթոսային խոսքի՝ մայակովսկիական-ուլիսմենյան-վերհարնյան դինամիկ բանաստեղծության կողմնորոշումով:

2

Բանաստեղծության տեսական առաջադրությունների չափածո տարբերակները «ծրագրերից» բացի նաև ժամանակակից հայ իրականության «թեմատիկական» յուրացումներն էին: Նորագույն բանաստեղծության թեմատիկայի մեջ առաջին տեղը, հասկանալի պատճառներով, գրավում էր երկրի զարթոնքի, Հայաստանի սոցիալական վերածնության թեման: Բանաստեղծության նյութ են դառնում «երկաթավորվող երկրի» սոցիալիստական շինարարության առաջին քայլերը՝ գյուղական տեխնիկական (շոգեգութան, սերմնադտիչ, տրակտոր), գյուղի կոոպերացիան և կուլտուրական օջախները (խրճիթ-ընթերցարաններ և դպրոցներ), ջրանցքներն ու էլեկտրակայանները:

Հայաստանն իրապես զինվում էր երկաթով. «Մի երկաթե թռչուն մեր նաիրյան տոթում թպրտում է էսօր» (Չարենց):

Անտարակույս, հայ բանաստեղծության մեջ ևս հնչում են «երկաթե հյուրի» գալստյան դեմ ուղղված դատապարտման խոսքեր (Ս. Նսենինի «Քառասունքի» ոգով), բայց հիմնական շեշտը «չուզունս ունեսանսի» փառաբանությունն էր՝ պաթետիկ-հրեղեն խոսքով:

Այս առումով հայ նորագույն բանաստեղծության զարգացման նախնական փուլի (1920—25) կարևոր դրվագը եղավ այսպես կոչված «շիրկանալյան պոեզիան»:

1922 թ. Ալեքսանդրապոլին (Լենինական) մերձակա Կապս գյուղում սկսված Շիրակի ջրանցքի կառուցումը ոգևորության այնպիսի ալիք առաջ բերեց ժողովրդի մեջ, որ նրան համակած խանդավառությունը փոխանցվեց նաև չափածո խոսքին՝ բանահյուսությանը և բանաստեղծությանը:

Նորագույն բանահյուսության մեջ հնագույն բանահյուսության ավանդական մոտիվներից մեկը՝ ջրի մոտիվը, ենթարկվում է որոշակի կերպարանափոխության: Ժողովրդական-անանուն ասացողների հյուսած ժողովրդական խաղիկներում (որոնք տեղ են գտել 1938-ին տպագրված «Հայկական խորհրդային ֆուլկլոր» ժողովածուի մեջ) ջրի ակունքները խափանող վիշապների ու դեերի փոխարեն հանդես են գալիս ժողովրդական ակնկալությունները մարմնացնող այն մարդիկ, որոնք իրենց կամքին են ենթարկում ջրային տարերքը՝ երկրի սոցիալական առաջագիմության վճռական գործոններից մեկը:

Ժողովրդական-բանահյուսական մեկնակետը յուրովի արձագանք է գրտնում նաև բանաստեղծության մեջ: Գ. Սարյանը («Շիրակի հարսանիքը»—1925), Սարմենը («Դաշտերը ժպտում են»—1925), Գ. Մահարին («Շիրակի ջրանցքը»—1925), Մ. Արմենը («Շիրականալ»—1926), Ն. Զարյանը («Ջրանցքի կապույտ երկրում»—1926) և ուրիշներ արձագանքելով Հայաստանի սոցիալիստական շինարարության առաջնեկի հարուցած համաժողովրդական ցնծությանը, դրանով իսկ բանաստեղծական պատկերը մերձեցնում են կոնկրետ իրականության նյութին և այդ նյութի հուզական-հոգեբանական «իմպուլսներին»:

«Շիրականալյան պոեզիան», մերկապարանոց սխեմատիզմով և հուստորականությամբ հանդերձ, նշանավորում էր աշխատանքի բանաստեղծության գեղագիտության սկիզբը:

Այդ գեղագիտությունը հրահրեց նաև գեղարվեստական այնպիսի արժեքի ծնունդը, ինչպիսին հեղափոխական-պրոլետարական բանաստեղծ Հակոբ Հակոբյանի «Բոլշևիկ է Շիրականալը» ասքապատումն է:

✓ Հակոբ Հակոբյանի (1866—1937) անունն անխղիժորեն կապված է հայ պրականության պրոլետարական հոսանքի հետ: Նա այդ հոսանքի հիմնադիրն է և ամենահայտնի դեմքը:

Ստեփան Շահումյանն իր հոգվածներից մեկում այսպես բնութագրեց բանաստեղծի պատմական ծառայությունը. «...Մեր մեջ կա մի ամբողջ հասարակական խավ՝ գիտակցության եկող բանվորությունը, որի համար Հակոբ Հակոբյանը ճանաչված բանաստեղծ է... Նա այդ բանվորական ցավերի և ուրախությունների արտահայտիչն է, նրանց աշխատանքի և կռիվի երգիչը»¹⁰:

Հեղափոխության երգիչը խորհրդային իշխանության տարիներին դարձավ իր վերածնված երկրի սոցիալիստական կառուցման բնաբերդուն:

Հ. Հակոբյանը ծնվել է 1866 թ. մայիսի 26-ին, Գանձակում (ներկայումս՝ Կիրովաբադ): Գանձակի հայոց ծխական դպրոցից հետո նա պետական թոշակով ընդունվեց քաղաքային գիմնազիան: Հակոբյանը գիմնազիայում անցկացրած տարիները (1879—1886) համարում է իր հոգևոր աշխարհի ձևավորման շրջանը: Այստեղ նա կարդում է Պուշկինի, Լերմոնտովի, Նեկրասովի ազատասիրական ոտանավորները, Արովյանի և Բաֆֆու վեպերը, Աղայանի ժողովրդաշունչ երգերը: Նրա վրա մեծ տպավորություն է թողնում Միքայել Նալբանդյանի «Ազատն աստված» բանաստեղծությունը: «...Այդ բանաստեղծությունն էր,— գրում է Հ. Հակոբյանը հիշատակարանում,— որ առաջին անգամ գիտակցորեն խանգավառեց իմ հոգին, մեջս ներշնչեց ազատության դադափարը և ինձ համար այնուհետև դարձավ պաշտելի»:

1885 թ. ցարական լուսավորության մինիստր Դելյանովի կարգադրությամբ Անդրկովկասի հայկական դպրոցները փակվում են: Մայրենի լեզվի բռնության դեմ ժողովուրդն ամենուրեք բարձրացնում է խռովություններ: Գիմնազիստ Հակոբյանը գրում է «Հյուսիսի աղաւթը» երգիծական ոտանավորը, իր վայրույթն արտահայտելով կատարվածի դեմ: Դրա համար նրան հեռացնում են գիմնազիայից:

Մեկնում է Թիֆլիս՝ ծառայում որպես գեղադործ, ապա տեղափոխվում Բաքու՝ աշխատում իբրև սեպործ բանվոր, պորժարանային գանձապահ, հաշվապահ և այլն: «Սև քաղաքը»՝ Անդրկովկասի բանվորական կենտրոն Բաքուն, վճռական դեր է խաղում Հ. Հակոբյանի աշխարհայացքի ձևավորման մեջ: 1887-ից մինչև 1893 թվականը ապրելով Բաքվում, Հ. Հակոբյանը հիմ-

նավորապես ուսումնասիրում է աշխատավոր մշակների կյանքը և ակնառես լինում բաղմաղգ նավթագործների ընդլզումներին:

1893-ին «Մուրճ» ամսագրում Հ. Հակոբյանը տպագրում է «Ուխտ բարեկամության» ոտանավորը: «Մուրճի» խմբագիր ու հրատարակիչ Ավետիք Արասխանյանը խրախուսում է Հակոբյանին՝ հրավիրելով աշխատակցելու իր ամսագրին:

1894-ին նորահայտ բանաստեղծը վերադառնում է Թիֆլիս, ուր նրան բանտարկում են: Երկամսյա բանտարկությունից հետո՝ Հ. Հակոբյանը վերսկսում է իր գրական և հեղափոխական գործը: 1895-ին գործաբանային հաշվապահը դարձյալ «Մուրճ» ամսագրում տպագրում է իր հանրահայտ «Նամուս և ղեյրաթ» բանաստեղծությունը, որին Ղ. Աղայանը տեղ է տալիս իր կազմած հայոց լեզվի դասագրքում:

1899-ին «Մուրճ» ամսագիրը հրատարակում է Հ. Հակոբյանի բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը, որ ժամանակի մամուլում առաջ է բերում վիճաբանություններ: Քննադատներից մեկը «Նոր-Դար» թերթում տպագրում է անբարյացակամ մի հոդված: Նույն թերթում Հակոբյանի տաղանդի գնահատությամբ հանդես է գալիս ապագա նշանավոր հայագետ Մանուկ Աբեղյանը:



Աշխատելով Թիֆլիսի Կովկասյան բանկում (1901 թվականից), Հ. Հակոբյանը կատարում է և՛ հեղափոխական աշխատանք, և՛, միաժամանակ, շարունակում է գրել:

Պատանեկան սիրո տպրումներ, դյուղական կենցաղի պատկերներ, բանաստեղծի կոշման մասին խորհրդածություններ, — ահա այն մոտիվները, որ տեղ են գտել Հ. Հակոբյանի բանաստեղծությունների առաջին գրքում: Հակոբյանը մեծ մասամբ ընդօրինակում էր իր ժամանակակիցների տրամադրություններն ու մտքերը:

Բայց, չնայած նմանություններին, Հ. Հակոբյանի բանաստեղծություններում կար մի երակ, որը կարող էր նրան դուրս բերել ինքնուրույն ճանապարհ. նրա ամենամտերմական, զուտ անձնական ոտանավորներում անգամ ակներև էր հասարակական շունչը: Հ. Հակոբյանի ոտանավորների քաղաքացիական երակը ավելի որոշակի է երևում նրա պոլականկարներում («Պատկերներ», «Դյուղական բալլադ») և քաղաքային արհեստավորին նվիրված բանաստեղծություններում:

Այս վերջիններից է «Նամուս ու ղեյրաթը», որ բանաստեղծը ձոնել է Լևոնալայի (հին Թիֆլիսի արվարձան) ջրմուղի բանվորներին: Բանաստեղծության քնարական հերոսն իր քրտինքով ապրող այն արհեստավոր-դարբինն է,

որ կյանքում ամեն բանից վեր է դասում մարդկային արժանապատվությունը: «Նամուս ու ղեյրաթը» աչքի է ընկնում աղնիվ բարոյախոսությունը, դաստիարակում է պատվախնդրություն, շիտակ վերաբերմունք դեպի աշխարհը: Բանաստեղծությունն արժարժում է արդար աշխատանքի գաղափարը,—վսեմ մի գաղափար, որ հնչեց իր ժամանակին և գտավ ընդունելություն:

Դարասկզբին Հակոբյանը գրում է ուրիշ ուտանավորներ ևս, հանդես բերելով իր քնարի նոր հնարավորությունները: Դեմոկրատ բանաստեղծը նախադրում է հասարակական մթնոլորտում խմորվող նոր տրամադրությունները և այդ ղգացողությունն արտահայտում է գեղագիտական ուրույն ծրագրով: «Ամբոխի կոչը» (1902) բանաստեղծության մեջ պոետն ասում է.

Վիշտը շոյող ու փայփայող,
Երգը դարձավ ձանձրալի...

Նա պահանջում է բանաստեղծական այնպիսի նվազներ, որոնք ոչ թե ողբալու են կարիքի մեջ տառապող անհատների ցավերը, այլ արտահայտելու են ժողովրդական բաղմունքներին՝ ամբոխների, ցասումն ու բողոքը: Սա 1902 թվականն էր, այն տարին, երբ Հ. Հակոբյանը ավելի մտերմացավ բանվորական աշխարհի հետ և բանվորների խնդրանքով թարգմանեց «Մարսիլիեզի» հեղափոխական տողերը:

Առաջին բանաստեղծություններում Հ. Հակոբյանը թեև ներկայացնում էր ժողովրդի կյանքի սոցիալական հակապատկերները, պատմում էր աշխատավորի ծանր ապրումներից, բայց դրանցում չկար հին աշխարհի դեմ պայքարելու ուղղակի կոչ:

Բանվորական շարժման վերելքի տարիներից՝ 1905 թ. հեղափոխության ժամանակաշրջանից սկսած Հ. Հակոբյանի քնարի հիմնական մոտիվները եղան հեղափոխության և սոցիալիզմի գաղափարները:

Հարցը միայն այն չէ, որ փոխվեց բանաստեղծի թեմատիկան և բանվորական աշխարհը դարձավ նրա ղնումների սուարկան: Բանվորների կյանքից գրում էին նաև ժամանակի ուրիշ բանաստեղծներ ու արձակագիրներ: Ավելի կարևոր էր այն, որ առաջին անգամ Հ. Հակոբյանի բանաստեղծություններում բանվորը հանդես եկավ իր սոցիալական ինքնագիտակցությամբ ու հեղափոխական գործողությամբ:

«Ամբոխն իմ աշխարհքը» բանաստեղծության մեջ հուշակելով պոեզիայի նոր ուղղությունը՝ պատմել կյանքի մեջ տառապողների մասին («Արի պոետ, մեր վիշտը լացիր, մեղ ընկեր դարձիր»), Հ. Հակոբյանն այնուհետև հրատարակեց իր հիմնական ժողովածուները՝ «Աշխատանքի երգեր» (1906) և «Հեղափոխական երգեր» (1907) վերնագրերով: Ոչ միայն թեմատիկայով, այլև տրամադրություններով այս ժողովածուները լրացնում են իրար:

Այդ տարիներին Հ. Հակոբյանը Թիֆլիսի «Հերմես» տպարանի գրաշարների մեջ պրոպագանդիստական աշխատանք էր կատարում, թարգմանում էր Ռուսաստանի սոցիալ-դեմոկրատական կուսակցության կոմկաջան կոմիտեի մարտական թռուցիկները, բանվորների համար գեկուցումներ էր կարգում, շփվում էր հեղափոխական գործիչների հետ, աշխատակցում էր «Կայծ» բուլշեկյան թերթին: Այս ամենը հարստացրեց նրա հեղափոխական կենսափորձը:

1905 թ. հեղափոխության պարտությունից հետո Ռուսաստանում սկսվեց բաղադական ռեակցիայի դաժան շրջանը: Ռուսահարկեցին դեմոկրատիայի բո-

լոր իրավունքները, ուժեղացան ազատ խոսքի ու ազատ մամուլի դեմ կազմակերպված հալածանքները, ցարիզմը արյունահեղ դատաստան տեսավ բանվորական և գյուղացիական շարժումների հետ: Ժամանակի մտավորականության մեծ մասի մեջ քաղաքական ունակցիան առաջ բերեց հուսալքում: Խորտակված տեսնելով «հեղափոխական փոթորկի» հետ կապված իրենց հույսերը, հայ բանաստեղծները ևս ապրեցին հուսահատություն: Այսպես, Ավ. Իսահակյանը, որ 1903 թվականին գրել էր իր «Աղատության զանգը», այժմ, իր իսկ խոստովանությամբ, փորձում էր հեռանալ վհատեցնող իրականությունից: Վահան Տերյանի քնարը նույնպես ենթարկվեց նկուն ապրումների ազդեցությանը: «Իմ հոգու համար չկա արշալույս», — գրեց Տերյանը այդ ժանր օրերին:

Քչերը միայն, ովքեր կապված էին բանվորական շարժումների հետ, անվարան մնացին ազատագրական պայքարի դիրքերում:

Ռեակցիայի տարիներին ևս Հ. Հակոբյանը շարունակում է հեղափոխական գործունեությունը: Թիֆլիսի նրա բնակարանը դառնում է բոլշևիկյան ընդհատակի կենտրոններից մեկը: Այնտեղ գրվում էին հեղափոխական կոչեր և թուղթիկներ, հավաքվում էին ընդհատակի մասնակիցները և ծրագրում իրենց անելիքները:

1911-ին, կուսակցության հանձնարարությամբ, Հ. Հակոբյանը մեկնում է արտասահման: Լինում է Գերմանիայում, Ավստրիայում, Ֆրանսիայում, Բելգիայում և կապեր է հաստատում կուսակցության արտասահմանյան խմբերի հետ: Արտասահմանյան ուղևորության ընթացքում նա շատ կարևոր մի գործ է կատարում՝ ազատելու համար Մետեխի բանտում արգելափակված Կամոյին: Նա Կարլ Լիբկնեխտին և Լունաչարսկուն է հանձնում այն փաստաթղթերի կրկնօրինակները, որոնք պատմում էին Կամոյի ֆիզիկական խոշտանգումների մասին: Այդ նյութերը, հրատարակելով Ֆրանսիական «Յոմանիտե» և գերմանական «Ֆորվերտս» սոցիալիստական թերթերում, համաշխարհային հասարակական կարծիք են ստեղծում՝ հօգուտ Կամոյի ազատման:

Հեղափոխական աշխատանքը Հ. Հակոբյանը ղուգակցում է ստեղծագործականի հետ: Ինչքան համարձակ էր ու նվիրված որպես հեղափոխության ղինվոր, նույնքան խիղախ էր ու հեղափոխության գործին հավատարիմ՝ իր բանաստեղծություններում:

Հուսալքված երգիչների վհատ ապրումներին նա հակադրեց հեղափոխական լավատեսությամբ շնչող ու ապագա դասակարգային մարտերի կոչող իր բանաստեղծությունները: «Մաքառման ժամին» ոտանավորում նա պատգամում է վառ պահել հեղափոխական ոգին և արթուն մնալ պայքարի դիրքերում: Պայքարը նա համարում է միայն խիզախների գործը և շարքերից ղուրս է հրավիրում վարանողներին, տատանվողներին, թուլամորթներին: Թեև ցարիզմը արյունոտ դատաստան է տեսել հեղափոխության հետ, թեև արդար գործի համար ժողովրդի աղնիվ զավակները ղոհարեբել են իրենց կլանքը, բայց պատմությունը գործում է նրանց օգտին: Ժամանակը լի է հեղափոխական փոթորկի նոր սպասումներով ու ամբոխների ցասման հուժկու ալիքներով:

Հողմը նոր զաղրած լեկերն է պարզում —

Գուժում փոթորիկ.

Չգայուն ծովը թափով երազում

Իններորդ ալիք,

Եվ մթնոլորտում ցասկոտ հրդեհի

կայծը բորբոքվում.

Հղոր, վիթխարի, անխուսափելի

Վրեժը կոփվում...

Հեղափոխական լավատեսության և պրոլետարիատի պայքարի հանդեպ ունեցած հավատի վառ օրինակ է «Մեռա՜ն, չկորա՜ն» բանաստեղծությունը:

Ազատագրական կռիվների և հեղափոխությունների ժամանակ ռադմաշունչ երգերից բացի ստեղծվում են նաև զոհվածներին նվիրված սգի երգեր: Հայ ժողովուրդը, որ պատմության քառուղիներում շատ նահատակներ է ունեցել, բնականաբար ստեղծել է նաև նրանց անմահացնող սգերգեր: Ազատագրական սգերգ է Մ. Պեշիկթաշլյանի «Թաղումն քաջորդվունյն» բանաստեղծությունը, համադգային սգերգ՝ Հովհ. Թումանյանի «Հոգեհանգիստը», իսկ Հ. Հակոբյանի «Մեռան, չկորանը»՝ հեղափոխական սգերգ:

Բանաստեղծական այս տեսակը զարգացավ 1905 թ. հեղափոխության տարիներին, երբ ժողովրդական զանգվածների ուժից ահաբեկված ցարիզմը կազմակերպեց հեղափոխական մարտիկների արյունոտ դատաստանը: Այդ փաստի արձագանքն էր նաև Հ. Հակոբյանի բանաստեղծությունը, գրված 1906 թ.: Հեղափոխության համար իրենց արյունը տված մարտիկներն են այն մարդիկ, որոնց մասին բանաստեղծը գրում է այսպիսի ներշնչված ու սիրով ողորված տողեր.

Կրակն էր ցայտում նրանց աչք-ունքից,

Շանթը՝ շրթունքից

Երբ խոսում էին հով-ամբոխի մեջ

Վիշտ ու կարիքից.

Վրեժի, ցասման հրով բորբոքված՝

Նրանք բեմ ելան,

Եվ բեմը դարձավ արյունով ներկված

Ջոհերի սեղան:

Խնչպիսի հերոս ընկերներ մեռան...

Պրոլետարական պոեզիան չսահմանափակվեց միայն մարտաշունչ ոտանավորներով, չափածո կոչերով, բանաստեղծական դիմումներով: Նա ստեղծեց նաև մեծ կտավի գործեր՝ պոեմներ:

Պրոլետարիատի կյանքից գրված առաջին պոեմը պատկանում է Հ. Հակոբյանի գրչին: Դա «Նոր առավոտ» պոեմն է, որը տպագրվել է 1909-ին, Թիֆլիսում, հայ մշակույթի հայտնի գործիչ Գարեգին Լեոնյանի «Գեղարվեստ» հանդեսում:

«Նոր առավոտ» պոեմում Հակոբյանն արծարծում է այնպիսի հասարակական խնդիրներ, որոնք անչափ կարևոր էին իր ժամանակի համար:

Պոեմը կառուցված է բանաստեղծի խորհրդածությունների ձևով: Առաջին մասում արդեն ճանապարհ անցած բանաստեղծը երազում է կյանքի մի այնպիսի ընկերուհի, որ և հոգեպես հարազատ լինի իրեն, և մասնակցություն բերի մարդկության «նոր առավոտի» համար: Ոտքի ելած բազմությունների պայքարին: Դա իդեալն է այն բռնաստեղծի, որ սիրո վայելքից բացի կյանքում ճանաչում է ավելի մեծ բան՝ «կարիքի աշխարհի» ազատագրումը: Անձնական երջանկությունը նա ուզում է իմաստավորել ու հարստացնել հասարակական բովանդակությամբ:

իր մտերմութուն բանաստեղծը հրաժիրում է գործարան՝ արդար աշխատանքի մարդկանց միջավայրը: Բայց ունենալով տարբեր հայացքներ մարդու կոչման մասին, նրանց համափաները բաժանվում են: Սիրած աղջիկը մտածում է այլ կերպ: Սիրո պայմանը նա համարում է ազատ ու խաղաղ բնության մեջ ներանձնանալը: Բանաստեղծը, հակառակը, համոզված է, որ գեղեցիկ և մեծ սերը կարող է իրականանալ փշոտ ճանապարհի վրա, այն միջավայրում, ուր ենթ ձուլվում է կոլեկտիվ ապրումներին:

Պսակազերծելով անհատապաշտական ու քաղքենիական հոգեբանությունը, «նոր առավոտ» պոեմի շարունակության մեջ Հ. Հակոբյանը ներկայացնում է գործարանային կյանքն ու աշխատանքը:

Կապիտալիստական գործարանը հայ պոեզիայում առաջին անգամ Հ. Հակոբյանի պոեմով է ներկայացվում: Գործարանային կյանքի այն նկարագրությունը, որ տվել է բանաստեղծը, Սուրեն Սպանդարյանը համարում է կապիտալիստական գործարանի «սինթետիկ պատկեր»: Մեքենաներից, հնոցներից, երկաթե սյուներից ու ձխնելուղներից բացի բանաստեղծը ներկայացնում է նաև բանվորների աշխատանքն ու բնութագրում աշխատանքի բովում ձեռավորվող քաղաքական գիտակցությունը:

Անդրկոլկասում սովետների իշխանության հաստատվելու օրից մինչև իր մահը Հ. Հակոբյանը մեծ խանդավառությամբ շարունակեց գրական աշխատանքը: Նա թեև Վրաստանի բանկերի կոմիսարն էր՝ բազմազբաղ մի պարտականություն, բայց ժամանակ էր գտնում նաև ստեղծագործելու համար:

Այս շրջանում Հ. Հակոբյանը գրեց իր հեղափոխական ընկերներին ու բարեկամներին նվիրված ձոնիր («Ստեփան Շահումյանին», «Կամոյին», «Միխայ Յիսակյային», «Ալ. Մյասնիկյանին»): Ապա դիմեց աշխատանքի փառաբանությանը, «Կարմիր հայրենիքի մեղդիաներից» շարքով սկզբնավորեց աշխատանքային նոր քնարերգություն: Այնուհետև հանդես եկավ անցյալի հեղափոխական անցքերին նվիրված հիշողություններով («Ագիտատորի հուշերից»), պատմվածքներով, ուղեգրական ակնարկներով և հրապարակախոսական ու քննադատական հոդվածներով:

Հ. Հակոբյանի ետհոկտեմբերյան ժառանգության մեջ, սակայն, առաջին տեղը գրավում են սոցիալիստական շինարարությանը նվիրված էպիկական պոեմները («Աստվածները խոսեցին»՝ 1922, «Բուշեիկ է Շիրկանալը»՝ 1924, «Վոլխովստորոյ»՝ 1928):

«Աշխատանքի գաղափարը ինձ համար եղել է ամենասիրելի բանը աշխարհում»,—գրել է Հ. Հակոբյանը մի հոդվածում: Բնական է, որ ականատես լինելով աշխատանքի տղատագրմանը, Հ. Հակոբյանը պետք է ապրեր անսահման ոգևորություն: Դրա արտահայտություններից մեկն էր «Աստվածները խոսեցին» պոեմը: «Գործարանի սև աշխատանքի» երգիչը նորոգում է իր քնարի բովանդակությունը: «Իմ իրդի համար, ես քեզ եմ ընտրել, կարմիր աշխատանք»,—այս նշանաբանն է համարում նա իր նոր դավանանքը: Կարմիր աշխատանքի ու նոր կյանքի կերտողներին բանաստեղծը նմանեցնում է այն աստվածներին, որ իրենց շնչով վերափոխում են աշխարհի կառուցվածքը:

Եթե «Աստվածները խոսեցին» պոեմում և զարբնոցական շնչի բանաստեղծական «մեղդիաներում» Հակոբյանը դավանում էր մասսայական «պոսիտիվիստիկայի» դավանանքը՝ «Էսը ապրում է ամենքի համար» գեղարվեստական ուղղությամբ, եթե այդ նույն գործերում նա գեղերում էր «նոր աստ-

վածներին»՝ կյանքի շինարարների, վերացական ու վերացարկված ըմբռնումների ոլորտում («Ճակատներին աստվածների այն՝ լույսեր են իջել մովսեսանման»), ապա «Բոլշևիկ է Շիրկանալը» պոեմում դառնում է սոցիալիստական շինարարության կոնկրետ առօրյային՝ Շիրակի ջրանցքի կառուցման մեջ որսալով սոցիալիստական կյանքի ու աշխատանքի պատմական բովանդակությունը:

Պոեմի նախերգանքում Հակոբյանը բանաստեղծ է հռչակում ջրանցքը կառուցողներին.

Եկել էմ, որ մի շնչում երգեմ երգդ այն դիլ, հնչուն,
Որ ձուլեցին պոետներդ յոթ հարյուր օրվա միջում:

Նախերգանքից հետո, ժողովրդական պոեզիայի արտահայտչական եղանակներով և էպիկական ոճով բանաստեղծը տալիս է Հայաստանի վերածնության խորհրդանիշ Շիրակի ջրանցքի կառուցման պատկերը.

Բոլշևիկ է Շիրկանալը,—մի ածղահա հեթաթային,
Շուրթը նրա ջուր է խմում պաղ ակունքից Արփաշայի:
Դուրիք հարթ թաղել է խոր կանաչագույն դուրալ գետում,
Պոչը հեռու կապսի ծոցում, ալիքներն է հնուտ նետում:
Մեծ ու մեծ է Շիրկանալը, կամարածե, գեղեցկաթով,
Փաթաթվել է, ոնց է գրկել, Շիրահարթը երկու թաթով:

Հ. Հակոբյանի շինարարական պոեմներն այն նշանակությունն ունեցան, որ գրականությունը մղեցին դեպի մասսայական աշխատանքն ու նրա հերոսները: «Տառապանքի երգերից, բողոքի երգերից, ցասման երգերից հաղթանակի երգերի միջով,—գրել է Ա. Վ. Լոնաշարսկին «НОВОЕ УТРО» գրքի առաջաբանում,— Հ. Հակոբյանն անցավ դեպի շինարարության լայնահորդ պոեմները»¹¹:

20-ական թվականներին, ինչպես և պետք էր սպասել, պոեզիայի «արտադրական թևի» հետաքրքրությունների առանցքը հայ գյուղի սոցիալիստական վերածնության նյութն էր, գերազանցապես այդ գյուղի կենցաղի մեջ կատարված փոփոխությունների անդրադարձումը: «Դյուղացիական բանաստեղծների» առաջին դեմքը Արարիկ Խնկոյանը—Խնկո Ապերն էր (1870—1935), որը հայտնի էր դարձել դեռ հեղափոխությունից առաջ:

Սոտ մեկ տասնամյակ (1902—1911) ծառայելով իբրև ուսուցիչ Լոռի-Փամբակի գավառի գյուղերում, Աթ. Խնկոյանը այնուհետև դառնում է «Հասկեր» մանկական գեղարվեստական հանդեսի աշխատակիցը (1911—1917): «Հասկերի» հրատարակչական ընկերությունը շարունակաբար առանձին գրքերով (թվով 18) տպագրում է Աթ. Խնկոյանի լեզնդների ու առակների, հեթաթների ու ժողովրդական զրույցների մշակումները, որոնք մուտք են գործում բոլոր գրաճանաչ հայ ընտանիքները:

Հատկապես մեծ տպավորություն են թողնում սոցիալական ուժեղ երգիծանքով և ժողովրդական ոճերով հագեցած առակները, որոնցով Աթ. Խնկոյանը հռչակվում է իբրև հայ իրականության առաջնակարգ առակախոսը:

Տարիներ անց, դեռահատելով հայ առակագրության մեջ Աթ. Խնկոյանի մուծած ավանդը, Դ. Դեմիրճյանը գրել է. «Խնկո-Ապոս ծառայությունը շատ մեծ է հայ առակագրության մեջ: Կարելի է ասել, որ նա ստեղծեց իր արվեստը, որ շատ հարազատ է մեր ժողովրդին: Նրա առակների կենդանիները, առարկաները, ընտելյան ուժերը զրսևորվում են մեր առջև իբրև մարդկային

կոնկրետ անձնավորութիւններ: Խնկո-Ապոր առակը շատ է կենդանի և կոշտ-
րիտալին: Զի կարելի չհիանալ նրա թարմ, ժողովրդական, պատկերավոր,
հյութեղ դարձվածքներով հագեցած կենդանի լեզվով և ոճով»¹²:

Սովետական տարիներին Խնկո-Ապերը շարունակեց դեռ «Հասկերի» շըր-
ջանից սկսած մանկական ընթերցանության նյութեր շարահյուսելու գործը.
հանդես եկավ ժողովրդական հեքիաթների և զրույցների մշակումներով, դրեց
դասական առակներ (որոնց մեջ «Մկների ժողովը», «Ճպտոն ու մրջյունը»
հանրահայտ առակները), մանկական բանաստեղծութիւններ, փոխադրեց—
«հայացրեց», թարգմանեց ռուս և
այլազգի նշանավոր գրողների
(Կռիլով, Պուշկին, Անդերսեն, Դ.
Բեքնի, Ս. Մարշակ, Ա. Բարտո)
գրվածքները, որոնք տասնամյակ-
ներ շարունակ եղել են «Մայրենի
լեզվի» դասագրքերի անբաժան
էջերը:

Մի խումբ փորձված մանկա-
վարժ-մանկագիրների (Հայրա-
պետ Հայրապետյան, Հակոբ Ա-
ղաբաբ և այլք) հետ Խնկո-Ապերը
եռանդուն մասնակցութիւն բերեց
սովետահայ առաջին մանկական
գեղարվեստական ամսագրերի
(«Պատկոմ» — 1923, Երևան,
«Կարմիր ծիւրեր», 1923, Թիֆլիս,
«Պիոներ», 1925, Երևան) ձևա-
փորմանը, ինչպէս նաև սովետա-
կան առաջին դասագրքերի, մաս-
նավորապէս ընթերցարանների ստեղծմանը:



Աթաբեկ Խնկոյանի ստեղծագործութեան մյուս ասպարեզը նոր գյուղի
կենցաղի ու սոցիալական դիմագծի բացահայտումն էր:

Երկար տարիներ (1923—1930) աշխատակցելով գյուղացիական «Մաճ-
կալ» թերթին, որը հրատարակվում էր կիսագրագետ, գեղջուկ ընթերցողների
համար, Ա. Խնկոյանը պարբերաբար տպագրում էր պլակատ-բանաստեղծու-
թիւններ, աղիտկաներ, չափածո ֆելիետոններ, առակներ, ակնարկներ: Դրանց
մի մասը այնուհետև լույս էին տեսնում «Մաճկալի գրադարան» մշտենա-
շարով:

Հայ գյուղի սոցիալական վերակառուցման առաջին տարիների բանաս-
տեղծական ագիտկաններում գյուղացիական լայն ընթերցողներին մատչելի և
պատկերավոր լեզվով Ա. Խնկոյանը պատմում էր նոր կյանքի առավելութիւն-
ներից, շեշտը դնելով կենդանի փաստերի վրա, ինչպիսիք էին գյուղացիների
անգրագիտութեան վերացումը («Ես հովիվ եմ գրագետ»):

Խրճիթ-ընթերցարանների և լիկկայանների հիմնադրումը («Ինչ մաճկա-
լից—էն ուղիղ գծից»), կանանց մասնակցութիւնը հասարակական անցուղար-
ձին («Մանանի երգը»), գյուղատնտեսական նոր տեխնիկայի մուտքը, քա-
ղաքի օգնութիւնը գյուղին, գյուղական կոոպերացիաների կազմակերպումը
(«Կոոպերատիվին լայն դուռ») և այլն: Դործի դնելով ժողովրդական խոսքի իր

հարուստ իմացությունները (այս բանի համար նրան զնահատում էր ղևռ Հովհ. Թումանյանը), Աթ. Խնկոյանը մասնավորապես իր ագրո-վրուցներում առածներով, Թեալուր խոսքերով, ժողովրդական հանգերով, կալամբուրներով, երգիծական բառ ու բանով կիսագրագետ գյուղացի ընթերցողներին բացատրում էր նոր իշխանության լուղունգների նշանակությունը գյուղացիության ճակատագրի համար:

Ագրո-վրուցներին և ագիտականներին զուգահեռ, Աթ. Խնկոյանը հանդես էր գալիս նաև չափածո-ֆելիետոններով, որոնց ծաղրի առարկան առավելապես տերտերն ու կուլակն էին:

Կուլակների ագիտացիային Խնկոյանը պատասխանում է հակա-ագիտացիայով («Խեղբի կարոտ գյուղի աղքատ, քեզ մի անի ալրահատ», «Երեսներդ դնալի գյուղ», «Կովի լուրը—կուլակի առևտուրը»): Այս և նման բանաստեղծությունները, չնայած ուրույն պարզունակությանը, դեռ էին խաղում գյուղացիության հոգեբանական վերակառուցման գործում:

Ավելի դիպուկ էր Աթ. Խնկոյանի ծաղրը՝ ուղղված հոգևորականության դեմ: Առհասարակ 20-ական թվականները հակակրոնական ագիտացիայի տարիներ էին: Թատրոնը, նկարչությունը, լրագրությունը, գրականությունը՝ յուրաքանչյուրն իր միջոցներով՝ սկստչներով, ծաղրանկարներով, հոգվածներով, ֆելիետոններով եռանդուն մասնակցում էին կրոնական դոգմաների, «դասակարգային հաշտեցման» քարոզների մերկացմանը: Առանձնապես ուժգին էր հակակրոնական ագիտացիան «Անաստված» ամսաթերթի էջերում: Այստեղ էլ իր երգիծական ծաղրանկարային դիմանկարներն էր տպագրում Աթ. Խնկոյանը: Մասնաշաղկապ, հանրամատչելի ժանրերի հանդես ունեցած հակումով և «օրվա շարիքային» թեմաների արծարծումներով Աթ. Խնկոյանը հիշեցնում էր Դեմյան Բեդնու լրագրային ամենօրյա աշխատանքը: Դեմյան Բեդնուն նա հարազատ էր նաև իր չափածոյի բանահյուսական արդուզարդով:

3

20-ական թվականներին հեղափոխական, վարձնող Արևելքը դառնում է հայ պոեզիայի թեմատիկական առանցքներից մեկը: Դեռ դարասկզբից Ռուսաստանում սկսված արևելագնացությունը՝ օրինատալիստական լայն շարժումը, կոչված էր հայտնագործելու ոչ թե էկզոտիկական, խորհրդավոր, առեղծվածային Արևելքը, այլ նրա ներքին ոգին, կենդանի շարժումը, «հոգու հայրենիքը», ինչպես այդ երևույթը սահմանել է տոլստոյական շնչի արևելագնաց Հովհ. Թումանյանը՝ «Դեպ Արևելքն աստվածային-հայրենիքը իմ հոգու»:

Դարասկզբի օրինատալիստական բաղձանքները, հեղափոխական բարձրացող ալիքների ազդեցությամբ, կերպարանափոխվում են նոր օրինատալիայի, որի հիմնական բովանդակությունը ոչ միայն Արևելքի ոճային-կուլորիտային գույների որոնումն էր, այլ Արևելքի քնդերքում հասունացող ազատագրական պայքարի հայտնագործումը:

Այդ հայեցակետն էր ընկած հայոց նորագույն արևելապատումի-արևելահիմների (այսպես է անվանել Ն. Զարյանը իր պոեմներից մեկը) հիմքում, որը սկզբնավորվեց Արևելքի ժողովուրդների Բաբվում կայացած առաջին համագումարի (1920 թ. սեպտեմբեր) ազատագրական կոչ-ուղերձների ոգով և դարձավ առաջին տասնամյակի բանաստեղծական տարեգրության զլխավոր էջերից մեկը:

Արևելքը թեև արձագանք գտավ ժամանակի գործող գրեթե բոլոր բանաստեղծների ստեղծագործության մեջ (Ն. Չարինց, Գ. Մահարի, Գ. Սարյան, Վ. Ալազան, Ն. Զարյան, Ս. Տարունցի), բայց արևելագիր բանաստեղծի դասին իրավացիորեն պատկանում է Ազատ Վշտունուն:

Ազատ Վշտունին ծնվել է 1894 թ. հուլիսի 17-ին, Վան քաղաքում: Ծնընդավայրի Նրամյան դպրոցից հետո սովորում է Կոստանդնուպոլսի Ազգային կենտրոնական վարժարանում (1908—1911), այնուհետև՝ Սորբոնի համալսարանի (Փարիզ) գրական-փիլիսոփայական ֆակուլտետում:

Փարիզյան ուսումնառության շրջանում կատարում է բանաստեղծական առաջին փորձերը, դրանք շարունակում է կենսագրության կովկասյան հանգրվանում, ուր նա եկել էր 1914 թ. աշնանը, Հովհ. Թումանյանին հղված հատուկ հանձնարարականով:

1915 թ. Բարձում Ազատ Վշտունին տպագրում է առաջին գիրքը՝ «Սրտիս լարերեն» խորագրով, իսկ 1918-ին Թիֆլիսում հրատարակում է «Բանաստեղծություններ» ժողովածուն:

Ա. Վշտունու վաղ քնարը դեռևս հեռու է գեղարվեստական ինքնուրույնությանից: Նրա բանաստեղծությունների վրա ակնհայտորեն զգացվում են ալեկվալ բանաստեղծների, սկսած սիմվոլիստներից (Վերլեն) և ֆուտուրիստներից մինչև Վահան Տերյան և Ալ. Իսահակյան, մեխանիկական ազդեցությունը:

Վաղ քնարը ընդգծվում է քաղաքացիական շեշտերով: «Տերևաթափի», «աշնանայնության», «վերջալուսի», «դալուկ աղջկա», «հայրենադրկության», «մենակության», «անհույս ճամփաների» ավանդական բանաստեղծական պատկերների կողքին նրա բանաստեղծություններում երևում են «ոսկե հորթների» դեմ ուղղված ատիլության շեշտեր, հայրենասիրական մաքառման ութմեր («Սրբիւր աչքերդ, ժամը չէ լացի,—Օ՛ն, զենքերդ առ...»):

Դառնալով «Պայքար» բուլղարական թերթի աշխատակիցը, Ա. Վշտունին նոր գաղափարների ազդեցությամբ իր քնարը լարում է սոցիալական մոտիվների հանգույն («Բանվորական քայլերգ», «Գարնանականը»—1917), արևի զորավոր ուժի ապրումներով («Դուռը բացի հյուղակիս, Արևն առավ ներս...»):

Ա. Վշտունու վաղ քնարի բարձր կետը 1917-ին գրած «Փոքրիկ լրագրավաճառը» խոր ապրումի և անմիջական շնչի բանաստեղծությունն է:

Բանաստեղծը վերակիրտել է «խարոյաշ մազերով, լճակ աչքերով» տասնամյա այն տղայի կերպարը, որն իր ձայներով լցնում է մեծ քաղաքի փողոցը:

Բոքիկ ոտքերով տղա, առույգ, կիսամերկ տղա,
Փողոցն միշտ կանցնես արագ, մայթը կըթնդա վաղեղ,
Հոլարտ, աշխատող տղա, մրի, դրկանքի տղա,
Կանչիր, համարձակ գողա—նոր լուր, հեռագիր, գաղթ...

Բանաստեղծական մոտքի օրերին Ազատ Վշտունին աչքի է ընկնում նաև հասարակական գործչի տվյալներով: 1918—1919 թթ. աշխատում է Թիֆլիսի Հին Ներսիսյան ուրբանոցում՝ իբրև կառավարիչ, հրատարակում է ուրբանոցի «Փարոս» տպագիր հանդեսը, որին մասնակցում են Գ. Մահարին, Վեսպերը, Սարմենը և բանաստեղծական մուսաներով հափշտակված ուրիշ ուրբեր:

20-ական թվականներին Ն. Չարինցից հետո ամենատարածված անունը Ա. Վշտունին էր: Այդ մասսայականությունը նա նվաճել էր իբրև պրոլետարական գրական շարժման կազմակերպիչ: Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի և նրա օրգան «Մուրճ» (1922) ամսագրի հիմնադիրը հե-

տագայում վարել է այլևայլ գրական-խմբագրական պաշտոններ Նրեանում, Ռիֆլիսում, Ռոստովում, Մոսկվայում, ի ցույց դնելով կազմակերպչական անուրանալի կարողություններ:

Հայաստանի պրոլետարական գրական



շարժման ոգեշնչողներից մեկը լինելով, իր գործունեության ընթացքում Ա. Վշտունին թույլ է տվել նաև «աղանդավորական» բնույթի սխալներ, նոր գրականության ձևավորման հիմնական ծանրությունը դնելով «ցեխի» բանաստեղծների վրա:

Ստեղծագործության մեջ ևս Ա. Վշտունին հակված էր դեպի «ցեխի» բանաստեղծության տեխնիցիզմը («Լենիվ, անիվ, անիվ, բանող, մանող, հանող» և այլն):

Մուրճական շնչի բանաստեղծությունները փաստորեն ընդհանուր մոգեղներ էին՝ թափուր մարդկային կենդանի ապրումներից:

Հուզական-պաթետիկ շնչով աչքի բնական «արևելյան» բանաստեղծություններն ու պոեմները, որոնք դեռ հեղափոխության օրե-

րին (1917—1921), ասպարեզ եկան Արևելքին ուղղված հետևյալ նշանաբանով՝

Հե՛յ,

Արևելքի մոնշտցող ալամ,

Սալամ բեդ...

Իր «հրագիր զալամը» Վշտունին կատարելագործում է 20-ական թվականների արևելյան շարքերի մեջ: Դրանցից առաջինը նա տպագրում է մամուլում՝ Սեյիդ էլ Նուր՝ Արևելքի անհայտ բանաստեղծի անունով, մյուսները «Neo Orientalia» (1923), «Սալամնամե» (1924), «Արևելքը հուր է հիմա» (1927) ժողովածուներում: Դեռ 1919—20 թթ. Վշտունին եղել էր Արևելքի հայտնի կենտրոններում՝ Հալեպ, Մոսուլ, Բաղդադ, Բեյրութ, Նրուսադում, իսկ 1921-ին սովետական կառավարության հանձնարարությամբ մեկնել էր Իրան և Իրաք՝ կազմակերպելու հայ տարագիրների վերադարձը:

Այդ ուղևորությունները հնարավորություններ են ստեղծում ավելի մոտիկից շփվելու Արևելքի կյանքի հետ և ավելի ստույգ ճանաչելու «անարև մարդկանց» ապրելակերպի սոցիալական-դիմապիծը, նրանց հոգում կուտակվող ցասման ու բողոքի ալիքները, ավելի ղգալու արևելյան բազմերանգ կուլտուրը:

Ա. Վշտունու և առհասարակ հայ բանաստեղծության արևելապատումի մեջ չկան, իհարկե, «արևելյան ոգու» հայտնությունների և «Արևելքի շհասկացված էություն» այնպիսի թափանցումներ, ինչպես դա արեց Մարտիրոս Մարյանը իր նկարչության մեջ: Ա. Վշտունու արձագանքները գերազանցորեն

սոցիալական հակադրությունների բանաստեղծություններ, են («Դրախտ», «Դերվիշը», «Ծովը», «Արևելքի փողոցում» և այլն), երբեմն նաև դարերով անշարժ ու նիրհած կենցաղի դարձյալումը ազդարարող պոռթկումների գրանցումներ:

Ա. Վշտունու արևելագրության ուժեղ էջը, անտարակույս, «Ուղտը» լայնաշունչ բանաստեղծությունն է, ուր ավանդական արևելյան խորհրդանշանը վերաիմաստավորվում է ազատագրական պայքարի խորհրդանշանով:

Ուղտասլանը, դիմելով իր հարավատ ընկերոջը, իր մտերմին՝ Ուղտին, նրա իսկ տխրության ու բարկության միջոցով պատմում է իր հոգեկան տառապանքը.

Ինչո՞ւ,
Սիրելիս,
Հայացքիդ մեջ թախիժ կա,
Հայացքիդ մեջ՝
Անաստղ գիշեր
Ու բարկություն:
Ինչո՞ւ
Օտարների հետքեր կան
Ավազների վրա:
Հարազատներիդ արյան շիթեր
Ավազների վրա,
Սիրելիներիդ արցունքի ցողեր կան
Ավազների վրա:

«Ինչո՞ւ» հարցին, բնականաբար, պետք է հետևեր «ե՞րբ» հարցումը՝ ապագա կյանքի լուսեղին երազանքով.

Ե՞րբ,
Երբ վերջուպես տեսնենք պիտի
Պարանոցդ արևին պարզած
Քո հողմածուխ
Իմ շոգեկոնչ նոր տնապատում:
Ե՞րբ,
Ե՞րբ,
Ե՞րբ,
Սիրելիս:

Արևելյան ժողովուրդների ինքնագիտակցության արթնացումը նկարագրելու առումով որոշ հետաքրքրություն է ներկայացնում հնդկ և չին պատանիների մասին պատմող «Ռամ-Ռոյ» պոեմը, ուր դրամատիկ սյուժեն ողողվում է քնարական զեղումներով:

Ինչպես Վշտունին, այնպես էլ Արևելքի թեմայով հանդես եկած մյուս բանաստեղծները ավելի ուշադիր էին Արևելքում սկսված շարժման դադափարի, քան պատմական-կենցաղային միջավայրի բանաստեղծական ձևի հանդեպ: Նրանց բանաստեղծություններում ևս տեղ ունեին եվրոպական օրինատալիստական շարժմանը բնորոշ էկզոտիկ հափշտակությունները, երևույթների արտաքին ցուցադրման դիժը, գույնզգույն «արևելականությունը», «խորհրդավորությունը»:

Վշտունուն ևս ավելի գրավում էր Արևելքի աշխարհագրությունը, քան բուն, ներքին էությունը, այն, ինչ Հովհ. Բումանյանը ձևակերպել է «Արևելքի եղեմների իջավ պայծառ իրիկուն» տողով և Մ. Սարյանը արտահայտել է պոլսական, հփստական, պարսկական հանրահայտ կտավներում:

30—40-ական թվականներին Ա. Վշտունին հանդես եկավ մի շարք նոր փորձերով («նոսում է Արևելքը» հրապարակաստական շնչի ռեպորտաժը, թուրքմենական շարքը, պատերազմի տարիների հայրենասիրական բանաստեղծությունները և այլն), որոնք ունեն սոսկ գրապատմական նշանակություն:

4

Հայ նորագույն բանաստեղծության ինքնորոշման շրջանի (1921—1925) զեղազիտական կողմնորոշումները, անշուշտ, ունեին պատմասոցիալական և հոգեբանական անհրաժեշտ հիմնալորումներ: Պատմության արմատական անկյունաքարը՝ սոցիալիստական հեղափոխությունը, հրամայաբար թելադրում էր հրգի՝ բանաստեղծական խոսքի նոր տեսակներ ու նոր ձևեր, որոնք պետք է համապատասխանեին նույն հեղափոխության հրահրած նոր բովանդակությանը: «Ներկա հայ բանաստեղծությունը,—գրում էր Ն. Զարենցը,—պետք է փորձի զեղարվեստական ձևեր գտնել մեր աշխատավորության հոգեբանությունը և խառնվածքին համապատասխան»¹³:

«Արդի ուսական պոեզիան» ղեկուցման մեջ Ն. Զարենցը գրում էր. «Ռուսաստանում կատարված ամեն մի գրական շարժում անմիջապես արձագանքել է մեզանում, առաջ է մղել մեր գրականության անիվը, նշել է նրա համար շավիղներ և ուղիներ»¹⁴:

Այս մտքի առարկայական ցուցացումն է նաև հայ բանաստեղծության ներկան՝ հատկապես 20-ական թվականների բանաստեղծական կյանքը, որի «անմիջական մասնակիցներն» էին Վ. Մայակովսկին և Ս. Եսենինը, էդ. Բադրիցկին և Դ. Բեդին, «պրոլետկուտական» և «կոմերիտական» բանաստեղծները, ուսմանտիկներն ու ռեալիստները, գյուղագիրներն ու քաղաքագիրները:

Հայ պոեզիայի պատմության նշանակալից էջերից մեկը Վ. Մայակովսկու պոեզիայի հետ ունեցած լայնահուն փոխկանչն է:

Դեռ 10-ական թվականների վերջից Վ. Մայակովսկին դառնում է նաև հայ բանաստեղծների ուշադրության առարկան՝ իր հեղափոխական ուժմերով ու երազանքներով, իսկ հաջորդ տասնամյակներում՝ 20—30-ական թվականներին, նորագույն պոեզիայի առաջադրությունները լուծելիս հայ բանաստեղծները շարունակ դիմում էին նրա զեղարվեստական նորարարությանը:

Թեև որոշ ուսումնասիրություններում, օրինակ, Հր. Գրիգորյանի «Մայակովսկին և հայ գրականությունը» (1956, Երևան) ուսերեն գրքում ակնհայտ չափազանցությամբ հայ գրական կյանքի առանցքը համարված է «հանուն և ընդդեմ Մայակովսկու» գրույթը, այդուամենայնիվ Մայակովսկու դերը իրապես նշանակալից է: Նշանակալից է մի շարք առումներով. նախ և առաջ բանաստեղծությունը իրականությունը մերձեցնելու, թեմատիկայի կոնկրետացման տեսակետից: Ճիշտ է, Վ. Մայակովսկու դասերից հետո էլ դեռ բանաստեղծական միտքը շատ դեպքերում զեկերում էր վերացական կոսմոկականության և «էլիտարաներկայա» իրականության ձոներգային փառաբանության ուղիներում, սակայն շատ դեպքերում էլ արձագանքում էր նոր իրականության պլուստիկ անցքերին՝ կոնկրետ-թեմատիկական ուղղությամբ:

Դրա մի վառ արտահայտությունն էր հայ իրականության ուրբանիզացիայի արձագանքը բանաստեղծության մեջ, որը սկսվեց Զարենցի «Պոեզիա զուռնայի» թեև գրամատիկ, բայց պատմական օրինաչափությամբ և շարուն-

նակվեց նոր բաղադրների ներքոդներով, գլուղաքաղաքային կյանքի հատկանիշների խանդավառ ընդգծումով՝ «փողոցում ու թանգ» (Մ. Արմեն)։ Այդ նոր «ուրիշն ու տենդը», սակայն, հաճախ հանդես են գալիս բանվորազարկի բանաստեղծության բոլոր հատկանիշներով՝ «արտագրական արվեստի» գլխավոր դրույթով։

5

20-ական թվականների վաղ տարիների պղնձի շեփորների և զվարթաձայն թմբուկների համերգի մեջ գրեթե անխելի էին քնարական սրինգները, որոնք համարվում էին անդոր ու անօգնական՝ արձագանքելու ժամանակի ուրիշներին։ Անհատական-մտերմական քնարերգության ժխտումը դարձյալ սկսվում էր դասական բանաստեղծության ավանդների վրա խաչ քաշելով։

Ոչ միայն Չարենցը՝ «Ռոմանս անսերի» հայտնի տողերով («Տերյանի երգը թքոտ»), ոչ միայն ուղղափառ մուրճական-դարբնոցականները, այլև Գ. Մահարու նման սրնգահարը ժամանակավոր բռնկման մի պահի իրեն «օտար» էր համարում սիրո, գարնան, կարոտի ու ցավի երգիչներին, օրինակ, Հովհ. Հովհաննիսյանին։

Մտերմական ապրումներից, իհարկե, առաջին հերթին գրոհվում էր սիրո երգը, համարվելով քաղերհիություն («մեղանիզմ»), իսկ լավագույն դեպքում մեծարվում էր հոգեկան ապրումներից թափուր, մարմնական-զգայական սերը՝ «սեռական առողջ բնազդի» այն տեսանկյունով, որ հրահանգում էին «Երեքի» բանաստեղծները։ Հակադրվելով գալանտ սիրո քնարերգությանը, Վ. Տերյանի նրբաձայների ու նրբագույների բանաստեղծությանը, ոչ միայն «Ռոմանս անսերի» Չարենցը, այլև ուրիշները, օրինակ, Գ. Աբովը, էսթետացնում էին կրքի գալարներն ու հեշտամուլ ցանկությունները, կին-էգին ու սեռական բնազդները, «ստինքները նյարդահաշիշ» ու «կոնքերը ամոքիշ»։

«Սեռական բնազդի» բանաստեղծության ամենաբնորոշ օրինակը Գ. Աբովի «Միայն կինը» ժողովածուն էր։

Մտերմական քնարերգության մոլեգին բացասման օրերին իսկ («Դեն նետեցեք ձեր շփին», 1922-ին գրում էր Չարենցը, «Դեն տարեք քնարները ձեր»,—1923-ին ձայնակցում էր Վ. Ալալանը) լսվում են նաև սթափ ձայներ, որոնք պաշտպանում են այդ քնարերգությունը։ Այս առումով շափաղանց գնահատելի են նույն Գ. Մահարու գեղադրական գիրքերը, որոնք իրենց մեջ կրելով եսենինյան որոշակի լիցքեր՝ ուղղված «երկաթի թաթի» տիրապետության դեմ («Վաղը ուշ կլինի, երկաթ ու մեքենա»—1923) ճանապարհ էին հայցում կանացիության սկզբի՝ սիրո, բնության գեղեցկությունների, մարդկային տիրությունների, պայծառ ու ամոքիշ թախծի համար, «ներքին մարդու» հոգեբանության համար։

Քնարական-իրիկնային սրնգի իրավունքը Գ. Մահարին ասպարեզ է հանում Վ. Տերյանի «կրակների» պաշտպանությամբ («Ո՞վ է թքում քո կրակին—Վահան Տերյան», 1924), բանավեճ բացելով Չարենցի դիրքերի դեմ։

Գ. Մահարու «հակաշարենցյան» ծառայումները բախվում էին նույն Չարենցի գեղադրական այն ծրագրերին, որոնք հակասության մեջ էին նրա ռոմանս-անսերյան մոլեգնությունների հետ։ Դրա օրինակն է «Ասպետական» ռապսոդիան, ուր մեծարվում է սիրո ուժը։

Այսուամենայնիւ, դեռ ժամանակ էր պետք՝ նվաճելու մտերմական քնար-
երգության իրավունքը:

6

20-ական թվականների պոեզիայի (նաև հայ պոեզիայի) «սյուժետային»
ուղղութիւնը կապւում էր գերազանցապես բալլադի քնարական տեսակի
զարգացման հետ: Այնքան շատ և այնքան արտահայտիչ բալլադներ գրվեցին,
որ գրական տեսութիւնը սկսեց խոսել ոչ թէ հինավուրց ժանրի «մահացման»
կամ «ծերացման» փաստից, այլ վերածննդից: Բալլադի բուն զարգացման
օրինաչափութիւնը հիմնաւրի բնութագրեց Վլ. Մայակովսկին՝ «Այդ մասին»
պոեմի (1923) քնարական «շեղումներից» մեկում:

Не молод очень лад баллад,
Но если слова болят
И слова говорят про то, что болят,
Молодеж и лад баллад¹⁵.

Հարց է ծագում, ինչո՞ւ ժամանակի պոեզիան ողողվեց բալլադային կա-
ռուցվածքներով ու ռիթմերով, ինչո՞ւ բալլադը նվաճեց առաջին բնագծեր:

Հարցերի բացատրութիւնը կապված է բալլադի ժանրի գեղարվեստական
հնարավորութիւնների, ինչպէս նաև առանձնահատկության հետ:

Բանն այն է, որ սոցիալիստական հեղափոխության բովանդակութիւնը՝
հերոսության և պայքարի ուժանտիկան, որոնում էր գեղարվեստական ար-
տահայտման համապատասխան միջոցներ, իսկ բալլադը ճկուն բանաստեղ-
ծական այն տեսակն էր, որ դրամատիկական լարված սյուժեի և քնարական
հուզական վերաբերմունքի միջոցով կարող էր հնչեցնել հերոսության ու-
ժանտիկական վեհութիւնը:

Կար նաև մյուս մոմէնտը. բալլադը գործողության ժանր էր, ն. Տիխոնովի
բնորոշումով՝ «մերկ արագութիւն», իսկ դա շատ էր պատշաճում ուժի, շարժ-
ման և գործողության գեղագիտութիւնը:

Մենդյան նոր վկայականի տրժանացած բալլադը, անտարակույս, ավան-
դական-ժողովրդական կամ գրական բալլադների պարզ կրկնութիւնը կամ
մոտավոր վերարտադրութիւնը չէր:

Դա նման չէր ոչ ժանրի նախնական նմուշներին՝ պրովանսյան տրուբա-
դուրների պարերգներին, ոչ պատմական-ավանդապատումային սյուժեների
բանահյուսական օրինակներին, ոչ ուժանտիկական բալլադի կառուցվածքնե-
րին, ոչ էլ անգամ ժանրի ռեալիստական մեկնաբանութիւններին:

Հայտնի է, որ բալլադի ժանրի ծաղկումը կապված է ուժանտիկայի գե-
ղագիտության հետ: Վալտեր Սկոտը Շոտլանդիայում, «Լճային դպրոցի» բա-
նաստեղծներն Անգլիայում, Ադամ Միցկիւիչը՝ Լեհաստանում, Ֆր. Շիլլերը՝
Դերմանիայում, Փոլկովսկին՝ Ռուսաստանում, օգտագործելով ժողովրդական
բալլադի կառուցվածքային սկզբունքները, կանոնիկ ժանրային տեսքի բերին
ժանրը, պարտադիր համարելով ավանդապատումային սյուժեն, ֆանտաստի-
կական պայմանական միջավայրը, գործողության լարումը, ֆրագմենտակերպ
պատումը, հանդիսյների անսպասելի, «հերթաթային» լուծումները:

Ռոմանտիկների կանոնացված բալլադը, լինելով որոշակի աշխարհայն-
ցողութիւն մեղմ, բնականաբար, չէր կարող վերակրկնվել պատմական այլ

հանգամանքներում: Նոր ժամանակների նյութը անհրաժեշտաբար բալլադի ժանրատեսակին թելադրեց «ապականոնացված» կառուցվածքներ: Ասել է թե՛ բալլադը թոթափեցին ավանդապատումային-դիցաբանական-ֆանտաստիկական սկիզբներից և ժանրի նյութական ատաղձը դարձրին անպայմանական, իրական հանգամանքներում գործող հերոսների, գերազանցապես քաղաքացիական կռիվների նահատակների սխրանքները:

Ժանրի նորացումը ընթանում էր առավելապես ռեալիստական և հոգեբանական գծերի կուտակման ճանապարհով, թեև պահպանում էր նաև բալլադի ավանդական կառուցվածքներին հատուկ շունչն ու կոյրերը:

Բալլադի սովետական վարպետների՝ Վ. Մայակովսկու, Ն. Տիխոնովի, Գ. Տաբիձևի, էդ. Բադրիցկու, Պ. Տիշինայի, Մ. Սվետլովի և այլոց հետ ստեղծագործական փոխկանչի էին գնում նաև հայ բանաստեղծները, առաջին հերթին Նղիշե Չարենցը:

Ժանրի «սիմվոլիստական ըմբռնումներին» քաջածանոթ բանաստեղծը.— ինչպես նկատել է գրականագետը,— «վճռականորեն հեռացավ իր նախկին բալլադների ոճից, առանձին նշանակություն տալով սյուժեի դրամատիկական բովանդակությանը»¹⁶:

Իրենց բնույթով Չարենցի բալլադները մարտիրոսագրություններ են, որոնք ներկայացնում են ժողովրդի աղատություն ճանապարհին նահատակված մարտիկներին՝ Լիպարիտ Մխչյանի, 26 կոմիսարների, Բորիս Չնեկաձևի և այլոց, հերոսական կյանքը:

Մարտիրոսագրության թեքում ունեն նաև բալլադագիր մյուս բանաստեղծների (Գ. Մահարի, Ս. Տարոնցի, Ս. Վահունի) գրվածքները:

7

Թեև պատմականորեն արդարացված էին նոր բովանդակությանը համարժեք բանաստեղծական նոր ձևերի որոնումները, սակայն անստույգ էին դրանց յուրացման ուղիները, մասնավորապես դասական ավանդներից խզման հրահանգները:

Հայ սովետական պոեզիայի սկզբնավորման տարիների հախուռն բացառումներից հետո, 20-ական թվականների երկրորդ կեսից արդեն սկսվում է այսպես կոչված դասականների վերադարձի շարժումը՝ ավելի վաղ, քան «նախատեսել էր» Նղիշե Չարենցը իր «սահմանագծային» կոաճումների օրերին:

Մինչ «Երկու աշխարհի սահմանագծում» հողվածի մեջ դասականների վերադարձի-հաղորդակցության ժամանակը համարվում էր հեռավոր ժամանակը, մինչ «այսօրվա պոեզիան» համարվում էր «հնից, անցյալից» խզված անհաղորդ խոսք, այդ տրամադրություններից քիչ ժամանակ անց նույն Չարենցը խորապես զգաց վերադարձի կանչի անհրաժեշտությունը:

Պոեզիայի օրենսդիր Չարենցը, ինչպես երևում է արտասահմանից 1925-ին գրած նամակներից (Ալ. Մյասնիկյանին, Հ. Սուրխաթյանին, «Վիշկայի» խմբագրությանը), «Պոեմ հերոսականի» Պրոլոգից («Լեֆյան թմբուկը թողած մի կողմ») էական սրբագրություններ է կատարում իր գեղագիտական «պոզիցիաների» մեջ, կոնկրետ իրականության երևույթների արտացոլման դրույթների հետ միասին զարգացման պարտադիր պայմանը համարելով դասական հողի ներշնչանքը՝ դասական գեղարվեստական ձևերի կատարելագործումը:

Սահմանագծային 1927 թվականն էր, երբ Չարենցը հայտնի երեսդարձից հետո հանդես եկավ Վ. Տերյանին ուղղված «Վերագործի կանչով», որը նշանակութուն ունեցավ առհասարակ գրական շարժման համար։ Բնավ պատահական չէ, որ շարենցյան վերագործի կանչը լայն արձագանք ունեցավ բանաստեղծների շրջանում (սկսվեց դասականների ձոներգությունը), իսկ 30-ական թվականներին այլևս վերագործը դարձավ գեղագիտական մի ամբողջ շարժում՝ շարենցյան հայտնի սահմանումներից («Վերագործը դարձ չէ այլևս և ոչ էլ կրկնություն հնի» և այլն) և նրա պոեզիկայան-գյոթիական-թումանյանական, առհասարակ դասական մեծ արվեստի ներշնչանքներից բացի իր մեջ ընդգրկելով այլևայլ բանաստեղծական ժրագրեր (ինչպես Վ. Ալազանի «Պոեմ պոետների համար» երկը, Ն. Չարյանի «Ֆիրդուսի» բանաստեղծությունը, Գ. Մահարու, Ս. Տարոնցու, մյուսների ձոներգները՝ դասականներին)։

8

20-ական թվականների և 30-ական թվականների սահմանագծային գրական ասուլիսների առանցքն է դառնում բանաստեղծության «հոգեբանականացման» խնդիրը։

Ամբողջ մի տասնամյակ հիմնականում դեգերելով պաթոսային-հրապարակային, նաև աղմկարար-անթրթիո բանաստեղծության ուղիներում, նորագույն սովետական պոեզիան, գրականության մյուս ժանրատեսակների հետ, սկսում է գիտակցել հոգեբանության, պատկերի հոգեբանական շնչավորման անհրաժեշտությունը։

Այս պահանջի հողի վրա տեսական ասպարեզ է նետվում այսպիսի ասած՝ «կենդանի մարդու» հրահանգը՝ այդ հրահանգի ոչ միասեռ, անգամ հակադիր մեկնաբանություններով։

Մինչև «կենդանի մարդու» նշանաբանի հրապարակ գալը, գրականության մեջ հերոսների (այդ թվում նաև «քնարական հերոսների») հոգեկան աշխարհի սուզումները ընթացիկ գրական տեսության մեջ համարվում էին անհարկ և անպատշաճ նոր գաղափարախոսության ողուն։

«Հակահոգեբանական» դիրքերի ցայտուն արտահայտությունն էր, օրինակ, «Standart»-ի «գրական ծրագիրը», ուր Չարենցը գրում էր. «Պոխտոլոգիզմն առհասարակ առնչություն չունի պրոլետարիատի մատերիալիստական աշխարհայացքի հետ, որովհետև վերջինս հետաքրքրվում է իրերի ոչ թե այսպես կոչված «էությունը», այլ փոխհարաբերությամբ։ Մեր գրականությունը ևս, ելնելով այդ աշխարհայացքից, պետք է հետաքրքրվի ոչ թե նրանով, թե ինչ է կատարվում տվյալ անհատի այսպես կոչված հոգում, այլ նրանով, թե ինչ դեր է խաղում նա արտադրական հարաբերությունների մեջ։ Իհարկե, սա չի նշանակում, թե մենք բացասում ենք հոգեբանությունը. սա նշանակում է միայն, որ այդ «հոգեբանությունը» վեր հանելու համար բավական է ցույց տալ գործողությունը»¹⁷։

Այս մտայնությունը, իհարկե, դատարյուն հայկական երևույթ չէր և այդ մտայնությամբ միայն Չարենցը չէր «գերված»։

Դա նույնպես լեֆական — «ձախ» լեֆական-կոնստրուկտիվիստական մտածողություն էր (հոգեբանության փոխարեն գործողություն), որին ընդգրկում ուսուպական տեսարանները (որոնց մեջ ամենաակտիվը Վ. Նրմիլովն էր) առաջ քա-

շեցին «կենդանի մարդու» և «սոսիալոգիզմի» պրոբլեմը, իբրև «պրոբլեմների պրոբլեմ»:

«Կենդանի մարդու» լոզունգը ուսպակական ծագում ունեւր: Նրա հրահանգիչները՝ Վ. Նրմիլովը, Ա. Ֆադեևը, Լ. Ավերբախը գտնում էին, որ գրականության զարգացման գլխավոր լծակը, տվյալ ժամանակային հատվածում, «կենդանի մարդու» պատկերումն է:

Լոզունգի հայ հետևորդները, մասնավորապես Հայկ Գյուլիքխյանը, շեշտը դնելով «գործողության մոտիվացիայի» գլխավոր կետի վրա, իրենց հոգվածներում պակաս տեղ էին հատկացնում մարդու ներքին ապրումների պատկերման խնդրին, ասել է թե սխեմատիզմը փոխարինում էին դարձյալ սխեմատիզմով:

Էդ. Զրբաշյանը «Հոգու դիալեկտիկան» Նդիշե Զարենցի պոեզիայում» (1928—33) ուսումնասիրության մեջ («Զորս գագաթ», 1982) վկայակոչում է ռապակական գործիչների ասույթները, որով «պրոլետարական գրականության ուղին» համարվում էր «կենդանի մարդու հոգեբանական բացահայտումը»: Միաժամանակ նա ցույց է տալիս «կենդանի մարդու» լոզունգի խեղաթյուրումները հայ մամուլի հոգվածներում:

Բնորոշ օրինակներից մեկը Ն. Դաբաղյանի դատողություններն էին այդ հարցի կապակցությամբ:

Ընդունելով ղեկավար ցուցմունքը, թե «կենդանի մարդու» դավանանքը պրոլետարական գրականության ճանապարհն է, Ն. Դաբաղյանը մերժում էր «անհատական հոգեբանությունը», գտնելով, որ այդ կերպը հնարավորություն է տալիս միայն «սոյս կամ այն հասարակական խմբակցության հոգեբանությունը վերլուծելու համար»¹⁸:

Ավելի խորունկ տեսարանները, ի տարբերություն նրանց, ովքեր «կենդանի մարդու» հրահանգը հանգեցնում էին բացառապես «հոգեբանական իմպուլսների» վերարտադրման սխեմային, այդ նշանաբանը մեկնաբանում էին մարդու և հասարակական հարաբերությունների պլանով, անհատական հոգեբանության մեջ նշմարում էին հասարակական կյանքի բեկումները:

«Կենդանի մարդու» լոզունգը, իհարկե, դեր խաղաց բանաստեղծության զարգացման առաջ կանգնած այնպիսի պատենեշի հաղթահարման մեջ, ինչպիսին սխեմատիզմն էր, որը տեղ էր գտել ոչ միայն ստեղծագործական գործնականի մեջ, այլև մի շարք դիրքական քննադատների ջանքերով ստացել էր տեսական հիմնավորում՝ իբրև դարաշրջանի գրականության մեթոդ:

Այսուամենայնիվ, «կենդանի մարդու» լոզունգը, հոգեբանական վերլուծության պահանջը, որոնք պատմականորեն որոշակի դեր խաղացին գրականությունը սխեմատիզմից և վերացականությունից ազատագրելու գործում, շուտով իրենք էլ վերածվեցին յուրօրինակ սխեմայի, ձևոր բերեցին դոգմատիկ գծեր»¹⁹:

«Կենդանի մարդու» լոզունգի դոգմատիկացումը զգում էին նաև դրա պաշտպան-քննադատները, ծառանալով այդ լոզունգի շարաշահումների և ծռումների դեմ:

Հայ իրականության դիրքական տեսաբաններից ամենից սթափը՝ Հայկ Գյուլիքխյանը 1930-ին գրում էր. «Ոմանք մինչև այժմ էլ չեն դադարում կենդանի մարդու պրոբլեմը քաշքշելուց: Այդ պրոբլեմն առաջ եկավ, երբ կենդանի մարդուն անհրաժեշտ էր հակադրել սխեմատիկ, անկենդան մարդուն գրականության մեջ, երբ հարկավոր էր սխեմատիզմի հետ հաշիվները մաքրել

և անցնել զարգացման նոր, ավելի բարձր էտապին: Հիմա արդեն վեճը կենդանի մարդու շուրջն է ապես զուրկ է այժմեականությունից, ունի սխուլաստիկ բնույթ: Լևել, որ պրոլետարական ռեալիզմի համար անհրաժեշտ է ցուցահանել, նկարագրել կենդանի մարդ, նշանակում է ընկնել ամենաձանձրալի կրկնողության մեջ»²⁰:

Քերես լույունգի շարունակ կրկնությունը, մանավանդ դրա սխուլաստիկ մեկնաբանությունները ավելորդ էին, բայց բանաստեղծության գործնական տեսեսությունը կարիք ուներ հոգեբանական խորացումների, որի սուր պահանջի արտահայտությունն էին Ն. Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» գրքի (1930) մտերմական գրույցները իր Մուսայի հետ՝ կենդանի մարդու հոգեկան ներքին աշխարհը թափանցելու թևաներով:

Ինքը՝ Չարենցը, արդեն ստեղծել էր հոգեբանական կտավներ, ինչպես «Խըմբայետ Շավարշը» պոեմը, մի շարք բանաստեղծություններ, որոնց հիման վրա էլ ծառանում էր «Իրերի գերության» գեմ («Իրն էի ընտրել իբրև հարսնացու») և պահանջ էր դնում հոգեբանությամբ շնչող պոեզիայի:

9

Հոգեբանությունը, թեև դժվարությամբ, թափանցում է քնարերգության մեջ: Նորագույն բանաստեղծության առաջին հնգամյակի հիմնականում անթրթիռ, հուղական անմիջականությունից զուրկ ուտանավորագրությունից հետո քնարական խառնվածքի այնպիսի բանաստեղծներ, ինչպես Գ. Մահարին, Գ. Սարյանը, Վեսպերը, Վ. Նորենցը ասպարեզ են հանում սիրո և կարոտի՝ «հոգեկան շարժման» նվագներ:

Օրինաչափ էր և՛ այն, որ անհատական ապրումների կենտրոնակետը դառնում է հեռուներում մոլորված ծննդավայրի կարոտը, և՛ այն, որ այդ կարոտը՝ նոստալգիան, արտահայտվում է գերազանցապես տեսիլքի ու երագի՝ երազատեսության, բանաստեղծական հնարանքի միջոցով:

Քնարերգության առաջին սուրհանդակը լինում է Գուրգին Մահարին, որը թեև գրում է «սեր երգել—լուսին, ի՞նչ սեր և ի՞նչ լուսին» և նման տողեր, որի սիրային բանաստեղծությունը «Գրական ղիրքերում» ամսագրում տպագրվում է «մաքերի փոխանակության կարգով» (1927-ին), այդուամենայնիվ վերադառնում է դեպի Վ. Տերյանի և Մ. Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը՝ սիրո, բնության և հատկապես ծննդավայրի կարոտի, ղիլ ձայների կողքին բերում է նաև տխրության նվագներ:

Տխրությունը ևս «արգելված գոտի» էր, ուստի և ժամանակի բանաստեղծը գրում էր.

Տխրություն է իմ սրտում,
Եվ ուրախ եմ, և տրտում.
Ի՞նչ արջ անցավ անտառում,
Գիրքս էր կարդում, մրթմրթում:

Գ. Մահարին քաղաքացիական անցաթուղթ տվեց ոչ միայն «մտերմական թևաներին», այլև դրանց արտահայտման թախծաշունչ շեշտերին, համայնական զոդանքների մեջ ընդգծվող անհատական ձայներին:

Գ. Մահարու կողքին իբրև քնարական շնչի բանաստեղծ աչքի ընկալվալարչակ Նորենցը (1903—1973):

Վաղարշակ Նորենցը (Երիցյան) Սասունի Շենիկ գյուղից՝ իր ծննդավայրից, հաղարավոր հայրենակիցների շարքում 1915-ին բռնում է գաղթի ճամփան և հաստատվում կովկասյան որբանոցներում:

Թիֆլիսի որբանոցում նա կատարում է բանաստեղծական առաջին փորձերը, որոնցից մեկը՝ «Սասնա լեռներ» խորագրով (տպագրվում է 1917-ին), արժանանում է Հովհ. Թումանյանի քաջալերիչ խոսքին:

Մեծ բանաստեղծի առաջարկությամբ Նորենցը դառնում է Հայ դրական Ընկերության որդի-դիրք:

1918—1919 թթ. նա ևս, մյուս որբերի հետ միասին, բանաստեղծություններ է տպագրում Հին Ներսիսյան դպրոցի «Փարոս» աշակերտական թերթում:

Մինչև բանաստեղծությունների առաջին գրքի տպագրությունը («Օրերի ճամփին»—1926), Վ. Նորենցը մամուլում պարբերաբար հանդես է գալիս քնարական շնչի բանաստեղծություններով, որոնց մեջ ուշագրավ է «Ճերմակ տեսիլներ» շարքը:

Այդ շարքի բովանդակության համար հատկանշական է հետևյալ բանաստեղծական դարձվածքը՝

Թողած արևը ոսկեղեն՝
նու տեսա ուրունք ճերմակ...



Իրապես, «Ճերմակ տեսիլներում» Նորենցը պատմում է իր կորուստներից՝ հայրենական տան և հարազատների, որոնք այլևս նրան հրեղում են ոչ թե առարկայական գունագծերով, այլ հեռու-հեռավոր տեսիլքների տեսքով:

Տեսիլքներ են «Հայրը» («Անկացել է և դարձել աղոթք»), «Մայրը» («Ութուկ է դեպի երկինք՝ իմ կաթոգին մայրը թռչուն»), «Քույրը» («Դարձավ ճերմակ-ճերմակ փրփուր, ափին մնաց դատարկ սափոր»), «Եղբայրը», «Լուսինը», «Երկինքը», «Գիշերը», որոնց կորստյան՝ պատրանաթափի բովանդակությունը ասպարեզ է բերվում դրամատիկական շեշտերով:

Ոչ միայն հայրենի հիշատակները, այլև սերը Վ. Նորենցի առաջին բանաստեղծություններում (1921—25) ներկայացվում է պատրանքի կառուցվածքով կամ էլ իբրև հոգուն սոսկ տանջանք բերող ապրում:

«Օրերի ճամփին» անդրանիկ ժողովածուն մի շարք ոչ եղերերգական շնչի բանաստեղծություններով նշանավորում էր թեմատիկական և հնչերանգային նոր սահմանագիծ:

Հուսինն ինձանով վերջացավ,
Արևը ծագեց ինձանով:

«Լուսինային» քնարերգության վախճանը և «արևային գույների» ծնունդը նշանակում էին անփարատ տխրության վերջը և օրերի նոր ռիթմերի մուտքը Վ. Նորենցի քնարերգության մեջ:

Թեմատիկական, հետևաբար նաև ոճային-հնչրանգային տեղաշարժը առավել տեսանելի արտահայտվեց Վ. Նորենցի մյուս ժողովածուներում՝ «Երկրորդ գիրք» (1930), «Լիրիկական ֆրոնտ» (1932), «Բանաստեղծություններ» (1936):

«Լիրիկական ֆրոնտ» խորագիրը կոահում էր նոր իրականության փաստերի բանաստեղծացման քնարական սկզբունքի ուժեղացումը: Դրան էին կոչում մասնավորապես ձոներգները, օրինակ, «Վահան Տերյանը» (1930), ուր Չարենցի հետագծով նրա աշակերտը ևս հռչակում է «Վերադարձը». «Հիմա Չարենցի կարոտն անծիր է, օ՛, վերադարձիր»:

Վ. Տերյանին կանչում է՝ նրա «գինուց» լցնելու «մեր երգերի վառ կարմիր թասը»:

Իր քնարական «տողերի դասակներով» Վ. Նորենցը ավելի է մոտենում իրականությանը, ավելի է կոնկրետացնում պատկերը՝ նյութ քաղելով կառուցող-շինարարի, բանվորի և հողագործի ապրումներից: Ուշագրավ է «Հացի երգեր» հովվերգական շարքը և «Լուռու ձորում» լայնաշունչ բանաստեղծությունը, ուր Նորենցը հանդես է գալիս իբրև կյանքի կերպարանափոխությունների երգիչ:

10

Տասնամյակի վերջում դարգացման նոր թափ է վերցնում այսպես կոչված կառուցման քնարերգությունը:

Ի տարբերություն երկաթադարկի բանաստեղծական աղղարարների («Պղնձահնչյուն օրկեստր, դու մեր պոեզիա»—Գ. Վանանդեցի, «Շոգի, հոգի, պողպատ...»—Ա. Վշտունի), ի տարբերություն տեխնիկայի պաթետիկ մեծարանքի, նոր փուլի կառուցման երգերը ումանտիկական պաթոսը համադրում են հոգեբանական ապրումի, երևույթի անմիջական ընկալման հետ:

Այս ուղղությամբ փորձեր են կատարում շատերը, բայց առավել ուշագրավ են Գեղամ Սարյանի, մասամբ էլ Վահրամ Ալադանի աշխատանքային երգերը:

Գեղամ Սարյանը (1902—1976) ի տարբերություն կառուցման տիեզերական-կոսմիկական չափանիշները մեծարող բանաստեղծության և ի տարբերություն թղթակցական շնչի բանաստեղծական ակնարկագրության, հանդես եկավ քաղաքագրության այնպիսի էջերով, որոնց մեջ կառուցումը ոչ միայն թեմատիկական առաջադրություն էր, այլև մարդու հոգու ներքին բովանդակություն:

Գ. Սարյանը (Բաղդասարյան) ծնվել է Իրանի Թավրիզ քաղաքում, արհեստավորի-դերձակի ընտանիքում:

Ծննդավայրի Արամյան շրջապատյա ծխական դպրոցից հետո սովորել է թեմական դպրոցում (այստեղ իր ուսուցիչն էր Հրաչյա Աճառյանը), այնուհետև իբրև ուսուցիչ աշխատել է գավառական դպրոցներում (1920—1922), ուր կատարել է բանաստեղծական անդրանիկ փորձեր:

Հայ դասականների՝ Հովհ. Թումանյանի, Պ. Դուրյանի, Վ. Տերյանի հետ միասին պատանի Սարյանի հափշտակությունների մեջ են եղել Արեւելքի մեծ բանաստեղծները՝ Ֆիրդուսի, Խայամ, Սաադի, Հաֆեզ:

«Երկու ակունքի» գերի մասին ինքնակենսագրական մի գրության մեջ Գ. Սարյանը գրել է. «Եթե Դուրյանն ու Տերյանը ինձ կաշառել էին իրենց խոր հուլականությամբ, իսկ Թումանյանն իր ժողովրդական ոգով, գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացմունքներով, ապա պարսիկ պոետները ինձ կախարդել էին իրենց խորությամբ, իմաստությամբ ու գունագեղությամբ»:

Գ. Սարյանի վաղ շրջանի (1920—1922) բանաստեղծությունների վրա զգացվում է Վահան Տերյանի շունչը:

Պատանի Սարյանի ոտանավորները գրավիչ են իրենց կառուցվածքով, հղկված են ու բարեկալմ: Դրանց բովանդակությունը աշխարհում իր տեղը չգտած անհատի ապրումներն են, իսկ տիրապետող արամադրությունը՝ թախիծը, որով ողողված էր աշխարհը, կենցաղը, հայրենական հարկը, մարդկային առօրյան:

Բաղմաթիվ տարբերակներով ու երանգներով բանաստեղծն արտահայտել է այն միտքը, որ ժամանակը մոխրացնում է ամեն մի գեղեցիկ ձգտում ու մարդուն դատապարտում անամոք տառապանքի: Տենչանքների, պատրանքների և անողոր իրականության բախումը պատանի բանաստեղծը ցույց է տվել ոչ թե ուղղակի հակադրություններով ու ըմբոստ շեշտերով, այլ կյանքի մասին մտածող անհատի խորհրդածությամբ: Դրա բնորոշ օրինակը «Ծխախոտ» հանրահայտ բանաստեղծությունն է.

Ծխախոտս, աչրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես,
Ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,
Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լռիկ,
Ծխախոտս, աչրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկնեցիր, ինչպես ես,
Որ խոհեմս բամուն եմ տվել ու տխուր սիրտս՝ քեզ,
Դու ծխիդ ուղտների, ես մտքերիս մեջ եմ մոլորված,
Ծխախոտս, աչրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Դու շիկնում ես, երբ քեզնից սիրտիսն եմ ծծում ես,
Ինչպես ես, երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում աչդ,
Սակայն կրկին մռայլվում ես, ծերանում ես, ինձ պես, տես,
Ու խամրում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այնպիսի ցավով է բանաստեղծը խոսում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի տրտմալի շեշտով է իր հոգեվիճակը համադրում ինքն իրեն աչրվող ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման» վերաբերյալ մտորումը ներսից ճառագայթում է կյանքի անհատնում պաշտամունք:

Օրերի թախիծն ու մեկնակության վիշտը Գ. Սարյանն արտահայտում է նաև «Վերքեր ու մորմոքների կան քո հոգում», «Ոչ գիշեր լինեի հիմա, ոչ անձրև տեղար», «Երբ իմ տունը կգաք դուք» քնարական խոստովանություններում: Բանաստեղծը դրանցում շարունակ խոսում է մեկնակության տառապանքից և կործանվող երազներից:

Գ. Սարյանի վաղ քնարին հատուկ է մի գիծ, որն Ավ. Խաչակյանն անվանում է «երազային մտածում»: Սա առանձին գրավչություն է տալիս նրա քնարական խոստովանություններին, տխրությունը ողողում պայծառ երա-

զանքով: Առաջին ուսանալորներում առանձնապես ուժեղ է հնչում հայրենիքից զրկված մարդու կաւոտի տրամագրությունը:

1922-ին Գ. Սարյանն իր երազների ճամփով եկավ Խորհրդային Հայաստան և դարձավ նոր գրականության մշակներից մեկը: Իր ժողովրդի ազատագրված հայրենիքում Գ. Սարյանն ապրեց ստեղծագործական բեղմնավոր կյանք: «Իմ առջև բացվեց նոր գաղափարների ու նոր թեմաների մի հարուստ աշխարհ», — գրել է բանաստեղծն ինքնակենսագրական նոթերում:

Քնարերգությունը հարստացնելով նոր ապրումներով, Գ. Սարյանն ան-



հրաժեշտություն չղգաց: Վերանայելու ասելիքի արտահայտչական ձևերը: Դասական պոեզիայի ավանդներով դաստիարակված բանաստեղծը հավատարիմ մնաց իր խառնվածքին և չդիմեց ժամանակի պոեզիային հատուկ փորձարարությանը: Ինչպես սկզսել էր, այնպես էլ շարունակեց՝ մնալով դասական բանաստեղծության պարզ ու բնական ոճի երգվյալ կողմնակիցը:

Գ. Սարյանը հանդես բերեց ոգևորություն՝ նոր իրականության երևույթները յուրացնելու ճանապարհին: Նա չբավարարվեց մերտերմական քնարերգությամբ, որ վաղ շրջանի միակ նախասիրությունն էր: Մտերմական ապրումների՝ սիրո, կարոտի, անձնվիրումի բանաստեղծական արծար-

ծումներից բացի, Սարյանի ստեղծագործության մեջ ընդգծվեցին կառուցման քնարերգությունը, հայրենասիրության, ժողովուրդների բարեկամության մոտիվները, կյանքի ու մահվան, արվեստի ու ժամանակի, պատմության ու արդիականության զեղարվեստական լուծումները:

Կենսական նյութի հարստությունը, բնականաբար, թելադրեց արտահայտման միջոցների ու ժանրերի հարստություն՝ սյուժետային բանաստեղծություններ, պոեմներ, բալլադներ, չափածո նովելներ, ժողովրդական ավանդությունների ու դրույցների մշակումներ: Պոեզիային առընթեր Գ. Սարյանն իր ուժերը փորձեց նաև արձակի ու թատերագրության մեջ. գրեց ակնարկներ, պատմվածքներ, պիեսներ:

1930-ին Գ. Սարյանը հրատարակեց «Երկիր Խորհրդային» գիրքը, որին հետևեցին «Երկաթե ոտնաձայները» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուները: Այդ գրքերի բանաստեղծությունների գերակշռող մասն արտահայտում է մտերմական ապրումներ՝ երազանք և կարոտ, սեր և անջատում, թախիծ և սփոփանք: Բայց այդ ապրումները բանաստեղծը այժմ քնարերգում է ոչ թե իրականությանը հակադրվելու սկզբունքով (ինչպես վաղ գործերում էր), այլ աշխարհի հետ իր հարազատությունը խորացնելու նշանաբանով:

Սերը նույն սերն է, կարոտը՝ նույն կարոտը, երազը՝ նույն երազը, բայց փոխվել է այդ ապրումների ներքին բովանդակությունը.

Իմ մորմոքները առուններին տամ,
Ծովից ծով տանեն իմ մորմոքները,
Մի զով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,
Զինչ աղբյուր դառնան իմ մորմոքները.
Դալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝
Անտառներ դառնան իմ մորմոքները
Եվ շոգ պահերին խըշշան, օրորվեն,
Աշխարհին զով տան իմ մորմոքները...

Ահա մարդասիրական մի բարձր իղծ, որ լցված է կյանքի ու մարդու սիրով: Տխրության մեջ անգամ բանաստեղծը ցանկանում է հաստատել աշխարհի հավերժության ու մեծության միտքը: Առաջնությունը տրվում է ոչ թե անհատին, այլ այն աշխարհին, որը մարդուն միացնում է իր հետ:

Մարդասիրական զգացմունքն է թրթռում Գ. Սարյանի և այն բանաստեղծություններում, որոնք խոսում են մոր կարոտից, և բնության երգերում, և սիրո մասին պատմող շափատողերում: Ահա, օրինակ, սիրային խոստովանություններից մեկը.

Առուններ, 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 զովում,
Խըշշացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին,
Դարնան թռչուններ, երկնքի մովում
Երգեցեք նրան իմ սիրո մասին:
Հանդեր, արոտներ, այգիներ ծաղկուն,
Բուրեցեք նրան իմ սիրո մասին,
Դուք եր ներշնչել այդ սերն իմ հոգուն,
Դուք էլ հոգացեք իմ սիրո մասին:

Սա սիրո մի հանգես է, որին մասնակցում է բնությունն իր պեսպես արտահայտություններով ու գույներով: Թախիծ կա այս սիրո մեջ: Բայց թախիծը ոչ թե բռնադատում է քնարական հերոսին, այլ նրան մղում է փառաբանելու տիեզերքն ու բնությունը:

Գ. Սարյանի մտերմական ապրումների քնարերգությունը, այսպիսով, մարդու ներաշխարհից ծնվելում է դեպի իրենից դուրս գտնվող մեծ աշխարհ: Մինչդեռ վաղ քնարը գծում էր հակառակ ընթացքը՝ աշխարհը կծկելում ու անէանում էր անհատական ապրումների բավիղներում:

Ապրումների անհատականացման ուղղություն ունի նաև երկրի «երկաթե ոտնաձայները» ներկայացնող բանաստեղծությունը:

Ամենեկին չգալթակղվելով ժամանակի բանաստեղծության մեջ բարգավաճած տեխնիկով՝ տեխնիկայի գովեստով, Գ. Սարյանը իր բանաստեղծություններում («Օրացույցը», «Երկաթալարի երգը», «Քարտաշները», «Ժամացույցը», «Քարերիդ հրգը երգեմ», «Կգա նա», «Լույսերը», «Քաղաքը» և այլն) կառուցման թեմայի մեջ «որոնում է» մարդկային թրթիռներ: Նոր բարձրացող շենքին, քաղաքային շինարարական հրապարակին, երկաթալարին, մետաղափայլ կառուցվածքներին նվիրված բանաստեղծություններում առարկաները միջոց են՝ արտահայտելու ժամանակակիցների հոգեկան աշխարհը:

Այդ պոեզիայում բաբախում է մի անկեղծ սիրտ, որը ապրում է հայրենիքի սլառմական նոր կյանքի ցնծությունը:

Գ. Սարյանի երգը անկեղծ է ու վարակիչ: Սա վերաբերում է հատկապես այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են քաղաքը, որ վաղուց չէ, ինչ մտել էր հայ քնարերգության մեջ:

Առաջին ուրբանիստները հանդես եկան Նվրոպայում՝ XIX դարի վերջում: Նրանցից խոշորագույնը բելգիացի մեծ բանաստեղծ էմիլ Վերհարնն է, որ իր պոեզիայում ներկայացրեց կապիտալիստական մեծ քաղաքի բնորոշ գծերը՝ վիթխարի տեխնիկան, մարդկային հոծ բազմությունները, մարդուն ճնշող, մռայլ բնանկարը:

Հայ գրականության մեջ ուրբանիստական մոտիվները տեղ գտան Դ. Վարուժանի, Վ. Տերյանի, Հ. Հակոբյանի ստեղծագործության մեջ: Պոեզիա բերելով մեծ քաղաքների կյանքը, նրանք արտահայտում էին քաղաքների ճնշիչ ազդեցությունը մարդկանց վրա կամ էլ ներբողում էին քաղաքային կյանքի մեջ խլրտացող հեղափոխական տրամադրությունները:

Վահան Տերյանն, օրինակ, քաղաքը ներկայացնում է որպես մարդուն ճնշող, սարսափելի միջավայր.

Ձեր շքեղ շենքերի ծանրությամբ սրտմաշուկ,
Ձեր ահեղ բերդերի համրությամբ վերամբարձ,
Քաղաքներ, ձեր մեջ կա դժոխքի մի շշուկ,
Քաղաքներ, ձեր բանտից արդյոք կա՞ վերադարձ:

Սովետական բանաստեղծների երգերում քաղաքն ըմբռնվում է որպես ժողովրդի վերածնված կյանքի ու հայրենիքի ջահելության խորհրդանշան: Այս թեման պրավել է Դ. Սարյանին: Նրա «ուրբանիստական» ոտանավորներից հայտնի է «Քաղաքը», որ Հայաստանի քաղաքներից մեկի քնարականորեն վերապրված սլառմությունն է:

Քաղաքի կենսագրությունն այստեղ ներկայանում է երեք չափումով՝ անցյալով, ներկայով և գալիքով:

«Այս քաղաքում տեսիլ եմ ես անթափանց մի գիշեր» տողով սկսելով պատումը, բանաստեղծը ներկայացնում է մռայլ անցյալը՝ կիսաքանդ տնակներ, անապակի սլառուհաններ, սովալլուկ մանուկներ, որբերի լաց, զանգերի ղողանջներ, աշնանային համր տխրություն:

Այս մեռած, հաղիվ շնչող աշխարհից թեկոխելով ներկան, բանաստեղծը տեսնում է միանգամայն հակադիր բնանկար՝ նոր փողոցներ, վեր հառնող տուֆակերտ շենքեր, կառուցման ոգևորությամբ համակված քաղմություններ: Հին քաղաքի զանգերի տխրությանը փոխարինում է «վարդագույն խնդությունը»՝ ողողելով մարդկանց ճանապարհը:

Այս քաղաքը հարուցում է ոչ թե օտարացման, այլ հարազատության զգացում: Բանաստեղծն ազդարարում է.

Մ, քաղաք իմ, քեզ այնպես հորազատ եմ ես
Մտերիմ քո տաշած ամեն մի բարին:

Էլ ավելի հրապուրիչ են քաղաքի գալիք օրերը: Բանաստեղծությունն ավարտվում է քաղաքին ուղղված մի քնարական կոչով, որ արտահայտում է հեղինակի երազանքը.

Փոխվել է քո պատկերը, փոխվել է այնքան,
Որ փոխվել է քեզ հետ նա՝ կյանքը հարաճուն,

Ու հիմա քեզ լուսեղեն ու ղլարիթաձայն,
Օ, քաղաք իմ, վաղվա նոր օրերն են կանչում:

Հայրենական պատերազմի տարիներին, հավատարիմ իր ներհուն խառնըվածքին, Սարյանը գրեց բանաստեղծական պատգամների մի շարք, տալով դրանց «խոսք՝ բարի կրթի» անունը: Ժողովրդական ոճերով ու իմաստությամբ լեցուն պատգամներում («Գնա, քո հոգին թող կրքեք շամպի», «խոսք առաջնության», «Մայրական խոսքեր», «Պատգամ» և այլն) բանաստեղծը դինվորներին հորդորում է բարձր պահել հայրենիքի պատիվը, հանգցնել «դաժան հրդեհն աշխարհի» և փառքի ճամփաներով դառնալ հայրենական տուն:

Գ. Սարյանի բանաստեղծություններում պատերազմը ներկայացվում է նաև իր ողբերգական կողմերով: Ողբերգական ուժով հնչեց նրա այն բանաստեղծությունը, որ արժարժում է իր հերկվորին ու սերմնացանին կորցրած հողի թեման.

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն.
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չդարձան տուն:

Իջավ երեկոն լուրթ սավերներով—
Սերմնացանները չդարձան տուն,
Գրկեց հոգիս իր մութ, պաղ թևերով—
Սերմնացանները չդարձան տուն:

Հույսերը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն,
Ահեղ լուսնուն է ճամփաներում—
Սերմնացանները չդարձան տուն:

Գ. Սարյանը ճանաչված է նաև իր պոեմներով ու բալլադներով: Այս ժանրերին նա դիմել է պրական կյանքի բոլոր շրջաններում: Պոեմների մեծ մասի նյութը սովետական մարդկանց հերոսությունն է քաղաքացիական կռիվների, սոցիալիստական շինարարության և Հայրենական պատերազմի տարիներին:

Հայրենական պատերազմի օրերին Գեղամ Սարյանը գրեց իր լավագույն պոեմը՝ «Դեպի կառավարանը»: Այն ժամանակ դա հնչեց որպես հայ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ռեքվիեմ՝ հոգեհանգստի երգ:

Պոեմը պատմում է 1915 թ. Մեծ եղեռնի զարհուրելի դեպքերից մեկը. երկու հարյուր հայ մտավորականների (գրողներ, ուսուցիչներ, երաժիշտներ, հրապարակախոսներ, հրատարակիչներ, գիտնականներ ու քաղաքագետներ) թուրքական կառավարության հրեշավոր ծրագրի համաձայն տանում են ոչընչացնելու: Բանաստեղծը նկարագրում է այն պահը, երբ հայոց բաղմունքները վերջին հրաժեշտն են տալիս կառավարան գնացողներին՝ Կոմիտասին, Դ. Վարուժանին, Սիամանթոյին և մյուսներին.

Այնտեղ էին նրանք... Այդ շարագույժ նավում,
Հայոց քնարների վարպետները բոլոր,
Հայոց պաշտոն մտքի ասողներն էին մարում
Այդ ահավոր ժամին խավարի դեմ անդոր:

Պոեմում, որպես լեյտամոտիվ, հնչում է «Հայոց պատարագի» հուզիչ «տեր ողորմյան»:

սանքի նման տարածվելով օդում, ավելի է ընդգծում կատարվող ոճրի մեծութ-
յունը:

«Դեպի կառափնարանը» Սարյանի ստեղծագործության ամենաշիկացած
կետն է: Հայոց նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև մեղադրական
զայրալից խոսք է՝ ընդդեմ թուրք ջարդարարների ու նրանց հետնորդ գերմա-
նական ֆաշիստների:

30-ական թվականներին լայն տարածում գտան Գ. Սարյանի «արեւելյան
բալլադները» («Թառգանի մորմոքը», «Կըղ-Կալասի», «Գյուլնարա» և այլն):
Դրանք արեւելյան դաժան իրականությունը դատապարտող գործեր են:

Հայրենական պատերազմի տարիներին Գ. Սարյանը գրեց բալլադներ՝
ավանդական և դիցաբանական սյուժեներով («Դեկթրոշ և էլ-Նուրին», «Կի-
պարիս», «Մարմարակերտ գեղուհին», «Տղան և մահը» և այլն): Այդ սյուժե-
ները բանաստեղծին հուզող համամարդկային գաղափարներն արտահայտե-
լու միջոցներ էին: Կյանքի իմաստի և սիրո բովանդակության, արվեստի էու-
թյան և մարդկային գործի անմահության, անհատի ազատության ու մարդու
ճակատագրի հավերժական թեմաներն այդ բալլադներում ստացել են ինքնա-
տիպ լուծումներ:

Գ. Սարյանի ոտանավորները, լինելով որևէ հսկայիճակի դրսևորում, միա-
ժամանակ շաղախված են փիլիսոփայական խոհի տարրերով: Պոեմն, ահա,
թե ինչպիս է արտահայտում մարդկային կյանքի անցողիկության ու գործի
հավերժության գաղափարը.

Երբ շեմ լինի ես, երբ շեմ լինի ես,
Երգս կմնա թղթերի վրա,
Ապրող տղերն իմ եղեգների պես,
Համբ շշուկով հարց կտան իրար.

— Ո՛ր է միտքը այն, որ փայլ տվեց մեզ,
Աչքերը, որ մեզ թղթին ցողեցին,
Սիրտը՝ հույզերի մի սափոր կարծես,
Որից մենք առատ հույզեր խմեցինք:

Ու մի վերջակետ, անշմար ու ինդճ
Կասի—բոլորը հավեցին ձեր մեջ:

Ինչի մասին էլ գրում է Սարյանը՝ դաշտի վրա իջնող ձյան փաթիլների,
թե օրացույցի թերթիկի, նոր քաղաքի, թե պատերազմող չինվորի, նրա ոտա-
նավորներում մշտապես ներկա է հեղինակն իր անմիջական տրամագրու-
թյամբ, իր հուզական վերաբերմունքով: Եվ այդ նույն վերաբերմունքով հա-
մակվում է ընթերցողը: Սրա գաղտնիքն այն է, որ Սարյանը չի մեղանշում
արվեստի այն օրենքի դեմ, որը պահանջում է ապրումների արտահայտման
բնականություն և հարազատություն: Նա դավանում է այն համոզմունքը, որ
պոեզիան ինքը գեղեցկություն է և կարիք չի զգում հավելյալ գեղեցկացման՝
արտաքին արգ ու զարդի:

Ահա, օրինակ, «Մայրամուտի ժամանակը»: Առանց ոճական սեթեթեմե-
ների ու բանաստեղծական պերճանքի Գ. Սարյանն արտահայտում է կյանքի
մայրամուտին հասած մարդու ապրումները.

Մայրամուտի ժամանակ արեւը թույլ է լինում,
Հողմերը ծուլ են լինում մայրամուտի ժամանակ,

Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուռ են լինում,
Էանշերը դուր են լինում մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արեն անցնում է, գնում,
Որ այլ ուշիսրհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեռվում կապույտ, լուսկյաց միայն մի լար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Գեղամ Սարյանի բանաստեղծական ներհուն խառնվածքով է բացատրվում, որ արտահայտման պարզությունը, որ պատկերային համեմատությունների նվազագույն օգտագործումը, որ լեզվի սահունությունը, նա հայ պոեզիա է մուծել նաև տաղաչափական նոր սկզբունքներ, որոնք արժանացել են հայ տաղաչափության գիտակի՝ Ն. Զարենցի գնահատությանը:

Բանվորազարկի բանաստեղծությունից դեպի «կառուցման քնարերգություն», — այսպիսին է Վահրամ Ալազանի գրական նկարագրի պատկերը:

Վահրամ Ալազանը (Գարուգյան, 1903—1966), — ինչպես սերնդակիցների հոծ բաղմունքները, ճաշակում է դառնություն, սարսափի ու զաղթի բոլոր «հմայքները», մինչև որ որբանոցից մտնում է ինքնուրույն կյանք՝ սկզբում աշխատելով իբրև գրաշար, այնուհետև իբրև լրագրող (աշխատել է «Ավանգարդ» թերթում, խմբագրել է «Տպագրական բանվոր» թերթը):

«Բանվորական հուշվերով» լցված Վ. Ալազանը շատ շուտով հայտնվում է Հայաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի ղեկավար կազմում, պարբերական մամուլի էջերը ողողելով ասոցիացիականների հրահանգներով հյուսված «երկաթե երգերով»:

«Հրաբխապոեզիայի» հնչյունախաղերի և աղմուկների ոլորտներում թափառելուց հետո հակվում է դեպի կառուցման երգերը:

Մինչ առաջին գիրքը՝ «Տարիների խաղը» (1923), բառահնչյունախաղերի հավաքածու էր, ամենակոշմանի բանվորազարկ ու մուրճահարված, բանաստեղծական մյուս ժողովածուներում («Երգեր կառուցման և հաղթանակի» — 1926, «Մաքառումներ» — 1933) Վ. Ալազանը հակումներ է հանդես բերում՝ հաղթահարելու սխեմաները և մերձենալու ներքնաշխարհի բանաստեղծությանը:

Ծիշո է, այդ բանաստեղծության լիարժեք տիպարը մնում է ծբագրերում, չի դառնում գրական փաստ, սակայն միտումը ինքնին դրական էր, մասնավորապես որ այդ միտումի կրողը ուղղափառ ռապակական էր, պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի նախագահը:



Արդեն 30-ական թվականների դռանը Ալադանը որոշակի ընդգծումով ծառանում է սոցիալիստական կառուցման սխեմատիկ արձագանքի ու արձանագրության դեմ՝ ասպարեղ հանելով բանաստեղծական այն ծրագրերը («Երգեր գրված ինձ համար», «Պոետների հետ», «Մեռած քերթողի համար», «Պոեմ՝ պոետների մասին»), որոնց մեջ նոր քնարերգության ճակատագիրը կապում է կյանքի խոր ներշնչանքների և գեղարվեստական ավանդների համադրման հետ:

Առաջին տասնամյակի «մոլորություններից» հետո Վ. Ալադանը մի առանձին գործով դառնում է հայ դասականների ստեղծագործությանը, Հովհ. Բումանյանի, Դ. Վարուժանի, Մ. Մեծարենցի և այլոց ծառանգությանը, նրանց բանաստեղծական դավանանքի մեջ նշմարելով նաև կառուցման քնարերգությանը անհրաժեշտ լիցքեր: Իր բանաստեղծական ծրագրերը շարագրելուն ղուգընթաց նույն «Մաքառումներ» գրքում Ալադանը տալիս է նաև այդ ծրագրերի բանաստեղծական նմուշները («Հանքափորը», «Կարբիդի երգը», «Ձորագէսը» և այլն), որոնք գրավիչ են նոր կյանքին բնորոշ պաթոսով, աշխատանքի հերոսների ապրումների արտահայտման կոնկրետ սյուժեներով, հրեպանքների ներբողով:

Դրանք, կարելի է ասել, աշխատանքի մեծ թեմայի բանաստեղծական հետախուզությունն էին՝ նյութի ուրվագծերի ու պոետիկայի խառնուրդով:

Բանաստեղծական խորություն չունեն նաև Ալադանի գյուղանկարները՝ «Երգեր հողի դրքից» շարքը, ուր մոտավորապես վարուժանյան «Հացին երգի» կոլորիտով Ալադանը փորձում է վերստեղծել ումանտիկական գյուղաշխարհը՝ ջրաղացներ, ջինջ լուսիններ, կալիք ու խոտի դեղեր:

Ձխորանալով մարդու հոգեբանության մեջ, Ալադանը չի անցնում ավանդական գյուղապատկերների սահմանից:

Վ. Ալադանը հանդես է եկել նաև իրրե արձակագիր՝ 1934-ին հրատարակելով «Վաթսուներորդ հորիզոնում» լայն կտավը՝ հայ պղնձագործների ու խատանքի թեմայով:

1935-ին սովետական գրողների պատվիրակության կազմում Վ. Ալադանը մասնակցել է Կոլտուրայի պաշտպանության միջազգային կոնգրեսին՝ Փարիզում: Իր տպավորությունները շարագրել է «Իդյակներ և որջեր» (1936) հրապարակախոսական նոթերի մեջ:

11

Աստիճանարար հայ պոեզիայում նվազում են հայրենիքի անցյալի տխուր հիշողությունները և, ընդհակառակը, առատանում են վերածնված հայրենիքի խանդավառ ընկալումները:

Հայրենասիրական քնարի լարը թեև հարցականի տակ էր տարիներ շարունակ (Չարենցի «Ես իմ անուշ Հայաստանի» բանաստեղծությունը 1922-ից այս կողմ այլևս չվերահաստարակվեց), թեև դիրքական ջլապինդ քննադատների ջանքերով Գամառ-Քաթիպան դուրս էր գրվում «արդիականության նավից», այդուամենայնիվ հայրենասիրական ներշնչանքները արգելքների միջով իսկ ճանապարհ էին բացում:

Մասնավորապես 30-ական թվականների սկզբից ծավալվում է հորհրդային Հայաստանի ծնունդը մեծարող ներբողագրական շարժումը:

Ռումանտիկական բարձրաշունչ խոսքով բանաստեղծներն իրենց «սրտի խոսքն» էին հղում ազգային և սոցիալական վերածնության ուղին բռնած նոր Հայաստանին ու նրա ապագային:

Միանգամայն օրինաչափ էր բանաստեղծությունների բարձրաշունչ, խանդավառ պաթոսը: Դեռ 10—15 տարի առաջ, ինչպես դիպուկ բնութագրել է Ա. Մյասնիկյանը, Հայաստանը «վշտի, հեծեծանքների, սուգի ու տառապանքների մի դժոխք»²¹ էր, իսկ այժմ, պատմական կարճ ժամանակամիջոցում, դարձել էր լույսերի, «արևի երկիր», փլատակներից վեր էր հառնում նրա լուսեղեն կերպարանքը:

Այս ղեգցողությամբ գրվեցին բազմաթիվ ներբողներ (անգամ շատ պարզունակ նվիրումներ), որոնց շարքում է նաև Գևորգ Սարյանի հիմնադրանահանդիսավոր շնչի «Խորհրդային Հայաստանին» բանաստեղծությունը.

Ո՞վ է ծնել
Շողշողուն այս պատանին,
Լուսագիս ու հրաշյա
Շողշողուն այս պատանին:
Խարոյաշ վարսերը փռել
Լույս է տվել խավարին,
Հույս է տվել սրտերին
Շողշողուն այս պատանին:

Բազմադարյան հայ բանաստեղծությանը անձանոթ էր հայրենիքի այսպիսի պայծառ պատկերավորում՝ զերծ արցունքի ու արյան գույներից, զերծ գանգատի ու ցասման ելեէջներից: Ներբողային-ձոներգական բանաստեղծություններում առանձնապես գրավիչ էին բանաստեղծների վստահ, անսասան հայացքը երկրի, հայրենիքի հանդեպ, նրանց տողերի բաց, անկաշկանդ, անմիջական հնչերանգը, պատկերների էներգիան և մաժորային շունչը.

Ողջո՞ւյն քեզ, կյանք ու երեսն,
Քո արևին, հողին:
Կրդին ժպտում է քո աշնան
Խարոյաշ գեղեցկուհին:

Ն. Զարյանի այս տողերին հատուկ հրճվանքը ընդհանուր երևույթ էր: Զգացմունքի վերելքը բնորոշ էր Գ. Մահարու «Արարատյան» շարքին և Գ. Սարյանի քաղաքագրությանը, Ս. Տարոնցու մտորումներին և Վեսպերի ներբողներին, մասնավորապես դեռ բոլորովին երիտասարդ Հովհաննես Շիրազի «գարնանամուտներին»:

Շիրազի բանաստեղծությունները՝ աշխարհի «գարնանացման» աշխարհազգացական տարերքով հերքումն էին «աշխարհի աշնանացման» վաղեմի բանաստեղծական մտայնությունների: Աշխարհի «գարնանացումը» հենվում էր վերածնված Հայաստանի իրականության տվյալների վրա:

Վերածնված Հայաստանի երգը, բնականաբար, ասպարեզ էր բերվում պատմական անցյալի գույների ու պատմական հեռանկարի ֆոնի վրա: Այս օրինաչափության օրինակները շատ-շատ են (անցյալ-ներկա-ապագա կառուցվածքով), բայց ամենաբնորոշ օրինակը թերևս Ն. Զարյանի «Վերածնունդ» բանաստեղծությունն էր՝ ժողովրդի անցած պատմական ճանապարհի յուրատեսակ գեղարվեստական փիլիսոփայությունը: Դիմելով բոլոր-լուր հողմերին դիմացած հավերժ կենսունակ ծաղկի այլաբանությանը, Ն. Զար-

յանը այդ «ծաղկի կյանքի» իմաստավորումով բացահայտում է ժողովրդի բնավորության վեհությունը, հոգու անընկճելի ամբողջությունը, մաքառման ու գոյություն կամքը.

Մի թուփ տեսա ճամփամիջին, ալյուրեմ-շապրեմ սպիտակ,
նա կոխոտվել էր, կըռացել անցորդների ոտքի տակ:
Կաթում էր հյութն, ինչպես արյուն ցողուններից նրա ցած,
եվ տերևներն էին բոլոր փոշեթաթախ, ծվատված,
Բայց նա պահել էր լուսեղեն իր ծաղիկներն անաղարտ,
եվ արևով էր ողողված նրա հայացքը հըսլարո:
Ես ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,
Ամենօրյա դանդաղ մահից նրան ընդմիշտ սպառել:
Բայց նա ցողունը լոկ զիջեց՝ պայքարելով մինչև վերջ
Ու խորամուկո արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:
Մընաց... նորից նա կարձակի ե՛ւ նոր ծիլեր, ե՛ւ ցողուն,
եվ կըտոկա նախիրների ու հողմերի անցնելուն:
Ետ նայեցի ես մի վայրկյան՝ հեռու-մոտիկ դարերին,
եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ, հերոսական քո ուղին:

«Վերածնունդը» ուշագրավ երևույթ էր ոչ միայն պաթոսով, այլև հայրենասիրության պատմական շեշտի վերականգնման դիրքերով, եթե նկատի ունենանք այն հանգամանքը, որ այդ թվականներին պատմական հայրենիքը, իբրև եղյալ փաստ ոմանց կողմից համարվում էր չեղյալ իրողություն:

Խորհրդային Հայաստանի ներքողագրությունը, իհարկե, անմասն չէր պարզունակ գովքերից և ծնծղաններից, աշուղական նեյնիմներից և պսևդոհայրենասիրական կեցվածքներից, սակայն էականը հալ ժողովրդի նոր հայրենիքի գունագծերի բանաստեղծական հայտնագործումն էր:

12

Ե. Չարենցի «էպիքական լուսաբաց» ժողովածուի ծրագրային առաջադրությունների առանցքը, ինչպես երևում է ե՛ւ վերնագրից, ե՛ւ «էպիքական Մուսայի» հղումներից, ժողովրդի պատմության և հոգեբանության տեղաշարժերի արտացոլման պահանջն էր՝ էպիքական արվեստի ձևերով: Այդ ծրագրով Չարենցը հանդես եկավ դեռ «Ամենապոեմի» մեջ, բայց այստեղ է, որ պատմության պոեմի ուղիների արտացոլման հետ նա էական նախապայման է համարում նաև հոգեբանական մանրաբանդակի բացահայտումը:

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «էպիքական լուսաբացը» դարձավ պրական տարբեր դիրքերի արտահայտման կիզակետը: Մինչ Չարենցը և համախոհները առաջ էին քաշում արդիականության դիմադրող հարցերը ստեղծագործության նյութ դարձնելու և սխեմատիզմը հաղթահարելու ճանապարհով դարի հոգեբանությունը նվաճելու պահանջներ, ընդդիմախոսները հանդես էին գալիս հակառակ դիրքերից:

Ռապակական քննադատներից մեկը, օրինակ, Հ. Մկրտչյանը, անուղղակի հայտարարում էր, որ նորագույն պոեզիան պետք է զարգանա «էպիքական լուսաբացի» պահանջներին տրամագծորեն հակառակ ուղղությամբ²²:

«էպիքական լուսաբացի» շուրջը բորբոքված կրքերը դեռ չէին հանդարտվել, երբ Չարենցը հանդես եկավ Բանաստեղծության ապագա հերկին վերա-

բերող իր խորհրդածութիւններով, որոնք կոչված էին պատասխանելու նոր իրադրութեան հասունացած պահանջներին:

Անցնելով զարգացման մի շարք նշանակետեր՝ «Նրեքի» ֆուտուրիզմից «Լեֆ»-ի ուղեգծով դեպի «Նոյեմբերական» դիրքերը, այստեղից էլ էպիքական Մուսայի դավանանքը, Չարենցը «Գիրք ճանապարհի» մատչանում ասպարեզ հանեց բանաստեղծութեան, իբրև «բարդ արվեստի» գեղագիտութիւնը:

Դատելով գրողների համամիութենական համագումարի ճառից, այդ ճառի բանավեճային սրութիւններից («Ինչո՞ւ թաքցնենք մեր ինտելիգենտական գլուխները արվեստի բարդութեան խախտտ տեսութիւնների ավազներում»), կարող է այն տպավորութիւնը թողնել, թե Չարենցը առհասարակ հարցականի տակ է դնում «բարդ» ու «բարձր» արվեստը: Բանն այն է, որ այդ նույն ճառում Չարենցը տարբերակում էր բարդութեան երկու տեսակ. մեկ էսթետական, «ինտելիգենտական» բարդութիւնը, կյանքի կենդանի աղբյուրներից և հուղական թրթիռներից խզված «բարդ ասոցիացիաների» արվեստը, մեկ էլ այն բանաստեղծութիւնը, ուր արվեստի բարդ կառուցվածքները երևում են «այժմեականութեան նոր սինթեզում», ուր բարդութիւնը՝ «սինթետիկ արվեստը» լիցքավորվում է կյանքի նյութով: Առանց արդիականութեան նոր սինթեզի, առանց կյանքի մշտատրոփ ակունքներից եկող լիցքերի, — գտնում էր Չարենցը, — բարդ արվեստը կարող էր ունենալ «չնչին արժեք»:

Մտռանալով մի կողմից «էսթետական բարդութեան», կյանքից անկախ «բարդ ասոցիացիաների», մյուս կողմից «Դեմյանից և Բեդիմենսկուց մինչև Ժարով և Ուտկին ձգվող «անհաճո պարզութեան», պրիմիտիվիզմի երևույթների դեմ, Չարենցը ժամանակակից և գալիք բանաստեղծութեան սահմանադրութիւնը համարում է այն արվեստը, ուր ի մի են դալիս դասական պարդութիւնը, պուշկինյան պլաստիկան և կյանքի խոր արմատներից սնվող, իր իսկ բառերով ասած՝ «բարդ, բայց ամենալայն մասսաներին հասկանալի սինթետիկ արվեստը»²³:

Նույն ճառի մեջ, «սինթետիկ արվեստի» կողքին, Չարենցը գործ է ածում «ոլաղվա արվեստ» հասկացութիւնը, դրանով իսկ շեշտը գցելով բանաստեղծական մտածողութեան կիրաքանափոխութեան խնդրի վրա, նորացման կետի վրա:

Նորացման դրդումներով թե՛ Չարենցի և թե՛ առհասարակ 30-ական թվականների բանաստեղծների (Ն. Չարյան, Վ. Ալադան, Գ. Մահարի և այլք) լայն հուն բացեց գրական ավանդների՝ ժառանգականութեան մոտիվը:

Այլևս ամբողջ խորութեամբ գիտակցվեց, որ բանաստեղծութեան առաջընթացը անմտածելի է առանց գեղարվեստական ավանդների՝ «հին ակունքների» իմաստավորման ու շարունակման:

Այս մտածողութիւնը դարձյալ կուռ տեսք ստացավ Չարենցի գեղագիտութեան մեջ:

Թեև «Նոյեմբերի» շրջանից արդեն բանաստեղծութեան զարգացման ամուր նեցուկը Չարենցը որոնում էր դասական ներշնչանքների մեջ, բայց Ճանապարհի Գրքի էջերում («Արվեստ քերթութեան») է արվեստի ժառանգականութեան ըմբռնումը հասցվում հրամայականի բարձրութեան:

Լավ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեկել, —

Քեզ լոկ օղակ համարիր, և ոչ սկիզբ կամ վախճան...

Ով հանճարներ վիթխարի,— Դանթ, Հոմերոս, Ալեքսանդր,
 Չէրն էր արտան երեկվա,— ձերն է և հունձը վաղվա...

Ոչ միայն Չարենցի գրքերում, այլև մյուս բանաստեղծների, պարբերա-
 բար հոլովվում են համաշխարհային և հայրենի գրականության մեծություն-
 ների անունները՝ իբրև կատարելության չափանիշներ, իբրև վարպետության
 դասեր:

Իհարկե, առավել թափով արժարժվում է հայրենի գրականության ավանդ-
 ների օգտագործման խնդիրը, որը իր հետ բերում է մի շատ անախորժ և հա-
 կագիտական վեճ: Խոսքը արևելահայ և արևմտահայ բանաստեղծություննե-
 րը միմյանց հակադրելու գծի մասին է, այն գծի, որ տեղ էր գտնում ժամանա-
 կի «գրական խորհրդածություններում»:

Բանաստեղծների մի թևը (Վ. Ալադան, Վ. Նորենց, Ս. Տարոնցի) ուներ
 արևմտահայ բանաստեղծության «կողմնորոշում», իսկ մյուս թևը հակված էր
 դեպի Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ժողովրդական շնչի բանաստեղ-
 ծական արվեստի կողմը:

«Արևելահայ» և «արևմտահայ» բանաստեղծության միջև փորված «խրա-
 մատը», իհարկե, գրավալքորին ուղեկցող շտապանցություն էր, բանի որ
 երկու հատվածներն էլ շատ բան ունեին տալու ժամանակակից բանաստեղ-
 ծությանը, նրա զարգացումը դնելով ճիշտ հիմքերի վրա:

13

Գրական ասուլիսներ, վեճ ու վիճաբանություններ, ծրագրեր ու հրովար-
 տակներ, բայց բանաստեղծությունը զարգանում էր մի կողմից «լիրիկական
 անտրակտի»՝ մարդու ներաշխարհի բացահայտման, մյուս կողմից «էպիքա-
 կան լայնության»՝ ժամանակի սոցիալական նյութի արժարժման ուղղությու-
 ներով:

Հրապարակախոսական թափի ու ներբողագրական շնչի բանաստեղծու-
 թյունների կողքին հայտնվում են մտերմական քնարի օրինակելի նմուշներ,
 նախ և առաջ սիրային բանաստեղծություններ:

Դրանց մեջ են Ն. Զարյանի սիրային խոստովանությունները («Դու այր-
 վել ես օտար օջախում, ես հասել եմ միայն բո մոխրին», «Առավոտյան դու
 ես իմ խոհն առաջին, երեկոյան դու ես իմ խոհը վերջին», «Դու ինձ կփնտրես,
 երբ ես չեմ լինի» և այլն), որոնց պսակը եղավ ապոթեոզային հանդիսավո-
 րության հասցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներգաշնակու-
 թյան հրովարտելով՝

Շնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կաս աշխարհում,
 Թեկուզ ինձնից հավետ հեռու, հավետ անհաս աշխարհում:

«Լիրիկական անտրակտը» իր նպաստն է բերում նաև Գ. Մահարու սիրա-
 կանչերին, Գ. Սարյանի «մորմորներին»:

30-ական թվականներին մեկը մյուսի հետից բանաստեղծական զորա-
 սյան մեջ են մտնում նոր անուններ՝ Խաչիկ Դաշտենց, Սուրեն Վահունի, Թա-
 թուլ Հուրյան, Խաչիկ Հրաչյան, Աղավնի, Գուրգեն Բորյան, Մարո Մարգար-
 յան, Գեորգ էմին, Սուրեն Թարյան, «Պիոներ կանչի» բանաստեղծներից՝
 Նիլվա Կապուտիկյան, Հրաչյա Հովհաննիսյան, Նորիկ Նազարյան և այլք:

Նոր անունների ներհոսքով ընդարձակվում է այսպես ասած «լիրիկական խրոնաը»:

Արդեն «Գրական դիրքերում» տմրապնդված շքանվոր-հարվածայիններին մտահոգող ծինելույզների և անիվների երգի, «մկանների լիրիկայի» կողքին (իսկ դրանց մեջ կային նաև անկեղծ ներշնչանքի բանաստեղծություններ, ինչպես Զարենցի դնահատությունն արժանացած Վահան Գրիգորյանի «Անիվ իմ, դարձիր»), բանաստեղծների նոր սերունդը փորձում է դուրս գալ նախապաշարմունքների ազդեցությունից, «պրոլետարական պոեզիան նոր մեքենաների կառուցումն է»²⁴ և նման հանձնարարականների սահմաններից: Բանաստեղծների նոր սերունդը մեքենայապաշտական ձոներգներին փորձում է հակադրել սիրո, նվիրումի, կարոտի, ինչպես նաև բնաշխարհի բանաստեղծական ներշնչանքները: Իհարկե, ոչ այնքան սուր ընդգծումով ներքին բանավեճ էր գնում «տեխնիկների» և «լիրիկների» միջև:

Մինչ առաջինները կառուցման «սիմֆոնիաների» տպավորության տակ մոռացության էին մատնում «հոգեբանական մարդուն», քնարերգականները հակված էին դեպի այն բանաստեղծությունը, որը գործ ունի մարդկային զգացմունքների հետ:

Անտարակույս, բարդ չէին նոր բանաստեղծների արտահայտած ապրումները: Նրանց «երգեր»-ում ուժանտիկական պաթոսի սարք ու կարգով արտահայտվում էին մտերմական հուզապրումները՝ սիրած աղջկա հանդեպ խանդավառ սերը, հայրենի արտերի շշուկները, բնության պես-պես գույների՝ վերջալույսների ու այգաբացների մեծարանքը:

Նոր բանաստեղծներն ունեին նաև իրենց դրական կողմնորոշումները: Նաչիկ Դաշտենցն, օրինակ, իր «գարնանային երգերով», վայրի վարդի և ալյն խորհրդանշաններով հակված էր դեպի շարենցյան ավանդները, Աղավնու ներշնչանքները գալիս էին Արագածի-Մանթաշի գունագծերից, Գուրգեն Բորյանին հրապուրում էր երևանյան պեյզաժը, Թաթուլ Հուրյանը և Նաչիկ Հրաչյանը երգում էին «հողի արյունը», Սուրեն Թարյանը՝ վաղամեռիկ և տաղանդավոր մի բանաստեղծ, կրում էր Գ. Մահարու քնարի կնիքը, Հովհաննես Շիրազի ներշնչանքները գալիս էին Ավ. Իսահակյանի ժողովրդական շնչի ու կառուցվածքի բանաստեղծություններից, Մ. Մարգարյանը «Մտերմություն» գրքում սերը դիտում էր իբրև աշխարհի կապը, Գ. էմինը դիմում էր ուսանողական կենցաղին («Նախաշավիղ»), Հր. Հովհաննիսյանը հակվում էր դեպի մեծարենցյան պաստորալները, Սիլվա Կապուտիկյանը՝ փիլիսոփայական խորհրդածությունները:

30-ական թվականների բանաստեղծության հայտնությունը, իհարկե, Հովհաննես Շիրազն էր, որի «Գարնանամուտ» (1935) և «Երգ Հայաստանի» (1940) անգրանիկ գրքերը հուշակում էին կյանքի ջահելության և հավերժության միտքը:

Հովհաննես Շիրազը լիաբուռն դիմում էր նաև բանահյուսական ծագում ունեցող դարձվածքների ու պատկերների:

Հայ պոեզիայի «բանահյուսական հագեցման» ընթացքի բնորոշ երևույթներից մեկը Սողոմոն Տառնցու (1905—1971) ստեղծագործությունն է:

Պատմական Տարոնի Կոփ գյուղում ծնված պատանին ծննդավայրում և այլուր իր հորից՝ հայտնի բանահավաք Բենսեից, նաև թափառական հեքիաթ ասացողներից պարբերաբար լսում է ժողովրդական պատումներ ու խաղեր, որոնք ամուր գրռվում են նրա հոգում:

Թեև հենց սկզբից Տարոնցու ասպարեզը պիտի լիներ ասմունքային շըն-
չի բանաստեղծությունը, սակայն տրվելով օրերի հրամայականին, նա սկզբ-
նապես հակվում է դեպի տերյանական թախծոտ նվագները, այնուհետև շա-
րենցյան հեղափոխական ութմերը:

Տերյանի և Չարենցի, ինչպես և Հաֆեզի ու Սաադիի միաժամանակյա ազ-
դեցությունն են կրում 30-ական թվականների բանաստեղծական ժողովածու-
ները՝ «Առավոտ» (1930), «Սերունդների երգը» (1934), «Դարերի լեզուն» (1935),
(1935), «Բանաստեղծություններ» (1940):

Մինչ տերյանական կնիքի բանաստեղծություններում Ս. Տարոնցին դըր-
սեկորում է բանաստեղծական որոշակի կուլտուրա, նոր իրականության բանաս-



տեղծական արձագանքներում
կամ կրկնում է շարենցյան կա-
ռուցվածքները, կամ էլ մնում է
փաստագրության շրջանակներում:

Տարոնցու բանաստեղծական
կենսագրության մեջ առավելա-
պես ուշադրավ են ժողովրդական
մոտիվավորումները:

Այդպիսին է, օրինակ, «Զմե-
րուխտ բլրուլ» վերնագրված ժո-
ղովրդական տաղիկների շարքը
(1920—1944), ուր Ս. Տարոն-
ցին, դիմելով հայ ժողովրդական
բանահյուսության պատմային-
րնարական արտահայտչական-
դարձվածքային ձևերին, վերըս-
տեղծում է ժողովրդի հոգեբանու-
թյան ու կենցաղի տպավորիչ
պատկերներ: Այդ շարքի բանաս-
տեղծություններում միջնադար-
յան հայրենների ոգով ու շնչով

Ս. Տարոնցին արտահայտում է գեղջկական աշխարհի ներքին բովանդակու-
թյունը («Պաղ ջուր է բխում Բինդուլա սարից...», «Դաշտից կուգաս, այ անու-
շակ...», «Յարբս քոն մտել այգին, ծոցն է բացել լուսնյակին» և այլն): Դրանց
մեծ մասը սիրերգեր-պարերգեր են:

Ժողովրդական տաղիկների միջոցով Ս. Տարոնցին արտահայտում է նաև
հեռվում մնացած երկրի կարոտը («Իմ անուշ Մշու աշխարհ, մնացիր հեռու,
հեռու...», «Մովասարի ծով աղբյուրներ», և այլն):

Մենդավայրի կարոտի տրամադրությունն է նաև Ս. Տարոնցու «Երեք
գգրարները» բալլադաշունչ բանաստեղծությունը: Այստեղ ցավագին տխուր-
թյամբ ներկայացված է հին, անցած օրերի հոգեբանությունը կրողների՝ Մսկ-
սի թափառական գգրարների դրամատիկական վերապրումները նոր իրականու-
թյան մեջ, ուր նրանք այլևս անելիք չունեն:

Մենդավայրի երազով ապրող, ուսերից հին անեղներ կախած երեք գրգ-
րարները դեռ իրենց անցյալ կյանքի հետ են, դեռ նահապետական աշխարհի
գույների մեջ են:

Բայց փոխվել են ժամանակները, փոխվել է երգի նյութը, հետևաբար՝

նվ ախոյեան հուշ, մոռալ, անուրախ,
Ուսերից կախած երեք անեղներ,
Սովերները պես այս հրկրի վրա
Դեռ շրջում եք դուք, մեռնող գլուխներ,
երեք գլուխներ...

Դրամատիկական խոր բովանդակություն ունի նաև «Ծեր արագիլը» քրեա-
տոմատիկական բանաստեղծությունը:

Անցնում է արագիլների վերջին երամբը դեպի նոր հանգրվաններ: Այդ
երամբը թողնում է վերջին հրգե սրտակնքը՝ ուղղված մեռնող ծեր արագիլին
(«Քո աչքերում նվազում է կապույտ երանգը շամբերի», «Քո երանգները մարում
են վերջին երգով»):

Հետևում է Ծեր արագիլի մահը.

երամբ անցավ թևալուստ երկնով, ու շնայեց երեք հետև,
Ու թողեց որ դու՝ լուռ մեռնես մենակ, տրտում
ու տարագիր,
Միայն քառիս ծառերի հետ շշնաղ քո սուգը թեթև,
— Ու դու մեռար, ծեր արագիլ...

Ժողովրդական բանահյուսության հանդեպ ունեցած ուժգին հարցասիրու-
թյունից ծնվեցին «Սասունցի Դավիթ» վիպերգի առանձին հատվածների գրա-
կան մշակումները, որոնք մտան 1940 թվականին տպագրած ժողովածուի մեջ:
Այդ մշակումներում երևում է նյութի և ժողովրդական արվեստի զաղտնիքնե-
րի խմացություն:

Տարոնցին գրել է նաև դիստիքոսներ, բեյթեր, «արևելյան քառյակներ»՝
պարսիկ բանաստեղծների հետևություններ: Այդ քառյակներում և խոհական բա-
նաստեղծություններում նա արծարծում է կյանքի ու մահվան, արվեստի և
կյանքի, բնության ու մարդու փոխհարաբերության խնդիրներ:

Սողոմոն Տարոնցին բեղմնավոր եղավ պատերազմի և հաղթանակի պատմա-
տարիներին, գրելով հակաֆաշիստական, հայրենասիրական, պատմական
բաղմամբով բանաստեղծություններ, սոնետներ, բալլադներ ու տաղեր, որոնք
թեև կատարեցին իրենց դերը (հատկապես Հայրենական պատերազմի շիկա-
ցած օրերին), սակայն, գրականության պատմության մեջ հիշատակելի են
իրեն գրապատմական փաստեր:

Ս. Տարոնցին համաշխարհային պոեզիայի գիտակ էր. դրա վկայությունն
է աշխարհի բանաստեղծների թարգմանությունների ծաղկաքաղը՝ «Հազար ու
մի երգ» խորագրով:

14

Եթե 20-ական թվականների բանաստեղծության «լայն կտավը» հիմնա-
կանում բալլադն էր՝ մարտիրոսագրական թեքումով կամ հոգեբանական դրա-
ման էր («Խմբապետ Շավարշը»), ապա տասնամյակի վերջից հերոսական
շնչի բալլադների կողքին շրջանառության մեջ են մտնում նաև պոեմի ժան-
րատեսակները՝ քնարական, հրապարակախոսական, վիպային:

Արդյունաբերական հսկաներ և կոլտնտեսային շարժում, — սրանք էին
նորագույն պոեմի այսպես ասած «սոցիալական-մարդկային հումոր»: Իրա-
կանության «живая громада»-ն հրամայաբար թեկադրում էր «նոր հերոս-
ների» որոնման պահանջը:

Այս գեղագիտական իրադրություն մեջ առաջին սլան են մղվում աշխատանքի մոտիվները, իբրև սոցիալիստական հասարակության շարժիչ ուժեր: Ժամանակի գլխավոր գույնի՝ աշխատանքային վերելքի գեղարվեստական յուրացման համար ժամանակի բանաստեղծները գործողվում էին «ժամանակի հերոսների» մոտ՝ գործարանային հաստոցների, բաղաձայնները կառուցողների, կոլտնտեսությունների, այստեղից բաղկելու «հումքը»:

Կոնկրետ շարժառիթներով գրված պոեմների մեծագույն մասը թեև բացառապես գրապատմական ու կենսագրական հետաքրքրություն է ներկայացնում (Վ. Ալազանի «Դարը դարի դեմ», Թ. Հուրյանի «Դենպրը» և այլն), սակայն դրանք ուշագրավ են նոր թեմաների (առավելապես գործարանային կյանքի) հետախուզության, նյութի հետ «առաջին շփման», աշխատանքային ուժանտիկան արժարժեքի առումով:

Արդիականության կոնկրետ-առօրեական փաստերը մտնում էին գրականության մեջ իբրև էպիկական արվեստի սկիզբներ, իսկ դա արդեն յուրատեսակ նվաճում էր:

Ժամանակակից թեմատիկայով պոեմի որոշ ավանդներ կապվում են Նաիրի Զարյանի անվան հետ:

Լինելով ստեղծագործական եռանդուն և շուտափույթ խառնվածք, Ն. Զարյանը նախ և առաջ գրեց իր «արդյունաբերական» թեմատիկայի պոեմները («Հնոցի մոտ», «Աղաղակ», «Զուգուն»), որոնք ըստ էության ռապսոդիական գեղագիտական հրահանգների՝ տեխնիցիզմի, արտահայտություններ էին:

Թեև իր «դոնրասյան» ստեղծագործական գործողման ընթացքում Ն. Զարյանը անմիջական շփումներ էր ունեցել ածխահատների-մետաղագործների՝ հանքերում և հնոցների մոտ աշխատող մարդկանց հետ, սակայն ավելի ուշագիտ էր գտնվել նրանց աշխատանքի արձանագրական մատուցման հանդեպ, քան այն նույն մարդկանց հոգեկան ապրումների, հոգսերի ու տագնապների:

Առարկաների՝ տեխնիկայի գերությունը խլացրել էր աշխատանքային նյութի հոգեբանական-մարդկային պոտենցիալը, գործը հասցնելով, վերջ ի վերջո, գաղափարական սխեմաների:

Արդյունաբերական մոտիվներից Ն. Զարյանը շուտով շրջվեց դեպի հայ գյուղի սոցիալիստական վերափոխման թեմատիկան, որը զբաղեցնում էր նաև որիշ բանաստեղծ-հրապարակագիրների:

Պոեմ-ուրվագներից («Մնվում է նոր կյանքը», «Սաքո Միկինյան», «Կարինե») հետո, անկասկած, գրական որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում «Ռուշանի քարափը» էպիկա-դրամատիկական պոեմը (հեղինակի բնորոշումով «չափածո էպոսիան»), որի առաջին տարբերակը լույս տեսավ 1930-ին, իսկ երկրորդ, հիմնովին վերամշակված տարբերակը՝ 1932-ին:

30-ական թվականների սկզբից՝ մի ամբողջ տասնամյակ, ստեղծվեցին գյուղի մասին պատմող վիպակ, բանաստեղծություն ու պոեմ, սակայն դրանցից և ոչ մեկը պատմական հեռավորության մեջ չի երևում «Ռուշանի քարափ» նշանակությամբ:

Պոեմի արժեքը, ամենագլխավոր արժեքը ոչ թե նրա սյուժետային կառուցվածքն է, այլ մատնավոր սեփականատիրական հոգեբանությունից բաժանվելու գյուղացիական գանգվածներին համակած խոր դրամատիզմի պատկերումը:

Ինչպես կոլտնտեսային շարժմանը նվիրված սովետական պոեմների մեծ մասում, «Ռուշանի քարափում» ևս կենցաղային թեև աննշան, բայց պատմա-

կանությամբ շնչող պատկերներով ներկայացվում են հայ գյուղացու ողբերգական ցնցումները, նրա ներքին դրաման, նրա հոգեբանությունը:

«Ռուշանի քարափը», իհարկե, չունի այդ նույն թեմայի մշակման լավագույն բանաստեղծական երկի՝ Ալ. Տվարդուսկու «Երկիր Մուրավիա» պոեմի փիլիսոփայական խորությունը, ոչ էլ նրա հերոսներն ունեն նիկիտա Մորզու-նոկի թափառումների-որոնումների մեծ խորհուրդը, սակայն վավերագրորեն ճշմարտացի է ներկայացված կոլտնտեսային շարժման սկզբնավորման տարի-ների կոնֆլիկտներն ու կենցաղային առօրյան:

«Ռուշանի քարափը» ժամանակի հայ պոեզիայի համապատկերում որոշակի հետաքրքրություն է ներկայացնում նաև ոճային առանձին խնդիրների լուծման տեսակետից, մասնավորապես՝ բարձրաշունչ խոսքից ռեալիստական կոնկրետ պատկերին անցնելու, որի համար էլ արժանացավ Ե. Չարենցի գնահատությանը:

Էպիկական խնդիրներ ունի լուծելու քաղաքացիական կռիվներին նվիրված «Դյուցազնագիրքը», որը, սակայն, ունեցավ միայն առանձին փայլատակումներ, իսկ ամբողջության մեջ մնաց գեղարվեստորեն չիրագործված և գաղափարապես սխալ:

15

Եթե 20-ական թվականներին ամբողջովին հանձնվելով անցյալին, պատմությունն ապրում էր հարաբերական հանգստության մեջ (ասել է թե՛ բանաստեղծական գրիչները լուրջամբ անցնում էին Պատմության կողքով, իբրև «արգելված գոտու»), ապա 30-ական թվականներին, մի շարք հանգամանքների պարտադրությամբ ամբողջ լայնությամբ և խորությամբ հարուցվեց պատմության խնդիրը:

Պատմական գիտակցության կրողը դարձյալ Եղիշե Չարենցն էր, որ «Պատմության քառուղիներով» պատմափիլիսոփայական պոեմի մեջ ասպարեզ հանեց հետևյալ տողերը՝ «անցյալի փառքերի» սնապարծության դեմ.

Եվ ես, ահավասիկ, հին գրերով մեր այս
Իմ տողերը կոփող մի պոեզիա—
Ինչ խոսքերով երգեմ և ինչ տհնդով պատմեմ
Մեր անանցյալ անցյալը, մեր ընթացքը, որ էլ
Ոչ մի դուստն երգով չոգեկոչի հին սրտերը
Եվ կարոտով անմիտ ետ շնայի,—
Չպարծենա սլելու, որ առանց մեզ աշխարհքը
Կրկնի պարտեզ մի ամայի...

«Անանցյալ անցյալի» կողքին Չարենցը հրովարտակելով նաև «Օ, չի եղել մեր գալը պղնձյա» տողը (որը ամենամեծ ընդհանրացումն է), նկատի ունի հայոց ողբերգական պատմությունը՝ լեփ-լիցուն ձախողումներով: Դա էլ հարուցում էր ազգային ինքնաքննադատության կիրքը, հետևաբար՝ ազգային ինքնաճանաչողության կանչը:

Չարենցին, ինչպես մեկ տասնամյակ առաջ, դարձյալ մտահոգում էր «Երկիր Նաիրի» վեպի Առաջաբանի պատմական հարցը. «Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ ենք լինելու վաղը»:

Սա որքան պատմական, նույնքան և արդիական մտահոգություն էր:

Պոեմի և առհասարակ «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մյուս պոեմների («Մահվան տեսիլ» և այլն) կապակցությամբ ժամանակի գրական քննադատությունը ասպարեզ հանեց «ազգային նիհիլիստի» խարանը (մինչ այդ նրա անունից անբաժան էր «նացիոնալիստի» վերագրումը), սակայն այդ մտայնությունը (որը շարունակվում է մինչև օրս) սխալ է նախ և առաջ իր միակողմանիության պատճառով:

Հայոց պատմության քառուղիների իմաստավորումը Չարենցին անհրաժեշտ էր ոչ թե նրան վերագրելու «ունայնություն» փիլիսոփայությունը, ոչ թե հայոց պատմության ուղիներին նդովք կարդալու, ոչ թե ժխտելու ազգային շարժումների դերը հայոց ճակատագրի մեջ, ինչպես մեկնաբանում են նրա դիրքերը («Չարենցն ասում է՝ մենք գերո հեք»), այլ արտահայտելու իր տագնապը «ազգային բացառիկություն» սնամեջ քարոզների հանդեպ և հաստատելու Ազգային Գոյի պատմականության, այսինքն ազգի, իբրև մշտապես զարգացող երևույթի, գոկորինան: Ազգային ճակատագրի մեկնաբանությունը սկսելով հայության էթնիկական ձևավորման ամենավաղ ժամանակներից (երբ դեռ չկար միասնական հայրենիքի գաղափարը) և անցնելով դարերի շերտերի միջով, իսկ մյուս պատմական շնչի պոեմներով («Մահվան տեսիլ», «Դեպի լյառն Մասիս», «Սասունցի Դավիթ» և այլն) անդրադառնալով XIX դարի և XX դարասկզբի ազգային-ազատագրական մարտումների ողբերգական փլուզմանը, Չարենցը այդուամենայնիվ մնում է պատմական լավատեսության դիրքերում՝ հռչակելով ազգային պատմության դրական արժեքավորումը՝ «ոսկյա լապտերի լույսով ևս դարձա գալիքի երգիչ...»:

Չարենցի «պատմական տեսության» մեջ եղած դատապարտող, ազգային ինքնաքննադատության շերտերը բնավ կապ չունեն «ազգային ոչնչականության» հին ու նոր տեսությունների հետ:

Չարենցը պատմական պոեմների շարքով, ըստ էության, լուծում էր արդիական խնդիրներ:

Նոր ժամանակների համար բնավ անկարևոր չէր, թե հին ուղիների մեջ ինչ ավանդներ կային, որ պետք է դատապարտվեին և ինչ ավանդներ կային, որոնցով պետք է հիմնավորվեր ազգային նոր ճակատագրի տրամաբանությունը:

Սխալ է գրականագիտության մեջ շրջանառություն գտած այն պատկերացումը, թե Չարենցը անմնացորդ պատմության դատաստանին է հանձնում ազգային բոմանտիզմի գաղափարախոսությունը, վերջինիս մեջ շտեմնելով որևէ գրական շերտ: Ազգային շարժումների շարենցյան գնահատության մեջ շատ կարևոր են «Մահվան տեսիլի» տարբերակումները և, մանավանդ այն մոմենտը, որ չէր կարող ժխտել անցյալը՝ ապագայի նեցուկը՝ «Աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույգը նստած»:

Չարենցի «պատմական տեսության» մեջ առանձնակի տեղ ունի հայ ժողովրդական վիպերգի՝ «Սասունցի Դավիթ» մշակման փաստը: Այստեղ ժողովուրդը հանդես է գալիս իր պատմական երազներով:

Ստեղծել է նա իր հերթերը, և իր

Հնամյա վեպում հանձարեղ՝

Իր ասլագա կյանքի գաղափարը կարմիր

Եվ անմահ խորհուրդն է գրել...

Հայ սովետական պոեզիայում «պատմական թեմայի» յուրօրինակ արձագանքներն էին հայ ժողովրդական վիպերգի՝ «Սաոնա ծուրի» տարբեր ճյուղերի գրական մշակումների փորձերը: 1937-ին Ավ. Իսահակյանը նորից անդրադարձավ 1919-ին գրած «Սասմա Մհեր» վիպերգին, որի նոր տարբերակը արտահայտում էր նոր ժամանակների շունչը:

Գրվեցին նաև պատմական ավանդությունների սյուժետային պոեմներ (ինչպես Ն. Զարյանի «Ուրշակն ու Շապուհը»), պատմական սոնետներ, սակայն իր փիլիսոփայական խորությամբ ընդգծվեց Ավ. Իսահակյանի «Մեր պատմիչները և մեր գուսանները» բանաստեղծությունը՝ նվիրված ժողովրդական էպոսի ասացողներին:

Մեր հեղշուկի պարզ խոհիթում, սուրբ օջախի շուրջը նստած,
Դուսանները մեր խանդավառ, առաջները գինի ու հաց,
Վիպերգեցին հաղթանակը գյուցազների մեր մեծագոր
նվ ծաղրեցին պարտությունը ոսոխների մեր բյուրավոր:
Եվ հյուսեցին պատմությունը հավերժացող ժողովրդի,
Վառ հավատով փառքերը մեր ավանդեցին որդոց-քրդի,
Տեսան շքեղ մեր սպադան, անընկճելի ազատ ոգին,
Հայրենիքի սիրտ համար միշտ բարձրացրած Թուր-Կայծակին:

16

Երեսնական թվականների վերջին հնգամյակը (1936—40) հատկապես բնութագրվում է պոեզիայի արժեթղթերի անկման փաստով: Ծիշտ է, այս տարիներին ևս գրվում են կյանքի թրթիռներով հարուստ բանաստեղծական մանրապատումներ, հանդես են գալիս նոր, շնորհալի անուններ, սակայն պոեզիայի «ընդհանուր գույնը» այլևս անթրթիռ, անհղացում, անապրում պաթետիկան էր:

Զարգացման մեծ արագություն վերցրեց բանաստեղծական օդայի տեսակը՝ այդ տեսակի ավանդական-կլաբիցիստական որակով: Բանաստեղծների ամբողջ շարասյունը՝ «լեգիոնը», դրանց միացած նաև ասպարեզը ողողած «քաղաքական աշուղները» առաջին խնդիր էին համարում «տիեզերական անհատի» անսանձ փառաբանությունը՝ տիեզերական չափանիշներով: Իրար ձեռք էին մեկնում անհույզ բանաստեղծությունն ու կեղծ աշուղությունը, հիշյալ տարեթվերի բանաստեղծության ընդգծված հոսանքները:

Հրապարակայնորեն՝ մամուլում և քննադատության մեջ, խրախուսվում էին հատկապես «քաղաքական աշուղների» (Սերոբի և այլոց) երկարաշունչ ձոները, այնքան ուժգին թափով էին խրախուսվում, որ բանաստեղծներն իրենց «բանաստեղծ» կոչումից սկսել էին գերադասել «գուսանի» ընդունելի թիկնոցը:

Թմբուկների և ծնծղաների ղիլ ձայների բանաստեղծական համերգը, բնականաբար, խլացնում էր «քնարական սրինգների» մեղմաշշուկ ձայները, որոնք այլևս համարվում էին «անախրոնիզմ», պատմականորեն անհեռանկար...

Բանաստեղծության «հոգեբանականացման» ընթացքը, որ սկսվել էր տասնամյակի սկզբին, կանգ է առնում՝ «կանաչ ճանապարհ» բացելով բարձրաշունչ գովքերի, շքերթայնության, անբովանդակ ածականների՝ արևելակա-նության, հախուռն և անկանգ հոսքի առաջ:

Բանաստեղծության ճակատագրին սպառնացող «աղետները» տեղ են գտնում բանաստեղծների խմբական այն նամակներում, որոնք հղվում էին «հայր-առաջնորդին»...

Բանաստեղծությունը այս պայմաններում հարկադրաբար դիմում է նաև ժածկագրությունների: Վառ օրինակը Ն. Զարենցի «Պատգամը» և մի շարք բանաստեղծություններն էին:

* * *

20—30-ական թվականների հայ պոեզիայի զարգացումը թեև չի եղել անընդհատ վերելքի ճանապարհ (եղել են ընդհատումների ու ճգնաժամի տարիներ), այդ զարգացումը եղել է դինամիկ ընթացք այն իմաստով, որ այդ տարիներին առաջադրվել են գեղագիտական բարձր սկզբունքներ (հատկապես Նղիշի Զարենցի կողմից) և ստեղծվել են գեղարվեստական գաղաթնային երկեր՝ դարձյալ Զարենցի անունով:

20—30-ական թվականների հայ պոեզիան առաջարկ է հանել քնարական շնչի բանաստեղծների՝ Դ. Մահարու, Գ. Սարյանի, Հ. Շիրազի և այլոց նվագները, Ն. Զարյանի «Ռուշանի քարափը» պոեմը, աչքի է ընկել ոճային և ձևական նոր օրինաչափություններով, այդ տարիներին ձևավորվել են գրական ձիրքեր, սակայն ընդհանուր զանգվածի մեջ բարձրանում է Նղիշի Զարենցի վիթխարի անհատականությունը, այն բանաստեղծի, որի ստեղծագործությունները նորագույն պոեզիան օղակվեց բազմադարյա հայ պոեզիայի պատմությանը:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

Հայ գեղարվեստական արձակը՝ ժանրի բոլոր ենթատեսակներով (վեսպիկակ, պատմվածք-նովել, ակնարկ-ֆելիտոն), ի տարբերություն նոր հասարակության ծննդյան տարիների գեղարվեստական էներգիայի հիմնական ծանրությունը կրող բանաստեղծական ստեղծագործության, իր նորագույն պատմությունը սկսեց համեմատաբար «խաղաղ», ուժեղ «պայթյուններից» հեռու գրական իրադրության մեջ:

Դեռ, սակայն, թվացյալ, հարաբերական խաղաղություն էր:

Ճիշտ է, գեղարվեստական արձակի զարգացման ընթացքին բնորոշ չէին պոեզիային ուղեկցող հրապարակային վիճարանությունների աղմկարար շունչը և թատերագրության բարենորոգչական (ռեֆորմիստական) հրովարտակաների կտրուկ դրվածքը, սակայն արձակի զարգացման ճանապարհը ոչ միայն անպայքար ու անկուրվ չէր, այլև ընդգծվում էր ներքին, «ընդհատակյա» սուր բախումներով, տարբեր սկզբունքների հակադրություններով:

Բախումնային իրադրությունը առհասարակ զարգացման դիալեկտիկայի պարտադիր հատկանիշն է:

Բանն այն է, որ գեղարվեստը մշտապես ձգտում է բովանդակության, ձևի, ոճային արտահայտման գույների նորացման՝ արդիականացման (1896-ին իր օրագրում Լև Տոլստոյը կատարել է հետևյալ նշանակալից գրառումը՝ «Ոչ մի ուրիշ ասպարեկում պահպանողականությունն այնքան վնասակար չէ, որքան արվեստում»), իսկ պատմության արմատական շրջադարձի, այսպես կոչված «երկու աշխարհի սահմանագծի» թվականներին առավել նպատակասլաց ու կրքով է դիմում վաղեմի ըմբռնումների, հասկացությունների, արժեքների վերագնահատման:

Վերագնահատությունը միշտ էլ ենթադրում է բախումնային, ընդդիմադիր կեցվածք անցյալի ըմբռնումների ու արժեքների հանդեպ, անգամ այն գեպքերում, երբ նոր ձևավորվող գրականությունը լիովին օգտվում է «հին արվեստի» շտեմարաններից:

Արդեն դարասկզբից հայ իրականությունն մեջ առաջադրվում էին գեղարվեստական գրականության բոլոր ժանրերի և արվեստի բոլոր տեսակների արդիականացման պահանջներ: Մասնավորապես արձակի համար առաջնահերթ էր համարվում «գավառական սահմանափակության», «արևելականության», նյութի բարքադրական մեկնաբանման հաղթահարման խնդիրը:

Դեռ 10-ական թվականներին ներգրավվելով Մաքսիմ Գորկու նախաձեռնած «Հայ գրականության ժողովածուի» նախապատրաստման աշխատանքներին, Վահան Տերյանը անմիջականորեն և շոշափելիորեն վերապրում է հայ արձակի բավականաչափ ցածր մակարդակը նույն ժամանակաշրջանի բանաստեղծական ստեղծագործության համեմատությամբ: Իր թղթակիցներին առա-

քաժ նամակներում շարունակ գանդատվելով Մ. Գորկու ժողովածուի համար համապատասխան գեղարվեստական արժեքայնության նյութեր չլինելուց, Վահան Տերյանը որոնում է նաև հայ արձակի զարգացման ու վերանորոգման բանալիները:

Վահան Տերյանի և նրա համախոհների հրահանգած գեղարվեստական «նոր հոսանքի», գրական նոր շարժման նպատակը ոչ միայն ավանդական ժանրային կառուցվածքների ու ձևերի վերակառուցումն էր՝ «համակերպական» չափանիշների ուղղությամբ, այլև գրականության հասարակական, բարոյական-հոգեբանական պաթոսի լայնացումն էր՝ դարձյալ համաշխարհային արվեստի տեսագծերով:

Ի տարբերություն 900—10-ական թվականների բանաստեղծական ստեղծագործության որակական բարձր թռիչքների, նույն ժամանակաշրջանի հայ արձակը դրսևորում է նախաճղնաժամի բոլոր ստույգ նշանները՝ ի դեմս Ավ. Ահարոնյանի ողբասացական-կերկերուն պսևդո-ուսմանտիզմի, Վահան Արծրունու, Ռենի և այլոց պաթոլոգիական-նատուրալիստական «ժառանգականության» դրույթների, անհատապաշտության տարերքին հանձնված «եսին մարդերի», գավառագիր-գյուղագիրների ազգագրական-բարբաղրական սահմանափակության, մի խոսքով՝ ի դեմս անմխիթար կացություն:

Դարասկզբի առաջին տասնամյակների հայ գեղարվեստական արձակին բնորոշ այս խայտաբղիտ «կոլորիտը» հաղթահարելու բնական ճանապարհը «կյանքի խոր հոսանքի» մեջ արիաբար նետվող և հասարակությանը հուզող ամենաարմատական խնդիրներին արձագանքող գրականությունն էր, որը, սակայն, դարասկզբին մնում էր «գրական երազանքների» սահմաններում:

Թեև հասարակական մթնոլորտում արդեն հասունացել էր ազգային ուժեղ վիպասանության պահանջը, սակայն դա իրագործվեց արդեն քսանական թվականների սկզբին, հայոց պատմության հեղափոխական շրջադարձից հետո՝ իբրև այդ շրջադարձի գեղարվեստական արտահայտություն:

Նորագույն արձակի զարգացման համար էական պակասություն էր խզումը իր «թիկունքից», իր ավանդներից:

Թեև հայ գեղարվեստական արձակի ավանդները, ինչպես բանաստեղծությանը, գալիս են դարերի խորքից¹, թեև հայ պատմիչների մատչանները պատմական հիշատակարանների արժեքից բացի ունեն նաև գեղարվեստական նշանակություն, թեև միջնադարում տարածված են եղել արձակի մի շարք ենթատեսակներ (դրույց, խրատ, ավանդապատում, վարքագրություն, առակ, տեսիլք), թեև XIX դարը և XX դարասկիզբը ստեղծել էին հարուստ ավանդներ՝ Խ. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Բաքիու վիպասանությունը, Մուրացանի պատմավեպը, Շիրվանզադեի ուսուցողական վեպն ու վիպակը, Գ. Սունդուկյանի «Վարինկի վեչերը», Պարոնյանի երգիծանքը, արևմտահայ նորավիպագիրների գործերը, Հովհ. Թումանյանի պատմվածքը, սակայն, «սահմանագծի» հոգեբանությունը խանգարում էր ամբողջ խորությունը գիտակցելու ազգային ավանդների նշանակությունը նորագույն գրականության դարգացման համար:

Իրականության մեջ կատարված պատմական տեղաշարժերը, բնականաբար, ասպարեզ էին կոչում գեղագիտական նոր պահանջմունքներ և «հին չափանիշների» վերանայման հրահանգներ:

Այս «պարտադրություն» մասին Ստ. Զորյանը տարիներ անց գրո՞ւմ է. «Սովետական նոր իրականությունը իր հետ բերեց և նոր մարդկային փոխհարաբերություններ, նոր պրոբլեմներ, որոնց նկատմամբ չէր կարելի ան-

տարբեր մնալ... Նոր բովանդակությունը հրամայաբար պահանջում էր նոր ձև, նոր ոճ, նոր լեզվական ֆակտուրա»²:

«Նորացման», «վերանայման» այս հրամայականը նշանակում էր հայտնագործել գրականության «սոցիալիստական կոնցեպցիան», որը որքան դյուրին էր թվում իբրև տեսություն, նույնքան դժվար իրագործելի էր գործնականորեն:

Դժվարությունները նախ և առաջ ներքին բնույթի էին՝ կապված «նոր նյութի», «մարդկային նոր հումքի» յուրացման շափաղանց դիմադրողունակ խնդրի հետ:

Ժամանակաշրջանը հարուստ, բարդ, բազմակնճիռ, ամենօրյա հակասություններով լեցուն ժամանակաշրջան էր, որին անդրադառնալու համար գրողները պատրաստ չէին հոգեբանորեն: Այս մասին Ստ. Զորյանը իր «գրական մտորումների» մեջ ասել է. «Փոթորկի մեջ ընկած մարդը որքան էլ լավ տեսողություն ունենա, չի կարող տեսնել նրա մեծությունը և ընդգրկել այն»³:

Արդիական կյանքի յուրացման պահանջը, որով հանդես էին գալիս նաև տրիշ գրողներ, բախվում էր որոշ «գեղադիտական նախապաշարմունքների»:

Մի կողմից իրեն զգացնել էր տալիս սխեմատիվ՝ «կաշվե բաճկոնակի», «կենդանի մարդու», «ինտուիտիվ հերոսի», «առույգ հերոսի» տարբերակներով, արտահայտման պաթոսային գույներով, մյուս կողմից ասպարեզ էր գտնում «մոդերնիստական հոսանքը»՝ նեոռոմանտիկական գրելաձևով, ութմական ոճավորումներով, անբովանդակ-ֆորմալիստական ձևականացվածքներով: «Նոր ձևերի» անվան տակ հերքվում էր «հին» հոգեբանական ռեալիզմը՝ իբրև «պատմական անախրոնիզմ»:

Այս պայմաններում իսկ հայ գեղարվեստական արձակը ի հայտ է բերում կենսունակություն՝ յուրացնելու պատմական նոր ժամանակի նյութը, այդ նյութի հիման վրա վերանայելու գեղարվեստական հին ձևերը (և ոչ թե «պայթեցնելու» դրանք), նվաճելու գեղարվեստական նոր բնագծեր, ուր նկատելի դեր է կատարում ուս նորագույն գրականության փորձը՝ ի դեմս Մ. Գորկու և Ա. Սերաֆիմովիչի, Ա. Ֆադեևի և Դմ. Ֆուրմանովի, Յու. Լիբեդինսկու և Մ. Բաբելի, Լ. Սեյֆուլինայի և Ա. Նեվերովի («Տաշքենդ, հացի քաղաք») գրվածքների, որոնց թարգմանությունները արժանանում են հայոց պարբերականների գրախոսություններին՝ գերադանցորեն «օրինակելի նմուշի» թերումով:

2

Գրականության զարգացման առանցքային խնդիրը անհրաժեշտաբար դառնում է ժամանակի գլխավոր հերոսի որոնումը: Արձակագիրների ուշադրությանն են արժանանում, առաջին հերթին, այն մարդկանց կերպարները, որոնք գտնվում էին պատմական անցքերի կենտրոնում, հեղափոխության և քաղաքացիական կռիւների առաջին շարքերում՝ աննկուն հեղափոխականներ, անձնըվեր ընդհատակայիններ, կարմիր պարտիզաններ, հայրենի հողի ազատագրության մարտիկ-նահատակներ և այլք: Արձակը փորձում էր դնել մարդու և հեղափոխության հարաբերության հիմունքը, բացահայտել հերոսության ակունքները:

Այս խնդիրը ոչ միայն դյուրին չէր իբրև գեղարվեստական առաջադրություն, այլև կապված էր որոշակի գեղադիտական նախապաշարմունքների ու

դոգմաների հալթահարման հետ: Որոշ տեսաբաններ ու գրողներ առաջադրելով «ժողովրդի հավաքական-գանգվածային ուժի» արտացոլման ճշմարիտ պահանջը, զրանով էլ սահմանափակում էին անհատականության՝ հերոսների հոգեկան ներքին աշխարհի բացահայտման հնարավորությունները:

Հեղափոխության հերոսի պատկերման մյուս դժվարությունն այն էր, որ այդ հերոսը գերազանցորեն ներկայացվում էր իբրև ուղիղտիկական պաթոսի մարմնացում, իսկ պաթոսը բոլոր դեպքերում ստվերում է իրականության՝ միջավայրի և մարդկանց կոնկրետ սրտկերումը և բանը հասցնում է վերացականության, գաղափարական ընդհանուր սկզբունքի մեջ տարրալուծված «սխեմա-կերպարներին»:

Կար նաև մյուս նախապաշարմունքը. հերոսությունը ումանց կողմից հռչակվում էր ոչ իբրև անհատական, ոչ մարդկային երևույթ, այլ համարվում էր լոկ «պատմական անհրաժեշտություն»: Այս տեսակետով մարդը դառնում էր պատմության ածանցյալ տարր, իր հոգեբանությունից և բնավորությունից լիցքավորված, անդամ սուբյեկտ:

Գեղարվեստական այս և այլ սահմանափակումները (նաև «կաշվե բաճկոնակները» լայն տարածումը, ժողովրդական զանգվածների պայքարի տարերայնության տեսակետը, տրամադրության գերակշռությունը փաստացի իրականությունից և ալլեն), բնականաբար, արձակի մեջ ունեցան ոչ արդու-նավետ բեկումներ: Անդրադառնալով նույն ժամանակաշրջանի ուսսական արձակին, Ալ. Տոլստոյը գրել է. «Կենցաղի մանրամասնություններ, բռներ, բառակտորներ, — փալլուն են: Լույս աշխարհ են հանված կյանքի հտաբրբրական բեկորներ... Լարված բուպներ, երևույթներ, դեպքեր, տրամադրություններ, բայց ամբողջությունը չի երևում, մարդկանց առկաջծումներ, բայց ոչ ինքը՝ մարդը»⁴:

Ալ. Տոլստոյը 1924-ին պահանջում էր՝ «Հերոս... Մեղ պետք է մեր ժամանակի հերոսը... Մենք չպետք է վախենանք լայն ժեստերից և մեծ խոսքերից»⁵:

Հայ արձակը թեև շտեղծեց հեղափոխական պայքարի բովով անցած ժողովրդի մոնումենտալ հերոսապատումը, ինչպես դա կատարեց ռուս սովետական արձակը՝ ի դեմս Ալ. Սերաֆիմովիչի «Երկաթի հեղեղը», Ալ. Ֆադեևի «Ջախջախումը» («Ջարդը»), Դմ. Ֆուրմանովի «Չաղան», Ալ. Մալիշկինի «Դաիրի անկումը» վիպական կտավների, սակայն հեղափոխական անցքերի և հերոսների պատկերման մեջ շատ դեպքերում հանդես եկավ գեղադիտական ճշմարիտ գիրքերով:

Դա վերաբերում է, առաջին հերթին, քաղաքացիական կռիվների մասին Ստ. Զորյանի շարահյուսած կտավներին՝ «Քսանմեկ թիվը» վեպին (տարիներ անց, ամբողջացած տարրերակը լույս տեսավ «Ամիրյանների ընտանիքը» խորագրով), «Հեղկոմի նախագահը» (1923) և «Գրադարանի աղջիկը» (1925) վիպակներին:

Թեև ժամանակի բնագաղափարները հարցականներ կախեց Ստ. Զորյանի գրվածքների վրա, «անախրոնիզմ» համարելով հերոսների ցուցադրման «հոգեբանական սլանը» (խոսքը վերաբերում էր «Հեղկոմի նախագահին»), այսուամենայնիվ, ճշմարտությունը գրողի կողմն էր:

Չտարանջատելով իր գրական հերոսների սոցիալական և հոգեբանական էությունները, Ստ. Զորյանը հասավ ժողովրդի շահերի և հեղափոխության շա-

հերի միասնության, իբրև պատմական ընթացքի գլխավոր օրինաչափության, ըմբռնմանը:

Հեղկոմի նախագահի և գրադարանի աղջկա կերպարներով Զորյանը լուծեց նաև գեղարվեստական այնպիսի մի խնդիր, ինչպես ազգային նոր բնավորության խնդիրն է:

Սոցիալիստական ռեալիզմի գեղագիտությունն էր գրողին թելադրում, ի տարբերություն հեղափոխության պլակատային-վերացական-պաթոսային մեկնաբանությունների, պնակ դեպի կյանքի ժողովրդական արմատները և ազգային հայկական միջավայրում նշմարել բնավորության նոր գծեր:

Գեղագիտական նույն դիրքերն էր դավանում նաև Ակսիլ Բակունցը, որը ի դեմս «Բրուտի տղան» և «Սև ցեղերի սերմնացանը» պատմվածքների նահատակ-հերոսների ներկայացրեց ոչ թե առհասարակ հեղափոխականին, այլ հայրենի եղերքի ազատագրության զինվորներին:

Հայաստանում և Կովկասում քաղաքացիական կռիվներն ունեցան ուրիշ գրական արձագանքներ ևս՝ Գ. Աբովի «Առաջին կոմունարը» պատմվածքը, Ծ. Թորգոմյանի «Հորձանքում» (1930) վեպը, Վ. Անանյանի «Կրակե օղակում» (1930) վիպակը, Հ. Հակոբյանի «Ագիտատորի հուշերից» (1927), Մովսես Արաղու «Այրվող հորիզոնը» վեպի առաջին պիւբլիկացիան (1940), Վ. Թոթովենցի «Բաբու» հոգատոր վեպը, Հր. Քոչարի, Ս. Պայազատի պատմվածքները, սակայն դրանք ոչ թե հեղափոխության պատմական փորձի խոր մշակումներն են, այլ վավերագրական-սխեմատիկ պատումներ փոթորկոտ օրերի մասին:

3

Քաղաքացիական կռիվների վերջին կրակոցների հետ հեղափոխությունը ոչ միայն չի ընդհատվում, այլև շարունակվում է մարդկանց հոգեբանության մեջ, նրանց մի մասին կողմնորոշելով դեպի հեղափոխության առաջ քաշած խնդիրների լուծումը, մյուս մասին դատապարտելով կյանքից օտարանալու սպառնալիքին: Քաղաքական-սոցիալական նոր հարաբերությունների, կյանքի նոր ձևերի ստեղծման ֆոնի վրա ավելի քան ռելյեֆ է դառնում հին կյանքի ձևերը երազողների, վերադարձի ակնկալություններով մոլորվածների դանդաղ մահացման ընթացքը՝ դրան ուղեկցող հոգեբանական ջղաձգումներով ու ֆանտաստիկական հույսերով:

«Երբ նորը հենց նոր է ծնվել,—գրել է Վ. Ի. Լենինը,—հինը մի որոշ ժամանակ միշտ մնում է նրանից ավելի ուժեղ...»⁶:

Այնուհետև, մի ուրիշ անգամ, դառնալով հասարակական կյանքի հեղաշրջման ֆոնի վրա իրենց դարն ապրած հայացքների ու պատկերացումների կերպարանափոխությունը, Վ. Ի. Լենինը գրել է. «...նրբ շորս կողմն ամենասոսկալի աղմուկով ու տրաքոցով կոտրվում և փլվում է հինը, իսկ նրա կողքին աննկարագրելի տանջանքներով ծնվում է նորը, ոմանց գլուխը պտտվում է, ոմանց տիրում է հուսալքում, ոմանք երբեմն չափազանց դառն իրականությունից փրկություն են որոնում գեղեցիկ, հրապուրիչ ֆրադի հովանու տակ»⁷:

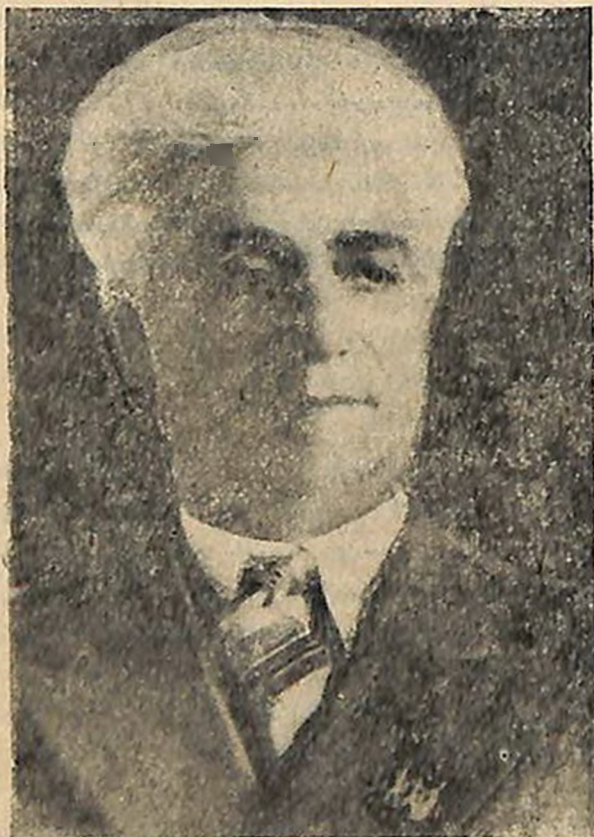
Զարգացման արագություն վերցրած նոր կյանքի անկանգ ընթացքի մեջ հասարակական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական դրաման և յուրահատուկ պեսիմիզմը արտադրում են վաղեմի փառքն ու դիրքը կորցրած մեծակյացների, մեռած ամերի խարխուլ երազներով ապրող «հախկին մարդ-

կանց» բնորոշ տիպը, որոնց իր պատմվածքների վերնագրով Մովսես Արազին տվեց «Անցվորներ» դիպուկ անունը:

«Անցվորների»՝ իրենց համար անհարազատ սոցիալական նոր միջավայրում դատապարտված եռահայաց մարդկանց հոգեբանական գալարումներն ու ցնցումները տեղ գտան հայ արձակի շատ գրվածքներում՝ Դ. Դեմիրճյանի («Անցյալի ուրուներ» շարքի պատմվածքները), Ստ. Զորյանի («Անխուսափելի» պատմվածքը), Նար-Դոսի («Վերջին մոհիկանները»), Գ. Սարգսյանի («Օտար մարդիկ»), Մ. Արազու, Մ. Մանվելյանի և այլոց ստեղծագործության մեջ, իսկ Ա. Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում երևույթը բարձրացվում է փիլիսոփայական խոշոր ընդհանրացման աստիճանին:

«Անցվորների» թեման առանցքային եղավ Մ. Արազու և Մ. Մանվելյանի սովետական շրջանի ստեղծագործության մեջ:

Արազին (Մովսես Մելիքի Հարությունյան) ծնվել է 1878 թվականին Շուշիում գյուղում (այժմ՝ Վրացական ՍՍՀ Շահումյանի շրջան), գյուղացու հար-



կի տակ: Արազու առաջին տպավորությունները կապված են գյուղական միջավայրի հետ:

Մենդավայրի ծխական դպրոցում ստանալով նախնական կրթություն (այստեղ հայոց լեզվի ուսուցիչն էր հայտնի բանահավաք Սարգիս Քամալյանը), այնուհետև նա թեկնվում է զբոսայգիի աշխարհը, ապրում Խ. Աբովյանի, Բաֆֆու, Հովհ. Թումանյանի ներշնչանքներով:

1892-ին Արազին ընդունվում է Թիֆլիսի ռեալական ուսումնարանը: Այստեղ դասընկերն էր Ստեփան Շահումյանը, որը կազմակերպել էր «Ծիածան» անլեզալ աշակերտական խմբակցությունը. ծիածանականները (նաև Արազին) կարդում են արգելված քաղաքական գրականություն, ծանոթա-

նում Բելինսկու, Չերնիշևսկու, Դոբրոլյուբովի, Պիսարևի, Մ. Նալբանդյանի աշխատություններին:

Հետագայում Արազին սովորում է Պետերբուրգի տեխնոլոգիական ինստիտուտում, պահպանելով իր բարեկամական-մտերմական կապերը Ռիզայի պոլիտեխնիկական ինստիտուտի ուսանող Ստ. Շահումյանի հետ:

Արազու կենսագրության մեջ կարևոր էջ է «պետերբուրգյան շրջանը»: Այստեղ նրա գաղափարական հենակետներն էին բանվորական ցուլցերն ու գործադուլները, մարքսիստական գրականության ընթերցանությունը, քաղաքացիական-ազատասիրտական շնչի պոեզիան՝ Պուշկինի և Նեկրասովի, լենինյան «Իսկրա» թերթի համարները:

1901 թ. նոյեմբերի 4-ին Արազին մասնակցում է Կազանսկի հրապարակում կազմակերպված ուսանողական հայտնի ցույցին (զրա համար ձերբա-

Հավելում է), իսկ 1902-ից իբրև «քաղաքական անբարեհույս», առնվում է ոստիկանական զործակալության հատուկ հսկողության տակ⁸:

Արազին ականատեսն էր ցարական ինքնակալության դեմ 1905 թ. պետեր-բուրգյան հոկտեմբերյան և նոյեմբերյան ցույցերին:

Պետերբուրգի հայ ուսանող Արազին իր կյանքի ուղիների վրա հանդիպե-լով Մ. Գորկու հռչակած գրական նոր հոսանքի գաղափարական պատգամնե-րին, խորապես տարվեց մարդու պանծացման և վերահաս փոթորկի գորկիա-կան ներշնչանքներով: Մ. Գորկու գրվածքները, մասնավորապես «Պառավ-իվերգիլը», «Բազեի երգը», «Մրկահավի երգը» և այլն, Արազու պատկերա-վոր արտահայտությամբ, «դարնան ամպրոպի նման բերում էին կյանքի նոր տղանշան, հնչեցնում էին ահադանդի, ճնշված հոգիների պոռթկման, պայ-քարի մարտակոչը»:

Արազին ոչ միայն ոգեշնչվում է Մ. Գորկու գրվածքներով, այլև ներշնչ-վում է Նեկրասովի և Կոլցովի պոեզիայի դեմոկրատական մոտիվներով, Գյո-թեի «Ֆաուստով» և Ռոբերտ Բերնսի նվագներով, ուժեղ տպավորություններ է ստանում Գոգոլի և Զեսուովի արձակից:

1906-ին Արազին վերադարձավ Կովկաս՝ Թիֆլիս և հանդես եկավ իր գրական դեբյուտով: «Մուրճ» ամսագրի սեպտեմբերյան համարում տպագրե-վեց առաջին պատմվածքը՝ «Դոն Կարապետի արշավանքը դեպի Կղերստան», որը արձագանքն էր դաշնակցության դեմ հայ մարքսիստների մղած գաղա-փարական գոտեմարտի: Այդ պատմվածքում Դաշնակցությունը ի դեմս Արա-զու գտավ իր խոստումների և սնունդ էության անողոր քննադատին:

Հեղափոխական շարժման նոր վերելքի իրագրության մեջ Արազին հան-դես է գալիս մի շարք պատմվածքներով, սրտիք տպագրվում են «Կարմիր մե-խակներ» և «Բանվորի ալրում» գեղարվեստական ակմանախններում, «Պայքար» թերթում:

Այդ պատմվածքներն արժանանում են մարքսիստ-քննադատների ուշա-դրությանը, մասնավորապես «Արև» և «Կիսատ տունը»:

Այդ տարիների գրական ստեղծագործության համար շատ բնորոշ էր աշ-խարհայնության և խորհրդանշանների գրական ձևը, որը կոչված էր թաքցնելու շատ գրվածքների հեղափոխական բովանդակությունն ու մարտական շունչը:

«Լինելով դժվարին իբրև ձև,—գրում է Մ. Գորկին,— իբրև աշխատանք, աշխարհայնությունը շատ հարմար է իբրև գաղափարի հագուստ, նրա կաղա-պար... Աշխարհայնության տակ կարելի է ճարպկորեն թաքցնել երգիծանքը, խաչ-թոցը, հանդուգն խոսքը, նրա մեջ կարելի է գաղափարական վիթխարի բովան-դակություն դնել»⁹:

Տրվելով ժամանակի գրականության «աշխարհական պաթոսին», Մ. Արա-զին իր պատմվածքներում («Մենավոր լապտերը», «Վերջին երազը», «Կիսատ տունը», «Կարմիր հերոսուհին», «Արևը» և այլն) իրականության կոնկրետ գծերի կողքին արտահայտում է կյանքի հեռանկարի՝ ապագա աշխարհի ստեղծման գաղափարը:

Կյանքի հեռանկարի գաղափարը Արազին արտահայտում է իրականու-թյան ստուգապատում գծերին զուգահեռ իր կերպարները լիցքավորող խոր-հրդանշանների միջոցով. այդպիսիք են «Արևը» արձակ բանաստեղծու-թյունը (1913)՝ հիվանդ, ոսկեծամիկ աղջկա արևային անուրջներով, «Պրոմեթևսը» (1913), ուր շղթաված հերոսը Զևսի իշխանությանն է ուղղում կյանքի նորոգ-ման պատգամը՝ «Մենք կստեղծենք մարդ-աստվածների պանծալի կյանքը»,

«Կիսատ տունը», ուր գյուղացի Սարգիսը, գալով սոցիալական ինքնագիտակցության, այն խոր հավատին է, որ պարտված հեղափոխությունը նորից շարունակելու է իր հաղթական երթը: Այդպիսիք են «Վանդակներում», «Հեքիաթը», «Խորհրդավոր աշգին», «Կարմիր համբույրը» և մյուս պատմվածքները, ուր Արաղին հանդես է գալիս իրրև հերոսական սերունդների ու ազատագրական պայքարի երգիչ, իր գրվածքներով իսկ հայ գրականություն բերելով բանվորական-դեմոկրատական աշխարհըզացողություն, ինչպես նաև արտահայտման բնական, անզարգ ձևեր:

20-ական թվականներին Արաղու տարերքը դարձյալ պատմվածքն էր, բայց ոչ թե պայմանական-ալլաբանականը, այլ ռեալիստական-հոգեբանականը:

«Արևելյան մոտիվներ» խորագրված մի շարք պատմվածքներից հետո («Խալիչայի երգը», «Դուռմանի երգը», «Արծաթի տակ»), որոնք 1923-ին տպագրվում են «Մարտակոչում», «Դարբնոց» հանդեսում տպագրված մի շարք հուշային ակնարկներից հետո՝ Արաղին 20-ական թվականների կեսից իր պատմվածքներում լայնորեն շոշափում է «ապրողների և անցվորների» թեման՝ ընդհուպ մոտենալով նոր իրականության կարևոր խնդիրներին:

Ապրողների թեմայի լավագույն մարմնացումը 1925-ին «Նորք» հանդեսում տպագրված «Ընկեր Մուկուշը» պատմվածքն է, որի մասին կա նաև Մ. Գորկու դրական գնահատականը:

1929 թ. Սորենսոյում (Խալիս) խմբագրելու համար Մ. Գորկին աչքի է անցկացնում իրեն ուղարկված «Советская страна» գեղարվեստական ամսանախի նյութերը և նամակ է հղում խմբագրական հանձնաժողովի անդամներին՝ հետևյալ բովանդակությամբ. «Բացառությամբ Սուխիաշվիլու և Արաղու պատմվածքների, մնացած բոլորը այնպես են գրված, կարծես թե դրանց հեղինակները XIX դարի 70-ական թվականների օդով են շնչում, իսկ այն, որ օրացույցը ցույց է տալիս XX դարի երկրորդ քառորդը և Հոկտեմբերյան հեղափոխության 12-րդ տարին, հեղինակներին ոչինչ հայտնի չէ»¹⁰:

«Ընկեր Մուկուշը» ընդարձակ պատմվածք է՝ կառուցված մի կերպարի ճակատագրի բացահայտման սկզբունքով:

Պատումը Արաղին սկսում է հերոսի էության և արտաքին նկարագրի համառոտ տեղեկանքով.

«Ամեն ինչ փոխվում էր բացի Մուկուշից:

Տասը տարի էր, ինչ նա պահապան էր կաշվի գործարանում: Այդ միջոցին պետական կարգերը երկու անգամ հեղաշրջվել էին, գործարանի գլխով հինգ կառավարիչ էր անցել, բայց ղեկավար թե մեկն ու մեկը նկատեիր Մուկուշի վրա որևէ փոփոխություն: Ի՞նչ ում էլ հարցնեիր, այն էր ասում, թե աչքը բաց է արել, տեսել Մուկուշին նույն հագուստով ու նույն տեղը...

Ամառ-ձմեռ կտեսնեիր Մուկուշին նույն գորշ, կեղտի գույն հագուստի մեջ: Թեպետ նրա կիսավերարկուն բարակ, զինվորական կտորներից էր հավաքած, սրունք վաղուց կորցրել էին նախկին գույնի հետքերը, բայց տակն այնքան լաթեր էր հագած, որ հեռվից Մուկուշը նմանվում էր շարժվող պարկի»:

Պատմվածքի սյուժեն զարգանում է արտաքինապես հանդարտ և անշտապ: Արաղին նկարագրում է գործարանի պահակի կենսագրության այն շրջանը, երբ նա տագնապանների մեջ է՝ ոչ այնքան կյանքի իմաստը հայտնագործելու մտահոգությամբ, որքան ընտանիքի հացի խնդիրը լուծելու հոգսերով: Ամեն ինչ՝ կյանքի, վարչաձևի փոփոխությունները նա կապում է հացի խնդրի հետ,

իսկ նրա ուրախությունը հասնում է գագաթնակետին, երբ սովետական իշխանությունն օրոք նշանակվում է գործարանի բանվորների հաց բաժանողը:

Այդ օրվանից սոսկ բնադդորեն նրա մեջ սկսում է խոսել կյանքի ծարավը. անիրավացի մեղադրվելով գողության մեջ (գործարանի ագահ և ընչաքաղց վարսավիրի կողմից), Մուկուշը իր թիկունքում ղգում է բանվորական կուկե-տիվի աջակցությունը. «Այնպես է լցվել Մուկուշի սիրտը, որ ի՞նչ հաց, ի՞նչ նեղություն,— նա թեկուզ կյանքն էլ առա, հոգը չէ: Ասես մեծանում է, աժդահա դառնում, կոները լցվում են արյունով ու հպարտ-հպարտ կանչում է, իմաց անում բոլորին:

— Հե՛յ, լավ իմացեր, սրանից դենը էլ մենակ չեմ...»:

Նախկինում մոռացված, «աննշան» մարդու հոգեկան արթնացման ընթացքը Արադին ներկայացրել է իբրև սոցիալական միջավայրի ներգործության արդյունք. գործարանային հասարակ պահակից «ընկեր Մուկուշ» դառնալու ընթացքը Արադին դիտում է իբրև հոգեբանական երևույթ, պատմիչ շարադրանքում հատկապես ընդգծելով հոգեբանական մանրամասները:

«Ընկեր Մուկուշը» նաև ծրագրային նշանակություն ունեցող պատմվածք էր Արադու գրական կենսագրության մեջ. այդ կերպարով նա նվաճեց «գրական» կոչվող հերոսի կոնկրետ-պատմական նմուշը:

Թեև Արադին գծագրեց նաև Վալբուդների ուրիշ կերպարներ, ինչպես գյուղացի Հանեսը՝ «Աչքը վախեցած Հանեսը» պատմվածքից, սակայն ոչ մեկը չհասավ ընկեր Մուկուշի աստիճանին՝ ոչ հոգեբանական մշակման, ոչ էլ բնականության ու ճշմարտության առումներով:

Արադու պատմվածքներից առավել հետաքրքրական է «անցվորների» շարքը՝ «Անցյալի նիրհը», «Հին ժամացույց», «Զառիթափ», «Դեղին նստարանի վրա», «Փուշ Աբելը», «Տեսիլքը» և այլն: Այդ պատմվածքներում Արադին ցուցադրում է հոգեբանական այն դալարումներն ու ցնցումները, որ ունենում են «նախկին մարդիկ»՝ հարուստ տնատերեր, ծերացած գեներալներ, բարձր աստիճանավորներ, կալվածքների կառավարիչներ: Հոգեբանական նրբանկատ անցումներով, մանրամասների առատությամբ, հումորի հնչերանգով Արադին քողադերձում է այդ մարդկանց ֆանատիկական ծրագրերի սնամեջությունը և նրանց ծիծաղելի կացությունը նոր միջավայրում:

Այդպիսին է «Զառափաթը» պատմվածքի (1925) հերոսը՝ Բաքվի նավթաշխարհի նախկին ինժեները, որը թեև հարմարվում է նոր պայմաններին, ժողովներում հանդես է գալիս կրակոտ ճառերով, սակայն հայացքը ուղղված է դեպի անցյալը, այն «երանկլի օրերը», երբ ինքը դրության տերն էր:

«Արա, զառափաթ է՞... շիշը որ շուռ տաս, գլխի վրա դնես, կկանգնի՞... Թե ճշմարիտը կուզես՝ էս իշխանությունը մի չորս օր ավելի չի դիմանա», — սա է ինժեների սոցիալական երազանքի հենակետը:

«Զառափաթի» հերոսի տարբերակն է Թավարեկյանը («Տեսիլք»), մի նախկին շինովնիկ, որը խխունջի պես քաշված իր պատյանի մեջ, ապրում է միայն անցյալի հուշերով, սարսափում է նորի հետ շփվելուց, դարձել է կենդանի դիակ:

Անցվորների հեռացումը անկռիվ, անբախում երևույթ չէ: Անցվորները բախվում են ապրողների հետ, ինչպես ծեր գեներալը («Անցյալի նիրհը»): Շուկայում, մի խարխուլ արկղի վրա նստած, առջևը փռած մի քանի հնատիպ գրքեր, գեներալը ննչում է,— այդ պահին նրա մոտով անցնում է բանակային

վաշտը՝ իր ոստնաձայնով ցնցելով նրան և հիշեցնելով ասպարեզը թողնելու պատմության հրամայականը:

Արազին ներկայացրել է ոչ միայն «նախկին մարդկանց» հոգեբանական լուռ մենամարտը նոր իրականության դեմ, այլև դասակարգային անհաշտությանները, մասնավորապես կուլակների դիմադրությունը («Փուշ Արեւիլ», «Բարեկոնյան աշտարակաշինություն», «Մոլախոտը», «Անխուսափելին»):

Այս շարքում լավագույնը «Փուշ Արեւիլ» պատմվածքն է, ուր նախկին աչգի-տիրոջ ջղաձիգ դիմադրությունը ներկայացնելու համար Արազին գործի է դրել իր ձիրքի հիմնական գծերը՝ սուր, դատապարտող հնչերանգ, հոգեբանական մանրամասների նախասիրություն, զննողական տարերք:

30-ական թվականներին Արազին հանդես եկավ «Լուսնի շողերով» և «Զրվեթի ցուլքում» (1933) ռոմանտիկական վիպակներով, «Այրվող հորիզոններ» պատմահեղափոխական վեպի առաջին գրքով (1940), իսկ Հայրենական պատերազմի տարիներին գրեց և 1959-ին տպագրեց «Իսրայել Օրի» պատմավեպի առաջին գիրքը:

Միֆայել Մանվելյանը (1877—1944) ծննդավայրից՝ Գողթն դավառի ներքին Ագուլիս գյուղից ծանր, ձախորդ կյանքի հարկադրանքով ոտք դնելով ժամանակի «լուսավորության կենտրոնները» (Թիֆլիս և այլուր), ավագ հղբոր՝ հայտնի մանկավարժ-գրող-բանասեր Լևոն Մանվելյանի միջոցով շփվելով մտավորական շրջանների հետ, ինչպես դարավերջի երիտասարդության մեծ մասը, նույնպես իր խնդիրը համարում է «ազգի լուսավորությանը» նվիրվելը:

Գործունեության հենց սկզբից Մանվելյանը սկսում է հավասարապես ծառայել թատրոնի և գրականության մուսաններին, թեև հետագա տարիներին գրականության ծառայությունը ավելի նվազ տեղ է գրավում նրա կյանքում:

XIX դարավերջի թատերական աշխարհում ունեցած համբավին 900—1000-ական թվականներին գումարվում է ճանաչված արձակագրի և թատերագրի անունը:

Արդեն 1904 թ. Մոսկվայի հայ ուսանողների հրատարակչական խմբակի միջոցներով Մ. Մանվելյանը տպագրում է արձակ պատկերների «էսքիզներ» խորագրով ժողովածուն (դա հղավ այդ խմբակի միակ հրատարակությունը):

Այդ գրքով և հաջորդ թվականներին տպագրած դրամատիկական տեսիլներով ու պատմվածքներով Մ. Մանվելյանը հայտնի դարձավ իրրե կյանքի «ետնախորշերի» նկարիչ (Բաքվի «Ան քաղաքի» պատկերներում), իրրե կուպիտ իրականության մեջ ցավագնորեն տառապող ազնվասիրտ մարդկանց դառն, նկուն մորմոքների երգիչ:

Ուշագրավ է հետևյալ հանգամանքը. մինչ իր բնական կերպարները անձնավորելիս Մ. Մանվելյանը ներկայացրել է այն մարդկանց, ովքեր անդթուրեն հալածում են բարոյական բարձր նկարագրի ու նուրբ հոգու տեր «իդեալիստներին», գրականության մեջ ներկայացնում է այդ բիրտ մարդկանց դոհերին՝ մեծ քաղաքի «կիսապրոլետարներին», թշվառներին, որոնք զրկվելով երբեմնի ուժերից և հավատից, գերի են դարձել ճակատագրի կույր կամքին:

Մ. Մանվելյանի պատկերների գեղարվեստական առաջադրությունը կուպիտ իրականությանը բախվող երազների թիման է՝ ողբերգա-կատակերգական սյուժեներով. աղքատ ուսանողը մեծ հույսեր է կապում գտած փողի հետ, այնինչ փողերը կեղծ են դուրս գալիս («Կյանքի ծաղրը»), կրկեսի հայտնի ծաղրածուն անբության համար դիմում է բժշկի օգնությանը, իսկ սա խոր-

հուրդ է տալիս «սրտանց ծիծաղել», հաճախ հնալ կրկես և նայել ծաղրածուին («Մադրածուն», 1910):

Արձակ գրվածքները կարեկցության բաբոյական շեշտի հետ մեկտեղ ասպարեղ հանեցին նաև պատումային հակիրճ և ֆրագմենտար գրելաձևը, որի համար Մ. Մանվելյանին տրվեց «տեղեգրաֆիստ» անունը: Իր հայրենակից և բարեկամ Լևոն Քալանթարը Մ. Մանվելյանի արվեստի կապակցությամբ «Թերթիկներ իմ կյանքից» գրքի առաջաբանում (1950) գրել է. «Իր աշխարհգացողությամբ, շրջապատի իր ընկալմամբ՝ և՛ անհատական կյանքում, և՛ գրական ստեղծագործությամբ, և՛ բեմական արվեստում ցայտունորեն արտահայտված իմպրեսիոնիստ էր: Նա ապրում և ստեղծագործում էր վայրկենական, անմիջական տպավորություններով... Նա կարծես մի տեսակ վախենում էր մեծ ծավալներից, իրերին և երևույթներին ընդհուպ մոտենալուց»:

Մ. Մանվելյանը՝ իր պատմը՝ վածքներում և դրամատիկական պատկերներում դիմեց էքսպրեսիոնիստական (Լևոնիդ Անդրեևի տառապանքի ու մղձավանջի էսթետացման ոգով) և սիմվոլիստական գեղագիտության դրույթներին: Այս առումով հատկապես ուշագրավ էր 1917-ին բեմ հանված «Դևերի բրբիջը» պիեսը, սիմվոլիստական տարադի մի գործ, որի մասին թատերախոս Ռուբեն Մամուլյանը հաղորդել է. «Խոտածածկ ավերակներում, մարդկանցից հեռու բուն են դրել դեերն ու ալբերը: Դիշերը, լուսնի շողերի մեջ, նրանք պարում են ու ծիծաղում, մինչդեռ մարդկանց մեջ արյուն է հեղվում և սրեր են շողում»:



«Դևերի բրբիջը» հեքիաթ-դրաման Մ. Մանվելյանի ստեղծագործության ուշագրավ էջն էր նաև ժողովրդական մտածողությանը հատուկ խորհրդանշանով արտահայտվելու աշխարհազգացական երակով: Ուղղված լինելով պատերազմի արյունոտ խրախճանքի դեմ, Մ. Մանվելյանը հակապատերազմական իր դիրքերը արտահայտում է մարդկանցից առսափող բնության շարքերի՝ դեերի, խորհրդանշանով: Պիեսում կան նաև ուրիշ խորհրդանշաններ, ինչպես «կարմիր արշալույսի» խորհրդանշանը, որով ակնարկվում է կյանքին սպասվող կերպարանափոխությունների գաղափարը: Այս կետում էլ, ինչպես գրել է Լևոն Քալանթարը, սկսվեց Մ. Մանվելյանի ոճի և մեթոդի վերակառուցումը, «շրջադարձը դեպի ռեալիզմը»:

Մ. Մանվելյանի սովետական ժամանակաշրջանի գրական ստեղծագործությունը ոչ քանակապես և ոչ էլ որակի առումով չունի նրա ձիրքին համապատասխան էջեր: Դեր խաղաց նաև այն հանգամանքը, որ գրողի հետ մերցակցության մեջ էր դերասանը և հաղթում էր մի շարք դերերի բարձրակարգ

կատարումով (Մանվելյանը 20—30-ական թվականներին Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի արտիստների հռչակված խմբի մեջ էր)։

Այսուամենայնիվ, սովետական տարիներին Մ. Մանվելյանը հռանգուն մասնակցություն է բերում մշակութային եռուղեռին նաև իբրև գրող։

Նրա գրական ստեղծագործության էջերում հայտնվում են համաշխարհային պատերազմի հուշերը՝ իբրև հակապատերազմական տրամադրություններ արտահայտող պատկերներ։ «Ֆելդֆել խառնակոն», «Բեռնակիր էշերի տրանսպորտը», «Այրող հուշեր», «Ֆելդֆել խառնակոյի հավերը» և մյուս պատումներում հնօրյա տխուր ապրումներին միախառնվում են կատակաբանի հումորը։

Մ. Մանվելյանը դրում է նաև արձակ բանաստեղծություններ, «Ժամանակակից մեկուդրամա» վիպակը՝ սիրո թևով, ջրանցքի կառուցմանը նվիրված «Անապատը կծաղկի» երկը, մանկական պատմվածքներ, «Թերթիկներ իմ կյանքից» հուշագրությունը, ուր այնքան գունեղ և կարոտով ներկայացնում է իր ծննդավայրի նիստն ու կացը։

Մ. Մանվելյանի ստեղծագործության սովետական շրջանի ամենաարժեքավոր գրվածքը, իհարկե, այդ հուշագրությունն է, թեև հասարակական առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմվածքների այն շարքը, որն իր բովանդակությամբ հարում է անցյալների թևատիկական դժին։

«Մեր գայլը», «Աղա խոսրովը» և հարակից պատումներում Մ. Մանվելյանը հոգեբանական հավաստությամբ ներկայացնում է կյանքում բոլոր հենարանները և վաղեմի դիրքերը կորցրած մարդկանց «կատակադրերգական» վիճակները, նրանց ջղաձիգ գալարումներն ու կործանման փաստերը։ Այդ մարդկանց շարքում են մղզախ Բեանը («Մեր գայլը»), նախկին վաճառականը («Աղա խոսրով») և այլն, կյանքի յուրօրինակ զոհեր։ Նթև վաղ շրջանի պատմվածքներում «կյանքի զոհերի»՝ «կիսապրոլիտարների» «կատակադրերգությունները» արթնացնում էին հեղինակի սրտագին կարեկցական վերաբերմունքը, ապա նախկին մարդկանց «կատակադրերգական» հոգևիճակներին նաշում է հաղթողի հպարտ հայացքով, մեջտեղ բերելով նաև երգիծական մտրակման հնարը։

4

Նրբ հեղափոխությունն իր հզոր հոսանքով հասավ երկրի ամենահեռավոր, «կուսական» անկյունները և կյանքի կոշկով ժողովրդական նախաձեռնության ու ստեղծագործության բոլոր նիրհող ուժերը, ժողովրդի բոլոր ջանքերը ուղղեց նոր կյանքի շինարարությանը, խնդիր դրվեց ամրացնել գրականության և կյանքի կապերը, նվաճել առօրեական հարաբերությունների մեջ արտահայտվող պատմական օրինաչափությունները։

«Ավելի շատ ուղադրություն կոմունիստական շինարարության ամենահասարակ, բայց կենդանի, կյանքից առնված, կյանքում ստուգված փաստերին—այս լուղունգը պետք է անդադար կրկնենք մենք ամենքս, մեր գրողները, ագիտատորները, պրոպագանդիստները, կազմակերպիչները և այլն»¹¹։

Լենինյան այս «սոցիալական պատվիրանի» գլխավոր մխիթարողական կոնկրետ նյութը՝ սոցիալիզմի շինարարության առաջին ծիլերը գեղարվեստական գրականության հիմնական առանցքը դարձնելու պահանջն էր։

Անշուշտ, հայ արձակում պատմական նոր երևույթների յուրացումը և պատմական նոր հերոսների գործողությունների պատկերումը շունեցավ նույն արագությունը, ինչ հանդես բերեց բանաստեղծական ստեղծագործությունը՝ իր աղմկոտ շեշտերով ու թափի, ուժի, արագության հրավարականերով:

Ծանրաքայլ արձակը որոշ ուշացումով տեղ գտավ գրական ընթացքի մեջ: Զարգացման առաջին շրջանում, եթե չհաշվենք Դ. Դեմիրճյանի և Արաղու «կյանքի ժպիտը» կրող հերոսներին, արձակում տիրապետող էր գյուղաշխարհի թեմատիկան՝ և՛ հին, և՛ նորացող պոլի:

Հայ գրականության համար գյուղը ավանդական նախասիրություն էր, կապված հայ իրականության գերազանցապես գյուղական կառուցվածքի՝ բնակչության կազմի ու նրա զբաղմունքների հետ:

Բնականաբար, դասական անցյալից արդեն հայ գրականության կողմնորոշումը դարձած գյուղի թեմատիկան պետք է լայն տեղ գրավեր նաև հայ սովետական գրականության մեջ, նկատի ունենալով գյուղացիական ճակատագրի առավելագույն դերը հայ ժողովրդի ընդհանուր ճակատագրի մեջ:

Գյուղապատումը թեև գրավեց շատ գրողների ուշադրությունը (Ժամանակի մամուլը ողողված էր նախընթաց գյուղագրության ոգով գրված պատկերներով), սակայն այս ասպարեզում պատմագրական նշանակալից դեր ունեցավ Ակսել Բակունցը, ասպարեզ հանելով իր երկու հայտնի ժողովածուները՝ «Մթնաձորը» (1927) և «Սև ցեղերի սերմնացանը» (1933):

Գյուղաշխարհի պատումը Բակունցի պատմվածքներում ընթանում է երկու ուղղությամբ. մեկ՝ հին գյուղի սոցիալական հարաբերությունների և մարդկանց հոգեբանության («Նամակ ռուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին» և այլն) վերհանման, մեկ էլ մթնաձորյան եղերքում արմատներ նետող նոր հարաբերությունների ու կապերի վերարտադրման:

Գյուղի թեմատիկան բակունցյան ստեղծագործության առանցքային կենտրոններից մեկը լինելով (դա պայմանավորված էր գյուղացիության գրաված դիրքով) ձևով էր բերում նաև գեղագիտական որոշ կարևորագույն սկզբունքների պաշտպանության նշանակություն:

Թեև 20-ական թվականներին, «շոգե-գութանի» և «շոգեհանդեսի» պաշտամունքային իրադրության մեջ շրջանառություն ուներ առհասարակ գյուղացուն գրականության ետնաբախելու տեղ տալու նախապաշարմունքը, ապա Ակսել Բակունցը առաջիններից մեկն էր, որ հայ գյուղացու ճակատագիրը (և՛ հին, և՛ նոր) համարեց գրականության զարգացման հիմնական ուղղություններից մեկը:

Լինելով սոցիալական խոր մտածող, վերլուծական տարերքի և հոգեբանական թեման գեղագետ, Բակունցը ծառանում էր այսպես կոչված ռոմանտիկական, վերացական պաթոսի հերոսների տարածված սխեմայի դեմ: Ծառանալով էլ նա հաստատում էր ժողովրդի կյանքի խորքերը սուղվող, հասարակ մարդու ճակատագիրն ու հոգեբանությունը արտահայտող ռեալիստական-ժողովրդային գրականության գեղագիտական նշանաբանը:

Բակունցը ծառանում էր նաև նեղ, «բարբազրական ռեալիզմի» դեմ:

Ա. Բակունցի պատմվածքը ռեալիզմի գեղագիտության իր դիրքերով մի կողմից ակամա բանավեճ էր հայ գրականության «գյուղագրական դպրոցի» դեմ, մյուս կողմից էլ շարունակությունն էր հայ ռեալիզմի «սինթեզների» այն ուղղության, որը կապվում է անմիջականորեն Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության հետ:

XIX դարի վերջում և XX դարի առաջին տասնամյակում հայ գրականության երկու հատվածներում՝ արևելյան և արևմտյան, ծավալվում է «գյուղագրություն»՝ «գավառի գրականություն» շարժումը. գյուղի և գավառի հետ կապված դեմոկրատական շնչի մտավորականները՝ ուսուցիչներ, գյուղատնտեսներ, փաստաբաններ և այլն, պարբերական մամուլում հանդես են գալիս պատկերներով, ակնարկներով, ճանապարհորդական նոթերով, զրույցներով, պատմվածքներով, որոնց մեջ քննադատական սուր դիտողություններ են անում գյուղական հարստահարիչների «բռնուցքի», «սպարոն Կուպոնի» հզորացող իշխանության, դրամական հարաբերությունների ավերիչ երթի, մարդու բարության նկարագրի աղճատման և այլ երևույթների մասին: Կապիտալիզմի բերած ավերածությունների առաջն առնելու, «մոռացված աշխարհի» (սա գյուղագիր Հարություն Ճուղուրյանի բնութագրությունն է) փրկության համար գյուղագիրները առաջարկում են «ղեղարկներ» ու «գրադարակներ» (սա Ա. Պ. Չեխովի խոսքն է), յստիքն առաջարկում են «լուսավորության հունդեր» ցանել գյուղական համայնքներում կամ էլ դիմում են «առաքյալների» աջակցությանը:

Հայ գյուղագիրները, որոշ իմաստով որդեգրելով նարոդնիկական սուբյեկտիվ սոցիոլոգիայի դրույթները, կամ հանդես են գալիս իրրե նահապետական անշարժության ջոտագույններ, միստիկական ուժ վերագրելով «հողի իշխանությանը», կամ էլ դիմում են «չարին չհակառակվելու» տոլստոյական պատվիրանին՝ խղճի արդարության հանձնարարականներով:

Գյուղագրությունը թեև փաստական հսկայական նյութ է կուտակել գյուղաշխարհի տնտեսական ու բարոյական փլուզման վերաբերյալ, թեև տնտեսական կյանքի պատմաբանները շատ հասկացություններ ճշգրտում են գյուղագրության հավաքած նյութի հիման վրա, սակայն գյուղագրությունը դամված լինելով փաստագրական-ազգագրական-կենցաղային սահմանափակ հորիզոնների, ռեալիզմին ոչ միայն շտվեց հեռանկար, այլև ռեալիզմի հասկացությունը սահմանափակեց «հավաստիության», «ճշգրտության», «դիտողության» միակողմանիությամբ:

Թեև Ակսել Բակունցին ևս մի ժամանակ նույնպես դասել են գյուղագիրների շարքում¹², սակայն նա նոր ժամանակների տյն գրողն էր, որ ճեղքեց գյուղագրական կենցաղայնության սահմանները և մերձեցավ Հովհ. Թումանյանի «համադրական ռեալիզմի» բովանդակությանը, այն ռեալիզմի, որը «մարդուց դեպի աշխարհը» գեղագիտությունը շրջեց «աշխարհից դեպի մարդը» բանաձևով:

Սա Հովհ. Թումանյանի մեծագույն գեղագիտական ավանդությունն էր, որին ապավինեց Ա. Բակունցը՝ իր ստեղծագործության ծանրության կենտրոնը դարձնելով շարքային հայ մարդու ճակատագիրը, նրա հոգու անհատակ խորությունների և նրա էության մեջ գործող աշխարհի ներդաշնակության բարձր իդեալների բացահայտումը:

«Բնաշխարհիկ», ժողովրդական կյանքի թումանյանական գեղագիտության սկզբունքներով Ա. Բակունցը պատասխան տվեց նաև ազգային բնավորության ստեղծագործման դժվարին խնդրին:

Մինչ հեղափոխության ժամանակի տեղաշարժերին «շուտափույթ» և հալ-ճեպ արձագանքող գրողները, տրվելով հերոսների «պաթոսային» մեծարանքին, ստեղծում են անկենդան սխեմաներ, Բակունցը ժողովրդական կյանքի բուն խորքերի սուղումներով ասպարեղ է հանում կենդանի, ազգային կյանքը՝

կենդանի, աղղային բնավորություններով, հայրենի եղերքի հետ ունեցած արյունակցական կապերով:

Նոր գյուղի դարձնալին նվիրած պատումներում Բակունցը ոչ միայն հերքեց «հողի իշխանության»՝ իբրև բոլոր շարիքների սկզբնաղբյուրի հայացքը («Հողը թշնամի է», «Հողը կործանարար ուժ է» և այլն), այլև հողի ու մարդու դաշինքը, լալն առումով՝ մարդու և Բնության բարեկամությունը համարեց կեցության բարձրագույն ձևը:

Ցրելով նահապետական աշխարհի սրբազործման ոռոմանտիկական առասպելը, Բակունցը հայ գյուղացիների՝ հողապաշտ-մարդասերների կերպարներով հայտնագործեց ժողովրդական ոգու «ոսկեհատիկը», դրանով իսկ գյուղական իրականության խնդիրներին տալով զարգացման հեռանկար և համամարդկային բովանդակություն:

Բակունցը հայ արձակուրդ հաստատեց պատմվածքի ժանրի մեծ արվեստ: Հենվելով դարձյալ Հովհ. Թումանյանի գեղարվեստական արձակի «անձեռակերտ» կառուցվածքներին և հաղթահարելով ոռոմանտիկական ուղղությանը բնորոշ նկարագրական երկարաբանությունները և պատկերային ճոխությունները, Բակունցը ստեղծեց ղինամիկ, թանձր ունակիտական պատմվածք: Իրապես նա հայ պատմվածքը հասցրեց համաշխարհային պատմվածքի բարձունքը, ինչպես նույն բանը կատարել էր Ստ. Զորյանը 10-ական թվականների մի շարք սքանչելի պատմվածքներով:

Ակսել Բակունցը ձևոք էր մեկնում Ստ. Զորյանին, նույնպես Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության ոգուն հարստացնելով արձակագրին, որի վաստակը դարձյալ էական դեր էր խաղում հայկական պատմվածքի գեղարվեստական նկարագրի ձևավորման մեջ:

Ա. Բակունցի հմայքն այնքան մեծ էր, որ 20—30-ական թվականների սահմանագծին արձակի ասպարեզ մտած երիտասարդ գրողներից շատերը (Հր. Թոշար, Վ. Անանյան, Ս. Պայազատ և այլք) ղիմում էին նրա պատմելաձևին և ոճային նախասիրություններին:

Թեև գրվեցին շատ պատմվածքներ այլևայլ թեմաներով, սակայն Ա. Բակունցի պատմվածքը մնաց չգերազանցված:

Հայ գյուղի գիտակ էր նաև Մաթևոս Դարբինյանը (1889—1937):

Մ. Դարբինյանը ծնվել է Շամշադինի շրջանի Թովուզ գյուղում, գյուղական դարբնի ընտանիքում: Ծննդավայրի ծխական դպրոցում դառնալով գրաճանաչ, 1900-ին ընդունվում է Ներսիսյան դպրոց: Ավարտելուց հետո (1903) անցնում է մանկավարժական աշխատանքի:

1907 թվականից «հաթաբալա» շաբաթաթերթում լույս են տեսնում Մ. Դարբինյանի երգիծական դրվածքները՝ հումորեսկները և ֆելիետոնները, իսկ 1908-ից նա աշխատակցում է «Հասկեր» ամսագրին՝ առականերով, հեթաթերթով, մանկական ոտանավորներով:

Մ. Դարբինյանի հայացքների ճապիրման մեջ էական դեր է խաղում սոցիալ-ղեմոկրատական «Պայքար» թերթը, որին Ասլան կեղծանունով թղթակցում է 1916-ից:

20—30-ական թվականներին Մ. Դարբինյանը ապրում էր Թիֆլիսում՝ աշխիվ մասնակցություն բերելով տեղի գրական անցուղարձին:

Ինելով «Դարբնոց» հանղեսի կաղմակերպիչներից և Վրաստանի պրոլետարական գրողների հայկական սեկցիայի ղեկավարներից մեկը, Մ. Դար-

բինյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում թիֆլիսահայ գրական կյանքին (դիսպուտներ, գրական դատեր, գրական նրկեր և այլն):

Ունենալով բեղուն գրիչ, Մ. Դարբինյանը Թիֆլիսի հայկական թերթերն ու ամսագրերը («Մարտակոչ», «Կարմիր աստղ», «Կարմիր ծիլեր», «Պրոլետար») ողողում է ֆելիետոններով, ակնարկներով, հեքիաթներով, մանկական բանաստեղծություններով: 1923-ին Թիֆլիսի հայկական թատրոնում բեմադրվում է «Մինիստրներ» կոմեդիան: Գրում է նաև ուրիշ պիեսներ:

Մ. Դարբինյանի արձակ գրվածքներից հայտնի էին «Սուլդին և Բուլդին» հեքիաթը (Ի. Գրիշաշվիլու թարգմանությամբ երկու անգամ տպագրվել է վրացերեն), «Կիկոսը» վիպակը, մի շարք պատմվածքներ:

Մ. Դարբինյանի պատմվածքների նյութը իր ծննդավայրի նախահեղափոխական և հետհեղափոխական կյանքի պատկերներն են:

Ավանդական գյուղագրության ոգով և շնչով գրած պատկերներում Մ. Դարբինյանը ցուցադրում է հին գյուղի անտեսական փրկմանն ուղեկցող բարոյական շափանիչների անկման երևույթները:

Մ. Դարբինյանի գյուղաշխարհի պատկերները ընդգծվում են գյուղական կենցաղի հյութեղ մանրամասնություններով, ժողովրդական բառ ու բանի կիրառություններով (որոնք երբեմն հասնում են բարբառային կոպտացումների), հումորով, սակայն վեր չեն բարձրանում պարզունակ ռեալիզմի սահմանափակ դիրքերից:

Հայ գյուղացին հաճախ այդ պատկերներում երևում է իբրև սոսկ նախապաշարմունքներին հլու-հպատակ և ոչ թե բանական արարած:

Բարեգործության նեղ հորիզոնները հաղթահարելու հայտ էին արդեն սովետական շրջանի գյուղապատումները:

Մ. Դարբինյանը իր մի շարք պատմվածքներում («Տեր փոշմանը», «Դրաստի», «Վստավայ պրոկլյատի», «Վլաստը» և այլն) անդրադառնում է հին գյուղից նոր գյուղ անցած կուլակի, տերտերի, տանուտերի կերպարներին, իսկ մի շարք պատմվածքներում էլ ցուցադրում է նախկին շահագործողների դեմ ըմբոստացող գյուղացու կերպարը (այդպիսին է «Փարսադանը» պատմվածքում կուլակի դեմ ոտքի կանգնած նախկին բատրակը):

«Փարսադանը» պատմվածքից բացի նոր գյուղին բնորոշ փաստերի անդրադարձումներ են «Զարթնող գյուղը» (1930) շարքի պատմվածքները, իսկ «Զրադացյան Անտոնը» (Երևան, 1930) ներկայացնում է հայ գյուղացու ճակատագիրը դարասկզբին, ապա քաղաքացիական կռիվների տարիներին՝ դասակարգային գիտակցության փաստով, ապա հետհեղափոխական տարիներին:



երբ ջրաղացպանը իր ջաղացի քսրերին է դիմում արդարության և աշխատանքի դերի մտորումներով:

Նոր պատմվածքներում ևս («Զարթնող գյուղը») Մ. Դարբինյանը ասպարեզ է հանում իր ձիրքի հատկանիշները՝ գյուղացու հոգեբանության ճանաչողություն, գեղարվեստական մանրամասների և նրբագծերի նախասիրություն, ժողովրդական հումոր, սակայն չի հաղթահարում կենցաղայնությունը, իսկ արտահայտության մեջ հաճախ տուրք է տալիս գավառաբարբառի ընդօրինակման նախուրալիստական սկզբունքին:

Թեև Մ. Դարբինյանը թողել է ծավալուն ժառանգություն՝ բազմազան ժանրերով, սակայն անուն է հանել «Կիկոսը» («Գլուխ պահող Կիկոսը») վիպակով, որն առաջին անգամ տպագրվել է «Նորք» հանդեսում, 1926 թ.:

Այդ գրվածքը բարձր է գնահատել Ն. Զարենցը, առանձին հրատարակության (1930) համառոտ առաջաբանում գրելով. «Մաթ. Դարբինյանի «Կիկոսն» այն գրքերից է, որոնք կարիք չունեն ոչ մի հանձնարարականի: Մեր ետհոկտեմբերյան արձակագրության մեջ մենք չգիտենք ոչ մի այլ գիրք, որ այնքան պարզ, այնքան աշխույժ գրված լինի, որքան Կիկոսն է... Հեղինակը կարողացել է գեղարվեստական հնարների զարմանալի պարզությամբ տալ սոցիալական շերտավորման այն պատկերը, որ գոյություն ունի Հայաստանի գյուղում՝ նոյեմբերյան օրերին»¹³:

Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների իրադարձությունների ֆոնի վրա, օգտվելով իր նախասիրած ֆելիետոնային գրելաձևից, Մ. Դարբինյանը կերտել է հույկական գեղջկական Շվիկի, միամիտ, սրախոս, սուտ հիմար ձեացող Կիկոսի կերպարը, որի միջոցով ծաղրի խարաղանի տակ է առնում ամեն տեսակի բռնությունները, կոպիտ ուժի վրա կառուցված իշխանությունները:

Հետադոտողի ճիշտ դիտումով, Կիկոսի կերպարի մեջ «...զարմանալիորեն ղուգակցվում են հայ ռանչպարի լավագույն գծերը՝ աշխատասիրությունը, խորշանքը հանդեպ «հարամ», առանց աշխատանքի ձևով բերած վաստակն ու հացը, խաղաղասիրությունը, բնածին օրամտությունը, անզուգական հումորը»¹⁴:

5

20-ական թվականների հենց սկզբից, և՛ պոեզիայում, և՛ թատերագրության մեջ, բայց առավելապես արձակագրության մեջ սկսվում է ծիծաղի՝ երգիծանքի լայն շարժում: Դա պայմանավորված էր, իհարկե, առաջին հերթին, հեղափոխության այսպես ասած «մաքրագործող» հատկությամբ, որի տրամաբանությամբ, այն ամենը, ինչը արգելակում է նոր հասարակության առաջընթացին, պետք է արժանանա ծիծաղի դատ ու դատաստանին:

Մեծ հեղափոխությունը, ինչպիսին սոցիալիստականն էր, իր հաշիվները պետք է մաքրեր հին հասարակությունից ժառանգած ունակցիոն գաղափարների, կյանքի անկենսունակ ձևերի, մի խոսքով ծիծաղի խարաղանին արժանի բոլոր տեսակի երևույթների հետ:

Նրգիծանքի զարգացման պատմական անհրաժեշտությունը դեռ նոր հասարակության ծննդյան օրերին ասպարեզ կոչեց գեղագիտական դիրքերի մի

ամբողջական շարք, որոնց մեջ ամենատպալմորիչը թերևս բժշկի և վիրահատի գերերի տարբերության վիրաբերյալ շարենցյան մատուումն էր:

Առաջին պլան բերելով վիրահատի անդամահատական լանցետի կատարելիք փրկարար գերը, Չարենցը առաջադրում էր ազգային ինքնաբնադատության լայն ծրագիր: Իր երգիծական հեռագոտությունների մեջ Չարենցը ուներ համախոհներ, ի դեմս Դ. Դեմիրճյանի, Լևո Կամսարի և այլոց, որոնք անհրաժեշտ էին համարում երգիծաբանական ուժերի և պաշարների կենտրոնացում՝ խարխուլու ազգային պատմության նոր կառուցվածքին անհարադատ երևույթների դոյություն հիմքերը:

Անտարակույս, երգիծական մտրակման ընթացքում եղան չափազանցություններ, սակայն իր ընդհանուր զանգվածով հայ երգիծանքը լուծում էր առաջադիմության կարևորագույն խնդիրներ:

Իրապես, երգիծական շարժման՝ ծիծաղի, գաղաթը հղավ «Երկիր Նաիրի» վեպը, ուր Չարենցը բացեց երգիծական դատաստանի աղբյուրները ազգային ֆեոդալների և ուսույլիանների դեմ:

«Երկիր Նաիրի» «պոեմանման վեպը» ծննդյան իսկ օրից լայն համբավի արժանացավ, իսկ հետագայում նրա հետ կապվեցին հայ վեպի դարգացման ճանապարհները:

Այդ վեպի լայն արձագանքի գաղտնիքն այն էր, որ արժարժում էր հայ ժողովրդի ճակատագրի խնդիրը:

Երկիր Նաիրիի իդեալը հայ ազատագրական շարժումների ծնունդն էր: Այն բանից հետո, երբ ժողովուրդը կորցրեց իր հայրենիքի աշխարհագրական սահմանները, դարձավ թափառական-տարագիր, ճակատագրական մի սևեռումով դարձավ միֆական նախահայրենիքի տեսիլքին, այդ տեսիլքի մեջ տեղադրելով իր փրկության ուղիները:

Իհեկ իր ծագումով և բնույթով Երկիր Նաիրիի իդեալը ժողովրդական հոգեբանության հետեանքն է, այսուամենայնիվ ազգային կատաստրոֆայի ճակատագրական օրերին այդ գաղափարին փարեցին ազգային կուսակցությունները, նրա մեջ տեղադրելով իրենց «դասակարգային բաղձանքները»:

Չարենցը իր վեպում միմյանցից տարանջատում է Երկիր Նաիրիի ժողովրդական-դեմոկրատական և քաղքենիական կոնցիպիաները, մեծարում Երկիր Նաիրին իբրև ժողովրդական փրկության հույսերի խորհրդանշան և պսակազերծում բուրժուական մեկնաբանությունը:

«Երկիր Նաիրին» բարդ ու բաղմաշերտ ստեղծագործություն է և ավելին է. քան զտարյուն երգիծանքը, սակայն նրա գլխավոր ծրագրերից մեկը ազգային ումանտիդմի հոգեբանության քննադատությունն էր, որը հատկապես պատմության տվյալ հատվածի համար ուներ «փրկարար» նշանակություն: Դա էր պատճառը, որ Չարենցից բացի, ազգային ումանտիդմի հրահրած պատրանքների ծաղրով հանդես են գալիս Դ. Դեմիրճյանը՝ «Համառոտ անմահներ կամ հավիտենական մահկանացուներ» (1924, «Վերելք») ուժեղ ֆիլիպիկայով, Ա. Բակունցը՝ «Հովնաթան Մարչը» (1927) վիպակով, որի ծաղրի առարկան ազգային ումանտիդմի ուշացած, ուստի և ավելի հիմարացած վարքագիծն է՝ աներևակայի ֆանտաստիկական ծրագրերով, Լևո Կամսարի «Ազգային այբբենարան» (1926) քաղաքական ֆելիետոնների շարքը, նույն Չարենցի «Հանգուցյալ պարոնը կամ պարոն հանգուցյալը» («խորհրդային Հայաստան»):

Այս երևույթից բացի երգիծանքի ոլորտի մեջ են մտնում միջազգային կյանքի հարցերը՝ հաճախ ազգային-հայկական բեկումներով և նոր հասարակության արատները, մասնավորապես բյուրոկրատիզմը և կենցաղի անկանոնությունները, ինչպես նաև քաղերևիությունը: Այդ տարիներին ուժեղ է հնչում հակակրոնական («Անաստվածի» էջերում) և հակակուլակային ծաղրը:

30-ական թվականների արձակի «երգիծական երակը» կապվում է դեռ երիտասարդ գրող Հրաչյա Քոչարի «Օգսեն Վասպուրի ճանապարհորդությունը» վիպակի հետ, որի նյութը կյանքի կենդանի լիցքերին օտարացած գրողի տարօրինակ մտածումներն են ժամանակի և իր մասին:

Մասնավորապես 20-ական թվականներին (30-ական թվականներին ծիծաղի տեղը նվազում է) երգիծական արձակը աչքի է ընկնում ոչ միայն գեղագիտական ինքնատիպ դրույթներով, ոչ միայն քաղաքական սուր թափանցումներով, այլև տեսակային բազմազանությամբ:

Վեպից («Երկիր Նաիրի»), վիպակից («Հովնաթան Մարչ»), պատմվածքից («Համառոտ անմահները...», «Հանգուցյալ պարոնը»), բացի պարբերական մամուլի էջերը բառացիորեն ողողված էին երգիծական մանրապատումներով՝ ֆելիետոն, «առականման հեքիաթ», պարոդիա, պամֆլետ, երգիծական դիալոգ և էսքիզ: Երգիծանքի «մանր» տեսակները զարգանում են գերազանցապես երգիծական պարբերականներում՝ «Շեշտ» (1923), «Զուռնա» (1924), «Կարմիր մոծակ» (1926), հնագույն երգիծական ամսագրում՝ «Խաթաբալայում» (1906), որը շարունակում է հրատարակվել մինչև 1926 թվականը: «Խորհրդային Հայաստան», «Մոճկալ», «Անաստված» պարբերականները լույս են տեսնում երգիծական հատուկ բաժիններով:

20—30-ական թվականների երգիծանքը, բնականաբար, օգտվում է ավանդական հայ երգիծարանության (Ռ. Պատկանյան, Հ. Պարոնյան, Գ. Սունդուկյան, Եր. Օտյան) արտահայտչական զինանոցից, ինչպես և երգիծանքի՝ իբրև հասարակության էտագիմական ուժերի «բարեկեցությունը» մտրակող գեղագիտությունից:

Այնքան է մեծանում երգիծանքի հասարակական ներգործության դերը, որ ծիծաղի տրամադրության աշխուժացմանը մասնակցում են բազմաթիվ բանօթյակից-գյուղթյակիցներ՝ անհամար ծածկանուններով:

Անհրաժեշտություն է դառնում կազմակերպելու լրագրող-երգիծաբանների ուսուցումը: Թիֆլիսի «Կարմիր մոծակ» պարբերաթերթին, օրինակ, 1926-ին կազմակերպում է «Հակոբ Պարոնյանի շաբաթ», առաջ քաշելով հայ մեծ երգիծաբանի ժառանգության, նրա ծիծաղի առանձնահատկությունների ուսումնասիրության խնդիրը:

Այդ թվականներին երգիծանքի ասպարեզում դեր են խաղում փալանդու Մկոն՝ կենցաղային էսքիզներով, մի շարք երգիծական պարբերականների կազմակերպիչ էդուարդ Խոջիկը, Դ. Դեմիրճյանը, Վ. Թոթովենցը և, առանձնապես, Լեո Կամսարը (1888—1965):

Քսան-երեսնական թվականների հայ գրականության լայնատարած ծիծաղապատումի-ծիծաղահանդեսի տեսադաշտի վրա աչքի ընկնող երևույթ էր Լեո Կամսարի վաստակը, այն հրապարակագիր-լրագրողի, որին արդարացիորեն Գուրգեն Մահարին տեղ էր սահմանում Հակոբ Պարոնյանի և Երվանդ Օտյանի անունների շարքում. «Լեո Կամսարը շատ մեծ գրիչ է և մեկն է մեր երգիծաբանության եռյակեն՝ Պարոնյան, Օտյան, Լեո Կամսար (1958-ին Շ. Շահրիկյանին գրած նամակից):

Ծննդավայրից՝ Վանից գալով էջմիածին՝ ուսումնառության, Գեորգյան հոգևոր ճեմարանի սան էին Կամսարը (ծննդամատյանի անուն-ազգանունն է Արամ Թովմազյան) ոչ միայն չգարձավ քարոզիչ-քահանա հոր եկեղեցական արարողությունների շարունակողը (ինչպես ծրագրված էր եղել նրա ապագան), այլ «ներքին ձայնի» թելադրությամբ նևսվեց մամուլի՝ հրապարակագրության ասպարեզը, ուր կարող էր լիուլի դործի դնել ազգային կյանքի զարգացումը խափանող վնասակար երևույթների՝ մոտայնությունների ու վարքագծերի հանդեպ ունեցած իր քննադատական անհաշտ վերաբերմունքը:

Արդեն նախահեղափոխական տարիներին՝ 1915—1916 թվականներին, Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի պարբերաթերթերում հաճախակի երևում են նորահայտ երգիծարանի պամֆլետներն ու ֆելիետոնները, ծիծաղահարույց նոթագրություններն ու կատակերգական շնչի դիալոգները, վկայելով երգիծական դիպուկ նշանառության, ծաղրվող նյութի՝ անձնավորության, դեպքի, փոխհարաբերության խոր թափանցում, ինչպես նաև երգիծական համապատասխան բառաշաղախ և հեղեղական հնչերանգ:

Այնքան տպավորիչ էր էին Կամսարի գրական-հրապարակագրական մոտեքը, որ, իր հեղեղախառն պատումի տվյալներով՝ «կովկասահայ բոլոր թերթերի ֆելիետոնիստները իրենց գրիչները վայր դրին», իսկ այդ թերթերի բոլոր խմբագիրները նրան հրավիրեցին «իրենց թերթին աշխատակցելու համար»:

Երգիծարանին անհրաժեշտ ու պարտադիր տվյալներով 1921 թ. Թավրիզից էին Կամսարը վերագործավ՝ Իրևան և ոտք դրեց քսանական թվականների հայոց կյանքի ծայր շիկացման հասած խառնարանը՝ «հաղթության նշանը» կրող արվեստի (սա ծիծաղին տված Ս. Վ. Լունաչարսկու բնութագրությունն է), «գործողության արվեստի» (սա էլ մյուս բնորոշումն է) ուժգին և պայթուցիկ միջոցներով դատ ու դատաստան բացելու «օրվա շարիքային» երևույթների հանդեպ:

Կյանքի բաղմակերպարանք շարիքներից, իր իսկ գրավոր խոստովանությանամբ, էին Կամսարի առանձնահատուկ «քնքույշ» կոմպլիմենտին են արժանացել «երեք գլխավոր թշնամի»:

Դրանցից առաջինը կրոնի սպասավորներն են, «խաչ ու բուրվառի» ասպետները, որոնց գործունեության այլևայլ կողմերը, մասնավորապես փարիսեցիական վարքագիծը արժանացում էին Կամսարի գրչի սուր խայթոցներին:

Երգիծարանի մյուս թշնամին դաշնակցությունն է՝ իր ապիկար, անհեռատես գործելակերպով, այն կուսակցությունը, որը ի դեմս էին Կամսարի ունեցավ իր ամենահետևողական, դաժան քննադատներից մեկին:

Նրա երգիծանքի մյուս հասցեատերը սովետական ապարատի տարբեր օղակներում բույն հյուսած բյուրոկրատիզմն է, որի դեմ ուղղված ծիծաղը ոչ միայն չմնաց «մանրաթեմայնության» սահմաններում, այլև հասցվեց հասարակական հնչողության աստիճանին:

Այս (և ոչ միայն այս) հասցեներով բացած ամենօրյա-ամենշաբաթյա-ամենամսյա ծիծաղահերթերից գոյացան էին Կամսարի «Անվավեր մեղեդիներ» (1924), «Ազգային այբբենարան» (1926), «Վրիպած արցունքներ» (1934), «Գրաբար մարդիկ» (1955) հայտնի հավաքածուները, որոնցով, ինչպես ծանուցում է ինքնաֆելիետոնը, նա լեզու է գտել ընթերցողների լայն շարքերի հետ. «Ասում, խոսում և ծիծաղում էինք»:

Իբրև թե ոչինչ էլ չի պատահել, այնքան «անմեղ» տեսքով է ներկայացնում Հեռ Կամսարը իր գործունեությունը: «Անմեղության» և «կատակաբանության» և ոչ մի հետք:

Հեռ-Կամսարյան ծիծաղը իր «ծանրախոհությամբ», «լուրջ կեցվածքով», արմատական եղրակացություններով չափազանց հարազատ է պարոնյանականին: Ի տարբերություն հնակարկատ (փինաչի) երգիծաբանների ծակ (փուշ), անբովանդակ խոսքերի ու ժամանցային-զվարճաբանական կողմնորոշման, Հեռ Կամսարը նորագույն ժամանակներում երգիծանքը դրեց ժանրատեսակին արժանավայել բարձրության վրա:

Տարիներ անց, 1964 թ., անդրադառնալով իր գրական ճակատագրի մեջ Հակոբ Պարոնյանի խաղացած դերին և հայ գրականության պատմության մեջ նրա գրված առանձնահատուկ դիրքին, Հեռ Կամսարը գրում է, որ ինքը միշտ բռնել է մեծ երգիծաբանի «փեշերից», հետևել է ծիծաղի մտրակող-ներգործական ուղղությանը, դավանել է «Ասյրել՝ նշանակում է ծիծաղել» նշանաբանը:



Վերհիշենք Հեռ Կամսարի խոստովանության («Պարոնյանի գրական հասցեն») մի կարևոր ֆրագմենտը. «Կյանքի մեջ շատ կան լալու բաներ և մարդն էլ իր կյանքի վերջակետը դնում է լացով»:

Ձեզ եմ թողնում երեակայել, թե այսպիսի մարդը ինչքան պիտի ցանկանա կյանքի մեջ գեթ մի անգամ ծիծաղել: Իսկ այդ ծաղրը քեզ կտա միայն Հակոբ Պարոնյանը:

Կան, իհարկե, նաև հնակարկատ երգիծաբաններ, որոնց գործերը, կարտունից շինված կոշիկների նման, խանութից տուն գալիս ճանապարհին... ծակվում են: Այս բոլորից հետո, գուցե գտնվի մի Հերոստրատ, որ ցանկանալով աշխարհում միակը լինել, ժխտի Պարոնյանի արժեքը, ասելով.— Իսկ ինչին է պետք մարդուն ծիծաղն ու ժպիտը, մի՞թե Խաչատուրյանից չի կարելի ապրել:

Պիտի պատասխանեմ, որ ոչ, առանց ծիծաղի կյանք չկա: Ծիծաղը հարկավոր է ոչ միայն կենդանի մարդուն, այլև մեռածին»:

Հակոբ Պարոնյանը նրա աստվածն էր, իրվանդ Օտյանը՝ «աստծո տեղակալը», որոնց դասերով դիմված Հեռ Կամսարը 20—30-ական թվականների հայոց կյանքի մթնոլորտը ողողեց ծիծաղի ահազանգերով ու պայթյուններով:

Նրա հիմնական ամբիոնը լրագիրն էր, հատկապես «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթը, ուր տարիներ շարունակ տպագրվում էին «Հեռ Կամսար» ստորագրությունը կրող կիրակնօրյա նոթերը:

Դրանք անկեցվածք, ծաղրի և սրամտության հատուկ նպատակներ չհետապնդող, սովորական-բնական պատումներ ու դիալոգներ են, որոնց ընթաց-

քի «ներքին», ընդհատակյա խորքերից փայլատակում են երգիծական շնչի ընդհանրացումները:

Ծանոթանալով Լեո Կամսարի ստեղծագործության էջերին, այնպիսի տալավորություն ես ստանում, թե հեղինակը բնավ էլ չի ցանկանում ծաղրել այս կամ այն երևույթը, թե նա պատմում և խոսում է այնքան անճիգ ու այնքան անմտադիր, որ ամենևին չես էլ զգում երգիծական նշանառության և նյութի երգիծական իմաստավորման պահը:

Թեև պարագորս է, բայց կարելի է ասել, որ «անմտադիր», «անկեցվածք» պատումը, ալսինքն երգիծական հատուկ խնդիրներ չունեցող դիտակետը իսկական երգիծանքի ամենատալավորիչ նշանն է: Լեո Կամսարը նույնպես, ինչպես երգիծաբանական թերում ունեցող բոլոր գրողները, իրականությունը մըշտապես զգում և վերապրում է իրեն կատակերգական-դավաճանական-ծիծաղահարույց դիպվածների ընթացք, իրեն ծիծաղահանդես:

Նկեղեցին, ըստ Լեո Կամսարի պատկերացումների, նույնպես քաղաքական հաստատություն է, ուր «հայրը, որդին և սուրբ հոգին» վճռում են աշխարհի ամենաբարդ հանգուցյաները: Այդ պատկերացման վկայություններն են «Նրկնային պլենում», «Աստված կլսե ամենօրյա ղեկուցում», «Արարածները հաշվի են նստի արարչին հետ», «Հայոց եկեղեցու բարեփոխության կարիքը» և այլ պամֆլետները, ուր «գործող անձինք» — հրեշտակապետներն ու հրեշտակները, աստվածն ու Մարիամ աստվածածինը, եկեղեցու սպասավորները՝ կաթողիկոսները, վարդապետները, քահանաներն ու զրագիրները, իրենց խոսք ու զրույցի մեջ յուրովի մեկնաբանում են «երկրային գործերը»: Բերենք մի հատված «Նրկնային պլենումից».

«Ընկ. ղեկուցողը ասպա խոսքը դարձնելով քրիստոնեության մասին, ըսավ.

— Քրիստոսի ոչ մի պատվիրան չէ պահվեր երկրի երեսին: Ոչ միայն շապիկ ունեցողը մեկը չի տար չունեցողին, այլ Պրանսիա, որ 12 շապիկ ունի, Գերմանիո մեկ շապիկն ալ կուզե վրայեն հանել: Անգլիա երեք նեղուց ունի՝ մեկը չի տար Ռուսաստանին: Աստված (Հիսուսին). — Ինչպես կերևի, զավակըս, նորեն պիտի աշխարհ զրկեմ քեզի...

Լեւելով հրեշտակապետի ղեկուցումը քրիստոնեության մասին, աստված՝ իր որդին նորեն աշխարհ կզրկե...»:

Մի հատված էլ մյուս ֆելիետոնից. «Չորս օր է, ինչ անտեր կթափառինք երկնքին բացերը: Այրիացած Մարիամը կապրի իր որդի Հիսուսին քով: Հայտնի տեղերն ուղղորդելու կուգան՝ չի առնի, կըսե՝ չեմ ուզեր, որ Հիսուսս խորթ հոր տեր գառնա: Նրկինք իր գործերը լիկվիդացիա կընեն: Դժոխքին կրակներուն վրա ջուր լցնելով ածուխ կշինեն ու Նզիա մարգարի կառքով դուրս կկրեն:

Մենք չենք գիտեր ինչ անենք: Մեզմե շատեր իջան երկիր ու կապրին: Նրեկ առտու ես ալ եկա: Գացի Նրեանի հին գերեզմանատուն (Կողերն), ըսի մարմինս գտնեմ, նորեն հագնիմ ու ապրիմ»...

...Նա որոշել էի անպայման դալ երկիր: Նթե գլուխս չգտա վարձու գըլխով պիտի պտտիմ մինչև գլխաբաժանություն»:

Ինչպես երևում է վերոբերյալ հատվածներից, Լեո Կամսարի երգիծանքի մեջ ծանրության կենտրոնը բառ-խոսքն է, այսպես կոչված խոսքային հեղնանքը, այն էլ ոչ թե հատուկ ընդգծումներով (կուրսիվով), այլ ամենասովորական պատումային շարահյուսության հեգնական ներքին պաշարների հայտարարումով:

Լեռ Կամսարի երգիծանքի այս առանձնահատկությունը առավելապես երևում է այն պատմությունների և ֆելիետոնների մեջ, որոնք արժարժում են «Հայոց հարցի» դիվանագիտական (և ոչ միայն) լուծումները:

«Ազգային այբբենարան» ժողովածուն իր գերակշիռ մասով նվիրված է ազգային պատմության նորագույն շրջանի առանցքային խնդիրների քննադատությանը:

Այդ ժողովածուի Հասաջաբանում Արտ. Կարինյանը գրում է. «Լեռ Կամսարը չի հրապարակախոսում և գրեթե միշտ խուսափում է որևէ խորհրդածություն անելու իր զավեշտական «գործիչների» քաղերի ու գործերի առթիվ:

Նա ծիծաղում է, ծիծաղում և—միմիայն այդքան»:

Սա միանգամայն ճիշտ դիտարկում է լեռ Կամսարյան ծիծաղի բնույթի վերաբերյալ: Բեկ Լեռ Կամսարի «դիրքը» արժանանում է գրականագետի անվերապահ դրական վերաբերմունքին, սակայն նույն այդ «դիրքով» է պայմանավորված նաև երգիծաբանի թուլությունը՝ ամեն ինչ ծաղր ու ծանակի ենթարկելու կիրքը, երևույթների տարբեր շերտերը իրարից չսահմանազատելու կեցվածքը:

Անտարակույս, այդ «դիրքային անկախություն» մեջ դեր ունեն համանակը, որն իր կնիքն էր դրել ընդհանուր մտայնության վրա: Այսուամենայնիվ լեռ Կամսարյան ֆելիետոնների մի մասը (ինչպես, օրինակ, «Հայոց պատմությունը», որը Վանի 1915 թ. հերոսապատումի ծաղրանկարն է, ինչպես, օրինակ, «Հայոց հույսերը» ծաղրող, «էջեր խաղք ու խայտառակություն գլորեկս» ֆելիետոնը, ինչպես, օրինակ, հայոց բանագնացությունների ծաղրապատումները) քննություն չբռնեց իր սեփական «խոհերի» բացակայության, իր վերաբերմունքի «չեղորոթյան» պատճառով:

Անցյողիկ այս շերտի կողքին Լեռ Կամսարի քաղաքական ֆելիետոնների մի մասը ունի անանցողիկ գեղարվեստական արժեք, որի նշանակությունը Ա. Կարինյանը սահմանել է հետևյալ բնութագրական խոսքով. «Ինչպես մի ժամանակ Պարոնյանի «Ազգային ջոջերը» ապտակել են հայ բուրժուազիայի առաջին նաբատներին, ճիշտ այդպես և Լեռ Կամսարի դիրքը անվրեպ հարված է հասցնում միևնույն բուրժուազիայի նորածն մունետիկներին»:

Ազգային ուժանախիզմի երգիծական մտրակման առումով ուշագրավ են «Դիվանագիտական զրույցները», «Կնոջ դերը հայոց պատմության մեջ», «Համաշխարհային բժիշկը», «Ռուսը», «Սկիզբն երկանց», «Քաղաքացի և սեփականություն» քաղաքական շնչի էջերը, ուր ծաղրի նշանակետը ազգային գործիչների վերասերման փաստերն են (հատկապես էմիգրացիայում), իմպերիալիստական սեփականությունների որոգայթները, դիվանագիտական կեղծիքները և այլն:

Ազգային թեմայի արժարժումները նույնպես գրված են Լեռ Կամսարի դիպուկ, բաց, անկաշկանդ խոսքով, սրամիտ և տպավորիչ բնութագրություններով, վավերագրական շնչով:

30-ական թվականներին՝ «Վրիպած արցունքների» շրջանում, Լեռ Կամսարի երգիծանքի մեջ նվազում են քաղաքական-ազգային թեմաները և, հակառակը, ավելանում են «ներքին կյանքի» երգիծական բացահայտումները:

Լեռ Կամսարը առանձնապես կարևորում է բյուրոկրատիզմի քննադատությունը («Պղտիկ խլիստակով մը», «Բյուրոկրատիզմի դեմ պիտի չկովել», «Պատարանի պատրաստություն» և այլն):

Իր ֆելիետոններում Լևո Կամսարը ծանրանում է նաև ընտանեկան թեմաների՝ սեր, ամուսնություն, բաժանություն, զրական կենցաղի («Դեպի պրուլետ գրականության հեգեմոնիան») խնդիրների վրա, «գեղադիտական արգելանոցներից» լույս աշխարհ հանելով ամենատաննշան, շարքային իրողություններն ու փաստերը:

Ակամա լուսվյունից հետո Լևո Կամսարը նորից գրական-երգիծական պարբերականներում երևում է 50-ական թվականներին: Մամուլի հրապարակումները կազմում են «Դրաբար մարդիկ» շարքի բովանդակությունը, իսկ «Մարդը տանու շորերով» շարքը և «Անտիպ էջերը» լույս են տեսնում 1980 թվականի մեկհատորյակի մեջ: Այդ էջերը գրված են Լևո Կամսարի մյուս գեղամունքի՝ մեղվապահության զուգահեռ: Բնականաբար խայթոցների հետ նրա երգիծական էջերում ավելացել է նաև «քաղցրությունը», որը գրականագիտական բառարանով կոչվում է «մանրաթիմայնություն»:

6

Արձակի թեմատիկական նախասիրությունները աստիճանաբար կապվում են մարդկային նոր հարաբերությունների ընթացքում ծնվող նոր հերոսների, «ապրողների» կերպարագծման հետ, հաճախ պլան մղելով հեռացած անցքերի և հեռացող հերոսների՝ անցվորների պատկերումը:

«Ապրողները», սկզբնական շրջանում, կյանքի կենտրոնական դեմքերը էին, իհարկե, այն մարդիկ, որոնք գուցե ու շեշտ էին տալիս հասարակական կյանքի զարգացման ընթացքին: Դրանք գերազանցորեն այն մարդիկ էին, որոնք հեղափոխության շնորհիվ, բնազդի սահմաններում, եկան իրենց մարդկային արժանապատվության գիտակցությանը, ինչպես Արադու «Ընկեր Մուկուլը» պատմվածքի (1925) հերոսը՝ գործարանի պահակը, ինչպես Դ. Դեմիրճյանի մի շարք պատումները, որոնց հերոսները, արդար ու արդարամիտ աշխատանքի ազդեցությամբ վերադառնում են իրենց մարդկային էությունը («Հանգստի տանը», «Կայարանի Ակորը», «Արդուլը» և այլն):

«Ապրողների» ավելի ջահել սերնդի կերպարների ստեղծումը կապվում է «կոմերիտական պատմվածքների» հետ, որոնց հեղինակներն էին նոր արձակագիրները՝ Մ. Արմեն, Արաբս, Հր. Քոչար, Գ. Բեա և այլն:

Ընթերցողների շրջանում լայն արձագանք են գտնում 1928 և 1929 թվականներին Մ. Արմենի հրատարակած «Պատմվածքներ» խորագրված հավաքածուները: Հայն արձագանքի պատճառն այն էր, որ Մ. Արմենը, թեև հապճեպ լուծումներով, առաջադրում էր երիտասարդությանը հուզող մարդու բարոյական վարքագծի խնդիրները («հորտակվող հոգիների փողոցում», «Խանդ» և այլն):

Արաբսի «Կոմերիտական պատմվածքների» շարքի պատումները («Ալվանը», «Նարգոն», «Էս ջուրն իր ճամփով կգնա» և այլն) ներկայացնում են հայ գեղեցկահիների հոգեկան վերածնության ընթացքը՝ դարավոր նախապաշարմունքների բևեռ հաղթահարելու ճանապարհով:

Արդեն քսանական թվականների վերջերից գեղարվեստական արձակի խնդիրների մեջ, իբրև թեմատիկական հիմնաթել, ամրանում է սոցիալիզմի կառուցման թեման:

Մոտավոր անցյալի նյութերից դեպի նոր կյանքի կառուցման թեմատիկան կատարվող շրջադարձը պայմանավորված էր հանրապետության կյանքում սոցիալիստական շինարարության տնտեսական ու տեխնիկական հիմունքների ամրացման երևույթով, մանավանդ սոցիալիստական պլանի, իբրև սոցիալական առաջադիմության ամենավճռական ու ազդեցիկ ուժի, հոգեբանական-բարոյական դերով:

Մտնելով ժողովրդի առօրեական կենցաղի մեջ և դառնալով գործողության, «պլանը» արմատականորեն կերպարանափոխեց մարդկանց կենսական զգացողությունները, մարդու մեջ հրահրեց ապագայի հեռանկարներով ներշնչված երազողի խառնվածքը:

Գեղարվեստական գրականությունը նույնպես այդ տարիներին ողողված էր նախադժերով, պլանով, ֆանտաստիկայով. այս ամենի հավաքական անունն էր «սոցիալիստական ումանտիկա»:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է, որ սոցիալիստական կառուցումը այլևայլ «թեմատիկական գծերի» շարքում տիրապետող-առանցքային խնդիրների շարքն է բերում այսպես ասած «ուրբանիստական դիժը», ասել է թե քաղաքաշինության և ճարտարապետության հարցերի գեղարվեստական յուրացման խնդիրը:

Դեռ 20-ական թվականների սկզբից այս ուղղությամբ մտադիր նախապատրաստական աշխատանքներ է սկսում Դ. Դեմիրճյանը: Ինչպես վկայում են Երկրի 14 հատորյակի VI հատորի ծանոթագրությունները, Դեմիրճյանը կուտակել է փաստական հսկայական նյութ՝ քաղաքաշինության, ճարտարապետության, պլանավորման վերաբերյալ հոդվածների, «թերթային կտրոնների», որոնք այս կամ այն չափով տեղ են դրել նրա ուրբանիստական կտավի՝ «Նոր Մոնումենտալի» տպագրված հատվածներում (հատվածները տպագրվել են «Նոր ուղի», 1931, №№ 4, 5, 6, 1932, № 1, 2, «Նոյեմբեր», 1932, № 1, «Վերելք», 1933, № 5 պարբերականներում):

Տպագրված հատվածները չեն գոհացրել Դեմիրճյանին և նա, ինչպես գտնում են VI հատորի ծանոթագրողները, նույն 30-ական թվականներին սկսել է վեպի նոր տարբերակը՝ «Քաղաքը» վերնագրով, որի աշխատանքները ընդհատումներով շարունակվում են մինչև 50-ական թվականները:

Դեմիրճյանական գրությունների մեջ կան նշումներ՝ վեպի նոր վերնագրի վերաբերյալ: Այն կոչվելու էր «Միֆ» (կամ «Միֆի դեմ»), որով Դեմիրճյանը, ըստ երևույթին, ակնարկում է մայրաքաղաքի կառուցման միֆական բնույթը:

«Ուրբանիստական թեքում» ունեին նաև մյուս արձակագիրների նոր ստեղծագործությունները, Մ. Արաղու «Լուսնի շողերով» վիպակը, ինչպես Ստ. Զորյանի «Սպիտակ քաղաքը» վեպը, Մ. Արմենի «Երեան» էպոպեան և «Քաղաքը բլուրի վրա» վիպակը, և այլն:

Անտարակուսելիորեն, քաղաքաշինության առանցքային թեմայի ֆոնի վրա արձակագիրները լուծում էին ավելի մասնավոր գեղարվեստական խնդիրներ, այսինքն՝ թեմայի մեջ փորձում էին բացահայտել ներքնամարդկային-հոգեբանական մոտիվներ: Այսպես, «Նոր մոնումենտալի» հանգուցային խնդ-

դիրներին մեկը այսպես կոչված «հին մտավորականության» հոգերանական շրջադարձի, կամ ինչպես՝ ձևակերպված է գրականագիտության բառարանում՝ «հեղափոխության և մտավորականության» հարաբերության պրոբլեմն էր, որը չէր կարող շրջանցել Դեմիրճյանի պես արթուն մտքի և սուր զգացողությանների տեր գեղագետը: Նախ և առաջ այն պատճառով, որ դա ժամանակի արմատական խնդիրներից մեկն էր, որոշ առումով դրա վրա էր կառուցվում հեղափոխության հեռանկարը, այդ կետում էին բացահայտվում ժամանակաշրջանի հոգերանական սուր կծիկները:

Այդ խնդրի առաջադրման մեջ կար նաև անձնական-կենսագրական շարժառիթը. դաստիարակությամբ և ներշնչանքներով լինելով «հին մտավորական», Դեմիրճյանը այն «ուղեկիցների» շարքումն էր, ովքեր ժողովրդի դատի, նրա պատմական հեռանկարի խորին գիտակցությամբ ընդառաջ գնացին նոր հասարակության սուղիալ-հոգերանական դիմամիկային:

Դրա արտահայտությունն էր «Նոր մոնումենտալի» հղացումը. վեպի կենտրոնում «հին մտավորականության» ներկայացուցիչներից մեկի՝ անվանի, համբավվոր ճարտարապետ Մելիքյանի, շինարարական մտահղացման պատմությունն է: Նա թեև գալիս է «անցյալից», սակայն այնպես է ներշնչված նոր հասարակության կառուցման պաթոսով, որ ծրագրում է «Նոր մոնումենտալը»՝ իբրև քաղաքի կառուցման հիմնակետ:

Դեմիրճյանը ի դեմս «Նոր մոնումենտալի» նկատի ունի Երևանի Ժողտան կառուցումը, որը ժամանակի ճարտարապետական տարածայնությունների առանցքն էր, ի դեմս ճարտարապետ Մելիքյանի՝ մեծ ճարտարապետ Ալեքսանդր Բամանյանին, որի ծրագրերի դեմ ծառանում էր երիտասարդ «կոնստրուկտիվիստների» սերունդը:

Ճարտարապետական ուղղությունների բանակռիվը, անշուշտ, սոսկ տեսական հարցասիրություն չէր, այլ քաղաքի հասարակական բովանդակության խնդիր, ուստի և Դեմիրճյանը մտահղացման նոր տարրերակի նպատակի մասին գրում էր. «Վեպի նոր վերակառուցում. նոր մոնումենտալի և միֆի միացմամբ: Ոչ թե մոնումենտալ շենք, այլ՝ քաղաք: Դա է նպատակը և դա է միայն հնարավոր: Մոնումենտալ շենքը եղակի է. նա միայն ինքն իրմով չի պայմանավորված, ինչպես անհատը. նա պիտի միջավայրում բարձրանա...

Հանձնել են քաղաքի նախագիծ տալ, բայց Մելիքյանն զբաղված է մի մոնումենտալով, մոռանում է, հեռացնում է քաղաքը: Մելիքյանը կստեղծի միայն իր բաժինը և կգնա. մի անհատ չի կարող հավերժանալ, հավերժում է ժողովուրդը:

Երիտասարդները դնում են ամբողջ քաղաքի խնդիր, և սա անցնում է: Մելիքյանին հանձնում են քաղաքի նախագիծ տալ: Սա տալիս է և ահա սրա շուրջն է սկսվում պայքարը»¹⁵:

«Քաղաք» տարրերակում Մելիքյանը վերանվանված է Ադոնց, որին և մարտահրավեր են նետում դասական ճարտարապետությանը ծուռ հայացքով նայող, գերժամանակակից ձևերով հափշտակված կոնստրուկտիվիստների ներկայացուցիչները:

Այդ պայքարի նկարագրությունն էր վեպի երկու տարրերակների հենքը՝ այդ պայքարի տարրեր «ֆաղերի» շեշտերով:

Հայ գրականության երեսնական թվականների հատվածում գեղարվեստական արձակը մի առանձին սեռումով դարձավ դեպի՝ այսպես ասած, «մանկության» թեման՝ այդ իսկ թեմայի միջոցով պատմելու ժողովրդական կյանքի տարեգրության էջերի մասին:

«Վերագարձ դեպի մանկություն» շարժումը պսակվեց հայ արձակի գեղարվեստական մի շարք նշանակալից արժեքներով:

Պրոլետարական հին գրող Մադաթ Պետրոսյանի «Մանկություն» պարզալուր հյուսվածքից և ուրիշ հեղինակների «անցյալից» ենթավերնագրով պատմաներից հետո ստեղծվեց այն վիպաշարը (Գ. Մահարի. «Մանկություն և պատանեկություն», Զ. Նսայան, «Միլիհատարի պարտեզները», Վ. Թոթովենց. «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա», Ստ. Զորյան. «Մի կյանքի պատմություն»), որոնց նյութը հեղինակների մանկապատանեկան հասակի տպավորություններն են իրենց շրջապատից՝ մարդկանցից, բնությունից, հասարակական կյանքի անցուղարձից:

Այս վիպաշարի յուրաքանչյուր դրվագ ունի իր գեղարվեստական-գաղափարական-հոգեբանական յուրահատկությունը՝ պայմանավորված այն մանկության յուրօրինակ բնույթով, որին անդրադարձել են հեղինակները:

Հայ գրականության անցյալում եղել են «հուշային-մեմուարային» մանկություններ, ինչպես Ղ. Աղայանի, Պ. Պռոշյանի, Ալ. Շիրվանզադեի հիշատակաբանները, սակայն չեն եղել «վիպային-վիպականացված» մանկություններ:

Այդ թեման գերազանցորեն արժարժվում էր պոեզիայում՝ մանկության էլեգիական կարոտի և մանկության կորստյան ուղղությամբ. «Մանկության օրեր, երազի նման...» և այլն:

Հայ արձակագիրների «մանկության» արժարժումները առավելապես կապվում են նյութի մեկնաբանության գորկիական ավանդներին:

Մինչև Մ. Գորկու հանրաճանաչ եռագրությունը («Մանկություն», «Իմ համալսարանները», «Մառայության մեջ») համաշխարհային գրականության տարբեր հորիզոնականներում ստեղծվել էին մանկության և պատանեկության կերպարի բազմաթիվ տարբերակներ, ինչպես Վիկտոր Հյուգոյի «Թշվառները» բազմահատոր վեպի երեսանների գիծը, Դիկենսի «Վաժիթ Կոպերֆիլդը» և «Օլիվեր Թվիստը», Լև Տոլստոյի «Մանկությունը», Սերգեյ Ակսակովի «Բագրով-թռույտ մանկության տարիները», Մարկ Տվենի Թոմ-սոյերյան և Հեբլերի-Ֆինյան արկածապատմաները, որոնցից ամեն մեկը յուրովի արտահայտում էր գեղագիտական որոշակի դիրքեր:

Մանկության դասական պատմաներից նոր հասարակության տարեգրողներին առավել հարադատ էին Մ. Գորկու գեղագիտական սկզբունքները:

Բանն այն է, որ թեմայի մեկնաբանության մեջ մոռնելով լուսաստվերի գեղագիտական սկզբունքը (կյանքի լուսավոր և սովորոտ կողմերի արտացոլումը), ի տարբերություն ուսմանտիկների առաջարկած «անաղարտ մանկության-աղարտված հասունության» դրույթի, ի տարբերություն լուսավորիչների «անգրեկ տախտակի» տեսության, ի տարբերություն ազնվականական միջավայրի «պաստորալային» մանկության և արկածային թափառումների մարկավանջյան գեղագիտության, Մաքսիմ Գորկին գնաց ժանրա-ոճային վերականգնումների և ուսիստական խորացումների:

լուսաստվերի ոճաբանությունը մասնավորապես հարադատ էր հայ արձակագիրներին, որոնց նկարագրած մանկությունը նման չէր ո՛չ Մարկ Տվենի, ո՛չ Դիկկենսի, ո՛չ Լև Տոլստոյի, ո՛չ էլ մյուս վիպագիրների ներկայացրած իրականություններին:

Մանկության միջոցով «ժամանակի տարեգրություն» հյուսելու խնդրից բացի, հայ արձակագիրները լուծում են նաև «ազգային-հայկական» մանկության վերստեղծման խնդիրը:

Տարբեր են նաև հայկական սուանձին գավառների մանկությունները. արևելահայ գավառի՝ Ղարաբիլիսայի մանկությունը («Մի կյանքի պատմություն») նման չէ Գ. Մահարու Վանի Այգեստանի, Վ. Թոթովենցի Խարբերդի՝ հին Հռոմեական ճանապարհի, Զ. Նսայանի Կոստանդնուպոլսի՝ Սիլիհտարի պարտեզների մանկությանը, որոնց մեջ գլխավոր շեշտն ընկնում է ծննդավայրի կորստյան մոտիվի վրա:

Վահան Թոթովենցը՝ բաղմաժանր և բեղմնավոր մի գրող, հայ գրականության պատմության մեջ է գրանցվել սուաջին հերթին «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» վիպակով:

Վահան Թորոլենցը (1894—1937) հայ սովետական գրականության պատմության ամենահետաքրքրական դեմքերից մեկն է, արդասավոր մի գրող, որը հանդես է եկել ամենատարբեր ժանրերում՝ բանաստեղծության, արձակի, թատերագրության, հրապարակախոսության, հուշագրության, և թողել մնայուն հետքեր:

Վ. Թոթովենցը ծնվել է 1894 թվականին, Արևմտյան Հայաստանի Խարբերդի գավառի Մեզինե քաղաքում, ունեոր ընտանիքում (հայրը պետական գանձասպահ էր): Մանկությունն անցել է հայրենի գավառի գեղատեսիլ վայրերում, ուր բնության հրաշալիքների կողքին նա տեսել է նաև սոցիալական անարդարություններ և ալգային ողբերգություններ՝ մտրակ ու սուր:

Նախնական կրթությունը Վ. Թոթովենցը ստացել է Խարբերդի ազգային կենտրոնական վարժարանում, ուր նրա ուսուցիչների մեջ էին արևմտահայ նշանավոր նորավիպագիրներ Բլկատինյին և Ռուբեն Զարգարյանը: Այստեղ էլ երևում են գրական հակումները: Պատանության օրերին նրա գրական կուռքն էր Միսաք Մեծարենցը՝ իր գիշերներով, արևներով, լուսալեզերով: Մեծարենցի ուժեղ «աղվեսություն» էլ Վ. Թոթովենցը իր գրիչը թաթախում է Մուսանների ալպականում. «Յանկացա, որ իմ առաջին գիրքը տպվի «Միաժանի» նման, միևնույն թղթով, ձևով, շապիկով, միևնույն տպարանում: Այդպես էլ եղավ: Բայց, էլի, ավագ, ոչ մի տպավորություն չթողեց: Այն ժամանակ միայն ես զգացի, որ գոյություն ունի ինչ-որ ներքին մի բան, որ արտացոլվում է տպագրության մեջ, գոյություն ունի ինչ-որ մի բան, որ Դուրյանն ունի, Մեծարենցն ունի, բայց ես չունի... Տարիներ հետո Պոլսում կուացա Միսաքի շիրիմը համբուրելու, հնձ թվաց, որ Միսաքը խոսեց ինձ հետ, խոսեց արևի համար տաժած բուռն սիրով»:

1908-ին տպագրած արձակ բանաստեղծությունների «Ավերակ» գրքուկից հետո Թոթովենցը 1909-ին տպագրում է «Սրինգ» բանաստեղծությունների ժողովածուն:

«Սրինգ» ժողովածուն չունի զգացմունքների արտահայտման ինքնատիպություն, նրա բովանդակությունը հայտնի բանաստեղծների մոտիվների մեքենայական ընդօրինակություններն էին, իսկ ձևը բանաստեղծական հայտնի հնարանների կրկնությունները:

1908-ին Թոթովենցը անցնում է Ամերիկա՝ «դեղին սատանայի քաղաքը», ուր ծանր տպավորություններ է ստանում հատկապես սոցիալական կոնտրաստներից:

«Ինքնակենսագրության» մեջ Վ. Թոթովենցը պատմում է Ամերիկայի իր հայտնագործման մասին. «Ամերիկան... վերացական բարձունքներից ինձ իջեցրեց և ընդհուպ մոտեցրեց կյանքին: Ամերիկայում ես տեսա կյանքի հատակը»:

Վ. Թոթովենցը աշխատում է իբրև սևագործ բանվոր, ճաշարանի աշխատող, գորգագործ և ավարտում է Վիսկոնսինի համալսարանի պատմական ֆակուլտետը:

1915-ին, առնելով հայկական կոտորածների լուրը, Վ. Թոթովենցը գալիս է նախնյաց երկիրը և մասնակցում կամավորական շարժմանը: Այս շրջանում էլ նա դառնում է Անդրանիկ զորավարի մտերիմ բարեկամը, խմբագրում է նրա գեղի «Ազատամարտ» լրագիրը:

Հայաստանի մամուլում հանդես է գալիս հայրենասիրական շնչի հրապարակախոսական հոդվածներով, ապա 1920-ից նորից ղեկգրում է «օտար ափերում»՝ Ստամբուլում, Փարիզում, Նյու Յորքում:

1917—20 թթ. նա գրում է «Ողբ անմահության» պոեմը (1917), «Դոկտոր Բուրբոնյան» հրդիծավեպը (1918), պատմեվածքներ, պիեսներ, լրագրային հոդվածներ:

Այդ երկերում Թոթովենցը հանդես է գալիս իբրև գավառական բարքերի խարաղանող («Տոնոն»), աղգային «բարեգործների» քննադատ («Աղգային բարերարին գերեզմանը»), «Ամերիկա գացող հարսնացուն»), թուրքական բռնապետության մոլի հակառակորդ:

Այս շրջանի լավագույն գրվածքը «Դոկտոր Բուրբոնյան» վեպն է, որը նախապես ունեցել է «Հայաստանի Դոն-Քիշոտը» խորագիրը:

Այս երգիծավեպը ունի քաղաքական բովանդակություն. ի դեմս դաշնակցության «շրջիկ պրոպագանդիստի» կերպարի, որը, ինչպես Ը. Օտյանի Փանջունին (Թոթովենցը շատ բանով հետևել է «Ծապլվարի» գեղարվեստական սկզբունքներին) հանդես է գալիս բախտախնդիր գործելակերպով, «ժողովրդասիրական» մտորումներով և ամբոխավարական կոչերով: Իր գրական դիրքերի մասին Թոթովենցը գրել է. «Այս վեպը ես գրած չեմ ծաղրելու, ծիծաղելու և հեգնելու համար: Այս վեպը գրած եմ, որպիսով մարդիկ կարգան և արտասվեն»:

«Դոկտոր Բուրբոնյանի» և Վ. Թոթովենցի այլ երկերի հիման վրա Ստ. Զորյանը ասել է. «Թոթովենցը ունի... երգիծողի անկասկածելի շնորհ»¹⁶,



Գրեյակերպով «Դոկտոր Բուրբոնյանը» հիշեցնում է հայ երգիծանքի այլև-
այլ նմուշներ: Այն իր արդիական հնչեղության համար արժանացավ չերմ
ընդունելության, իսկ վեպի տպագրությունը շարժեց «աղգայնական ճահճի»
հալածանքը հեղինակի դեմ:

«Դոկտոր Բուրբոնյանը» թեև ուներ կառուցվածքային-տիպագրման թերու-
թյուններ, ֆելիետոնային թեթևության տարրեր, սակայն դրանցով իսկ հե-
տաքրքրական էջ էր Վ. Թոթովենցի գրական կենսագրության մեջ: Մասնավո-
րապես ներդաշնակ էր երգիծական առարկայի (հեղափոխության գործիչ «ար-
ջալագնի») և արտահայտման երգիծական ոճի կապը, ինչպես և ուշագրավ էր
«աղգային հարցին» անդրադառնալու հեղինակային դիրքը:

Վահան Թոթովենցը թեև «օտար ավերում» էր, սակայն ամբողջ էությունը
կապված էր բնաշխարհին:

Դեռ 1920-ին, Փարիզում լսելով Հայաստանի ազատագրության լուրը,
նա խոստովանում է. «Ինձ այնպես թվաց, թե իմ հոգում հյուսվում է երգ,
բացվում է իմ հոգում պայծառ, ջինջ և դյուցազնական առափոտ»¹⁷:

Իրեն համակած այդ խանդավառ տրամադրությամբ էլ 1922-ին վերադառ-
նում է Սովետական Հայաստան և հայրենասերի արդար խղճով ու քաղաքա-
ցիական պարտքի գիտակցությամբ մասնակցում վերածնվող մշակույթի
կերամանը:

20—30-ական թվականներին նա հանդես է գալիս գրական տարբեր ժան-
րերով՝ ակնարկ, ֆելիետոն, պատմվածք, վիպակ, վեպ, դրամա:

Ակնարկներն ու ֆելիետոնները թեև զեղարվեստական արժեքով բարձր
չեն, սակայն ակնարկները հետաքրքրական են իրեն սոցիալիստական շինա-
րարության նորակառույցների և նոր ավանների մասին պատմող վավերա-
գրություններ, իսկ ֆելիետոնները իրեն հին հոգեբանության դեմ ուղղված
մերկացումներ:

Վ. Թոթովենցի պատմվածքների մեջ են «Ամերիկա» (1929) շարքը՝ սո-
ցիալական թեմատիկայով և հումանիստական պաթոսով, գավառական հու-
շապատումները, որոնց մեջ առանձնանում է «Բաց կապույտ ծաղիկները»:
Այս պատմվածքում հոգեբանական դարմանալի ներքնատեսությամբ Վ. Թո-
թովենցը հյուսում է որբ պատանու, համետապործ Թորիկի և հանրատան աղջ-
կա՝ Անժելի մեծ սիրտ պատմությունը, «հատակի» մարդկանց մեծարման ճա-
նապարհով ժխտելով գավառական բարբերի ու նախապաշարմունքների ճշն-
շումը մարդկային ազատ հոգիների վրա: Իր մարդկային վարքագծի և հզոր
սիրտ ուժով Թորիկը «հատակից» վեր է բարձրացնում քաղքենիական կյանքի
հորձանուտի մեջ տառապող Անժելին, նրա առջև բացելով հրջանկության
ափերը: Այս պատմվածքի սյուժեով ուժիսոր Հենրիկ Մալյանը 1981-ին
նկարահանեց «Կտոր մը երկինք» հիանալի կինոժապավենը:

Վ. Թոթովենցի վիպակներից լավագույնը «Հովնաթան—որդի Երեմիայի»
պատումն է:

Արվեստի հավերժության և անմահության գաղափարը,—ահա այդ գրե-
վածքի նյութը: Այդ գաղափարի կրողն է բրուտադործների հին, ավանդական
տոհմի շառավիղը՝ Հովնաթանը, արձանագործ մի պատանի, լցված կյանքի ու
ասեղծագործության անսահման սիրով: Հովնաթանն իր նախնիների պարզ
արհեստը՝ բրուտադործությունը հասցնում է դարերի մեջ տեական նշանակու-
թյուն ունեցող արվեստի բարձրության՝ իր քանդակների մեջ դնելով ժողո-
վրդի մաքառման ու պայքարի պատմությունը, նրա ազատասիրական ու մար-

դասիրական լավագույն տեղերը: Հովնաթանի հմայիչ կերպարով Թոթովեն-
յը հասնում է գեղարվեստական լայնածախ ընդհանրացման, հաստատելով
ժողովրդի կենսունակության, դիմադրողական ուժի, ստեղծագործական
անսպառ կարողությունների միտքը:

Վիպական լայն կտավներում Վ. Թոթովենյը շունեցավ այն հաջողությու-
նը, ինչ ունեցավ արձակի կարճ ձևերում. «Բաբու» եռահատոր վեպից բացի
նա գրեց նաև «Նյու-Յորք» վիպակը, «Պերսի Սալվադոր» դեդեկտիվը և այլն:
Դրական-պատմական հետաքրքրություն է ներկայացնում «Բաբուն»՝ իբրև
անդրկովկասյան հեղափոխական շարժումների գրական առաջին արձագանք-
ներից մեկը հայ իրականության մեջ:

Վ. Թոթովենյը գրել է նաև մի տասնյակի հասնող դրամաներ ու կոմեդիա-
ներ («Մահվան բատալիոն», «Պողպատի ճաշ», «Բաբու-Լոնդոն», «Մոխրա-
կույտ», «Հրդեհ», «Սասնա ծռեր», «Նոր-Բյուզանդիոն» և այլն), որոնցից
հատկապես «Նոր-Բյուզանդիոնը» աչքի է ընկնում դրամատուրգիական վար-
պետությամբ՝ դրամատիկական սլացիկ գործողությամբ, հարուստ դիալոգով,
հակասությունների մեջ բացահայտվող հյուսիս կերպարներով:

Վ. Թոթովենյի ժառանգության մեջ ամենաարժեքավոր երկը «Կյանքը
հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» վիպակն է, որը Ավ. Իսահակյանը համա-
րեց «հիանալի և մնայուն» արժեք հայ գրականության պատմության մեջ:

Ինչ էր իրենից ներկայացնում «հին Հռոմեական ճանապարհը»: Լսենք
հեղինակին. «Մեր փողոցը հին արևելքի այն ճանապարհի մասնիկն էր, որ
ծայր էր առնում հին Հռոմից, գալիս հասնում էր Բյուզանդիայի հին մայրա-
քաղաքը, ընդհատվում էր մի ակնթարթ կապույտ ծովով, ապա շարունակվում
էր, օղակելով ամբողջ փոքր Ասիան, դալիս անցնում էր մեր տան առջևից և
դնում մինչև «աշխարհի ծայրը»—Բաղդադ...»:

Հին Հռոմեական ճանապարհը այն նեղ, փոշոտ փողոցն է, որտեղ անց-
նում են հեղինակի կյանքի գլխավոր պեպիսեդ և որտեղ, ինչպես մի կաթիլ
ջրի մեջ, անդրադառնում են աղգային և սոցիալական պատմության երևույթ-
ները: Ինքնակենսագրական ու ինքնավերլուծական զգալի նյութ պարունակող
այս գրվածքում, պատմելով իր կյանքի «ողիտականը»՝ հանդիպումներ հա-
րեանների ու փողոցի անցորդների հետ, դիպվածներ հարազատների միջավայ-
րում, անսպասելի հայտնություններ ու «բարբարոս» ուղիներ, մարդկանց ճա-
նաչողություն՝ սկսած դավառային բարձրատոհմիկ անձանցից մինչև ցնցո-
տիապատ գյուղացին, Վ. Թոթովենյը վերարտադրում է անհետացած, հեռա-
ցած կյանքի լույսերն ու ստվերները, ի ցույց է դնում այդ կյանքի հասարա-
կական հոգերանությունը: Հուշագրական անկեղծ գրելակերպը հեղինակին չի
տանում ավելորդ մանրամասնությունների արահետներով: Ընդհակառակը.
գեղարվեստական սրատես դիտողականությամբ ու հոգերանական վերլուծման
միջոցով Թոթովենյը նկարագրում է, թե ինչպես իր կյանքի նեղ արահետը հենց
այդ անշուք փողոցի սահմաններում խաչաձևվում է հասարակական կյանքի
լայն ուղիներին, ցույց է տալիս, թե ինչպես են աղգային և սոցիալական երե-
վույթները՝ հակասական ու բարդ անդրադարձումներով, անմիջական կամ
միջնորդված ձևով, մուտք գործում պատանու իմացական աշխարհը:

Պատմողի «չվացուցակը» թեև «հին Հռոմեական ճանապարհից» այն
կողմ չի անցնում, բայց Թոթովենյը ներկայացնում է գավառի բովանդակալից
ու բաղմաղան կյանքը: Նա անկիրք ու սառը նկարագրող չէ, պատումի «օր-

յնկտիւլ» շեշտի միջոցով ընթերցողը անսխալ կերպով ճանաչում է հեղինակի համակրանքներն ու հակակրանքները:

Թոթովենցը դրան հասնում է անցյալի դեպքերի շղթայի միջից կարևորագույնները առանձնացնելու շնորհիւ: Նա ներկայացնում է տարբեր մարդկանց՝ իրենց հետաքրքրություններով, համակրանքներով ու հակակրանքներով, աշխատանքային կենցաղով, դատողություններով, բնավորության գծերով: Դադափարական նպատակասլաց դիրքավորման շնորհիւ «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» երկը մի անհատի կենսագրության խոստովանությունը լինելուց վերաճում է մի ամբողջ սերնդի գեղարվեստական կենսագրության, սերունդ, որը ցավագին գալարումներով վերապրում է նահապետական հարաբերությունների փլուզումն ու հայրենի օջախի վրա կախված արհավիրքների ծանրությունը, որը տառապանքի ու ցավի միջից անըջում է լուսավոր կղերքներ:

Թոթովենցի գրվածքը հյուսված լինելով առանձին դրվագներից, որոնցից մի քանիսը, սրինակ, «Աղավնիները», ինքնուրույն պատմվածքի արժեք ունեն, ֆրագմենտարության հետ մեկտեղ միասնական պաշտօնարարով ներծծված ստեղծագործություն է: Վիպակի ղեկավար-հանգուցային գաղափարը մարդու, նրա ստեղծագործական ուժերի, նրա աշխատանքի ու կոչման մեծարումն է, հայ գրականության անցյալից եկող այն ավանդի հաստատումը, թե ամենաբարձր մարդկային առաքինություններն ու հոգեկան գեղեցկությունները գտնվում են հասարակական կառուցվածքի ցածր աստիճանի վրա կանգնած «ամենաաննշան», հասարակ խավերի մեջ:

Մարդիկ են վ. Թոթովենցի ստեղծագործության ղենումների կենտրոնում, նա ուշադիր հետևում է մարդկանց ամեն տեսակի կերպարանափոխությունների և նրա գրչի տակից դուրս են գալիս հասարակական ամենատարբեր խավերի ներկայացուցիչների կենդանի կերպարներ՝ սկսած մեծատուններից մինչև ցնցոտիավորները:

«Կյանքը...» միաժամանակ, իմացաբանական արժեքից բացի, իսկական արվեստի նմուշ է: Նրանում հեղինակը հանդես է գալիս իր ձիրքի հետաքրքրերրական կողմերով. մի քանի նրբագծով մարդու կենդանի դիմանկար կերտելու վարպետություն, բառագործածության հմտություն, կյանքի գունանկարչական ընկալման շնորհ, թանձր կոլորիտայնություն, բնարական շունչ: Նաև հումոր՝ մերթ շարճձի, մերթ ծանակող:

Ինչպես «մանկության» թեմայի մյուս արծարծումները, վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին Հռոմեական ճանապարհի վրա» վիպակում ևս որոշ առումով իրականությունը երևում է գունազառցման կերպարանքով: Մանկության հեռացած տարիների հուշերն, ինչ խոսք, արթնացնում են գեղեցկության տեսիլքներ, հարադառների ու մտերիմների լուսավոր դիմագծեր, ծննդավայրի բնության պատկերներ և այլն: Այսուամենայնիվ, մանկության լուսավոր գծերի վերհուշի կողքին հայտնվում են նաև նույն կյանքի ստվերները, տգեղ, սահմանափակ բարքերը, խեղված մարդիկ («մոխրակույտերի իշխանները»՝ փողոցների թափառականները), ճակատագրի զոհերը և այլն:

Վ. Թոթովենցի գրվածքը ևս գորկիական լուսաստվերի գեղագիտության արտահայտություններից մեկն է, — մանկության անմեղ հուշաբեկորների տեղը աստիճանաբար գրավում են կենցաղային միջավայրի և հասարակական կյանքի տեսագծերը, այն կյանքի, ուր, թեև ոչ մեծ չափով արգեն հուն են

բացում թուրքական բռնապետության սարսափները (ինչպես, օրինակ, հայ հեղափոխականների գլխատումը)։

Վ. Թոթովենցի «Կյանքը հին Հռովմեական ճանապարհի վրա» վիպակի անգլերեն թարգմանությունը (Միշա Գյուտյանի) ջերմ արձագանք է գտել անգլիագիր ընթերցողների շրջանում՝ իբրև բանաստեղծական բարձր ներշնչանքների և ազգային ուժեղ կոլորիտի ստեղծագործություն։

Զապել Եսայանը ծնվել է Կոստանդնուպոլսի Իսկյուտար թաղամասում, 1878 թվականին, արգեն վաղեմի համբավը կորցրած աղնվականի ընտանիքում։ Ծննդավայրի հայկական վարժարաններում ստացել է բավականաչափ կայուն դիտելիքներ, վաղ հասակից հանդես բերելով գրասիրության-ընթերցասիրության ուժեղ հակումներ։ Գեղարվեստական գրականության բուն հափշտակությունը նրա կյանքում ունենում է ճակատագրական նշանակություն. որոշում է դառնալ գրչի մշակ, կյանքի մասին ունեցած պատկերացումներին տալ գրական ձևի տեսք։ Այս ընտրության մեջ դեր է խաղում ուսուցիչը՝ Մելքոն Կյուրջյանը։ Վաղ շրջանում գրում է գերազանցապես արձակ բանաստեղծություններ՝ մոտավորապես դարավերջի պոլսական գրականությանը բնորոշ սև գիշերների, մենակության, հուսահատ ճիչերի, հոգեվարքի, անկման ու հոգեկան փլուզման պատկերային շարքերով, որոնք թևե գրական աղբյուրների ազդեցությունների հետևանք էին, սակայն ինչ-որ տեղ էլ արտահայտում էին համիդյան մղձավանջի ճնշիչ կաղապարների տուկ հուսաբեկության վերջին սահմանը հասած երիտասարդության հոգեվարքային ապրումները։

Դարավերջի Կ. Պոլիսը իր ծանր և դաժան «կոլորիտով», քաղաքական հալածանքներով հայ մտավորականությանը՝ գրողներին, խմբագիրներին, արվեստագետներին ստիպում է կա՛մ դիմելու տարագրության՝ եվրոպական ուսանանքը, կա՛մ էլ պահպանելու համակերպման ու լուծյան կեցվածք։

Զապել Եսայանը 1895-ին հարկադրաբար թողնում է Պոլիսը և հանգրվանում Փարիզում, ուր կենտրոնացված էր հայ մտավորականների մի հզոր զանգված։

Այստեղ Զ. Եսայանը շփումներ է ունենում ոչ միայն տարագիր հայ մտավորականների, այլև փարիզյան «գրական սալոնների» հետ, — երկու հենակետեր, որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղում նրա գրական ճակատագրի մեջ։

Կյանքի «փարիզյան հանգրվանը» ուշագրավ է ոչ միայն գրական ըմբռնումների կազմավորման, այլև Զ. Եսայանի աշխարհայացքի հիմնորոշ գծերի արտահայտման առումով։ Փարիզը սոցիալական բազմազան ուսմունքների խառնարան էր, որի հետ ծանոթանալով, Զ. Եսայանը հակվում է գեպի դարի առաջադիմությունը հրահրող գաղափարական ուսմունքները։

Փարիզում Զ. Եսայանը ֆրանսիական պարբերական մամուլում հանդես է գալիս ֆրանսերեն լեզվով շարադրած պատմվածքներով, էսսեներով, արձակ բանաստեղծություններով, հայ գրողների երկերի քննադատական վերլուծություններով, որոնք արժանանում են ջերմ ընդունելության։ Շուտով հանդես է գալիս նաև նորավեպերով։

Նրա անունը դառնում է հանրածանոթ։

Զ. Եսայանը Փարիզից 1902-ին նորից վերադառնում է ծննդավայր, ուր ծավալում է գրական բեղմնավոր գործունեություն. պատմվածքներից և ժամանակի հուզող հասարակական և գրական հարցերի մասին գրած հրապարակախոսական հոդվածներից բացի Զ. Եսայանը առպարեզ է հանում «Սպաս-

ման սրահին մեջ», «Սկյուտարի վերջալույսները», «Շնորհքով մարդիկ», «Կեղծ հանճարներ» վիպական կտավները, որոնցից հատկապես վերջինը մեծ տպավորություն է թողնում ընթերցողների վրա՝ ռեալիստական նկարագրությունների, քաղքենիական միջավայրի արատների մերկացման, հոգեբանական թափանցման համար:



Զ. Նսայանի գրական դիմագծի ձևավորման մեջ անտարակուսելիորեն մեծ է հղել ֆրանսիական գրականության ազդեցությունը: «Մխիթարյան» և «գավառական» հոսանքների կողքին «ֆրանսիական ուղղությունը» լինելով արևմտահայ գրականության տիրապետող մտայնություններից մեկը, ազդեցություն էր թողնում նոր տաղանդների վրա: Դրանց մեջ էր Զ. Նսայանը, որը տարվելով ումանտիզմով, պառնասականներով, ի վերջո, ինչպես նշում է նրա ստեղծագործության հետազոտող Սեակ Արզումանյանը, հակվում է դեպի Զուլյայի ու Մետերլինկի «նատուրալ-հոգեբանական դպրոցի» գեղագիտական սկզբունքները:

Զ. Նսայանի գործունեության բուռն շրջանը վերաբերում է 1910—20 ճակատագրական թվականներին, երբ նա իր անձնվեր, կարելի է ասել սխրագործության հավասար կենսագրությամբ անմնացորդ բաժանում է հայկական կոտորածներին զոհ գնացող ժողովրդի տառապանքներն ու տվայտանքները: Ճիշտ է, շատերի պես նա ևս որոշ ժամանակ հավատում է «երիտթուրքերի» դիվանագիտական-փարիսեցիական խոստումներին, որոշ ժամանակ էլ հավատում է աղգային կուսակցություններին, սակայն դեպքերի ընթացքի զգաստ վերլուծությամբ երես է թեքում վաղանցուկ ցնորքներից և մինչև խորքը ճանաչում Թուրքիայի նոր կառավարիչների բարբարոսությունը:

Այդ թվականներին արևմտահայ պարբերական մամուլը լեփ-լիցուն էր Զ. Նսայանի հրապարակախոսական կրքոտ հոդվածներով, ուր ամբողջ ուժով հնչում էր նրա ատելությունը հանդեպ ցեղասպանները և անմնացորդ ժողովրդապիտոյությունը:

Տասնամյակի ընթացքում հրատարակած գեղարվեստական երկերից ընդգծվում են Կիլիկիայի կոտորածների մասին պատմող «Ավերակներուն մեջ» պիւրը (1911) և իրենց տոհմական հայրենիքից հալածված, տարագրության զատապարտված հայերի մասին պատմող «Ժողովրդի մը հոգևվարքը» (1917):

Սրանք ճշմարտապատում և հուղախուով վավերագրություններ են հայոց չարազետ ճակատագրի մասին:

Վավերագրություններից բացի, որբահավաքման դժվարին պարտականություններին դուգահեռաբար, Զ. Նսայանը գրում է նաև գեղարվեստական եր-

կեր, որոնցից ընթերցողների վրա տպավորություն են թողնում «Վերջին բաժակը» և «Հոգիս աքսորյալ» (1922) հոգեբանական պնդումներով հարուստ վիպակները, ինչպիսի նաև «Նահանջող ուժերը» (1923) վեպը, որի նյութը քաղաքական հոսանքների պայքարն է (1926-ին տպագրվել է Երևանում):

Զատիկ Եսայանը թեև ապրում էր Փարիզում, սակայն ամբողջ էությունով, հոգու նրբին խելերով կապված էր ավերակներից վեր հառնող Սովետական Հայաստանի հետ: Դրա առարկայական ապացույցը եղավ 1926 թ. ճանապարհորդական տպավորություններից հյուսված «Պրոմեթեոս աղատագրված» (1928, Մարսել) նոթագիրքը, որը չափազանց տաք տողերով սփյուռքի հայ զանգվածներին պատմում էր վերածնված հայրենիքի մասին: Մի ամբողջ տասնամյակ ծավալելով լայն գործունեություն ի նպաստ Հայաստանի, Զ. Եսայանը 1933-ին գալիս է վերջին հանգրվան՝ Երևան, 1934-ին մասնակցում գրողների համամիութենական առաջին համագումարին և ֆրանսերեն լեզվով ճառասում ամբիոնից:

Սովետական Հայաստանում սկսվում է Զ. Եսայանի ստեղծագործության նոր փուլը: Գեղարվեստական ակնարկներից և նոթերից բացի տպագրում և ծրագրում է մի շարք երկեր:

Զ. Եսայանի նոր գրվածքների նյութը հուշային իրականությունն էր, անցած-գնացած օրերի և դեպքերի ու դեմքերի վերհուշը:

Այդ շարքում են գեղարվեստական շնչով շարադրված «Ինքնակենսագրությունը» (մեացել է կիսավերտ), ուր կան պոլսական կյանքի ռեալիստական նկարագրություններ, «Կրակե շապիկ» (1934) և «Սիլիհտարի պարտեզները» (1935) վիպակները:

«Կրակե շապիկը» մի ընտանիքի թշվառության կենցաղանկար է, ուր Զ. Եսայանը ի հայտ է բերում ոչ միայն հոգեբանի, այլև սոցիալական չափանիշներով մտածող գեղագետի ձիրք: Կրակե շապիկը խորհրդանշանն է այն մարդկանց, որոնք այրվում են չքավորության մեջ:

«Սիլիհտարի պարտեզները» թեև չի ավարտվել (Զ. Եսայանը գրել և հրապարակել է միայն առաջին մասը), սակայն այդ վիճակով էլ գեղարվեստական անտարակուսելի արժեք է, «ինքնակենսագրական վեպի» հոսանքի երեվելի մի գրվապը: Իր կառուցվածքով «Սիլիհտարի պարտեզները» «նովելաշար հուշապատում» է, առանձին նովելների շղթա, որով արձակագրուհին ներկայացնում է դարավերջի՝ 90-ական թվականների Կոստանդնուպոլսի բնության, բարբերի, մարդկային հարաբերությունների «պսևդոման»:

Վեպը սկսվում է պատմողի ծննդյան փաստի հակիրճ արձանագրությամբ, որին հաջորդում են այդ նույն պատմողի հուշերը ծննդավայրի կախարդական բնության վերաբերյալ:

Այնուհետև նրա տպավորությունների հուշային վերապրումների մեջ տեղ են գրավում հարազատները՝ հայրը, մայրը, ապա հարևաններն ու մտերիմները, վերջապես դպրոցի ընկերներն ու դրսի մարդիկ, տարբեր կենսագրության, խառնվածքների և ըմբռնումների մարդկային մի աշխարհ, որով Զ. Եսայանը իր կենսագրությունը տեղադրում է ժամանակի կենսագրության մեջ և գծադրում ժամանակի դիմագիծը:

Այդ դիմագիծը սրտոգրը Բոսֆորի կապույտ ջրերի, Պոլսի վերջալույսների և Սիլիհտարի պարտեզների քնարական ներշնչանքները չեն, ոչ էր հարազատների ժպտացող դիմաստվերներն են, ոչ էլ պատմողի հոգու անբաժան-ցնորային հոգեկան պահերի հիշողությունները:

Որոշիչը մարդկային այն հոգսերն են և ողբերգական անցքերը, որ տեղ ունեն սուլթան-համիդյան «գեշ ժամանակների» մեջ:

Զ. Նսայանը Կ. Պոլսի ընդհանուր բնակարչական և սոցիալական-կենսադպին կոլորիտի ֆոնի վրա գծագրում է նաև հուշերը վերապրողի ինքնանկարը:

Անմիջական և բարի, զգայուն ու մտածող խառնվածքի տեր «հուշագիրը» երևում է նաև իր անիվ վարքագծով՝ այլապի աշակերտների հետ ունեցած հարաբերությունների մեջ, իր քարոշական աշխարհի մեջ ամրացող մարդու հավատով, իր սիրով ոչ միայն զեպի «մերձավորները», այլև առհասարակ զեպի «հասարակ մարդը»:

«Սիլիհոսորի պարտեզները» ուշագրավ է նաև զեղարվեստական արտահայտման սկզբունքներով, ուր համադրվում են քնարական անմիջականությունն ու կենցաղի կոլորիտը, արտահայտման երաժշտական-ռիթմական կառուցվածքն ու կերպարների զեղանկարչական «պիմապատկերումը»:

Կյանքի վերջին տարիները Զ. Նսայանը նվիրեց «Բարբա խաչիկ» վեպին, որը դարձյալ ուներ ինքնակենսագրական հիմք: Վեպը թեև ավարտված է, բայց անմշակ. ոչ թե մանրանկար է, այլ որմնանկար, ինչպես ինքն է դասակարգել ժամանակակից վեպի ժանրատեսակը՝ լայն գծեր, ընդարձակ կյանք, հարուստ բնավորություններ:

9

Բնականաբար, սոցիալիստական շինարարության ծավալմանը զուգընթաց, զարգացման արագություն է վերցնում զեղարվեստական արձակի ամենահրատապ տեսակը՝ ակնարկը:

20-ական թվականներին ծանրության նժարը գյուղի վերափոխությունների մասին սպասող ակնարկի կողմն էր՝ կապված գերազանցորեն Ա. Բակունցի «Գյուղական նամակներ» և «Գավառական նամականի» շարքերի հետ. որոնք տպագրվում էին «Մարտակոչ» և «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթերում:

Գյուղագրական ակնարկագրության մյուս երևիլի էջերը արդեն կոտրեմ-տեսային շարժման հուղեգծին արձագանքող Ն. Զարյանի «Բրիգադիբի բլոկնոտից», «Ներկաթվոր պարնան համար» և մյուս ակնարկներն էին: Շուտով, երբ շարք են մտնում Հայաստանի արդյունաբերական հսկաները, ծանրության նժարը թեքվում է արդյունաբերական թեմայով ակնարկի կողմը:

Նրկիրը շնչում էր աշխատանքային սխրանքներով ու ումանտիկական էնտուզիազմով, վերելքի տրամագրությամբ, որը Ն. Զարյանը անվանում է «Աղաղակ»՝ այդ պաթոսի հետևյալ բնութագրությամբ.

Բարձրացել է մեր հզոր, անձայր հայրենիքում
Վիթխարաթափ մի ալիք, անմար մի աղաղակ:
Այդ աղաղակն է լսում, այդ աղաղակն է երգում
Յուրաքանչյուր գործարան, յուրաքանչյուր քաղաք:

Այդ մի հորձանք է հուժկու, մի սիրտ է լեռնացող,
Մի հազթական հոնչյուն, ձգված մկանների,
Տիտանիկոս հույզերի որոտաշունչ մի ծով,
Մաքի խղախ կայծակներ ու տենչերի մրրիկ:

Այդ կառուցման, վերելքի երգ է շոնգալից,
Դոմնաների բոց է այդ, մոտորների որոտ,
Այդ կոմունիզմն է կյանքին մեծ քննություն տալիս՝
Մետաղական ձայնի մեջ՝ հերոսական կորով:

«Կառուցման վերելքը» թելադրում է գրողների և կյանքի կապի նոր ձև-
վեր, նրանց երկարամյա գործուղումները արդյունաբերական վայրերը՝ կամ
քրիզագներով, կամ առանձին-առանձին:

Ն. Զարյանն, օրինակ, ինտերնացիոնալ բրիգադի կազմում մեկնում է
Դոնբասի մետաղաձուլական գործարանները ու քարածխի հանքերը: Հայաս-
տանի շինարարական և արդյունաբերական տեղամասերն են շտապում շատ
գրողներ: Պարբերական մամուլում հաճախակի տպագրվում են նրանց ու-
սույրտաժները Զորագէսի, Քանաքեռգէսի, Նրեանի կառուչուի, Արարատի ցե-
մենտի գործարանների, Ալավերդու և Ղափանի պղնձահանքերի, Լենինականի
տեքստիլ կոմբինատի, երկաթուղային շոգեքարշների մարդկանց աշխատան-
քային սխրանքների ու բնավորության նոր գծերի ձևավորման մասին: Հրա-
պարակշում է «Զորագէսը գրականության մեջ» ուշագրավ ժողովածուն (1934),
որտեղ ներբողային բանաստեղծություններից, վիպական հատվածից (Մ. Շա-
հինյանի «Հիդրոցենտրալ») բացի տպագրվում են նաև շինարարության մարդ-
կանց մասին սլաոմող ակնարկներ:

10

Հայ արձակում, սկսած դեռ նրա հինավուրց անցյալից, միջնադարյան
առականներից ու զրույցներից, կրոնական ժանրերի (սրբախոսություններ, վար-
քագրություններ և այլն) ստեղծագործություններից ուժեղ է եղել կյանքի փի-
լիսոփայական իմաստավորման գիծը՝ մարդու էության ու կոշման, շար ու
բարի ուժերի, աշխարհի «կարգ ու կանոնի» և այլն, թեմաներով ու բարոյա-
խոսությամբ:

Խոհական-փիլիսոփայական տեսանկյունը ուրույն կերպարանք առավ ու-
մանտիղմի գրականության մեջ, ուր լայնորեն մուծվեցին ժողովրդական
ավանդապատումները՝ սլաոասխան տալու իդեալի և իրականության անհա-
մապատասխանության, մարդու անիրագործելի երազանքների, գեղեցկության
մարդկային ձգտման հարցերին:

Նրանք միջնադարյան գրականության մեջ պայմանականորեն ասած «փի-
լիսոփայական արձակը» հենվում էր գերադանցորեն աստվածաշնչյան-ավե-
տարանական-սրբախոսական սյուժեների վրա, ապա ումանտիկական դրա-
կանությունը առավելապես դիմում էր բանահյուսական և դիցաբանական մո-
տիվներին, ինչպես նաև արտահայտման սիմվոլիկային:

Բանահյուսական-դիցաբանական գիծը շարունակեց նաև նեոումանտիզ-
մի գրականությունը, ասպարեզ գալով իբրև աշխարհաճանաչման ուրույն
մեկնակետ:

Այս ավանդության հունի մեջ է դարգացել նաև Ավետիք Իսահակյանի գե-
ղարվեստական արձակը:

Արձակի փորձեր Ավ. Իսահակյանը կատարել է դեռ դարավերջին, գրելով
արևելյան ոճի իր պատումները («Արևի հետ» և այլն): 900-ական և 10-ական
թվականներին ուսուխոսական առանձին պատկերներին զուգահեռ Ավ. Իսա-
հակյանը հանդես է գալիս դիցաբանական-աստվածաշնչյան և ժողովրդական

բանահյուսութեան սյուսններով գրված արձակ լեզ ենդներով («Ավգուստինոսի տեսիլքը», «Աթիլան և իր սուրը», «Օմար խայամի վեճը աստծու հետ», «Անան-դան և մահը», «Հրեական առասպել» և այլն)։

Ոչ միայն արձակ, այլև չափածո լեզ ենդներին դիմելու պարբերականու-թյունը Ավ. Իսահակյանը բացատրում է ժանրի հնարավորություններով։ Նա գրում է. «Մարդկային տեսիլները, ձգտումները առասպելների, լեզ ենդների մեջ գտնում են իրականացում, բովանդակություն, վարձատրություն։ Այն, ինչ չի կարելի աշխարհում նյութապես իրականացնել, իր կենսագրությամբ, ուրեմն, գտնում է երազների, տեսիլների, լեզ ենդների, առասպելների, պոե-դիայի մեջ»։

Ավ. Իսահակյան-ստեղծագործողի մեկնաբանությամբ նրա նախընտրած ոլորտը «սովորական, բայց մարդկային գոյությանը մշտապես ուղեկցող կյան-քի լեզ ենդն է, ձգտումների ու երազների այն առօրեականը, որ փոխակերպ-վելով, նոր բովանդակություն ստանալով հանդերձ, ասես պարզվում է ամեն անգամ և նորից տեսականորեն շարունակվում»։

...Նրա համար (Ավ. Իսահակյանի—Ս. Ս.) ինչ բնական էր աշխարհում՝ լեզ ենդային էր միաժամանակ։ Սրանով Իսահակյանի լեզ ենդները անմիջակա-նորեն մերձենում են նրա մյուս երկերին, հատկապես արձակ պոեմներին»¹⁸։

20-ական թվականների սկզբին նույնպես Ավ. Իսահակյանը մնում է դե-րազանցորեն լեզ ենդային տարերքի մեջ, գրելով մի շարք փիլիսոփայական շնչի գործեր («Սաադիի վերջին դարունը», «Բուդդհան թռչուն», «Ուշինա-րա», «Լի-Թաչ պո»), ինչպես նաև աստվածաշնչյան սյուսնի և քնարական շնչի «Լիլիթ» անդուգական արձակ պոեմը։

1926-ից, վերագործից հետո Ավ. Իսահակյանը հակվում է դեպի պա-տումի ունալիստական ձևը, գրելով այլ ժողովուրդների ազատագրական-սո-ցիալական պայքարին նվիրված պատմվածքներ («Չինական մեծ պարիսպի եր-գը», «Գերնիկայի նվիրական կաղնին», «Նրանք դրոշակ ունին»), ինչպես նաև հայկական շարքը («Հին դյուլը», «Օջախի ծուխը», «Հովվերգություն», «Համբերանքի չիբուխը» և այլն)։

Վերջին շարքը ուշագրավ է ժողովրդական կենցաղի վերին աստիճանի սուր զգացողությամբ և ժողովրդի մարդկանց կերպարների պատկերման հա-րադատ շնչով։ Առհասարակ վճռական նշանակություն տալով գեղարվեստական խոսքի խրատական ուղղությանը, Ավ. Իսահակյանը իր պատմվածքներում, որոնք հիշեցնում են զրույց-պատգամներ, ժողովրդական հրապարակախո-սություն, ժողովրդի մարդկանց կերպարների միջոցով արտահայտում է դա-րավոր փիլիսոփայությունը արդար աշխատանքի, մարդու բարձր կոչման, բարի գործի մասին։ Այս առումով բնորոշ է «Համբերանքի չիբուխը» (1928) պատմվածքը՝ Օհան ամուսնունդին տալ կերպարով։ Սա մարդկային գոյի խոր-հուրդը քննող, «աշխարհի բանը» վերլուծող ժողովրդական իմաստունի կեր-պար է, որը, ի վեբջո, գալիս է այն համոզմունքին, որ «Մարդս էս աշխարհքն է եկել աշխատանքի համար»։

Աշխատանքի, իբրև կեցության արմատի դավանանքը նոր և էական գիծ էր Ավ. Իսահակյանի աշխարհայացքային կոորդինատներում։

Արձակի կարճ ձևերի՝ լեզ ենդի, պոեմի, դրույցի, առակի, հեքիաթի, պատմվածքի վարպետը երկար տարիներ, մինչև կյանքի վերջը, մտորում էր «Ուստա Կարո» պատմա-փիլիսոփայական էսոպական շուրջը։

Լինելով էպոսային-ասքային-ասացողական շնչի գրող, Իսահակյանը «Ուստա Կարոյի» հատվածները շարադրել է իբրև աղգային մեծ ասքի առանձին մասեր:

Այդ Ասքի նպատակը, ինչպես Ավ. Իսահակյանն է ծրագրած եղել, հայ ժողովրդի պատմության վերջին շրջանի գլխավոր անցքերի վերարտադրությունն է:

«Ուստա Կարոն» սկսելով տասական թվականներից և այնուհետև շարունակ վերադառնալով ձեռագրին, Ավ. Իսահակյանը ստեղծել է անգամ մոտավոր ուրվագծերով ավարտված տարբերակ:

«Ուստա Կարոն», ինչպես նշում է Ավ. Իսահակյանի արձակի մեկնաբանը, շունի սովորական, ավանդական իմաստով կառուցվածք, սյուժե, ֆաբուլա. դա «գլխավոր հերոսի ուղերթն է ժողովրդյան ու մարդկային ճակատագրի միջով, իսկ այդ ուղերթի դերը հանգում է ժողովրդական կյանքի մթնոլորտը, ավելի ստույգ՝ «հայկական ոգին» վերհանելուն»¹⁹:

Իբրև նախօրինակներ ունենալով «Դոն-Քիշոտը», «Տիլ Ուլենշպիգելը», ասքային շնչի իսահակյանական ստեղծագործությունը ևս հակված է դեպի էպոսային բովանդակությունը՝ ժողովրդական բարքերի բարոյական մեծ շափանիշների, ժողովրդի հոգեբանության գլխավոր գծերի արտահայտման սլաքով:

«Ուստա Կարոն» գեղջկական-հովվական աշխարհի կապ ու կապակցություններով, իրապես, հայ արձակի մեջ հաստատում էր աղգային-ժողովրդական ոգու հայտնությունը, ժողովրդական առանձնահատուկ աշխարհի բարքերի ու սովորությունների մեջ ծրարված էպոսային ապրելակերպի ու վարքագծի տարերքը:

Ուստա Կարոյից բացի, վերստեղծված վիպային իրականության ծանրությունը կրում են մի շարք ուրիշ կերպարներ՝ Զաուշը, կապիտան Ղազարը և, իհարկե, գեղջուկների այն լայն համայնքը, որի հետ մշտապես հաղորդակցության մեջ է գլխավոր հերոսը:

Ավ. Իսահակյանի արձակի ավանդների յուրովի շարունակությունն է Մ. Արմենի գլխավոր գիրքը՝ «Հեղնար աղբյուրը»:

Մկրտիչ Արմենը (Մկրտիչ Ալեքյան-Հարությունյան) ծնվել է 1906-ին, Ալեքսանդրապոլում (Լենինական), արհեստավորի ընտանիքում: Վաղ հասակում զրկվելով հորից, Արմենը ճաշակում է որբության լուծը, ապա որոշ ժամանակ (1922—1928 թթ.) անց է կացնում իր ծննդավայրի ամերիկյան «հայախնամ» որբանոցներում: Կենսագրության այս շրջանի բնորոշ անցքերը հետագայում գրի է առել ինքնակենսագրական հիմք ունեցող «Սկաուտ № 89» վիպակում:



Որբանոցում էլ գրում է բանաստեղծություններ, տպագրում ձեռագիր-թերթում: Արդեն 1923-ից Արմենի բանաստեղծությունները տպագրվում են քաղաքային «Բանվոր» թերթում:

1923—25 թթ. Արմենը եռանդով մասնակցում է ծննդավայրի գեղարվեստական կյանքին, գրելով ագիտական, սկետչներ, բանաստեղծություններ և այլն: Լենինականի «Հոկտեմբեր» գրական խմբակը հիմնադրվում է Արմենի ամենագործուն մասնակցությամբ (այս մասին նա պատմում է «Ակունքներ» հուշագրության մեջ, որը տպագրվել է Երկերի IV հատորում, 1971-ին):

Բանաստեղծական ժողովածուները («Շիրկանալ», 1925, Լենինական, «Կոմսոմոլիս», 1926, «Երկաթավորվող հրկրի երգեր», 1927, Երևան) տեխնիկական և լեռնական օգտապաշտության ոգով զրված ոտանավորներ են՝ «Պողպատի գութանի», «Երկաթի ձիու» կարոտի ապրումներով:

Մ. Արմենը առաջնությունը տալիս է «արտադրական կոլորիտին»՝ կռահին, շշակին, մեքենային:

1926-ից սկսած շափածոյին զուգահեռ Արմենը հանդես է գալիս նաև արձակ գրվածքներով. «Նորք» հանդեսում այդ թվականին տպագրվում է նրա առաջին պատմվածքը՝ «Խորտակվող հոգիների փողոցում» խորագրով: Դրան հետևում են «Կոմերիտական պատմվածքների» պրակները (1928—1929) և «Զուբեյիդա» վիպակը:

Պատմվածքները արձագանք գտան մասնավորապես երիտասարդ ընթերցողների շրջանում, սիրո և ամուսնության՝ 20-ական թվականների կենցաղի համար շափազանց զժվարին հոգեբանական-բարոյական խնդիրներ արծարծելու համար:

«Անձնական կյանքի» և «հասարակական պարտքի» մկրատը Մ. Արմենը լուծում է բավականաչափ հեշտ ուղիներով, անձնական պահանջների խլացման հաշվին:

Դյուդից գալով քաղաք, կոմերիտական հրահանգիչը սիրահարվում է մի աղջկա: Այդ սերը, սակայն, կարճ է տևում: Հրահանգիչը հեռանում է՝ «Գնաս բարով, սիրելի Անահիտ, իսկ ես պետք է դիմացի գյուղը հասնեմ»:

Սա է «Խորտակված հոգիների փողոցում» պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը, այն պատմվածքի, որտեղ հոգիների փլուզման դրաման ծայր է առնում աղջկա մեջ եղած «հին հոգեբանությունից»:

Մ. Արմենի պատմվածքների մի մասը («Խանդը» և այլն) արտահայտությունն էին սիրո և ամուսնության վերաբերյալ 20-ական թվականներին տարածված «մի բաժակ ջրի» տեսության:

Այդ պատմվածքները իրենց բնույթով նպաստակաբանական էին, արտահայտման ձևերով՝ խիստ պաշտանական, թեև Արմենը գրում է նաև երիտասարդության կենցաղի որոշ կողմերը ներկայացնող ռեալիստական պատմվածքներ («Ծաղկավոր չիթը», «Սոնա», «Կարմիր քառակուսին», «Մենավոր մարդկանց մասին»), ինչպես նաև արձակ բանաստեղծություններ՝ «Պատմվածք-երգեր»:

Դյուդական իրականության դարձները ներկայացնող պատումներում հաճախ է Արմենը դիմում ճանապարհի և երկաթի խորհրդանշաններին («Երկաթը փակեց սալի ճանապարհը», «Երկաթը կարող է տալն ու վրա անել ամեն ինչ և հիմքից փոխել աշխարհը» և այլն):

«Երկաթե» քաղաքակրթության առարկայական ձևերին՝ գնացքին, տրամվայի ռելսերին, հանքափորի գործիքին նվիրված ներբողներից զատ, երկաթ-

ճանապարհ խորհրդանշանը նաև փառաբանությունն է այն «երկաթե մարդկանց», որոնք վճռականորեն ոտքի են ելել ընդդեմ «սալալային», «հյուղակային» նահապետականության:

Մ. Արմենը գրում է նաև հոգեբանական երկեր, ինչպես «Զուբեյիդա» վիպակը, ուր ադրբեջանուհու վերածննդյան պատմությունը՝ նախապաշարմունքների, դարերով սրբազործված օրենքների դեմ ըմբոստացումից մինչև իր ահադատականության գիտակցությունը, տրված է իբրև հոգեբանական կերպարանափոխություն:

Դեռ գրական մուտքի օրերից Մ. Արմենը աչքի էր ընկնում գեղարվեստական արդիական ձևի ու ոճի որոնումներով՝ հաղթահարելու, իր համոզմունքով, «ավանդական ուսուցողական ձևերի» միակողմանիությունը:

Որոնման ներքին պահանջը, սակայն, ծայրահեղ կերպեր է ստանում նրա առանձին գրվածքներում՝ բանը հանգեցնելով ռճավորման և ֆորմալիզմի: Այդ դժերով է ընդգծվում «Երևան» վեպը, ուր «արևմտյան» և «արևելյան» ոճերի, հին Երևանի՝ չալխանների, բաղնիքների, մզկիթների, ուղտերի քարավանների Երևանի և նոր, կոնստրուկտիվիստական ճարտարապետության սկզբունքներով վերակառուցվող Երևանի «հանդիպումը» տրվում է ոչ թե իրական բախումների, այլ գլխավոր հերոսի՝ ճարտարապետ Արմեն Բուղաղյանի հրազի ու հալյուցինացիայի պայմանական միջոցներով:

Իրականության փառտերը տեղադրելով հերոսի ներքնազգացողությունների մեջ, Արմենը հորինում է ներքին հարստությունից, կենդանի գծերից զրկված, «չիմաստավորված» մի իրականություն:

Քննադատության մեջ (Խ. Սարգսյանի գրախոսության) ճիշտ է նկատված, որ «Երևան» վեպում Արմենը «ուրվականացնում է» իրականը և ընդհակառակը, հաստատում է իրականությունից վեր կանգնած «գերօռալը»²⁰:

Սոցիալիստական քաղաքի «սինթեզի» ֆորմալիստական-սուբյեկտիվիստական փորձը Արմենը պաշտպանում է նաև տեսականորեն, գրելով «Ինչպես են գրվում վեպերը» հոդվածը, ուր հետևողականորեն դարգացնում է գրական ստեղծագործության հնթագիտակցական հիմունքների և ազդակների միտքը:

Արդեն 20-ական թվականներին Մ. Արմենի հետ հուլյսեր է կապում Ե. Զարենցը, նրա մեջ տեսնելով որոնող, նոր խոսք ասելու պատրաստվող գրողին:

Հետագայում նույնպես Զարենցը գնահատում է Արմենին: «Մեր երիտասարդ գրողներից ես ամենից շատ սիրում և հավատում եմ Արմենին»,--- գրում է 1934-ին, օրագրում²¹:

Իսկ 1933-ին գրել էր իր հայտնի Զոնը՝

Դու մեր մեջ ամենից կրտսերն ես,
կի մոխրի վրա մեր անցյալի
Ուռճանում է քո մեջ ապագայի սերմը՝
Մեր դպրության գալիքը պանծալի:

30-ական թվականների սկզբին քննադատությունը շատ է դրադվում «Արմենի պրոբլեմով»: Քննադատության ալիքի մեջ են ընկնում ոչ միայն «Երևան» էպոպեան, այլև նրա մի շարք սխալ դատողությունները գրականության առարկայի ու խնդիրների մասին: Հողվածներում Արմենը արվեստի դասակարգչական դրույթին մոտենում է նեղ-ուտիլիտարիստական հրահանգների ոգով, քաջասելով գրականության գեղագիտական հաճույքի կոչումը, այս վերջինը

շփոթելով ինքնանպատակ էսթետիզմի հետ: Չնայած ծայրահեղություններին, Արմենի դատողությունների «ռացիոնալ հատիկը» մարդու հասարակական և անհատական հոգեբանության, նրա սոցիալական միջավայրի ու անհատական կյանքի սինթեզը գտնելու պահանջն էր: «Բնտոնի և վարդենու, տուֆի և բարդենու սինթեզը» (Արմենի խոսքերն են) դրողին հանում է «մաքուր զգացմունքների» շրջանակներից՝ դեպի սոցիալիստական շինարարության առօրյան: «Երևան», «Երեք սիրավեպ», «Քաղաքը բլուրի վրա» երկերից հետո նա հանդես է գալիս նոր ակնարկներով ու պատմվածքներով, որոնք լույս են տեսնում «Գազաթների հրգը» ժողովածուում (1933): Այս ժողովածուի բնորոշ մոտիվը՝ կյանքի նոր ձևերի հաստատման համար ոտքի ելած մարդկանց խանդավառ աշխատանքն է, որի ստեղծարար հորձանքի առաջ, թեև դժվարությամբ ու ցավազին գալարումներով, նահանջում է նախկին պրովինցիան: Պրովինցիալ ումանտիկայի մայրամուտի թեման արծարծվում է Արմենի շատ պատմվածքներում, դրանց մեջ առավել հետաքրքրականը «Գազաթների հրգը» և «Երգ քաղաքի մասին» գործերն են:

Առաջին պատմվածքը նվիրված է հին Դյումրու ուրույն ումանտիկային սիրահարված բոստանչի Իսպիրի մտորումներին: Իր կյանքի մեծագույն մասը Իսպիրն անց է կացրել բարդիներով ու ուռիներով շրջապատված իր բոստանում, վայելել նրա բարիքները, ճաշակել նրա անդորրն ու գեղեցկությունը: Ուրախ է անցել նրա կյանքը, սակայն միշտ էլ «մի տխուր քող է եղել նրա բոլոր ուրախությունների վրա»: Հողապաշտ մարդը, կյանքի մայրամուտին, ամեն անգամ աշխատանքից հետո նստել է իր բոստանի հովիկում և երազել իրեն տանջող հարցի շուրջը: Երազել է ըմբռնել «հողի իմաստությունը», բացատրել նրա գաղտնիքները, որից հետո «գոհ սրտով կթողէ՛ր իր բոստանը»: Սեփականության անեղծությանը նախանձախնդիր բոստանչին շուտով հրավիրվում է աշխատանքի՝ սովխողում, որի անհամար մարգերի մեջ կորչում են նրա բոստանի փոքրաթիվ մարգերը. «Իր փոքրիկ բոստանից այդ մեծ բոստանն ընկած Իսպիրն իրեն զգում էր ոչ թե մեծ բոստանների, այլ մի փոքրիկ մարգում»: Նա այլևս ապրում է երկակի կյանքով: Հողի իմաստությունը, իր բոստանի հովիկը, ավանդական կյանքի ձևերը նրա հոգեբանության մեջ այնքան խոր արմատներ են գցել, որ նա չի կարողանում հաշտվել համայնական կյանքի հետ: Հոգեկան երկվությունը հաղթահարելու ճանապարհը բոստանչի Իսպիրը համարում է վերագարձը դեպի իր նախկին կյանքը՝ անձուկ, բայց հարազատացած կյանք: Նա, սակայն, «չի կարողանում գտնել ճանապարհը դեպի հետ»: Բակունցի «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքի անանուն հերոսի տարրերակն է Արմենի բոստանչին, հինը կարոտող, հինը անբջող մի մարդ: Առաջինի ֆիզիկական անէացումն է հիշեցնում բոստանչու փախուստը, ապա մոլորվելը գիշերային խավարում: Առաջինը պարտվում է նորի դեմ մղած գոտեմարտում, Արմենի հերոսն էլ է պարտվում՝ այն տարբերությամբ, որ սա միանում է հաղթողներին՝ նվաճելու նոր կյանքի գազաթները: Բակունցի հերոսի հոգեբանությանն այստեղ փոխարինում է ժողովրդական մարդու առողջ ըմբռնումը. սրանով էլ պայմանավորվում է երկու հերոսների ճակատագրերի ղանադանությունը:

«Երգ քաղաքի մասին» պատմվածքում պատկանական քաղաքի արմատական կերպարանափոխության համար մեջ բերված կառքի ու գնացքի, միահարկ տների ու բազմահարկ շենքերի, այլևայլ խորհրդանշանների միջոցով դարձ-

յալ հուշակիլում է նորի հաղթանակը հնության դեմ, ցուցադրւում է սրտվին-
ցիայի խուճապահար նահանջը նորի հաղթական ընթացքի առջև:

1935 թվականին լույս տեսավ Արմենի լավագույն ստեղծագործությունը և
առհասարակ հայ արձակի ընտիր էջերից մեկը՝ «Հեղնար աղբյուրը»: Վիպակը
ջերմ ընդունելություն գտավ ընթերցողների շրջանում, տարամերժ գնահատա-
կանների արժանացավ քննադատության մեջ:

Բացասող գնահատականների խտացումը հանդիսացավ Նաիրի Զարյանի
«Փայլուն սրախաղություն, բայց ոչ բուն ճակատամարտ» հոդվածը²²:

«Հեղնար աղբյուրը» ուղիղ գծով կապելով «Նրեանի» հետ, հոդվածագիրը
վիպակում տեսնում է սոսկ «ֆորմալիզմի քմահաճույք», «նահապետական
իդիլայի ստիլիզացիա», կյանքի ճշմարտության աղավաղում, նատուրալիզմի
և ֆորմալիզմի՝ նույն երևույթի «շիտակ և թարս երեսների խառնուրդ» և ուրիշ
ոչինչ:

Ճշմարտությունը նրանց կողմն էր, ովքեր վիպակի գնահատությանը շո-
տեցան սոցիոլոգիական: Հափ ու կշեռքով և, մոռացության շտալով նրա սյու-
ժետային որոշ ճեղքվածքները, այն գնահատեցին իբրև գրական իւլական երե-
վույթ: Ճշմարիտ էր ընդհանուր եզրակացությունը, թե «Հեղնար աղբյուրը»
ստեղծագործական լայն ճանապարհ դուրս գալու նշանաձող է Արմենի գրա-
կան կենսագրության մեջ:

Ի՞նչ աշխարհ էր բացում Արմենը ընթերցողի առաջ, ի՞նչ հարցեր էր ար-
ծարծում, արվեստի ինչպիսի ուժով էր բարձրացնում դրանք: «Հեղնար աղ-
բյուրը» գրքի ճակատին Արմենը գրել է «Ամենասիրելի վարպետ Ավետիք
Իսահակյանին» ընծայականը: Սա երախտագիտության սովորական տուրք չէր,
այլ խորիմաստ մի ակնարկ աղգակցական այն կապի մասին, որ գոյություն
ունեւ Ա. իսահակյանի ստեղծագործություն և «Հեղնարի...» միջև: Բանաս-
տեղծական և միաժամանակ ողբերգական, լիրիկական և էպիկական այն
փարթամ կոլորիտը, որ Շիրակի նյութի վրա բացահայտեց Իսահակյանը,—
հանդիսանում է նաև Արմենի գրվածքի մեկնակետը:

«Հեղնար աղբյուրը» անդրադարձնում է ավանդական Գյումրու պլեբեյա-
կան խավի՝ արհեստավորության կյանքն ու կենցաղը, այդ խավի «սրբագոր-
ծած» ըմբռնումները աշխատանքի ու մարդու կոշման, պատվի ու մարդկային
առաքինությունների, սիրո և ընտանիքի մասին:

Վիպակը բացվում է Ուստա Մկրտիչի՝ գլխավոր հերոսի, մահվան նկարա-
գրությամբ. «Լենինականի հին թաղերից մեկում՝ Զորի Բողազում, որն ամե-
նայն իրավամբ դեռ կարող էր կրել Գյումրի անունը, իր փոքրիկ տան մեջ
մեռնում էր աղբյուրների հուշակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչը:

Թեև նա արդեն վաթսուհինգ տարեկան էր, բայց ծերությունը չէր նրա
մեռնելու պատճառը, որովհետև նա դեռ ամրակալմ էր և առողջ: Այնքան ամ-
րակալմ էր նա և այնքան առողջ, որ թվում էր, թե ահա վեր կկենա, կհագնի
իր ավանդական արխալուղը, կդնի իր ավանդական շափխան և, մի անգամ
շփելով իր պայծառ ճակատը, դուռը բաց կանի և նորից դուրս կգնա դեպի աշ-
խարհ: Սակայն նա պառկել էր և մեռնում էր մահապարտի անխուսափելի և
անհետաձգելի մահով: Նա մեռնում էր, որովհետև հասել էր իր նպատակին,
որովհետև վերջացրել էր իր հաշիվներն աշխարհի հետ: Նա դրսում ալլես
ոչինչ չունեւ անելու: Իր վարպետության ողջ քառասուն տարիների ընթաց-
քում նա ճիշտ աշղպես էլ համոզված էր, որ երբ ավարտի իր քառասուներորդ
աղբյուրը՝ պիտի մեռնի»:

Ուստա Մկրտիչը՝ էպիկական մոնումենտալ մի կերպար, իր մեջ ամբար-
դում է ժողովրդի իմաստությունը, նրա բարձր խոհը մարդու կյանքում աշ-
խատանքի դերի մասին, ժողովրդի բանաստեղծական ոգին, կենսասիրության
ժարավր։ Ուստա Մկրտիչը քառասուն տարում կառուցել է քառասուն աղբյուր,—
քառասուն ջահ՝ անապական աղբյուր է թողել իր կյանքի ճանապարհին։ Կյան-
քի մայրամուտին Ուստան նորից նոր վերհիշում է իր կառուցած բոլոր աղ-
բյուրները, նորից նոր մտորում է աղբյուրի նման հոսող կյանքի մասին, և իր
բազում իմաստություններին գումարում ևս մեկը. «Իսկ հետո թվաց, թե այն-
տեղ հոսողը բոլորովին էլ իր կյանքը չէր, այլ երկրի արշունն էր, որ նշանակ-
ված էր նրա զավակների երակները կյանք լցնելու համար, իսկ ինքը, Ուստա
Մկրտիչը, մի սովորական դյումրիցի էր, որին, սակայն, վիճակված էր եղել
բաց անել իր երկրի քառասուն աղբյուրները իր ժամանակակիցների համար,
իր երկրացիների համար։

Նվ նա զոհ էր այդ մեծ, այդ բարձր պատվից...»։

Ուստան կարոտով է նայում հեռացող աշխարհին, բայց այդ կարոտը չի
վերածվում անհույս գալարումների ու ջղածգումների՝ մահվան առաջ, որով-
հետև նա չի ապրել անիմաստ։ Իր հարուստ, բովանդակալից, օգտաշահ կյան-
քով նա նախապատրաստել է նույնքան բովանդակալից մահ՝ անմահությունը։

Մահը առեղծված չի դարձնում, նրան միստիկական սարսափներ չի վե-
րագրում ոչ միայն Ուստա Մկրտիչը. այդպես է մտածում նրա շրջապատը,
այդպես խաղաղ ու անվրդով են նայում իրականությանը Ուստայի ընկերները՝
արհեստավորական գասի ներկայացուցիչները։

«Մարդու մեջ մեծ բանքն էր, որ իրան հետ շարժվում էր, որ մարդու
մեռնելին հետևում էր փրկվելի։ Կույր հոգի ըսեք էդոր անուն, կույրք՝ գործ,
կույրք—շունչ։ Եւտը ես ախպուրս կշինեմ էդ մեծ բանի փրկության համար...»։

Իրենց կյանքի դրամատիկ պահերին հաճախ ասած «հեղինակությանը»
դիմող և նրա «դորոթյանն» ապովինող Ուստան և իր «ախպեր» ընկերները
«հոգուց» ավելի դերադասում են գործի ու տնվան անմահությունը։ «Ինչքան
որ մեր ճակատին բրտինք կար, տվինք աշխարհին»,—ողևորված ասում են ար-
հեստավորները, ձեռնարկելով իրենց գոյության իրավունքը, իրենց կոչումը։
Աշխատանքի մեծարման գաղստարական մոտիվը իր բարձրակետին է հաս-
նում խնջույքի՝ բարձր արվեստով գրված տեսարանում. «Բացակա Ուստա
Մկրտիչն հատկացրին ամենալավ տեղը՝ սփռուցի գլխին՝ ծառի բնի տակ։ Նրա
կողքերին նստեցին Օնեսն ու Կարոն, սփռուցի մի կողմում՝ Բագրատն ու Սար-
գիսը, մյուս կողմում՝ Ավետիքն ու Աղասին, շարեցին յոթ բաժակ, օղի լըց-
րեցին»։

Ավանդական սովորությամբ բաժակները խփելով բացակա Ուստայի բա-
ժակին, նրանցից յուրաքանչյուրը դառնում է աշխատանքի բանաստեղծ, յու-
րաքանչյուրն իր բնածին խոհով «իմաստավորում» է կյանքի անկյունաքարը՝
աշխատանքը։ Ահա դրանցից միայն մեկի մաղթանք-դատողությունը. «Գործըդ
արժեքն քառասուն ախպուր եղավ, Ուստա։ Վով անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց,
ում տղեն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց, ում թոռն անցավ՝ էնոնց ջուրը խմեց։
Ում ծոռն անցնի՝ էնոնց ջուրը պիտի խմե։ Ամմենքը կանցնին, գործդ չի անց-
նի, Ուստա...»։

Այսպիսով, Արմենի հերոսները աշխատանքի մեծարման ճանապարհով են
դիտակցում աշխարհը, իրականությունը, կյանքը, աշխատանքով են լավատես
ու ազնիվ, հպարտ ու մարդասեր, լայնախոհ ու բարեսիրտ։

Արմենը, սակայն, չի կանգնում անցյալ կյանքի բանաստեղծական այս կողմերի վրա. նա չի հասարակացնում իրականությունը: Բանաստեղծական հույզերով, բարձր արժեքներով առատ նույն աշխարհը հայտնաբերում է նաև ուրիշ հատկություններ, իր յուրահատուկ դրամաներն ու ցնցումները: Այս վերջինները նույնպես կապված են նահապետական աշխարհի «սրբագործած» օրենքների, նրա ավանդական նորմաների, մարդկային հոգեբանությունների, նրա յուրահատուկ արժեքներումների հետ: Ուստա Մկրտիչի կյանքը՝ էպիկական, հարուստ կյանք, — չի անցել այնպես, «անվրդով» ու հանգիստ, իր կառուցած սղբյուրների պես անապական ու վճիտ, ինչպես «ներկայանում» է նա իր կյանքի մայրամուտին: Ուստա Մկրտիչը ամուր կառել է սերնդե-սերունդ անցած բարոյական այն ըմբռնումներին, որոնց համաձայն «պսակը սուրբ է», վերուստ սահմանված, անքակտելի, նրա դեմ ուղղված ամեն մի հարված՝ խիստ պատժի արժանի հանցանք:

Նույն կերպ է մտածում Գյումրու հայ, թուրք և հույն ամբողջ դեմոկրատական խավը, որը ի դեմս աղբյուրների հռչակավոր վարպետ Ուստա Մկրտիչի, տեսնում է իր բարոյական ավանդությունների ջերմեռանդ պաշտպանին: Բայց կատարվում է անսպասելին. այն մարդը, որ համաքաղաքացիների մեջ վայելում է ամենամեծ հարգանքը իր դավանած բարոյական ըմբռնումների կայունությամբ համար, ահա այդ մարդը՝ Մկրտիչը, ստանում է ամենաժանր հարվածը:

Հեղինարը, թրքուհու անվան տակ, քաղաքի թուրքական թաղամասում, ծալտված տեսակցություններ է ունենում ակնավաճառի որդի Վարոսի հետ: «Թրքուհու» վրա «սեր է գցում» նաև բոստանչի Երանոսը: Ստեղծվում է դրամատիկական մի ծանր փոխհարաբերություն, նահապետական կյանքի բնորոշ դրամաներից մեկը՝ իր նույնքան բնորոշ ողբերգական վախճանով: Վիպակի մեր նշած պրոբլեմատիկային (աշխատանքի փիլիսոփայությունը) զուգահեռ ծավալվում է մարդու անհատականության, զգացմունքի ազատության թեման: Երանոսը՝ հողի հետ մերձավորություն ստեղծած, հողապաշտ ու ազնիվ, լայնախոհ այդ մարդը դառնում է «սիրո» առաջին զոհը: Երանոսը սիրահարվում է «այլադավան» կնոջ՝ նրան ներշնչել են, որ դա «մեղք է» աստծո դեմ: Նա փորձում է օգնություն ստանալ Ուստայից, որը, սակայն, անհաղորդ է մնում նրա տառապանքին: Երանոսի՝ նահապետական միջավայրում դաստիարակված մարդու, ըմբռնումների մեջ սերը խոր ճեղքվածք է բացում. «...Ընտանիքի պատիվը սուրբ է... Հմը սերն էլ է սուրբ... Ո՞րն է ավելի սուրբ՝ ասպած գիտե... Վով ընտանիքի համար իրեն սերը սպանե՞ իրեն կըսպանե... Տա ասպած, որ ամեն տեղ ընտանիքն ու սերն իրար բռնեն...»: Տառապանքի մեջ այսպիսի եզրակացության է գալիս Երանոսը: Սիրո և ընտանիքի ներդաշնակության, ազամարդու և կնոջ համերաշխության («...տղամարդն ընտանիքի սունն է, իսկ կնիկը՝ երգիկը») գիտակցման ընթացքի մեջ անգամ Երանոսը չի կարողանում ճնշել իր բնական մղումները և Ուստայի հարկի տակ Հեղինարին շասել գաղտնիքը բացող ճակատագրական խոսքը. «Կենացդ, բաջի...»:

«Մի ուժեղ ճիշ խռովեց սեղանի խաղաղությունը:

Ուստան նետվեց դեպի կինը»:

Հեղինարը թեև իր ամբողջ էությունը, ինքնամոռացությունը աստիճան նվիրված է Վարոսին (վկա՝ Հաբիրայի տան տեսակցությունները), սակայն նա լավ գիտե, որ իր արածը «մեղք է» վերուստ սահմանված օրինականության դեմ, որ ինքը՝ «գաղտնիքը բացվելու» դեպքում, կնխարկվելու է հասարակա-

կան ահեղ դատաստանին: Հեղինարի և Վարդուի գաղտնի սերը ուղղված էր հասարակական հենց այդ նախապաշարմունքների, նահապետականության «ուկեղծոված» նորմաների դեմ. ինչպես Նրանոսը, Հեղինարն ու Վարդուսը նույնպես, իրենց մեջ կրում են մարդու անհատականությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ ուղղված բացասական լիցքը:

Սակայն, ինչպես դիպուկ նկատված է «Հեղինար աղբյուրին» նվիրված քննադատական առաջին հոդվածներից մեկում, Հեղինարը «ճեղքում է կնոջ հնազանդության դարավոր օրհնքը, բայց ոչ իբրև իրավունք, այլ իբրև մեղք»²³:

Հեղինարի գործած «հանցանքը» նրան տանում է դեպի անխուսափելի կործանում. դեպքից ցնցված ու խուճապահար բնակիչները Հեղինարին տեսնում են անշնչացած՝ հատակին ընկած: «Ահեղ դատաստանից» չի խուսափում նաև Վարդուսը: Նա բռնում է Նրուսադեմի ճանապարհը՝ քավելու իր «մեղքը», թողություն խնդրելու:

Արմենի վիպակում ծայրեծայր, հաջորդաբար հոլովվում է աղբյուրի պատկերը: Վերջին անգամ աղբյուրը հանդես է գալիս «հրաշքի» կերպարանքով. Ուստա Մկրտիչը կառուցում է վերջին, քառասունմեկերորդ աղբյուրը՝ նրա ճակատը դարձարելով «ամեն մի կնիկ իրան մարդու ախպուրն է, ուրիշ հեշ մեկը իրավունք չունի խմելու էնոր ջրեն» խոսքով:

«Հրաշք-աղբյուրը» ցամաքում է անմիջապես, իբր նրան է մոտենում որևէ անցորդ: «Աղբյուրին մոտեցան և հերթով ավաղան իջան Հեղինարի եղբայրը, ընկերուհին, աղգականները... Սակայն վայրկենապես ցամաքած խողովակի վերևից օբեկեքն աւսում էր նրանց, որ ամուսնացած կնոջ տերն այլևս նրա ամուսինն է, և նրա վրա իրավունք չունի նույնիսկ ծնող մայրը, նույնիսկ եղբայրը...»:

Իր նկարագրած աշխարհի հանդեպ գրողի վերաբերմունքը պարզվում է վերաբանից. տարիներ հետո Հեղինարի գերեզմանին է դարձել Վարդուսը: Նրա համար այլևս պարզվել է, որ «Հեղինար աղբյուրի» հրաշքը կապված է մի հասարակ մեխանիզմի հետ, որ այդ «հրաշքը» ոչ թե բնության մեջ է, այլ մարդկանց «հավերժացրած» ու «սրբազործած» օրհնքների, նրանց երևակայության մեջ: «Ըսել է՝ սո՛ւտ էր ամեն ինչ,—սաղ քաղաքն ավատաց, սաղ քաղաքն ինձի ու Հեղնարին մեղգրեց: Սերը պապանձվավ»,—մտորում է ինքն իրեն Վարդուսը, և բղավում ամբողջ ձայնով. «Յա... ըսվե կյանքըս ընչի՞ անցավ»: Վարդուսի այս խոսքը, անշուշտ, դալրացած գանգատ էր նախապաշարումներով շնչող, մարդկային զգացմունքի ազատությունը սահմանափակող միջավայրի դեմ:

Անվերծանելի, «շղարշով պարուրված», հանելուկային է համարվել Արմենի վերաբերմունքը՝ իր նկարագրած միջավայրի և իր կերպարների հանդեպ: Անվել է, թե անորոշ է մնացել գրողի համակրանքը: Բանն այն է, որ Արմենը, ցուցադրելով անցած իրականության մի բեկորը, նրա մեջ արժեվորում է բոլոր դրական կողմերը՝ ոչ միայն արհեստավորների կենսասիրությունն ու աշխատանքի ծարավը, այլև Նրանոսի, Հեղինարի ու Վարդուսի հոգեկան արժեքները՝ միջավայրի ստեղծած նախապաշարումների դեմ ուղղված գոտեմարտը հանուն անհատականության հաստատման:

«Հեղինար աղբյուրը» արվեստի բարձր գործ է, նուրբ ու ավարտված: Նրկը գրված է բանաստեղծական հարուստ ուրվմերով, բառի օգտագործման հաղվագուտ զգացումով, երևույթների խոր ընկալումներով:

Հին Գյումրու կոլորիտը, մարդկանց առօրյա կենցաղը, սովորությունները, նրանց ուրույն հայացքները լուսաբանված են գրական ինքնատիպ միջոցներով: Արմենի նկարագրությունները (Գյումրու առավոտը, խնջույքի տեսարանը, թուրքական թաղամասը և այլն) փայլում են պլաստիկ քանդակայնությամբ ու գունագեղությամբ:

Այս հաջողության մեջ, անկասկած, արտահայտվել է Արմենի՝ հին Գյումրու կյանքի իմացությունը, որ սկսած վաղ մանկությունից նստվածք է տվել նրա դիտակցության մեջ և, բյուրեղանալով, դարձել արվեստի անթառամ արժեք:

Արմենը արգասավոր սրձակագիր է: Նրա գրական վաստակի ուշագրավ փաստերից մեկն է «Ակսուտ № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) պատանեկան վիպակների հայտնությունը (1954-ին դրանք միացան մի շապիկի տակ՝ «Կարմիր և կապույտ փողկապներ» անունով):

Այդ վիպակների նյութը 20-ական թվականների սկսուտանոց-որբանոցների կյանքն է՝ հայ որրերի ճակատագիրը, սկսուտական դաստիարակության և բարքերի (հնադանդություն, ստրկամտություն և այլն) մերկացումը:

Սկսուտական միջավայրի որրերի տառապանքի ու վշտերի կողքին, «խնամակալների» բարեպաշտությանն ու անտարբեր վարքագծին զուգահեռ Արմենը ներկայացնում է նաև պատկոմական շարժման ծավալման ընթացքը, այդ ընթացքն էլ դիտելով իբրև մարդկային արժանապատվության արձնացման երեվույթ:

Մ. Արմենի գրիչը բեղմնավոր եղավ 50—60-ական թվականներին, երբ տևական դադարից հետո նա նորից հայտնվեց գրական ասպարեզում:

Ուրալի ծայր հյուսիսում գտնվող Յասվա գետի ափին ապրող մարդկանց և բնության մասին է պատմում «Յասվա» վիպակը (1953), ուր Արմենը նկատելի հաջողությունների է հասել հյուսիսային բնությունը նկարագրելիս, անտառահատման աշխատանքի շարժարանները ցուցադրելիս: Արմենը ստեղծել է մի շարք գեղարվեստական վառ կերպարներ, ինչպես «Ուրալյան գեղեցկուհին»՝ Անտոնինան, ինչպես շրջկոմի քարտուղար Յարկինը, ուս հասարակ մարդիկ և այլն:

«Յասվայից» հետո տպագրվեցին «Պատվիրեցին հանձնել ձեզ» ժողովածուն (ուր կան մի շարք ուժեղ պատումներ) և «Ժիրայր Գլենց» երկգիրք վիպակը, որոնց նյութը հյուսիսային ճամբարների մարդկանց առօրյան է, ինչպես նաև «Ոսկե հնձան» (1957) գրվածքը՝ Արարատյան դաշտի թանձր կոլորիտով և «Գունյզգույն թագավորություն» հեքիաթ-վիպակը:

Մ. Արմենը հաճախ պարբերական մամուլում հանդես է եկել քննադատական-տեսական հոդվածներով՝ գրականության, քաղաքաշինության, գրականագիտական խնդիրների շուրջը:

Մահվանից առաջ նա ավարտել էր «Հոկտեմբեր-նոյեմբեր» գրական խմբակցությունների վավերագրական պատումը («Գլխավոր հունով»), որից միայն առանձին հոդվածներ են տպագրվել գրական մամուլում:

քառման ճյուղերով, «արգելված գոտի էր» ամբողջ սովետական դրականության համար: Լավագույն դեպքում խրախուսվում էին Ռուսաստանի գյուղացիական-հակաճորտատիրական խռովությունները (Ստեպան Ռազինի, Եմելյան Պուգաչևի շարժումները), իսկ պատմական հնություն մեծ ու հարուստ շերտերը համարվում էին յուրահատուկ տարու՝ լուսթյան ուժեղ փականքով:

Հայ գրականությունը, որ XIX դարի ազատագրական հույսերի թելագրությանմբ, ստեղծել էր պատմավեպի հարուստ ավանդներ՝ ի դեմս Բաֆֆու, Ծերենցի, Մուրացյանի հայտնի գրվածքների, Պոկրովսկու դպրոցի և այլ ազդեցություններով խզում է ժամանակների կապը ներկայի և անցյալի միջև:

Այդ և հետագա թվականներին ասպարեղ են գալիս պատմական լեգենդների մշակումներ, ինչպես, օրինակ, Սիրասի ավանդապատումները («Մամեն ու Աշեն» և այլն), որոնք աչքի էին ընկնում ուժանտիկական հայտնի սիրավեպերի «հանգուցյաների» վիպանման լուծումներով և արտահայտչության կեղծ արդուզարդով:

Բնական է, որ «արգելված գոտին» չէր կարող երկար ժամանակ մնալ այդ վիճակում. արդեն երեսնական թվականներին արձակում ևս, ինչպես պոեզիայում և դրամատուրգիայում, հայտնվում են հայոց պատմության փիլիսոփայական իմաստավորումներ, ինչպես Դ. Դեմիրճյանի «Դիրք ծաղկանց» յուրօրինակ ասքը և Ա. Բակունցի «Խաչատուր Աբովյան» վեպը՝ տպագրված երեք հատվածներով:

Երբ Բակունցը գրում էր «Խաչատուր Աբովյան» վեպը, աբովյանագիտությունը դեռ չէր «լիցքաթափվել» հարյուրամյա հնություն ունեցող այն առասպելներից, որոնք հայ լուսավորական շարժման մեծագույն ռահվիրային ներկայացնում էին ոչ թե իր գործի պատմական վիթխարի նշանակությամբ:

Բակունցը ոչ միայն նոր մեկնարանություն տվեց ազգային դարձմունքի մեծագույն ազդարարի գործին՝ նրա կերպարի վրայից դեն նետելով հակագիտական, «նեղ-դասակարգային» լուսաբանությունների թանձր շերտը, այլև, ի տարբերություն XIX դարի ուժանտիկական պատմավեպի դավանած սկզբունքների, հայ գրականության մեջ արմատավորեց անցյալ ժամանակաշրջանների պատմական դեպքերի ու պատմական անձնավորությունների գեղարվեստական յուրացման նոր սկզբունքներ:

Բակունցը պատմական վեպ գրելուն ձեռնամուխ եղավ այն շրջանում՝ 30-ական թվականների սկզբին, երբ սովետական հասարակության գիտակցության մեջ, ճիշտ է, ցավագին և դժվարին վերադարձներով, հաճախ ոչ հիմնական ուղիներով, այլ թեմայիկ նրբաշաղկիղներով, որոնվում էին ժողովուրդների ներկան ու ապագան նրանց անցած ճանապարհի հետ կապող գլխավոր հանգուցյաները: Դա նշանակում էր հաղթահարել պատմության անշարժության կամ «կտրուկ» սահմանադատման գոհհիկ ու ոչ պատմական հայացքը, որ լայն շրջանառություն ուներ հեղափոխությանը հաջորդած առաջին տասնամյակում:

Ժողովուրդների կյանքում վերստին արթնանում էր «պատմության զգացմունքը», այն հզոր ճառագայթը, որը ցրելով ժամանակների հեռավորության թանձր մշուշը՝ լուսավորելու էր պատմական դարգացման շղթայի գլխավոր հանգուցյաները: Այդ տարիներին, մասնավորապես գիտական շրջաններում, զգաստ վերաբերմունք է մշակվում գոհհիկ-սոցիոլոգիական կոնցնպցիաների ու պատմագիտական ծուռ սխեմաների հանդեպ: «Sturm und Drang»-ի շրջանի՝ 20-ական թվականների մոլեգնության չափ ծայրահեղ բացասումների

փշալարերի միջով ժողովուրդները քննական հայացք են նետում իրենց անց-
յալին՝ արքաների ու տիրապետող դասակարգերի պատմությունից դատ
առանձնացնելով հասարակության առաջադիմական ուժերի՝ ժողովրդական
լայն զանգվածների պատմությունը:

Նոր դարաշրջանի պատմությունը թելադրում էր ղուգահեռներ որոնել
անցյալ դարաշրջաններում, որպեսզի հաստատվեր մարդկության պատմու-
թյան մեջ հեղափոխության պատմական անխուսափելիությունը, պրոցեսի
անընդհատությունը, շարժման ընթացքը: Հետաքրքրական է նաև այսպիսի մի
երևույթ. այդ տարիներին զգալիորեն ընդարձակվում է «պատմություն» հաս-
կացողությունը: «Պատմություն» մեջ են դիտվում ոչ միայն պալատական հե-
ղաշրջումներն ու պատերազմները, ազատագրական կռիվներն ու դիմանա-
ցիտական բանակցությունները, այլև ժողովրդի քաղաքական ու սոցիալական
հոգեբանության, նրա կուլտուրական զարթոնքի հարցերը:

Հասարակական ինքնագիտակցության զարգացման ու հայրենասիրական
ձգտումների սրման հիմքի վրա էլ սովետական գրականության դաշտում խոր
ակոսներ է գծում պատմական թեման: Դեպի ունենալով նոր երևույթը, Մաք-
սիմ Գորկին 30-ական թվականներին արդեն գրում է. «Մեզանում, ի միջի այ-
լոց, ստեղծվեց իսկական և բարձրարժեք պատմական վեպ... որպիսին չի ճա-
նաչել մինչհեղափոխական գրականությունը: Անցյալում, հին գրականության
մեջ, եղել են Զագոսկինի, Մոսալսկու, Լաչեժնիկովի, Ա. Կ. Տոլստոյի, Վսեվո-
լոդ Մոլոժյովի քաղցր-մեղցր, էժանագին երկերը և էլի ինչ-որ բան, նույնքան
անարժեք ու նույնքան անհետաքրքիր»²⁴:

Հայ գրականությունը նույնպես, իբրև փոքր ժողովրդի գրականություն,
սուր պահանջ է զգում դառնալու ժողովրդի երթուղիներին՝ գեղարվեստական
պատկերով արտահայտելու սոցիալիզմի առաջ բերած կենսաձևի փոփոխու-
թյունները և քննելու հեղափոխությանն ապավինած ժողովրդի պատմական
մաքառման ուղիները:

12

Եթե շահվենք եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» «այլակերպ» երկը, ապա
20-ական թվականների հայ գեղարվեստական արձակը հիմնականում զար-
գանում էր կարճ ձևերի՝ պատմվածքի, պատկերի, նոթագրության, ակնարկի
ժանրային սահմանագծերի մեջ:

Տասնամյակի վերջում արդեն և երեսնական թվականներին միայն զար-
գանում է էպիկական լայն կտավը՝ հասարակական կյանքի պատմական խոշոր
մասշտաբները արտացոլելու հասունացած պահանջի թելադրությամբ:

Նույն տարիներին տեսության մեջ ամբողջ սրությամբ դրվում է ժողո-
վրդի անցած պատմական ճանապարհի արտահայտման՝ «մոռումնետալ ձե-
վերի» պահանջը: Այդ մոմենտն են ընդգծում 1930 թ. «Գրական դիրքերում»
ամսագրի հարցաթերթիկին պատասխանած գրողներն ու քննադատները: Այդ
պահանջն էր ընդգծում Դ. Դեմիրճյանը իր «Գրական մտորումների» մեջ, իսկ
1929-ին գրած մի նամակում Ա. Բակունցը ուղղակիորեն գանգատվում էր, թե
«Մեր ժողովրդի անցկացրած զարմանալու չափ վիթխարի ճանապարհը դեռ
նկատված չէ»:

էպիկական մեծ կտավների ստեղծագործման անհանգիստ խմորումներով էին շնչում մի շարք անվանի դրողներ:

Այսպես, վտարանդիությունից հայրենիք դարձած Ալ. Շիրվանշահին՝ ռեալիստական արձակի վարպետը, պատրաստվում էր գրելու «Բաբու» էպոպեան, ցանկանալով այդ երկում նորովի մեկնաբանել կապիտալիզմի զարգացումն Անդրկովկասում և հեղափոխական, բանվորական շարժումները:

Սոցիալական-հոգեբանական նովելի վարպետը՝ Նար-Դոսը, ծրագրում էր «Նոր մարդը» ընդարձակ կտավը: Ինչպես երևում է վեպի տպագրված հատվածներից (Թիֆլիսի «Լուսաբաց» պարբերականում) և պահպանված նյութերից (գրառումներ, պլաններ, մտքեր, դիտարկումներ) Նար-Դոսը ծրագրում էր լայն կտավի վրա ներկայացնել բուրժուական հասարակության կործանման և հեղափոխական իդեալների հաղթանակի ընթացքը, ստեղծել պատմության արարիչի՝ «նոր մարդու» մոնումենտալ կերպարը: Նար-Դոսը գտնում էր, որ «հեղափոխությունը մարդկության պատմության մեջ շեղած խոր ակոս է գցել հնի և դեռևս անծանոթ նորի, անցյալի և ապագայի միջև, հսկայական հեղաշրջում առաջ բերելով մարդկային կյանքի բոլոր ասպարեզներում», իսկ այդ «հեղաշրջումը» պահանջում էր արվեստի մոնումենտալ ձևեր: Դա, ըստ երևվույթի, ամենից խոր գիտակցում էր Ակսել Բակունցը, որը դեռևս 1928-ից սկսել էր շարագրել «Կարմրաբար» էպոպեան: Դատելով տպագրված հատվածներից և կերպարների զարգացման տրամաբանությունից, հայ գյուղաշխարհի «սոցիալական իրականությունը» ներկայացվում է իբրև «...գյուղացիների ապագյուղացիացման» ընթացք, իբրև նորագույն «բաղաբակրթության» արշավանքը նահապետական աշխարհի վրա՝ ավերածությունների ուժեղ հետքերով:

«Կարմրաբարում» թեև գյուղացիությունը ապրում է անցյալի չապականված բարքերի վերհուշային կարգով, սակայն Բակունցը ոչ թե էլեգիա է հյուսում հին գյուղի մասին, այլ զգաստ մտածողի թափանցումով անցյալի այդ կորստի մեջ առանձնացնում է հողի, իբրև ապագայի արժեքի, պահպանման ու բարեկամության մոտիվը:

«Կարմրաբարը» իր ժանրային կառուցվածքով կոչված էր լինելու հայ գյուղի էպոպեան:

Լայն վրձինով, թանձր գույներով, կյանքի երևույթների անընդհատ հոսանքի նկարագրություններով, Բակունցը ցուցադրում է պատմական ժամանակաշրջանը՝ տեսանիլի ու «անտեսանիլի», էական ու «անէական» հակասություններով, գծերով ու գծիկներով, ռելյեֆով ու մանրամասներով, հոգեբանական ու սոցիալական տեղաշարժերով,—մի խոսքով նա տալիս է կյանքի րնբացքը:

Բակունցյան վիպական սիստեմում գոյություն չունի գլխավոր և երկրորդական դեպքերի, կենտրոնական ու գրվագային հերոսների տարանջատում: Ժամանակի ընթացքը վերարտադրելու համար նա կիրառում է բաղմաձայնության սկզբունքը: Բաղմաձայնության սկզբունքի կիրառումը տուրք չէ անդամ մասսայակերպությանը և ոչ էլ անտարբեր նկարագրությանը, այլ էպոպեայի ժանրային առանձնահատկություններով պայմանավորված ստեղծագործական նպատակ: Ո՞րն է բաղմաձայնության սկզբունքի իմաստը. այն, որ Բակունցը, ժամանակի իրականության մեջ չի առանձնացնում մի ուրիշ «վիպական իրականություն», ժողովրդական կյանքի բաղմատեսակ բնավորություններից չի ընդգծում մի քանիսը՝ համապատասխան սոցիալական ու հոգեբանական դե-

րով, այլ աշխատում է գրվածքը դարձնել կյանքի անպայմանական ընթացքի հայելին:

«Ժողովրդական վեպի» ժանրային նպատակադրումից է ծնվել վիպասանի առանձնահատուկ ուշադրությունը մասսայական տեսարանների նկատմամբ: Մասնայական տեսարաններն այն հանգույցներն են, որտեղ լուծվում են ժողովրդական կյանքի խնդիրները:

Եթե վեպում ժողովուրդը նկարագրության օբյեկտ է, այսպես կոչված, «սոցիալական ֆոն»՝ ավելի խոր, իմաստալից ու պատճառաբանված արտահայտելու անհատների ճակատագրի կապերը հասարակական հանգամանքների հետ, ապա էպոպեայի ժանրում, ձեափոխության ենթարկվելով, ժողովուրդը դառնում է գործողության գլխավոր սուբյեկտը, ժողովուրդը գիտակցվում է որպես տվյալ դարաշրջանի սոցիալական ու բաղադրական հարաբերությունների զարգացման հիմնական շարժիչ ուժ, ժողովուրդը գիտակցվում է որպես կյանքի կենտրոն:

Դեռ Ն. Վ. Գոգոլն է նկատել վեպի և էպոպեայի տարբերությունը. «Վեպը էպոպեա չէ, ավելի շուտ նու կարելի է դրամա համարել...»²⁵:

Ուրիշները նույնպես վեպը համարում են «ծանրաշարժ» դրամա, նկատի ունենալով նրա կենտրոնացումը անհատական ճակատագրի վրա, իսկ էպոպեան անվանում են էպոս՝ նկատի ունենալով դեպքերի մատուցման մասշտաբայնությունը և կենտրոնացումը՝ ժողովրդի հոգեբանության շուրջը:

Վեպի և էպոպեայի ժանրերի որակական զգալի տարբերությունը պայմանավորված է նաև այն հանգամանքով, որ առաջին դեպքում ներկայացվում է հասարակական կյանքի, այսպես կոչված, առօրյան, նրա հարաբերականորեն ըմբռնված «ստատիկան», երկրորդ դեպքում՝ ժողովրդի կյանքի պատմական շրջադարձը, նրա դինամիկան, նրա կյանքի հեղադարձությունը:

Էպոպեայի ժանրում, այսպիսով, ավելի նշանակալից դեր է խաղում ժողովրդի պատմական զարգացումը և այդ ժանրային տեսակը ավելի է հագեցած պատմական բովանդակությամբ:

Ժանրային նոր տեսակների կազմավորումը միշտ էլ տեղի է ունենում հին տեսակների հիմքի վրա՝ կապված արժարժող նյութի բարդացման հետ: Ինչպես նշում է Վ. Դենսկրովը, «այն բովանդակությունը, որ առաջ միայն մաս էր, զեղարվեստական կառուցվածքի մի մոմենտ, սկսում է ինքնուրույնություն ձևափոխել և գտնել իր յուրահատուկ ժանրային ձևը»²⁶:

Այդպես էլ վեպի մի մոմենտը՝ ժողովրդական կյանքը, մի ուրիշ ժանրային կաղապար է փնտրում. այդ «կաղապարը» հանդիսացավ էպոպեան, որտեղ մոմենտը դարձավ գլխավոր բովանդակություն:

Էպոպեայի հեռանկար ունեւ Նաև Վահան Թոթովենցի «Բաքուն»: Ինքը՝ Թոթովենցը, իր այդ լայնաշունչ կտավի ծրագիրը համարել է «դյուցազներգություն» ստեղծելու փորձ²⁷, սակայն ալդպես էլ երեք հատորների մեջ չի կարողացել ներկայացնել անդրկովկասյան իրականության հեղափոխական շարժումների խոր պատկերը:

Վիպագրական ծրագրերն ու հայտերը Բեկ շատ-շատ էին, սակայն դրանք կա՛մ մնացին սեագիր ու անմշակ վիճակում (ինչպես Դ. Դեմիրճյանի «Քաղաքը»), կա՛մ դարաշրջանի այրող խնդիրները պարփակեցին արձակ բարձրություն սահմաններում, ինչպես Հմ. Սիրասի «Զգրված օրհնքը» (վերանվանված «Անահիտ») և Լ. Թարգյուլի «Հսկաների աշխարհումը», կա՛մ էլ լիցքավորվեցին պատումի էկլեկտիկական խառնուրդով, ինչպես Մ. Արմենի «Երեսներ»:

Մ. Արմենի այդ վեպը հայ գրականության մեջ «գիտակցության հոսքի» գեղագիտության առաջին նմուշն է, երևի թե վերաբաղված արևմտյան վիպագրության փորձից:

«Ինչպես են գրվում վեպերը» հոգվածում Մ. Արմենը իր գրվածքի քննադատությանը պատասխանեց «սինթետիկ վեպի» հանձնարարականով.

«Արդ, ի՞նչ գրական շկոլայի եմ ես հետևում: Գոյություն ունեցողներից և ոչ մեկին: Իմ էպոպեան գրված է մի քանի պլանով՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, սիմվոլիստական, նատուրալիստական»: Այնուհետև՝ «Ես չեմ կարծում, որ միայն մի անգամ կարդալով «Երևանը», կարելի կլինի բան հասկանալ նրանից: Շատ-շատ նրան կարելի է հասկանալ մի պլանով: Այնինչ նա մի պլանով չի գրված»²⁸:

Արմենը, սակայն, ոչ միայն չհետևեց իր ծրագրած բաղձապլանայնության բնական ձուլվածքին, այլև «սինթեզը» տարրալուծեց այլևայլ պատումային-նկարագրական ոճերի արհեստականորեն բարդացված կերպերի մեջ:

Թեև հայ վիպագրությունը (վեպն ու վիպակը) արժեքներ ստեղծեց այսպես ասած «հարակից» թեմաներով, ինչպես «ինքնակենսագրական» պատումների նշանավոր շարքը, սակայն հրատապ-արդիական վեպի խնդիրը մնում էր չլուծված խնդիրներից մեկը:

Շուտով «բաղաբի», «կառուցման» թեմատիկայի համեմատությամբ ծանրության նժարը թեթևեց դեպի գյուղական, կոլտնտեսային թեմատիկան, որի գեղարվեստական յուրացումները աչքի ընկան դեպքերի նատուրալիստական վերարտադրությունով (ինչպես Քր. Բափալցյանի «Կյանքի արշալույսին» վեպը) կամ էլ պաթոսային խանդավառ նկարագրություններով (ինչպես Մ. Մանվելյանի «Անապատը կծաղկի» վիպակը):

Այստամենայնիվ 30-ական թվականներին ասպարեզ եկավ Ն. Զարյանի «Հացավան» վեպի առաջին մասը (տպագրվեց 1937-ին), ուր ժամանակի իրականության գլխավոր երևույթը՝ գյուղացիության հոգեբանական շրջադարձը, թեև ներկայացվում է վավերագրության սկզբունքով, բայց վավերագրությունը հագեցված է մարդկային ուժեղ կոնֆլիկտներով ու կյանքի նոր ձևերը, վարքագծի նոր չափանիշները հաստատող մի շարք ուշագրավ բնավորություններով: Ն. Զարյանը ոչ միայն ցուցադրում է գյուղի սոցիալական ուժերի բևեռացումը, այլև գյուղացու հոգեբանական արթնացման, նախապաշարմունքներից ազատագրվելու ընթացքը:

«Հացավան» վեպի արժեքը նաև զանգվածի կողքին անհատների ներքին աշխարհի պատկերման միտումն է, ասել է թե՛ կենցաղի կողքին նաև հոգեբանության պատկերումը:

Այսպիսով, հետևելով 20—30-ական թվականների հայ վիպագրության դարգացման ընթացքին, դիտում ենք անհամաչափ ընթացք. «Երկիր նախրի» «պոեմանման վեպից» հետո, որը իրապես արտահայտում էր վեպի նոր ձևի պահանջը, այլևս մյուս հայտերը անհաջող փորձեր էին մինչև «Կարմրաքարը», որը ինչ-ինչ հանգամանքների պատճառով մնաց անավարտ:

30-ական թվականներին հրապարակվեցին «համապատկերներ» («Բաբու», «Զգրված օրենք» և այլն), որոնք ավելի շուտ ժանրի քայքայման նշաններ էին հայտարարում, քան ձևավորման:

«Ինքնակենսագրական» վիպաշարը վեպը տարավ քնարականացման հունով, որից թեև չնվազեցին դրամատիկական շեշտերը, սակայն ինչ-որ չափով

սլակասեց «կյանքը լայն հոսանքով», էպիպական թանձր գույներով վերար-
տադրելու «սինթեզի» սկզբունքը:

Վիպագրությունը դեռևս կաշկանդում էր քննադատական ունալիզմի վի-
պային կառուցվածքը (դա արտահայտվեց նույնիսկ «Հացավանդում»):

Այնուհետև, շատ վեպերի ու վիպակների գեղարվեստական տարածու-
թյունը և գեղարվեստական ժամանակը սահմանափակվելով կոնկրետ դեպ-
քերով, վիպագիրները բացառեցին «փիլիսոփայական խորհուրդների» հնա-
րավորությունը:

13

Առաջին երկու տասնամյակների հայ սովետական գեղարվեստական ար-
ձակը ընդգծվեց ժանրատեսակների և ոճային արտահայտման եղանակների
բազմազանությամբ: Թեև տեսությունը հրահանգում էր «պաթոսային» և «սին-
մատիկացված» գրականությունը, նաև նույն շաղախի արձակը, սակայն բուն
ստեղծագործական ընթացքը ի հայտ բերեց ժանրերի և ոճերի հարստություն,
դրանով իսկ հաստատելով նորագույն ունալիզմի (սկզբում «պրոլետարական
ունալիզմ» անունով, ապա՝ «սոցիալիստական ունալիզմ»), այսպես ասած
«բաց համակարգի» բնույթը: Ծիշտ է, «բաց համակարգ» տերմինը մերօրյա
հասկացություն է, սակայն արդեն նորագույն գրականության սկզբնավորման
օրերից իսկ կար երևույթի տարերային ըմբռնումը, այլապես գրականությունը
(նաև գեղարվեստական արձակը) կամփոփվեր լոկ «գաղափարական» կաղա-
պարների շրջանակներում:

Ոճային արտահայտման սահմանափակումների դեմ այդ տարիներին
հանդես էին գալիս հայտնի գրողները, հենակետ ունենալով Մարքսի մի շարք
պատվիրանները, որոնցից մեկը հետևյալն է. «Եթե նույնիսկ հասարակական
նման պայմաններում ամեն մի անհատ լինեի գերազանց նկարիչ, ապա դա
բոլորովին չէր բացառի այն բանի հնարավորությունը, որ ամեն մի անհատ
լինեի նաև ինքնատիպ նկարիչ»:

Այս մտքի առարկայական ցուցումն է 20—30-ական թվականների հայ
սովետական արձակի ձեռագրային բազմազանությունը. Ե. Չարենցի «Երկիր
Նաիրի» վեպի գրոտեսկային և հեգնական պաթետիկայի կողքին Ստեփան Զոր-
յանի պատմողական արձակի հանդարտ սահանքները, Գ. Մահարու քնարա-
կան ներշնչանքների և ժպտացող հումորի կողքին Դ. Դեմիրճյանի հետազո-
տական-վերլուծական արձակի գույները, Ակսել Բակունցի պատումների ժո-
ղովրդական կառուցվածքների կողքին Լեռ Կամսարի երգիծանքի լայն գծերը,
Վահան Թոթովենցի գեղանկարչական թանձրացումների կողքին Ն. Զարյանի
ունալիստական ճշգրիտ պատումը:

Իրապես, 20—30-ական թվականների արձակը ոճային տարբեր գույների
գեղարվեստական խճանկար է, չափազանց հետաքրքրական երևույթ առհա-
սարակ հայ արձակի պատմության մեջ:

Երբ նորագույն արձակը համեմատության մեջ են դնում նախորդ տաս-
նամյակների արձակի հետ, ականերև է դառնում վերջինիս ընդհանուր գորշու-
թյունը և նորագույնի արտահայտման ոճային կերպերի հարստությունը:

Մինչ նախորդ տասնամյակներին հայ արձակագիրները հակված էին ար-
տահայտման ավանդական կերպերի կողմը (չհաշված առանձին բացառությու-
նները):

ներ), ապա 20—30-ական թվականների արձակագրության մեջ տեղի էին ունենում ներքին խմորումներ՝ գտնելու արտահայտման ինքնությունը և ինքնատիպ, այլևայլ գրեկակերպերից առանձնացող ոճային համարժեքները:

Անհատական ոճային գծերի որոնումների ընթացքում, իհարկե, եղան «ծուռումներ», սակայն գլխավոր միտումը հանդուժելով ժողովրդական պատումային ավանդների օգտագործմանը: Այդ գլխավոր ուղղությունը բերեց անհատական տարբերակներ, որոնք և նշանավորեցին հայ արձակի գրեկակերպերի հարստությունը:

Գրեկակերպերի ընդհանուր գումարից գույացավ նորագույն հայ արձակի ազգային դպրոցը, որն արդեն 30-ական թվականներին, սկսված թարգմանչական աշխատանքների շնորհիվ, դառնում էր համամիութենական գրականության փաստ: Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրիից» բացի ռուսերեն թարգմանվեցին Ստ. Զորյանի պատմվածքները և «Մի կյանքի պատմությունը», Ա. Կսենյակունցի պատմվածքները, Մ. Արմենի «Հեղինար աղբյուրը», Գ. Մահարու ինքնակենսագրական վիպակները, որոնք պերճախոս վկայում էին գեղարվեստական սլաշաճ մակարդակ:

Ոճային բաղմազանության հետ միասին 20—30-ական թվականների հայ արձակը աչքի է ընկնում ժանրային կառուցվածքների արդիականությամբ:

Այստեղ դեր են ունեցել ոչ միայն համաշխարհային արձակի փորձի յուրացումները (օրինակ, գոգոլյան և այլ աղբյուրների «օգտագործումները» «Երկիր Նաիրի» վեպում), ոչ միայն XIX դարի ժանրատեսակները, այլև հնագույն ազգային գրական աղբյուրների մեջ ծրարված նոր ժանրագույացումներին անհրաժեշտ լիցքերը:

Այս կապակցությամբ գրական ընթացքի ճանաչման համար մեծ հետաքրքրություն են ներկայացնում Ա. Բակունցի գեղագիտական հայացքները:

1934 թ., գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառում, Բակունցն ուրիշ խնդիրներից բացի կանգ է առնում նաև գրականության ժանրային միակողմանիությունը վերացնելու, անցյալի խոշոր վարպետների կողմից արդեն յուրացված գեղարվեստական ձևերի կապանքները հաղթահարելու ու գրական նոր ձևեր զարգացնելու պրոբլեմի վրա: Գեղարվեստական ձևի արդիականացման ու նորացման համար Բակունցը ոչ թե վերացական դեդառոմսեր է առաջարկում կամ ժամանակի «մոդեռն» ուղղությունների ճաշակին հարմարվում, այլ առաջարկում է մի ճանապարհ, որ տանում է դեպի գրականության պատմության հնագույն ակունքները: Մասնավորապես նա առաջ է քաշում հին գրականության որոշ տեսակներ, այդ թվում պատմական Բռնիկոնի ժանրը զարգացնելու, նրա էպիկական վեհությունը և ճարտարապետական բարեփոխությունը օգտագործելու խնդիրը:

«Վիթխարի հետաքրքրություն են ներկայացնում ժանրի հարցերը, — ասում է Բակունցը համագումարում:— Ես պետք է ասեմ, որ ազգային գրականությունների հիմնական թերությունն է ժանրերի ոչ արդիական լինելը, այն, որ այդ գրականություններն ընկնում են խոշոր վարպետների կողմից արդեն հաղթահարված ձևերի աղդեցության տակ: Ոչ ոք այժմ չի կարող գրել Ռուսթավելու նման: Ես նույնիսկ կասեի, որ այն ձևերը, որոնք հաղթահարված են XIX և XX դարերում այս կամ այն վրացի կամ հայ վարպետի կողմից, ընդօրինակման պատճառով արգելք են հանդիսանում գեղարվեստական նոր ձևերի զարգացման համար:

Ո՞րն է ճիշտ ճանապարհը: Վերադարձը դեպի սկզբնաղբյուրը, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը՝ ես նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության հին աղբյուրները, դեպի ֆոլկլորը, թեև ֆոլկլորը նույնպես ապրում և զարգանում է, այլ ժողովրդական ստեղծագործության նոր և իսկական արմատները»²⁹:

Ակներև է, որ Բակունցն աշատեղ նկատի ունի ոչ թե ժողովրդական բանահյուսության նյութերի մշակումն ու դրանց ոճավորումը, այլև գրավոր գրականության այն հուշարձանները, որոնց վրա զգացվում է ժողովրդական մտածողության դեմոկրատական շունչը, «ռամկական» հոգեբանության կնիքը: Այս առիթով նա մատնացույց է անում միջնադարյան պատմական քրոնիկոնը. «Ժանրերի հարցի կապակցությամբ, ես պետք է ասեմ, որ մեծ հետաքրքրություն է ներկայացնում պատմական գեղարվեստական քրոնիկոնի ժանրը: Հայկական գեղարվեստական քրոնիկոնների վիթխարի պաշարը չի օգտագործված գեղարվեստական գրականության մեջ: Մեր գեղեցիկ պարտականությունն է՝ բնակ դրանք, ուսումնասիրել, քննադատորեն վերցնել նրանց էպիկականությունը, խստաշունչ տոներ, լեզվի հարստությունը, խոսքի ժլատ տնտեսման սկզբունքը»:

Ժանրերի հարցը Բակունցը ուռաջ է քաշում տեսական լայն պլանով, սոցիալիստական ռեալիզմի մեթոդի շրջանակներում «հին ժանրերի օգտագործման և նոր ժանրերի ձևավորման» դիալեկտիկական բարդ հարաբերությամբ: Այս հարցի մասին նա խոսում է նաև «Литературная газета» թերթում տպագրած «Ժանրերի բաղմադանության համար» հոդվածում, գրողներից պահանջելով «բավարար մտածված վերաբերմունք» դեպի հին ժանրերը նոր ձևով ու նոր միջոցներով լրացնելու խնդիրը. «Ես կարծում եմ, որ ձևով աշխարհին, էությունը սոցիալիստական բանաձևը պետք է լեցվի կոնկրետ բովանդակությամբ նաև այս (ժանրի—Ս. Ա.) բնագավառում: Յուրաքանչյուր ազգության գրականությունն իր ավանդը պետք է մոծի սոցիալիստական գրականության ձևերի ընդհանուր գանձարանը: Մինչդեռ համարյա թե մեզինք ոչ ոք չի օգտագործել, օրինակ, արևելյան հեքիաթի ժանրը: Իսկ այդ ժանրը կարող է ավելի արդյունավետ ձևով օգտագործվել, ինչպես ցույց է տալիս թեկուզ և Դերենիկ Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» պիեսի հաջողությունը»³⁰:

Բակունցին գրավել է հնագույն ժողովրդական հեքիաթի ոչ միայն գաղափարական բովանդակության, այլև ժանրային կառուցվածքի նորացումը, հեքիաթի արմատական ձևափոխությունը՝ Դ. Դեմիրճյանի գրչի տակ: Այդպիսի մի օրինակ էլ Բակունցը համարում է Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» էպոպեան, որի ժանրային նկարագրի կապակցությամբ նա անում է հետևյալ դիտողությունը. «Տարաս Բուլբան» ճիշտ կհասկանանք, եթե այդ երկն ընդունենք իբրև նմանություն ժողովրդական ավանդավեպին, իբրև մի դրույց, որ փանդիսի նվազակցությամբ պատմում էին ուկրաինական գյուղերում: Գոգոլը վերցնում է ոչ միայն ավանդավեպի նյութը, այլև ձևը... Սակայն Գոգոլը պարզ նմանողությամբ չի օգտագործել ժողովրդական ստեղծագործության ձևերը: Այդ ձևերը մշակել և հարստացրել է»³¹:

Պատմական քրոնիկոնի, արևելյան հեքիաթի, հնագույն տարեգրության, ժողովրդական ավանդադրույցի և գեղարվեստական ուրիշ ձևերի օգտագործումը Բակունցը պատկերացնում էր ոչ թե որպես պատրաստի, նախադրված կաղապար, որի մեջ պետք է լցնել ինչ-որ նոր բովանդակություն, այլ անհրաժեշտ էր համարում դրանց կառուցվածքում ներմուծել նաև հետագա դարերի

դրական ձևերի փորձը: Ժամերերի նորացումը նա ըմբռնում էր հին և նոր ձև-
վերի փոխադարձ հարստացման ու ներթափանցման ճանապարհով:

Ժամերերի խնդրի այսպիսի լայն դրվածքը՝ տեսական իմաստավորումը,
արտահայտում էր հայ արձակի հասունացման և կատարելագործման հրամա-
յական անհրաժեշտությունը: Իսկ դա նշանակում էր՝ հաղթահարել հայ արձա-
կի մեջ եղած «գավառականություն» կապանքները և արձանագրական, նաղա-
հեքիաթային ոճի դրսևորումները, գնալ խիղախման ճանապարհով՝ կյանքի
խոր իմացությունները համադրելով գեղարվեստական ավանդների հետ:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1

Հայաստանի կուլտուրական շինարարության լայնաշունչ նախագծումների մեջ առաջին տեղը տրվեց թատրոնի զարգացմանը: Բացի այն, որ հայոց թատերական արվեստն ուներ հեռավոր դարերից եկող մեծահարուստ ավանդներ (դա ինքնին վճռական նախադրյալ էր նորի ստեղծման համար), թատրոնը համարվում էր նաև զեղարվեստի հանրամատչելի, պեմոկրատական այն ձևը, որը կարող էր հեատապ կազմակերպել ժողովրդական զանգվածների հոգևոր դաստիարակության գործը:

Այդ նպատակով էլ սովետական իշխանության հաստատումից անմիջապես հետո Հայաստանում դարկ տրվեց թատերական արվեստի զարգացմանը:

1920—21 թթ. Երևանում, Ալեքսանդրապոլում, Ղարաբիլիսայում, Դիլիջանում և այլուր ստեղծվեցին ժողովրդական շրջիկ-թատրոնների հիմունքներով գործող առաջին թատերախմբերը Հայաստանի տարածքում:

1921 թ. օգոստոսի 16-ին Հայաստանի Ժողկոմխորհը որոշում ընդունեց պետական թատրոն կազմակերպելու մասին², իսկ 1922 թ. հունվարի 25-ին Երևանում, նախկին դաշնակցական պառլամենտի շենքում (մականվանյալ՝ «Տուփ») բացվեց այդ թատրոնի վարագույրը:

Ալ. Մյասնիկյանի խորհրդով³ առաջին պետական թատրոնի հիմնադրման օրը ներկայացվեց Գ. Սունդուկյանի «Պեպո» կատակերգությունը:

Այդ պիեսի ընտրության խորհրդանշական իմաստն այն էր, որ ընդգծվում էր նոր թատրոնի ժառանգական-արյունակցական կապը նախահեղափոխականի հետ, մեկ էլ այն, որ ի դեմս «հասարակ խալխի» սոցիալական դայրույթը մարմնացնող ձկնորս Պեպոյի կերպարի, հռչակվում էր ժողովրդի հաղթանակը «խավարի թագավորության» դեմ:

Այնուհետև թատրոններ կազմակերպվեցին Հայաստանի վարչական (գավառական) կենտրոններում, ինչպես և ստեղծագործաբար ու կազմակերպչորեն վերակառուցվեցին գեոեո մինչև հեղափոխությունը Անդրկովկասի հայաբնակ վայրերում (Թիֆլիս, Բաքու) գործող թատրոնները:

Թիֆլիսում հիմնադրվեց Սո. Շահումյանի անվան «Որոնումների թատրոնը» (ռեժիսոր Ստեփան Քափանակյանի գլխավորությամբ):

Հայ սովետական թատրոնի զարգացումը, բնականաբար, ընթանում էր ժամանակակից զեղարվեստական ըմբռնումների և ժամանակակից ճաշակի յուրացման ճանապարհով: Այս գործում անգնահատելի հղավ ազդեցությունների ժողովրդական կոմիսարիատի հայկական գործերի կոմիսարի տեղակալ Վահան Տերյանի եռանդուն ջանքերով ստեղծված Մոսկվայի հայկական թատերական ստուդիայի գործունեությունը (հիմնադրվել է 1919-ին), այն ստուդիայի, որը կա՛մ դասավանդում, կա՛մ դասախոսություններ էին կարդում այնպիսի մեծահամբավ գիտնականներ, ինչպես Ն. Մառը, Վ. Բրյուսովը, Ն. Ադոնցը, Աշ. Հով-

Հաննիսյանը, Հ. Օրբելին, Ա. Զիվիլեզովը և գեղարվեստի այնպիսի նշանավոր բարենորոգիչներ, ինչպես Կ. Ստանիսլավսկին, Ե. Վախթանգովը, Հ. Գյուրջյանը, Գ. Յակովլովը:

Գեղարվեստական բազմազան հոսանք-ենթահոսանքներով և հաճախ ճաշակային հակադիր ըմբռնումներով բարդացված իրադրության մեջ ձևավորվող հայ սովետական թատրոնը համառորեն որոնում էր իր նոր դիմագիծը, թատերական արվեստի պատմականորեն նոր տիպը, իր գեղարվեստական նոր դավանանքը:

2

Հեղափոխական նոր իրականության անմիջական պահանջով սուր կերպով դրվեց թատրոնի խաղացանկի նորացման, ասել է թե՛ ժամանակակից ազգային թատերագրություն ստեղծելու խնդիրը:

Այդ խնդիրն, իհարկե, ուներ իր նախապատմությունը՝ կապված XX դարասկզբի գեղարվեստական կյանքի մեջ սկսված նոր խմորումների հետ:

Ռուս իրականության մեջ դարասկզբին ծայր առած խռովությունը թատրոնի «ակադեմիական» ուղղության դեմ, թափանցեց նաև հայ իրականության՝ հարցականի տակ առնելով թատրոնի այսպես ասած պոպուլիստական, այսինքն՝ «ռևալյուստական» և «նատուրալիստական» ուղղությունները՝ հանուն, մի դեպքում, սիմվոլիստական, մյուս դեպքում՝ ժողովրդական-հրապարակային արվեստի գեղագիտության:

XX դարի թատրոնական ստեղծագործության որոշ սկզբունքներ թափանցեցին նաև բաժանական թվականների թատերական կենցաղի մեջ, անտարակույս, ոչ թե հին նշանաբաններով («կենցաղի դեմ—Ոգի»), այլ նորաձև կոշ ու լուղունգներով:

20-ական թվականներին, մասնավորապես, լայն շրջանառություն ուներ առհասարակ «անցյալը խաչելու» կոչը:

Այս դրույթը տեղափոխելով գեղարվեստի բնագավառ («Ստեղծել դիկտատուրա արվեստի ասպարեզում»)՝ և մեխանիկորեն կիրառելով, «ձախ-հեղափոխական» արվեստի տեսաբանները՝ ներշնչված Պրոլետկուտի ժխտական կեցվածքով, այլևս պատմական անախրոնիզմ, «թանգարանային» «մեռած» արժեքներ էին համարում թե՛ դասական թատերագրությունը՝ Սոֆոկլեսից մինչև Հեկերիկ Իբսեն, ներառյալ նաև հայրենականը (Գ. Սունդուկյան, Ալ. Շիրվանզադե, Լ. Շանթ) և թե՛ ավանդական թատրոնի ձևերը:

Նոր իրականությանը համապատասխանող նոր արվեստի ստեղծման հոգեբանական զրդապատճառով թատրոնը կոնֆլիկտի մեջ մտավ իր անցյալի հետ, գեղարվեստական հին ավանդների հետ: «Հին թատրոնի վերացում,— ահա թե ուր է տանում ներկա բեմի էվոլյուցիան,— իր «Դեկլարացիայում» գրում էր հայ ֆուտուրիզմի տեսաբան Կարա-Դարվիշը (Հակոբ Գյոնջյան):— Կեղծ բեմի տեղ կյանքի հրապարակ, որտեղ իրար կհանդիպեն մարդիկ և ոչ թե դերասանները»⁵:

Հին կանոններից թատրոնը «ազատագրելու» այս դրույթը փաստորեն բնառաջում էր թատրոնի, իբրև «ազնվականական արվեստի» վերացման այն պահանջին, որը տեղ էր գտել Պրոլետկուտի տեսական հանգանակներում:

Իսկ «կյանքի հրապարակը» ի՞նչ էր ներկայացնելու հանդիսատեսին:

Այս հարցի պատասխանն է ժամանակի թատերական նոր գեղագիտության սկզբունքներով խելահեղորեն հափշտակված Չարենցի հետևյալ կրտսեր «գատավճիռը».

Բավական է ինչքան ձեզ խաղան
Անտիգոնե,
Նամուս,
Օթելլո,
Քին:
Ի՞նչներիդ է էսօր հարկավոր
«Դատաստան»,
«Զանգ ջրասուղղ»⁶:

Սա ոչ միայն «ակադեմիական», իր դերն «ավարտած» դասական ճաշակի դեմ ուղղված խռովություն էր, այլև հիմնավորումն էր այն դրույթի, որ ժամանակակից հեղափոխական թատրոնը պետք է հրաժարվի հոգեբանական-սյուժետային թատերագրության ավանդներից, գործունեության նշանաբան և ստեղծագործական դավանանք ընդունելով միայն «գործողության թատրոնի» սկզբունքը՝ անմիջական «բեմաձևի իմպրովիզացիան», կամ ինչպես բնորոշել է Լևոն Բալանթարը՝ «մարդկային մարմնի շարժումը տարածության և ժամանակի մեջ»⁷:

3

Հրապարակային-ժողովրդական թատրոնի՝ թատերական հանդիսանքների և բեմական անմիջական իմպրովիզացիայի գեղարվեստական ճաշակի պաշտպանությունն էր նաև Ն. Չարենցի, Կ. Հալաբյանի և Մ. Մաղմանյանի «Standart» ժուռնալի (1924) թատերական ծրագիրը, որը շարագրել էր թատրոնի մեծ բարենորոգիչ Ն. Վախթանգովի «ուղղափառ» աշակերտ, հայազգի ռեժիսոր Իուբեն Սիմոնովը:

Այդ ծրագրում մասնավորապես ասվում էր. «Ժամանակակից թատրոնը ձգտում է ազատագրվել պայմանական վարագույրից, դեկորից, քանդել բեմը, լայնացնել այն մինչև հրապարակային սահմաններ... Գալիք թատրոնի տեղը հրապարակն է, ուր կլինեն երգեցիկ խմբեր, օրկեստր, մարմնամարզական տոներ և այլն»⁸:

Թատրոնի գլխավոր խնդիրը Standart-ը համարում էր կյանքի կոնստրուկտիվիստական վերարտադրությունը. «Կամերային թատրոնի փոխարեն շարժական խմբերի ազիտ-թատրոն... Ռեպերտուար՝ սատիր-ագիտ, քաղաքական բուֆոնադ, հերոսական ագիտ-դրամա: Հոգեբանության փոխարեն՝ տրոյուկիզմ»⁹:

Հայ թատրոնի անցուղարձը 20-ական թվականներին բնորոշվում էր նաև ուրիշ երևույթներով և միտումներով, բայց մթնոլորտին հիմնական շեշտ տվողը հրապարակային-ագիտացիոն-միտինգային թատրոնն էր՝ ժողովրդական հանդիսանքներ և տոնահանդեսներ, թատերական կարնավալներ, բեմական հանպատրաստից ներկայացումներ, ագիտ-հանդեսներ և այլն, և այլն:

«Առաջ եկան հրապարակային ներկայացումներ,—պատմում է դերասան Վաղարշ Վաղարշյանն իր մեմուարներում:—Կազմվում էին բեմական գործեր պատմության այս կամ այն հերոսապատումներից կամ հեղափոխության ան-

ցույցարձից և մասսայաբար, հաղարավոր մարդկանց մասնակցությամբ խաղացվում հրապարակներում, փողոցներում, մինչև անգամ դաշտերում՝ ձիերի վրա, հրացաններով, թնդանոթներով... Կազմված ինսցինիրովկան փորձվում էր ներկայացման վայրում՝ տեղն ու տեղը, խոշոր շտրիխներով, մեծ կրճերով, մասսաներին իրար դեմ հանելով... Կառնավալները, շքերթները, մասսայական խաղ ու պարը բռնել էին փողոց ու հրապարակ: Դրանք տեեցին մինչև 1925—26 թվականները»¹⁰:

Հայ իրականության մեջ հրապարակային թատրոնի ամենահիշարժան դրվագը Ալեքսանդրապոլի՝ հունական ամֆիթատրոնի բնական կառուցվածքը հիշեցնող «Կաղաչի պոստ» վայրում 1922-ին ռեժիսոր Արմեն Արմենյանի բեմադրած «Սասունցի Դավիթ» թատերախաղն էր, որին, ականատեսների վկայությամբ, մասնակցել են մանկատների սաները, քաղաքի բնակիչները, ինչպես նաև Կարմիր բանակի հեծելազորային զնդի մարտիկները, մոտ 10,000 մարդ՝ «գերասան» ու «հանդիսական»:

Հրապարակային թատրոնի կանոններով էին շարադրված նաև այն թատերախաղերը, որոնց տրվեց «ազիտկա» անունը:

Քաղաքական որոշակի միտումներով ներթափանցված տասնյակ ազիտկաները հետապնդում էին զուտ գործնական-լուսավորական նպատակներ՝ ուղղակիորեն ներազդել հանդիսատեսների հոգեբանական-հուզական աշխարհի վրա, ամրացնել նրանց սոցիալական գիտակցությունը և մասնակից դարձնել օրվա խնդիրների լուծմանը:

Ազիտացիոն-գործնական նպատակաբանության իրադրության մեջ թատրոնում առաջատար դիրքեր գրավեցին ազիտատոր-գերասանը, պլակատիստ-նկարիչը, հանդիսարար-խաղավար-ռեժիսորը, հրապարակախոս-թատերագիրը:

Անտարակույս, դավառական և գյուղական վայրերում բեմադրված ազիտկաները որոշ դեր խաղացել են «մասսայական հոգեբանությունը» կազմակերպելու, ժողովրդական լայն զանգվածներին մատչելի միջոցներով սովետական իշխանության հերթական խնդիրները բացատրելու գործում, բայց քիչ թե շատ նկատելի հետք չեն թողել թատերագրությունն զարգացման վրա:

Ավելին. հոգեբանական բովանդակությունից թափուր, պարզունակ, նախագիր սխեմաներով ձևված ազիտկաներն ու հանպատրաստից թատերապատկերները կարող էին լուրջ սպառնալիք դառնալ թատերագրության զարգացման ճանապարհին, եթե օր առաջ չգիտակցվեր բարձր արվեստի հրամայականը: Այդ ազիտկաները լոկ հայ սովետական թատերագրության «խանձարուրային շրջանի» վավերագրերն են: Ոչ ավելին:

Standart-ի հիմնական սկզբունքներից մեկը գեղարվեստի այսպես կոչված «անմիջական օգուտի»՝ ուտիլիտարիզմի գրույթն էր: Այդ ոգով էր Չարենյը մեկնաբանում նոր արվեստի խնդիրը, նոր հասարակությունը սպասարկող արվեստի տեսականներից առանձնապես կարևորելով ազիտկայի նշանակությունը. «Մենք առաջադրում ենք ազիտկան, ոչ թե վերջին հաշվով ազիտկան, այլ առաջին հաշվով ազիտկան, որպես արվեստի ամենանպատակահարմար ու միակ ընդունելի տեսակը, որ հարկավոր է մեզ այսօր-արվեստի այն տեսակը, որը զենք է և ոչ թե հայելի, «գեղեցիկն» և «վսեմը» թողնելով ֆիլիստերներին...»¹¹:

Մեծարելով ազիտկան և քննադատելով «կախարդական հայելու» տեսու-
թյունը, Չարենցը նկատի ունի ոչ թե արվեստի պարզունակ ձևերը, այլ նույն
ազիտկայի բարդ կառուցվածքները:

Չարենցը դեռ Մոսկվայում ապրելիս (1922) ականատես էր նորագույն
թատերական իրադարձություններին, հրապուրված էր հատկապես Ն. Վախ-
թանգովի «ֆանտաստիկական ռեալիզմով» («Արքայադուստր Տուրանդոտ») և
Վ. Մեյերհոլդի հեղափոխական-ազիտացիոն-միտինգային թատրոնով, ուն-
կընդրում էր ժամանակակից թատրոնը ժողովրդական հին ակունքներով (բա-
լադան, մնչախաղ և այլն) վերանորոգելու կոչերը՝ դա համարելով ապագա
թատրոնի զարգացման ճանապարհը:

Նրա էություն մեջ գործում էր բարենորոգչական ուժիզ կիրքը:

Տեսական նոր դրույթներով ու արվեստի նոր պատկերացումներով Չա-
րենցը արդեն 1923-ին շարադրեց «Կապկազ» թամաշան, որը կարելի է հա-
մարել ազիտկայի միակ օրինակելի նմուշը հայ թատերագրության պատմու-
թյան մեջ՝ կյանքի հարուստ լիցքեր պարունակող վսուվոուն և չափազանց
սուր մի ստեղծագործություն:

«Կապկազը» իսկական թամաշա է՝ «թամամ-թամաշա», ուր իրար են
հյուսված ամենատարբեր կառուցվածքային-ոճաբանական շերտեր՝ հնագույն
ժողովրդական թատրոնի՝ Ղարաբյոզի, բուռնսկային ղրնգուն արտահայտչու-
թյունը և մայակովսկիական բուֆֆը, դիմակների կոմեդիայի դժերն ու քաղա-
քական պլակատը, ֆանտաստիկական վերամարմնավորման կերպերն ու հրա-
պարակախոսական ուղղակի խոսքը, բեմական ատրակցիոնն ու կերպարների
շարժային բնութագրությունը:

Թատրոնի բարենորոգիչ Չարենցի հղացումով «Կապկազը» պետք է յու-
րացվեր ոչ այնքան թատերական բեմերում, որքան հասարակական հրապա-
րակներում, պետք է ներկայացվեր իբրև ծիծաղի ժողովրդական հանդես, ուր
դիտողները լինելու էին նաև «սյուժետային դեպքերը» գնահատողներ, այսին-
քըն՝ անցքերի քաղաքական մեկնաբաններ:

«Կապկազի» այս յուրահատկության և նրա «այլակերպ» կառուցվածքի
բացահայտումն է հանդիսականներին հղած Ղարայի՝ խաղավարի, ցուցմունքը,
թե հիմա, իրենք միասին, «շանց կտան» մի «Ղարաբյոզ», որի համար չեն պա-
հանջվում հատուկ թատերասարքեր: «Տեսնո՞ւմ եք, բեմը դատարկ է, բան
չկա: Ոչ անտառ, ոչ օթաղ, ոչ էլ ուրիշ դեկոր: Մենակ մի զանգ վերից քաշ է
տված թոկով»:

Ավանդական՝ հոգեբանական-սյուժետային թատրոնի վախճանը և հրա-
պարակային-ժողովրդական նոր թատրոնի ծնունդը հռչակող Ղարայի հրդավա-
րակից հետո սկսվում է անդրկովկասյան սեյմի ստեղծման ու քայքայման
(1918 թ. փետրվար-մայիս) զավեշտական պատմությունն անող հանպատ-
րաստից թամաշան:

Հանդիսարար-խաղավար Ղարան պտտեցնում է բեմում դրված շարխը
(անիվը), որը ներկված է տարբեր գույներով:

Դեմը մեկ էլ—մի շարխ,

Որ դառնում է հաճախ,

Փոխում է գույնը՝

Սև է,

Դառնում է այաճա.

Պատվոզ անվի ամեն մի նոր գույնը, թատերագրի մտահղացումով, արտահայտում է «անդրկովկասյան կառավարողների» հոգեբանական վիճակների փոփոխությունը, մեկ՝ բաղաժանան ամբարտաճանությունը, մեկ՝ սարսափը ժողովրդի հեղափոխական զայրույթի արթնացումից, ապա՝ սոցիալիստական ֆրազբանություն փետրավորվելը և ավանտյուրիստական վարքագիծը, այնուհետև՝ ներքին չղաժգումներն ու անզորությունը.

Մի խոսքով՝ շուտ գալն էլ չարխի,—

Մեկ է թե շուտ գալն աշխարհի:

«Կապկազը» շնչով և կառուցվածքով, կերպարների բնութագրման գրոտեսկային եղանակներով, կրում է Վլ. Մայակովսկու «Միստերիա-Բուֆֆի» ուժեղ դրոշմը: Ազդեցությունն առավելապես ղգացվում է գործող անձանց՝ սոցիալական հակադիր բեկոների դրամատուրգիական դասավորության մեջ: Վլ. Մայակովսկու բուֆֆոնադի «Յոթ զույգ Մարուրների» և «Յոթ զույգ Անմաքուրների» կառուցվածքով տեղաբաշխելով իր թատերախաղի հերոսներին, -- մի կողմում հին աշխարհի տերերն են (կնյազ, տերտեր, մոլլա, աղամեղիք և այլն), մյուս կողմում ժողովրդական խավը (զինվոր, բանվոր, ամբոխ և այլն). Չարենցը հասնում է պատմական պրոցեսը կրող հասարակական շերտերի պլաստիկ, շոշափելի բացահայտման:

«Կապկազը» նյութի, միջավայրի ուսուցիչական ղգացողությամբ և պատմական ճշմարտությամբ հագեցած մի «այլակերպ» գործ, հայ թատրոն էր բերում Միծաղի շունչը, հաղթողների ղրնգուն ծիծաղը, որով և բացատրվում է նրա բեմական մարմնացումների հաջողությունը Բաքվի (1925) և Թիֆլիսի (1926) հայոց բեմերում: Ուշագրավ է այն փաստը, որ երկու թատրոնում էլ Ղարաչի ղերակատարը եղել է մեծ ողբերգակ Վահրամ Փափաղյանը¹²:

«Կապկազի» դրամատուրգիան Չարենցը համարում էր ժողովրդական թատրոնի իր գավանների վառ արտահայտությունը: Դեռ երկար ժամանակ նա մնում է այդ գավանների՝ հասկացության «մեկերհողջան թերումով»: Այսպես, «Երևանի ուղղիչ տնից...» նոթերում (1927), նկարագրելով ինքնագործ թատերախմբի գործունեությունը գրում է. «Դու ոչ թե խաղ էր կարծես, այլ մասսայական կենդանի գործողություն»¹³:

Ժողովրդական ակունքների վերագործի գեղագիտությունը, ինչպես ճիշտ նկատում է Վ. Դրիզորյանը¹⁴, իր կնիքն է դրել նաև «Կապկազից» մեկ տառնամյակ անց Չարենցի գրած «Արիլես, թե՞ Պյերո» դրամատիկական ինտերմեդիայի վրա:

«Ժողովրդական թատրոնի» գաղափարը թեև գալիս էր պատմական անցյալից, բայց նոր ուժով հնչեց XX դարասկզբին: Ռուս իրականության մեջ այդ գեղագիտության երգվյալ հետևորդն էր Ալեքսանդր Բլոկը, որը դեռ 1908-ին գրած «Թատրոնի մասին» տրակտատում քննադատելով թատրոնի «չխտվյալ» ուղղությունը, այսինքն՝ «գործողությունից թափուր», կիսատոների և նրբերանգների՝ ենթաբնագրի թատերագրությունը, առաջնության դափնին հանձնում էր ժողովրդական-հրապարակային թատրոնի ձևերին: Ալ. Բլոկը «նոր արվեստի» ղրբերից առաջ էր քաշում ուսուցիչի հարստացման խնդիրը,

«Թատրոն թատրոնի ներսում» նշանաբանի մեջ դիտելով ռեալիզմի դարգացման և հարստացման աղբյուրը:

XX դարասկզբին սկսված թատրոնի բարենորոգման շարժումը նոր թափ առավ հեղափոխության ժամանակաշրջանում, դարձավ ժամանակի նշանավոր ռեժիսորների (Ստանիսլավսկի, Մեյերհոլդ, Վախթանգով, Թաիրով, Կուրբան, Մարջանով, Բուրջուլյան և այլն) գլխավոր ծրագիրը: «Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում» մեծարժեք աշխատության մեջ Հ. Հովհաննիսյանը գրում է՝ «XX դարասկզբի թատերական արվեստի նորարարները, փրնտրելով բեմական փերարտագրության նոր, հոգեբանական թատրոնից տարբեր ձևեր, ոչ սակավ դիմել են միջնադարյան հրապարակային թատրոնի պայմանականությանը: Մեյերհոլդը և Վախթանգովը, ի ցույց դնելով թատրոնի ընդհանրապես պայմանական էությունը, հարստացրել են այն բեմական գործողության միջնադարյան ոճավորումներով»¹⁵:

Հայ իրականության մեջ «նոր թատրոնի» դրոշակակիրներից մեկը եղավ Կ. Չարենցը, որի ինտերմեդիան իր դավանանքի մի նոր վկայությունն էր: «Աքիլլես, թե՞ Պյերոն» ևս, ինչպես «Կապկազը», յուրօրինակ մասսայական թամաշա է, «բեմ բեմի վրա», ուր պիեսի մասնակիցները որոշում են հերոսի էությունը և գալիս են հետևության, որ իրեն Լեքիլես համարող հերոսն ընդամենը խեղդատակ Պյերո է:

Լինում է, չի լինում
Մի անգո հերոս,
Աքիլլես հնում,
Հիմա—Պյերո...

Ինչպես իր բանաստեղծական և արձակ ստեղծագործության մեջ, այնպես էլ թատերագրականի, Չարենցը դավանում էր նոր, պատմականորեն վերափոխված կառուցվածքները՝ դեմ գնալով թատրոնի իբրև ժամանցի, «զվարճաբանական արվեստի» նախապաշարմունքներին:

Ի հակադրություն հասարակությանը «գեղադիտական քաղցրավենիներ» մատուցող թատրոնի, Չարենցը զարգացման ստույգ ուղղությունը դիտում էր ժողովրդական ակունքների վերադարձի մեջ:

3

20-ական թվականներին՝ հայ ժողովրդի պատմական կյանքի անկյունաքարձի տարիներին, ծիծաղը հասարակական գիտակցության մեջ ծրագրվում էր իբրև անցյալը մեկընդմիջտ պատմությանը հանձնելու, հնության ուրվականներից և կուրքերից սահմանադատվելու ամենահեղափոխական, ամենաարմատական գործողություն:

Ժամանակի անմիջական խթաններով ինչպես գրականության ու արվեստի մյուս ոլորտներում, իսկ ավելի ուժեղ ընդգծումով՝ թատրոնում և թատերագրության մեջ, տեսակարար մեծ կշիռ ձեռք բերեց և դիրքեր գրավեց «Ծածաղի՝ «ուրախության» և «հաղթության» գեղագիտությունը:

Այս երևույթի՝ Միծաղի դիրքերի հզորացման խոր բացատրությունը տվել է Մարքսը. «Պատմությունը գործում է հիմնավորապես և բազմաթիվ փուլերից:

անցնում, երբ գերեզման է տանում կյանքի հնացած ձեր: Համաշխարհային-պատմական ձևի վերջին փուլը նրա կոմեդիան է»¹⁶:

Այս նույն տրամաբանությամբ հայ թատերագրության մեջ, նրա ձևավորման շրջանում, ուժեղ դիրքեր գրավեց կատակերկրության ժանրը՝ արտահայտչական-ոճաբանական պաշարների քաղելով դարձյալ ժողովրդական արվեստի ակունքներից՝ հինավուրց թատերահանդեսներից և մնջախաղի զվարճության աղբյուրներից, ինչպես և ժողովրդական բանահյուսության հարուստ շտեմաբաններից:

Ծիծաղի շեշտը դարձավ ժամանակի գլխավոր շեշտերից մեկը:

Չարենցի «Կապկաղի» հետ միասին նույն 1923-ին ստեղծվեց Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» կատակերգությունը:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» որոշ իմաստով և որոշ սահմաններում ընդառաջում էր ժամանակի թատերական-թատերագրական նոր ոճի և մտածողության որոնումներին՝ «մասսայական», «հրապարակային» արվեստի միտումներին:

Դրա անհրեքելի փաստումն են և՛ արևելյան հեքիաթ-սատիրայի, մի այլ բնորոշումով՝ «արևելյան բուֆոնադի» յուրօրինակ կառուցվածքը, և՛ կատակերգականի մատուցման ժողովրդական դրվածքը, և՛, իհարկե, առաջին հերթին, ժողովրդական հեքիաթի հանրաճանաչ սյուժեի մշակման «անակնկալը»:

Մինչև «Քաջ Նազարը» Դ. Դեմիրճյանը համարում ունեցող թատերագիր էր: «Վասակ» (1912), «Դատաստան» (1916), «Հովնան Մեծատուն» (1918—1919) պիեսներում դասական-հոգեբանական դրամայի կանոններով և կառուցվածքով Դեմիրճյանը հասարակական քննության էր դնում «մարդու ճանաչման» մի շարք էական բարոյական խնդիրներ: Թեև այդ պիեսներում ևս երևում էր XX դարի գեղարվեստական ոճի և մտածողության, մասնավորապես իբսենյան հոգեբանական թափանցման արվեստի շունչը,— Լևոն Շանթի կողքին Դ. Դեմիրճյանը նույնպես փորձում էր նոր հուն բացել հայոց դրամայի զարգացման համար,— բայց նրա բարոյախոսական դրույթները դեռևս հանդիպում էին ավանդական դրամայի կառուցվածքի ու ձևի դիմագրությունը:

Բնական է, որ սովետական տարիներին նույնպես՝ «բարենորոգչական» մղումներով ներշնչված և ժամանակի առաջ քաշած նոր հարցերի հանդեպ չափազանց զգայուն այնպիսի գեղագետ, ինչպիսին Դեմիրճյանն էր, չէր կարող մնալ ավանդական գեղագիտության դիրքերում:

Եվ նա գտավ այն ոլորտը, ուր կարող էր յուրացնել գեղագիտական իր նոր ճաշակը, ինչպես նաև արտահայտել էթիկական իր կոնցեպցիան:

Նրա գեղագիտության «փրկարար» հիմքը եղավ ժողովրդական բանահյուսությունը, որը դարեր շարունակ, Մովսես Խորենացուց մինչև Հովհաննես Թումանյան, հայ գրականությանը մատակարարել է ժողովրդի հարուստ կենսափորձն ու իմաստուն փիլիսոփայությունն արտահայտող զաղափարներ, կերպարներ, սյուժեներ, արտահայտչություն և ոճական մտածողության պաշարներ:

Օրինաչափ է, որ, առաջին հերթին, ուշադրության պետք է արժանանալին բանահյուսական այն սյուժեները, որոնք արտահայտում են աշխարհա-վերաբերմունքային լայն ու խոր բովանդակություն:

Դրանցից է «կարծեցյալ հերոսի», «պատահմունքով մեծ փառքի ափրացած», բայց իրականում ոչնչություն ներկայացնող հերոսի ժողովրդական սյուժեն, որի միջազգային, ռուսական և կովկասյան բազմաթիվ տարբերակ-

ների ու «խմբագրությունների» շարքում ուրույն տեղ ունի նաև հայկական հե-
քիաթի այն տարբերակը, որը հրատարակել է բազմավաստակ բանահավաք-
ազգագրագետ Գարեգին Արվանձտյանցը՝ «Դրժիկո» անունով:

Գ. Արվանձտյանցի ժողովրդական հեքիաթի գրառումը մի պարզ, սովո-
րական պատում է անբան և վախկոտ, սովորական գեղջուկի մասին, որը չու-
նենալով ոչ մի տվյալ, հանգամանքների բերումով, դառնում է հռչակավոր
մարդ, շարժելով համաբյուրացիների «արմանք-ղարմանքը»:

«Դրժիկո» հեքիաթի սյուժեի հիման վրա, իհարկե, «կարծեցյալ հերոսի»
այլեւայլ միջազգային տարբերակների և բանահյուսական-գրական ավանդնե-
րի հարստացման ճանապարհով, հայ գրականության մեջ ստեղծվել են Քաջ
Նաղարի գեղարվեստական մշակումները, որոնց մեջ են Հովհ. Թումանյանի
համանուն հեքիաթը, Ավ. Իսահակյանի «Աղա Նաղար» պատմվածքը, Դ. Դե-
միրճյանի «Քաջ Նաղար» կատակերգությունը, Ստ. Զորյանի և Համաստեղի
նույնանուն հեքիաթները և այլն:

Սրանց մեջ գեղարվեստական բարձր արժեքը, անտարակույս, Հովհ. Թու-
մանյանի «Քաջ Նաղար» հեքիաթն է, որը սկզբնավորեց «քաջ նազարակա-
նության» հրեական մեկնաբանության ավանդությունը՝ ուղիներ բա-
ցելով մյուս գրողների համար:

Պատահական չէ, որ ինքը՝ Հովհ. Թումանյանը, իր մշակած բազմաթիվ
հեքիաթներից ամենակարգինը համարել է «Քաջ Նաղարը»։ «Ես միայն մի
հեքիաթ եմ մշակել կարգին»¹⁷:

Հովհ. Թումանյանը, ի դեմս Քաջ-Նաղարի, ինչպես մեկնաբանում է գրա-
կանագետը¹⁸, ծաղրում է, նախ և առաջ, «մարդկային հիմարության խրախ-
ճանքը», հրկյուղի և ստորաքարշույթյան այն հոգեբանությունը, որի հիմքի
վրա տվյալ հասարակության մեջ բարձրանում է Ոչնչությունը և իրավունք է
ստանում ամբարտավանորեն նայելու աշխարհքի վրա:

«Ի՞նչ քաջություն, ի՞նչ խելք, ի՞նչ հանճար»,—դատարկ բաներ են բոլո-
րը: Բանը մարդուն տված բախտն է: Բախտ ունես—քեֆ արա»,—սա է Քաջ-
Նաղարի «իմաստությունը», որի հետ Թումանյանը համաձայն չէ՝ իբրև կյան-
քի սկզբունք, բայց միանգամայն համերաշխ է իբրև կյանքի մշտադի-
մացություն:

Թումանյանի մեկնաբանության մեջ ուշագրավ է կույր նախապաշար-
մունքների վրա հենվող ամբոխային հոգեբանության դեմ ուղղված ծաղրը,
այն հոգեբանության, որով առասպելական հերոսի աստիճանին է բարձրաց-
վում սովորական պարծենկոտ-ստախոսը:

Թումանյանի մշակած հեքիաթում գաղափարական հիմնական դրույթը
հասարակական այն միջավայրի մերկացումն է, ուր Ոչնչությունից այնպիսի
կուռքեր են ստեղծվում, որոնք աղետ են դառնում նույն միջերը հրահրող
«բազմության» համար:

Մեկնաբանությամբ Թումանյանի Քաջ-Նաղարից էական տարբերություն-
ներ ունի Ավ. Իսահակյանի Աղա-Նաղարը: Սա «կարծեցյալ հերոսի» ավելի
կենցաղային-գեղջիկական տարատեսակն է, առօրեական բնավորություն՝ Թու-
մանյանի «համամարդկային» կերպարի համեմատությամբ:

Ժողովրդական սյուժեի իսահակյանական մշակման մեջ առանձնապես
կարևորվում է «բախտի», «նախախնամության», «կույր ճակատագրի» մոտի-
վը (մեկը բախտ ունի, մյուսը՝ ոչ), ուստի և Ավ. Իսահակյանը հուզական-գա-

դափարական շեշտը գցում է ֆատալիստական հոգեբանությունը պսակաղերթելու խնդրի վրա:

Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի վերստեղծած կերպարներից «անկախ», ինքնուրույն կերպար է Համաստեղի Քաջ-Նազարը:

Զբաղմունքով փորագրիչ-արվեստագետ, Համաստեղի Նազարը փայփայում է ինչ-ինչ ցնորքներ, բայց նրա երազանքները փշրվում են՝ հանդիպելով կոպիտ իրականությունը:

Թեև արձակագիրը ցնորքներով ապրող իր հերոսին իջեցնելով երկրային հարաբերությունների վրա, պսակաղերթում է նրա հոգեկան աշխարհի դատարկությունը, բայց և ինչ-որ տեղ էլ կարեկցում է նրան, ասելով, որ մեղավոր է այն իրականությունը, որն անկատար է թողնում «փոքր մարդու» նվազ երազանքները:

Ի տարբերություն Հովհ. Թումանյանի մոնումենտալ-փիլիսոփայական, Ավ. Իսահակյանի՝ գեղջկական-կենցաղային, Համաստեղի՝ սլավոնական-երազող Քաջ Նազարների Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության հերոսն իր տիպաբանական հատկանիշներով շատ ավելի մոտ է «պատմական» հերոսի տիպին:

Դ. Դեմիրճյանն, անտարսկույս, հետևել է Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթի գեղարվեստական սկզբունքներին և գաղափարական դրույթներին, օգտվել է և՛ թումանյանական սյուժեից, և՛ «փիլիսոփայությունից», բայց «թույլ է տվել» այնպիսի «շեղումներ», որով քաջ-նազարիվմը՝ հավերժական երևույթը, ներկայացվում է իբրև արդիականության կոնկրետ երևույթ:

«Դերենիկ Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» ուսումնասիրության մեջ Տիգրան Հախումյանը գրում է, որ Դեմիրճյանը «Դիտում է կյանքը նրա առանձին բնորոշ կոնկրետացումների մեջ, լավ գիտենալով, որ դրանք բոլորն էլ ժամանակի հասարակական որոշ հարաբերությունների արգասիք են, որ դրանք ծնվել ու ձևավորվել են ինչ-որ պայքարի բովերում և հանդիսանում են, այդպիսով, գոյություն ունեցող ինչ-որ հասարակական հոգեբանության արտահայտություն»¹⁹:

Այս դիրքերով Դեմիրճյանը Քաջ-Նազարին, ինչպես իր պատմական ու ժամանակակից մյուս հերոսներին, տանում է կոնկրետ հասարակական հարաբերությունների ոլորտը, նրա միջոցով ևս լուծելու «մարդու» իր բարոյախոսությունը: «Նրբե գրում էի «Քաջ Նազարը»,—խոստովանել է Դեմիրճյանը,— ևս դեռ շարունակում էի մարդու լուսաբանությունը»:

Սա ամենևին չի նշանակում, թե թատերագիրը «մոգեռնացրել է» ժողովրդական բնագիրը, «Քաջ Նազարին» դարձրել պատմական կոնկրետ հանգամանքներում ու կոնկրետ հարաբերությունների մեջ գործող պատմական-իրական հերոս:

Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության մեջ, ի տարբերություն մյուս մշակումների, Քաջ-Նազարն արժանանում է ժողովրդի դատ ու դատաստանին՝ կորցնում է տիրակալի դահը:

Քաջ Նազարի կործանման դեմիրճյանական լուծումը՝ աշխարհի վրա անամոթարար ծիծաղող «հերոսներին» իրենց անսասան թվացող բարձրությունից ցած գցելու և մինչև վերջ մերկացնելու գաղափարական-գեղարվեստական գիծը, անտարսկույս, ներշնչված է պատմության հեղափոխական շրջադարձից, արտահայտում է այդ շրջադարձի հոգեբանությունն ու բովանդակությունը:

Դրանով է բացատրվում նաև Դեմիրճյանի հրդեհանքի դաժանությունն ու «չորությունը»՝ մյուս մշակումների ողորդա-կատակերգական կամ կարեկցական հնչերանգի համեմատությամբ:

Մինչ Հովհ. Թումանյանը ամենևին քնն չունի Քաջ Նազարի հանդեպ (ինչ մեղքի տեր է), նույնիսկ երբեմն կարեկցում է նրան իբրև «հալածվածի»՝ շրջապատից «հալածվածի», ծաղրն ուղղելով հիմնականում երևույթը սնող բարքերի դեմ, մինչ Ավ. Իսահակյանը, կենտրոն հերոսին արտոնված նախախնամության հրամայականից, նրա հանդեպ բանեցնում է գեղջկական բարեմիտ, ներող հումորի հնչերանգ, Դեմիրճյանը երևում է միանգամայն ուրիշ կեցվածքով:

Նրա Քաջ Նազարը ոչ թե սովորական գեղջուկն է, այլ ամեն մի քայլով պահին մոտեցող ստահակը, ուստի և Դեմիրճյանը վարվում է «անողորմաբար», մինչև վերջնադիժը հասցնելով քաջ-նազարականության պսակազերծումը:

Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» ծիծաղի իսկական խրախճանք է, ուր հավասարապես տեղ ու դեր ունեն և՛ կատակերգական դրությունները, և՛ հյուսիսը ու սրամիտ դիալոգը, և՛ մտնալանդ, Քաջ-Նազարի «փիլիսոփայության» ինքնատիպ՝ դեմիրճյանական ձևուն պարագոքները:

«Քաջ Նազարը», Խ. Չարենցի մեկնաբանությամբ, «մեր լեզվի «ազգային ձևի»²⁰ դասական նմուշ է, մի հրկ, ուր Դեմիրճյանը յուրացրել է լեզվի «ազգային ձևի ինքնուրույնության էլեմենտներ կուտակելու»²¹ առաջադրությունը, որի շնորհիվ «նա կարողանում է ինքնուրույն լեզվական էլեմենտներով տալ ոչ միայն կոլորիտը, ոչ միայն երանգը, այլև սոցիալական բովանդակությունը»²²:

Լեզվի ազգային ձևի մշակումը, դարձյալ Չարենցի դիտումով, Դեմիրճյանը տարել է ոչ միայն բառապաշարի, այլ սինտաքսիսի²³, դժվարագույն այդ միջոցի, օգտագործման ուղիներով:

Հայ թատերագրության մյուս նշանակալից գեղարվեստական երևույթը Ալեքսանդր Շիրվանզադեի «Մորզանի խնամին» (1926) կատակերգությունն է: Այս գործը ևս ասպարիզ եկավ «հաղթության արվեստի»՝ Միծաղի ծավալման տրամաբանությամբ:

Մինչ «Կապկազը» կառուցված է ժողովրդական թամաշայի՝ թատերահանդեսի սկզբունքներով, մինչ «Քաջ Նազարում» Դ. Դեմիրճյանը դիմել է նորագույն «ֆանտաստիկական ռեալիզմի» արտահայտչությանը, «Մորզանի խնամին» դասական կատակերգության կանոններով կերտված գործ է:

Ստեղծագործական մեծ և արգասավոր ճանապարհ անցած գրողը՝ Շիրվանզադեն, որը հղել էր մի ամբողջ գրական ուղղության՝ քննադատական ռեալիզմի, ճանաչված պարագլուխը, նաև տեսականորեն հիմնավորել էր խոր հոգեբանության և կյանքի ճշմարտության գեղագիտությունը, բնական է, որ չէր կարող հրապուրվել նորագույն հոսանքների ձևաբանական առաջադրություններով: Նրան լիուլի բավարարում էր դասական թատերագրության արտահայտման լեզուն և ոճը:

Ազգային թատերագրության մեջ «Մորզանի խնամին» երևույթ է և՛ իբրև քաղաքական կատակերգության երեկի նմուշ, ուր նորից փայլատակեց կոնֆլիկտի զարգացման և լուծման, կատակերգական ծաղրի ու դիալոգի վարպետությունը, և իբրև ականավոր գրողի քաղաքական համակրանքներն ու կեցվածքը ներկայացնող ստեղծագործություն:

Մինչև «Մորզանի խնամին» Շիրվանզադեն արդեն անցել էր կյանքի և գրականության մեծ ճանապարհ:

Ապրելով բուրժուական հասարակության ձևավորման պայմաններում (XIX դարավերջ—XX դար) Շիրվանղաղեն ճանաչել էր այդ հասարակության խոր հակասությունները և իր ստեղծագործությամբ դարձել կապիտալիստական կարգի ու նրան բնորոշ հոգեբանության համոզված, անհաշտ քննադատը։ Առաջին իսկ պատմվածքից («Հրդեհ նավթագործարանում») սկսած Շիրվանղաղեն գեղագետի հզոր վրձինով ներկայացրել է բուրժուական աշխարհի խոր ողբերգությունները, մարդու կործանումը և հասարակական քաոսը։ Մի ինչ-որ ժամանակ փայփայելով լիբերալ-լուսավորական պատրանքներ, ինչ-որ



տեղ ձայնակցելով «մարդու կատարելագործման» բարոյախոսական-իդեալիստական տեսություններին, Շիրվանղաղեն, այդուամենայնիվ, եկել էր այն եզրակացության, որ բուրժուական աշխարհը դատապարտված է պատմականորեն։

Շիրվանղաղեն պատմության զարկերակն ու ընթացքը զգացող արվեստագետ է։ Ն՛վ իր նախահեղափոխական ստեղծագործության սոցիալական պաթոսով, և՛ մտածողության ունակությամբ նա պատրաստված էր ընդառաջ գնալու սոցիալիստական հեղափոխությանը։

Շատ կարճ ժամանակ ունենալով տատանումներ, Շիրվանղաղեն արտասահմանից վերադար-

ձավ Հայաստան և եռանդուն մասնակցություն բերեց սոցիալիստական նոր մշակույթի կառուցմանը։

Նրա ստեղծագործական ճանապարհի մեջ հայտնվեց «սովետական շրջան» բաժանումը։ Այդ տարիներին (1926—1936) նա գրեց մի շարք հրապարակախոսական հոդվածներ, «Վերջին շատրվան» կինոսցենարը, ավարտեց «Կյանքի բովից» հուշապատումի երկու դիրքը՝ հայ մեմուարային գրականության գագաթը, գրեց «Մորգանի խնամին», որն արդեն կես դար է չի իջնում հայ բեմից։

«Մորգանի խնամին» կատակերգությամբ Շիրվանղաղեն ամբողջացրեց բուրժուական հասարակության պարզացման ու կործանման այն պատմությունը, որ նա սկսել էր անցյալ դարի 80-ական թվականներից՝ առաջին ակնարկներից ու պատմվածքներից հասնելով այնպիսի հզոր գեղարվեստական ընդհանրացումների, ինչպես «Քաոսը»՝ հայ ուսուցողական վեպի պսակը, «Պատվի համարը»՝ հայ ուսուցողական դրամայի պարզը, մի շարք այլ մեծարժեք երկեր։

Բուրժուական հասարակության գեղարվեստական նկարագրությունը՝ այդ հասարակության հանդեպ ունեցած քննադատական-մերկացնող վերաբերմունքով, «Մորգանի խնամին» կատակերգության մեջ հասցվում է տրամաբանական ավարտի։

Պատմությունը ընթացքի խոր կռահումը և այն ըմբռնումը, թե հեղափոխությունը վերջնականապես լուծել է հին հասարակությանը բնորոշ սոցիալական հակասությունները, Շիրվանղաղեին դնում են անհաշտ, անզիջում, արմատական հարաբերության մեջ դեպի բուրժուական աշխարհի ջղաձգումներն ու քառսը մարմնացնող այն ուժերը, որոնք քաղաքական լեզվով կոչվում են «վերջին մոհիկաններ»:

Այս հասկացության տակ են խմբվում քաղաքական վտարանդիության անփառունակ ճանապարհը բռնած նախկին կապիտալիստներն ու «սպիտակ գվարդիականները», որոնց «վերադարձի» «սուրբ դաշինքը» արժանանում է հաշտության ոչ մի ելք չհանդուրժող հեղինակի սպանիչ ու կծու երգիծանքին: Նախկին արդյունաբերողները, իշխաններն ու ցարական գններալները «Մորգանի խնամին» կատակերգության մեջ երևում են և՛ իրենց անբովանդակ, մեռած կենցաղով, և՛ իրենց քաղաքական սնանկ ծրագրերով, արտահայտելով դեմոկրատիային թշնամի աշխարհայացքը: Դրանով է բացատրվում ծաղրի խստությունը, ծիծաղի այն որակը, որը կարելի է կոչել՝ «ծիծաղ առանց ներողամտության»:

Շիրվանղաղեի ստեղծագործության հետազոտող Հր. Թամրազյանի ճիշտ նկատողությամբ²⁴, «Մորգանի խնամին» իր էությունը քաղաքական կատակերգություն է, թեև նրանում տեղ ունեն նաև կենցաղային և սոցիալական կատակերգության գծերը:

Այս կատակերգության մեջ, Պետրոս Մինթոնի զավեշտական պատմությունից բացի (սա է պիեսի սյուժետային հիմքը) ծավալվում է դրամատիկական սուր կոնֆլիկտ, որի մի ժայռում են քաղաքականապես ու բարոյապես սնանկացած վտարանդիները (իշխան Արդութով-Լայնակդակ, ցարական նախկին գեներալ Շպուլենկո, նախկին նավթարդյունաբերող Մինթոն), մյուս ծայրում՝ այդ կործանվող միջավայրի հետ կապերը խզած, սոցիալական առաջադիմության իմաստը կռահած Արուտչեսն ու Լիզան:

Մինչ առաջինները կատակերգության մեջ երևում են իբրև ժխտվող սոցիալական ուժեր, որոնց միապետական ցնորքներն ու վերադարձի սնանկ սպասումները արժանանում են հեղինակի դատ ու դատաստանին, ապա երկրորդներն իրենց քաղաքական համակրանքներով՝ սոցիալիստական նոր հանրակարգի հանդեպ ունեցած վերաբերմունքով, դառնում են այդ ժխտվող սոցիալական ուժերի բարոյական դատավորները:

Առաջին շրջանի կատակերգությունը իր նյութը քաղում էր կամ ժողովրդական բանահյուսությունից (ինչպես «Փաջ-նաղարը»)՝ փիլիսոփայական լայն խնդիրներ բարձրացնելու համար, կամ էլ երգիծական մտրակման ոլորտի մեջ էր առնում պատմական ընթացքով արդեն դատապարտված հասարակական ուժերին («Կապկապ», «Մորգանի խնամին»)՝ ժողովրդին «հիշեցնելու» իրեն իսկ դեմընթաց ուժերի անփառունակ վախճանը:

Արդիական կյանքի նյութով կատակերգություններ չէին գրվում, մինչդեռ իրականությունը, որն անխուսով, իդեալական ներդաշնակություն չէր, տալիս էր դրա նյութը: Հասունանում էր այդ նյութը կատակերգության ոլորտի մեջ բերելու պահանջը:

1932-ին իր մի հոդվածում Ստեփան Զորյանը այդպես էլ գրեց. «Ինչո՞ւ չգրել խորհրդային «Ռեիդոր»²⁵, թատերագիրների ուշադրությունը հրավիրելով սոցիալիստական իրականությանը խորթ երեւյթների երգիծական խարխուլման վրա:

Ավելի դիպուկ էր Դ. Դեմիրճյանի խոսքը. «Ահագին մի երկիր չի կարողանում գոնե այնքան թերություն ու պատահար ունենա, որ գրականության մի կարևոր ճյուղ, ինչպես երգիծանքն է, «ծաղկի»²⁶:

Հասարակական հարցասիրությանը շուտով տրվեց գեղարվեստական համոզիչ և ուղղակի պատասխան:

Դ. Դեմիրճյանը 1934-ին պրեզ «Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգությունը: Սա իր կառուցվածքով ու մտահղացումով գոգոլյան «Վերաքենիչը» հիշեցնող սուր և նպատակասլաց գործ է:

«Նապոլեոն Կորկոտյան» կատակերգության մեջ, համարյա «քաջնաղարական» սրությամբ, փայլատակեց Դ. Դեմիրճյանի երգիծական խոսքի վարպետությունը, բայց նույն փայլը շունեցավ հանրային գույքի հափշտակիչների մերկացման սոցիալական սրությունը: Բանը միայն այն չէ, որ կատակերգության մեջ չի երևում բացասական գործող անձանց հակադրվող դրական ուժը (այս պեղծ իր վրա է վերցրել հեղինակը՝ «Վերաքենիչը» հիշեցնող միակ դրական կերպարը), այլև այն, որ երևույթը դիտվում է նեղ-բարձրագրական պլանով, առանց ծանրակշիռ հետևությունների:

«Նապոլեոն Կորկոտյանից» հետո հայ կատակերգությունն այլևս ընթացավ քնարական հումորի հունով, այսինքն հեռացավ հասարակական խոր հարցերի դրվածքից:

Վրա հասավ կատակերգություն՝ երգիծական վախճանը:

5

20—30-ական թվականներին հայ թատերագրության մեջ ակոսներ բացեց (Իհարկե, ոչ այնքան խոր, երբեմն՝ նոսր ակոսներ) պատմական թեման:

Բացի այն, որ պատմական նյութով վերականգնվում էր «ժամանակների կապը», պատմական շերտեր շոշափող պիեսների սուպարնոզ գալը բացատրվում էր նաև գեղարվեստական որոշ ավանդների կենսունակությամբ:

Հայ գրականության XIX դարը բառացիորեն ողողված էր պատմական ողբերգության և դրամայի նմուշներով: Այդ ժանրերի տարածումը անմիջականորեն կապված էր ազգային-ազատագրական գաղափարախոսության հետ, որը մի ամբողջ հարյուրամյակ՝ XIX դարի մի ծայրից մյուսը, ժողովրդի լայն խավերին համակոծ ու հասարակական հոսանքներին զբաղեցնող հիմնական գաղափարախոսությունն էր՝ այլևայլ տարրերակներով:

Հայ կլասիցիստները, իսկ այնուհետև՝ ռոմանտիկները, հայոց պատմության խորքերից, պատմագրքերից ու տարեգրություններից, պեղում էին նշանավոր թագավորների, հայրենասեր նախարարների ու զորավարների կերպարներ, նրանց օրինակով կենդանի պահելու ժողովրդի ազգային-հայրենասիրական գիտակցությունը, շրջանառության մեջ պահելու «ազգության մեծարանքի» հոգեբանությունը:

XIX դարը, կարելի է ասել, շնչում էր IV—V դարերի կերպարներով ու կրքերով, զգեստներով ու ապրումներով, — արդիականությունն ապրում էր անցյալի պաշարների հաշվին:

Ավանդական-պատմական թատերագրությունը՝ և՛ կլասիցիստականը, և՛ ռոմանտիկականը՝ հավասարապես «արշակյան», «վարդանյան», «սանդուխտ-շուշանիկյան» և այլն ցիկլերով, իր նպատակները սահմանափակելով սոսկ հայրենասիրական զգացմունքի պանծացման ու «անցյալի մեծարանքի» խըն-

դիրներով, չէր բերում գեղարվեստական արժեքայնության պայմանը՝ ճշմարիտ պատմականությունը:

Բնավ պատահական չէ, որ այդ թատերագրությունը արժանանում էր ժամանակի զգաստ մտածողների՝ Մ. Նալբանդյանի, Հ. Պարոնյանի և այլոց սուր քննադատությանը:

Նկատի ունենալով XIX դարում մեծ տարածում գտած «վարդանյան» ցիկլի թատերագրության ոչ պատմական բնույթը, Հ. Պարոնյանը գրում էր. «Մեկուն մեջ կնայիս, որ Վարդանը պատերազմին մեջ կմեռնի, մյուսին մեջ՝ Տղմուտ գետին մեջ կխեղդվի, մեկին մեջ՝ պատերազմի դառնալին ետքը կմեռնի, վերջապես ամեն մարդ ուղածին պես կմեռնի Քաջն Վարդան. եկու տես, որ Քաջն Վարդան այս ողբերգությանց մեջ ալ կցուցունի յուր քաջությունը, դինքը մեռցնող ողբերգակներուն մեծագույն մասն ալ ինքը կմեռցունե...»²⁷:

Ավանդական պատմական թատերագրության ամենամեծ թերությունը՝ պատմական ճշմարտության հանդեպ ասպարեզ բերած կամայականությունը, բացատրվում էր, ամենից առաջ, գեղարվեստական մտածողության սոցիալական նստվածքների բացակայությամբ:

Կլասիցիստ և ռոմանտիկ ողբերգակները պատմությունը նայում էին «վերականգնողի» հալացքով, առանց խորամուխ լինելու պատմության ներքին յորամաբանության, նրա իրական, սոցիալականորեն ու հոգեբանորեն հիմնավորված սյուժեների մեջ: Սա էլ, իր հերթին, դուռ էր բացում պատմական սխեմատիզմի, անկենդան հերոսների, պատմական նյութի մատուցման ոչ գեղարվեստական ձևերի առաջ:

Ինքնին հասկանալի է, որ պատմական դրամայի այս ավանդությունը ոչ միայն չէր կարող դառնալ սոցիալիստական թատերագրության զարգացման ելակետը, այլև, հակառակը, պատմական նոր դրաման հակադրվելու էր ավանդականին՝ ասպարեզ բերելով իր նոր սկզբունքները: Այս հակադրության արտահայտություններն էին, մասնավորապես, Եկատերինա Բահաթուրի պատմական ողբերգությունները՝ «Արտավազդ», «Թոնդրակեցիները», «Սմբատ Բագրատունի» և այլն:

Ուշագրավ է, նախ և առաջ, պատմական ողբերգության հերոսի ընտրությունը: Մինչ ավանդաբար թատերագրությունը դիմում էր թագավորների («արշակյան ցիկլ»), զորավարների («վարդանյան ցիկլ»), քրիստոնեական հավատի նահատակների («Սանդուխտ-շուշանիկյան» ցիկլ) կերպարներին, Ե. Բահաթուրը պատմության սոցիալական բովանդակությունը վերհանելու նպատակով դիմում էր բանահյուսական կերպարներին՝ արքայազն Արտավազդի լեգենդին, Թոնդրակեցիների կես-պատմական, կես-առասպելական շարժմանը և այլն:

Հերոսի ընտրությամբ իսկ արդեն Բահաթուրը հայտ էր ներկայացնում հաղթահարելու պատմական դրամայի ավանդության սահմանափակությունը և պատմականության որակը հիմնավորելու սոցիալական շերտերով:

Պատմական անցյալի մեկնաբանության այս ճիշտ միտումը Բահաթուրի դործերում հասավ ծայրահեղության:

Այսպես, «Արտավազդ» ողբերգության մեջ, հենվելով Մովսես Խորենացու, Էզնիկ Կողբացու և V դարի գրական այլ հուշարձաններում պահպանված տրվյալների վրա, Բահաթուրը փորձում էր տալ լեգենդի իր մեկնաբանությունը: Մինչ «վիշապների» կողմից քարայրում արգելափակված Արտավազդը, միջ-

նադարյան պատմիչի (Մ. Խորենացի) և փիլիսոփայի (Եղնիկ) բացատրության, արտահայտում էր շար և բարի ուժերի դիցաբանական պատկերացումը, Բահաթուրի դրամայում նույն Արտավազդը երևում է իբրև մարդկությանը ստրկության շղթաներից ազատագրող հերոս, սոցիալական արդարության առաքյալ:

Այս մեկնաբանությունը, անշուշտ, իր վրա կրում էր ժամանակի շունչը. այն ժամանակի, որը յուրովի խմբագրում էր պատմությունը, ամեն ինչ կապելով «դասակարգային» հոգեբանության հետ:

Պատմական ճշմարտության հայտաբերման իմաստով ավելի ճշմարտանման էր Ե. Բահաթուրի մյուս դրաման՝ «Թոնդրակեցիները», որի նյութը քաղված է ավանդական պատմագրության կողմից մոռացված միջնադարյան աղանդավորական շարժումներից:

Բայց «Թոնդրակեցիներում» նույնպես արտահայտվեց պատմությունը ըստ ժամանակի պատկերի սրբագրելու միտումը, այն, ինչ կոչվում է «պատմության մոդեռնացում»:

Միջնադարյան աղանդավորական շարժումը, որն իր մեջ անպայման պարունակում էր սոցիալական խոր նստվածքներ, «Թոնդրակեցիներ»-ում երևում է սոցիալական այդ նստվածքների բացարձակացումով, միանգամայն շղթայաղերծված միջնադարի բնորոշ հոգեբանական հակասություններից ու պատմական յուրահատուկ գծերից:

Մոդեռնացման ճանապարհով պատմությունը պարզունակացնելու, պատմությանը ողմանտիկական լուսապսակ հագցնելու միտումը տիրապետող գեղարվեստական հոգեբանություն էր:

Դա արտահայտվեց և՛ Լ. Միքայելյանի «Դոշ» դրամայում, ուր միջնադարյան ճորտը երևում է ֆեոդալական կապանքները գրոհող, սոցիալական գիտակցության բարձրագույն աստիճանին հասած առաջնորդի ղեկով, և՛ Վ. Վաղարշյանի «Սասունցի Դավիթ» պիեսում:

Հայ ժողովրդական վեպը, ժամանակի պահանջով, այս տարիներին նյութ է մատակարարում արդիականությունը՝ լուծելու ժողովրդի պատմական մաքառման խնդիրները:

Երևան են գալիս նաև վիպերգի դրամատիկական մշակումներ, որոնք առաջնեկը Գ. Ալթունյանի «Սասունցի Դավիթ» էր, ապա՝ Ա. Աթայանինը, հետո՝ Վ. Վաղարշյանինը:

Բոլոր այս մշակումներում պակասում է էպոսի պատմական շունչը և, հակառակը, իշխում է քաղաքական ու սոցիալական նստվածքների ծայրաստիճան բացարձակացումը, ժամանակի քննադատության լեզվով առած՝ «հոռի մոդեռնացումը»:

Ընթանալով այդ ճանապարհով, թիրևս ցանկանալով արդի ժամանակաշրջանի մեջ տեսնել պատմության արձագանքները, Վ. Վաղարշյանը գրեց վերապատմական, ըստ էության՝ էպոսի բուն ոգուն անհարազատ մի պիես, ուր ծանրության կենտրոնը դարձել էր արաբական հարկահանների դեմ ժողովրդի բարձրացրած ու սոցիալական լայն ծրագրերով գիտակցված ապստամբությունը:

Պատմական իրադրությունը տեղադրելով էպոսային հարաբերությունների մեջ, թափերագիրը փաստորեն հասել էր հակառակ արդյունքի՝ պատմության անստույգ մեկնաբանության:

Երեսնական թվականներին հայ թատերագրության մեջ երևում են նաև պատմության ավելի սթափ թափանցումներ:

Դրանց շարքում է Դ. Դեմիրճյանի «Իրկիր հայրենին» (1939)՝ թատերագրության արվեստի առումով էական պակասներ ունեցող մի գործ, որը, սակայն, պատմականության առումով հարազատ է ներկայացնում միջնադարյան Հայաստանի իրադրությունը:

Ազգային անկախության ու օտար կողմնորոշման (բյուզանդական) բարդ քաղաքական հարաբերությունների ընթացքում Դ. Դեմիրճյանը ներկայացնում

է նաև ժողովրդական ներքնախավերին, նրանց հայրենասիրական իդեալների ու դեմոկրատական ձգտումների մեջ դիտելով հայրենիքի կենսունակության աղբյուրները: Անին կառուցող վարպետները դառնում են նաև երկիր հայրենիի պաշտպանները,—սա է գեղարվեստական այն գլխավոր միտքը, որ քարոզում էր Դեմիրճյանի պատմական դրաման:

Հայ թատերագրության մեջ աչքի ընկնող երևույթ եղավ նաև նշանավոր դերասան Մ. Զառանի «Շահնամե» պատմական ողբերգությունը՝ արժանանալով լավագույն պիեսների համամիութենական մրցանակաբաշխության երրորդ մրցանակին, Վ. Կիրշոնի և Վ. Կոչերգայի պիեսներից հետո:

Ինձական անվիճելի արժանիքներ ունեցող այս պիեսում, պատմական-բանահյուսական նյութի վրա՝ քաղված արևելյան ֆոլկլորից ու գրական աղբյուրներից (Ա. Դավրիժեցի, Ջուղայեցի և այլն) թատերագիրը արժարժում է այն գաղափարը, որ բռնապետությունը և ժողովրդասիրությունը անհամատեղելի հասկացություններ են:

Պայմանականորեն պատմական կարելի է համարել նաև մոտավոր անցյալի՝ Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների որոշ դրվագները ներկայացնող պիեսները՝ Վ. Վաղարշյանի «Օղակումը», Ա. Գուլակյանի «Արշալույսինը», Դ. Սարյանի «Երեք երգը» և այլն:

Նրանց մեջ թատերագրական որոշակի որակ է «Օղակումը»՝ սովետական իշխանության հաղթանակի համար Զանգեզուրի գյուղացիների պայքարի կենդանի տեսարաններով և, մանավանդ, գեղջկական դարավոր փիլիսոփայությունը մարմնացնող Ասլան ամուսնացու, հյուսիսից կերպարով:

Հայ սովետական թատերագրության ձևավորման տարիներին առաջին և գլխավոր հոգսը, բնականաբար, ժամանակակից իրականության գաղափա-

րական-բարոյական կառուցվածքը արտացոլող ժամանակակից դրամայի ստեղծումն էր, ասել է թե՛ պատմական նոր ժամանակի էությունը, ոգին, հեռանկարն արտահայտող մարդկային բնավորությունների հայտնագործումը:

Հասարակական կյանքի զարգացման դրամատիկ, կոնֆլիկտային-բախումնային, «աններդաշնակություններով» լիցուն իրադրությունը հրամայարար հարուցում էր դրամայի ժանրի սուր կարիքը, այն ժանրի, որի խնդիրների մեջ կարևորագույնը, ըստ ռուս սովետական հայտնի թատերագիր Ն. Պոգոդինի դասակարգման, կյանքի «աններդաշնակությունները» վերացնելն էր:

«Անցյալի ուրվականներին» դեմ ուղղված սուր երգիծանքը՝ կատակերգության ժանրով, կամ ազգային պատմության հին շերտերի նորովի իմաստավորումը՝ պատմական ողբերգության ժանրով, անշուշտ կարևոր դեր ունեին խաղալու հասարակության կյանքում, բայց վճռական խոսքը սպասվում էր դրամայից՝ նոր հասարակության սոցիալական-բարոյական դիմանկարը հաստատող և՛ կյանքի «աններդաշնակություններին» աղբյուրները բացահայտող ժանրից:

Իսկ ժամանակակից դրամայի յուրացումն ինքնին ստեղծագործական չափազանց դժվարին խնդիր էր:

Մի շարք առումներով:

Բացի այն, որ պատմական նոր իրականության նյութը՝ «զարաշրջանի դինամիզմը», կամ, ինչպես այդ տարիներին էին ասում՝ «պատմության արագությունը», կանխում էր երևույթների բուն խորքերը թափանցելու հնարավորությունը, ասպարեզի վրա էին մի շարք տեսական-գեղագիտական սկզբունքներ, որոնք ըստ էության, հրահրում էին զարգացման ոչ արդյունավետ, հեղհեղուկ, վիճելի ուղիներ:

Տեսական հրահանգներից ամենատարածվածն ու օրինականացվածն այն դրույթն էր, թե ժամանակակից դրաման կյանքի ճշմարտությանը հասնելու համար անպայման պետք է լինի «մասսայակերպ», պետք է բեմ հանի բացառապես ժողովրդի հավաքական զանգվածներին: Դրամայի «մասսայակերպության» սկզբունքը, ինչ խոսք, պայմանավորված էր ժամանակակից իրականության արմատական էությունը ճանաչելու ելակետով, բայց դառնալով կայուն գեղարվեստական օրենք, ամենից առաջ խփում էր դրամայի բուն էությանը՝ նրանից օտարելով ներքին, հոգեբանական դրամատիզմը, հակամարտ կրքերի և զգացմունքների բախումը:

Տեսական այդ դրույթի հետ անմիջականորեն կապված էր թատերագրության նպատակաբանական ուղղության առաջնայնության գաղափարը՝ անարյուն սխեմատիզմի և վերացական պաթոսի այդ հրահրողը:

Ժամանակի արվեստաբանական-տեսական միտքը դեգերում էր նաև ուրիշ մոլոր ուղիներում, ինչպիսին էր, օրինակ, ժանրի «արմատական» վերակառուցման, այսինքն՝ «կանոնադանցության» հայացքը:

Վերանայել դասական դրամայի բոլոր կանոնները, — անարխիստական այս հայացքը թեև հիշում էր կյանքի մեջ առաջ եկած նոր հարաբերությունների և բախումների արտակարգ սրությունը արտացոլելու անհրաժեշտությունից, բայց, ըստ էության, ականներ էր դնում թատերագրության ստուգված ճանապարհին:

Տեսական սխեմատիկ, հաճախ անորոշ և անկայուն հրահանգներին գումարվում էր նաև թատերագրության «սպեցիֆիկայի» հետ կապված դժվարությունը:

Հնուց ի վեր հայտնի դժվարությունը, թե դրաման (լայն առումով) գրասկանությունն դժվարին ժանրն է, մվիլի քան ճշտվում էր պատմական նոր իրադրության մեջ, կյանքի նոր նյութի ուժեղ «դիմադրության» պայմաններում:

Բսանական թվականներին թեև հրեացիներն նոր իրականության նյութը շոշափող մի շարք թատերապատկերներ, ինչպես քաղաքացիական կռիվների դեպքերին նվիրված Դ. Դեմիրճյանի «Հաղթական սիրո երգը» (1926) գրամատիկական էսքիզը, անցյալի գյուղի խավարը պատկերող Լ. Սաղաթելյանի «Մի կտոր հողի համար» պիեսը, գյուղի սոցիալիստական դարձնքը ներկայացնող Ա. Ղարապյուլյանի «Կոմսոմոլ Աստղիկը», Վ. Վաղարշյանի «Նավթը»՝ արդյունարերական թեմայով, Ան. Վարդանյանի՝ գյուղական կյանքի պատումները, թեև թատերական ազդագրերում երևացին ուրիշ վերնագրեր, բայց դրանք չդարձան արվեստի երևույթներ, նախ՝ հերոսների միագիծ սոցիալական մեկնաբանության, պիեսների նպատակաբանական սխեմատիզմի, այնուհետև՝ երևույթների մատուցման նեղ-բարձրագրական մեկնակետի պատճառով:

Թեև չկար մեծ զգացմունքների և մեծ կրքերի ժամանակակից դրաման, բարդ, բազմաշերտ կյանքի սուր դրամատիզմը՝ հնի ավերման ընթացքում ծնվող նոր հոգեբանությունը բացահայտող ժանրը, բայց հասարակական հրատապ խնդիրներ հրահրող այդ ժանրի պահանջն այնքան մեծ էր, որ ժամանակի մամուլը բառացիորեն ողողված էր դրամայի կարիքը հիմնավորող քննադատական-տեսական ելույթներով:

Մինչ այլ դեպքերում, ասինք, օրինակ, պոեզիայի և արձակի դեպքում, տեսությունը մշակվում էր նյութից հետո կամ գրական նյութին զուգընթացաբար, այստեղ տեղի ունեցավ հակառակը՝ տեսությունն առաջ ընկավ թատերական գործնականից:

Ժամանակակից դրամայի տեսության հարցերը խոր, երբեմն հակասական, երբեմն վիճելի մեկնաբանություն ստացան Դերենիկ Դեմիրճյանի մի շարք հոդվածներում: Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիայի մեկնաբան Տ. Հախումյանի միանգամայն ճիշտ դիտողությամբ, Դ. Դեմիրճյանը այդ տարիներին ստեղծեց «սոցիալիստական դրամայի իր համակարգը»²⁸, որը նկատելի դեր խաղաց հայ սովետական գեղագիտական մտքի պատմության մեջ:

Թատերագրության ընդհանուր և «սպեցիֆիկ» հարցերը թեև Դ. Դեմիրճյանին զբաղեցնում էին դեռ նախահեղափոխական տարիներից, բայց նրա մտքերն ու դիտողությունները կայուն համակարգի տակ դրվեցին երեսնական թվականների սկզբին, երբ մեկը մյուսի ետևից լույս աշխարհ եկան նոր թատերագրության դարգացման հարցերն արժարժող, գրականության այդ ասպարեզի հրատապ խնդիրները յուրացնող խորաթափանց հոդվածներն ու հրապարակային ճառերի սղագրությունները:

Հայ սովետական թատերագրությունը 30-ական թվականներին, «խանձարուրային» կամ «նախնական կուտակման» շրջանը անցնելուց հետո, կանգնեց իր դարգացման հեռանկարները պարզելու անհրաժեշտության առաջ: Սկիզբ առան բուն, ծայրաստիճան կրքոտ վիճաբանություններ, թատերական մթնոլորտը լցվեց տեսական խոսք ու դրույցով, ուր առանձնապես ծանրակշիռ հնչեց թատերագրական մեծ փորձի տեր և, մանավանդ, ինքնատիպ մտածող Դ. Դեմիրճյանի խոսքը:

Հատկապես կարևորելով դրամայի և իրականության կապերի խորացման խնդիրը, Դ. Դեմիրճյանը այդ կապի գլխավոր պայմանը տեսնում էր ոչ այ-

լուր, քան դրամայի դրամատիզմի, այսինքն՝ ժանրի տոհմական-գենետիկական հատկանիշների վերադարձի մեջ:

Առանց այդ պայմանի՝ դրամատիզացված դրամայի,—ասում էր Դեմիրճյանը,—անհնարին է պատկերել իրականություն՝ քանդման և կառուցման ժամանակաշրջանի, ամբողջ բարդությունը, հասարակական զարգացման հակասական, կոնֆլիկտային բնույթը, անհնարին է հասնել բախվող ուժերի ճշմարտությունը:

«Դրամայի դրամատիզմի» հանգույցի լուծումը Դեմիրճյանը ենթադրում էր բուն իրականության մեջ, այդ իրականության զարգացման ներքին զուսպանակները ասպարեզ հանելով, ավելի ստույգ՝ այդ իրականության ներքին բարդությունը կրող և ներքին բախումները արտահայտող հերոսի մեջ:

Նա առաջադրում էր հոգեբանական հարուստ կնճիռներ, հոգեկան ներքին հակամարտություն ունեցող հերոսի յուրացման՝ իբրև իսկական (և ոչ թե աբստրակտ) դրամատիզմի, պահանջը:

Դրամայի դրամատիզմի խնդրի տեսական քննության առումով վերին աստիճանի ուշագրավ է գրողների համամիութենական առաջին համագումարում Դեմիրճյանի ունեցած ճառը, ուր իրեն հատուկ խորությամբ նա բացատրում է «Ներքին հոգեբանական կոնֆլիկտների», հերոսի ինքնաճանաչման, ինքնորոնման էությունը՝ իբրև ռեալիստական կենդանի կերպարների ստեղծելու լիարժեք պայմանի. «Դրամայի և նրա հերոսների դրամատիկացումը կանգնած է սովետական թատերագրության օրակարգում: Բայց ի՞նչ ձևով դրամատիկացնել դրաման և նրա հերոսներին: Հերոսը, ինչպես դուք գիտեք, ինչ-որ պատրաստի բան չէ: Հերոսը պատրաստվում է լարված գործունեությամբ և դիալեկտիկորեն փոփոխական իրականության կողմից: Հերոսների ձևավորման ուղին դիալեկտիկական է, այստեղ թատերագրի խնդիրն է որոնել և բացահայտել հակասությունների միասնության արվեստը և ցուցադրել զարգացումը»²⁹:

Իհարկե, այդ դրույթով Դեմիրճյանը նորություն չէր բերում դրամայի տեսության մեջ, ուր, սկսած Դիդրոյից և Լեսսինգից ներքին հոգեբանության պահանջը միշտ էլ եղել է իբրև հիմնական պահանջ, բայց այդ դրույթով նա ժամանակակից դրաման պաշտպանում էր այն միտումներից, որոնք շնչառ դնելով արտաքին բախումների վրա, փաստորեն դրաման զրկում էին ժանրի տոհմական հատկություններից:

Սոցիալիստական թատերագրության զարգացման համար 20—30-ական թվականներին բացառիկ կարևորություն ունեցող հարց դարձավ «ժամանակակից թեմատիկայի յուրացման» խնդիրը:

Քրեատոմատիկական դարձած հայացքը, թե ժամանակակից դրաման կյանքի նյութով կարող է լիցքավորվել՝ միայն գիմելով բուն կյանքի երևույթներին, այն ժամանակ շունչ ալժմյան պարզությունը:

«Հին» և «նոր» թեմատիկայի հարաբերության խնդիրը քննելով, Դ. Դեմիրճյանը կարևորում էր «սահմանագծեր» չբաշխելու, այլ ժամանակակից մոտեցման, «հին նյութի» մեջ եղած արդիական նստվածքները հնչեցնելու մոտենալը, խնդիրը դուրս էր բերում փիլիսոփայական լայն տեսադաշտ, բայց և տվյալ կոնկրետ իրականությունն էր համարում դրամայի արդիականության սկզբնաղբյուրը: Այն իրականությունը, ուր մարդը մաքառում էր կեցության և բարոյականության նոր ձևերի հաստատման համար:

Ժամանակակից թեմատիկան համարելով թատերագրության արդիական դիմագծի ակունքը, Դեմիրճյանն առավել զնահատում էր երկրորդ քայլը՝ թեմայի դեղարվեստական յուրացումը, ժամանակի պատմական նստվածքների իմաստավորումը, երևույթների բուն էությունը հասկանալը։ Մեկ անգամ չէ, որ իր հոգվածներում Դեմիրճյանը խոսում է թափանցումից, իմաստավորումից, խորացումից, «յուրացումից», այդ ամենի տակ հասկանալով ոչ միայն կյանքի մոտիմոտո, ուղղակի ճանաչողությունը, այլև ճանաչողության գեղարվեստական կերպը. «Յուրացումը թեմայի՝ դա միայն ճանաչողությունը չէ։ Յուրացումը դա կյանքի մեջ թափանցելու այն աստիճանն ու դրությունն է, երբ տվյալ կյանքի վայրը, մարդիկ, դեպքերը, գաղափարները դառնում են պատկերներ, կերպարներ, ապրումներ, հուզականություն»³⁰։

Այստեղից հետևում է դեմիրճյանական պարագոքսը «թեմայի հնացման» մասին. «Դալիս են որոշ տարիներ, կյանքը մեջ է գցում մարդիկ, դեպքեր՝ դրամատուրգիայի գրչին արժանի։ Եվ ահա սկսվում է հետաքրքրական մի երեւույթ։ Տվյալ թեման ողողում է բոլոր պիեսների բովանդակությունը։ Ամենքը գրում են տվյալ թեմայի մասին...

Եվ թեման հնանում է...»³¹։

Բայց,— շարունակում է իր միտքը Դեմիրճյանը,— հնանում է ոչ թե թեման, այլ մի ուրիշ բան՝ թեմայի արտահայտման ձևն ու եղանակը, հնանում է մոտեցումը։

Յուրահատուկ պարագոքսներով մերժելով «թեմայի հնացման» տեսակետը, Դեմիրճյանը նորից դնում է «օրվա շարիքայինի» և «դարաշրջանի մնայունի» խնդիրը, թափանցման և խորացման խնդիրը, բերելով Ա. Պ. Չխովի օրինակը. «Օրվա հրատապությունը պատկերող դրամատուրգը՝ եթե չի գրտնում նրա այն օղակը, որով այդ հրատապությունը կապվում է էպոխայի հետ, անցնում է իր ընտրած թեմայի հետ՝ հնանում է։ Չխովի թեմաները օրվա շարիքային են եղել իր էպոխայի մեջ։ Բայց նա գտել է մնայուն օղակները, որով և կապել է այդ օրվա շարիքայինը ուրիշ էպոխաների հետ»³²...

Թատերագրության տեսության դեմիրճյանական համակարգում կարմիր թելի պես անցնում է հերոսի պորբեմը։ Շարունակ և անընդմեջ հիշեցնելով մարդու նորացման դիալեկտիկան, նոր հոգեբանության աստիճանական արթնացումը, ինչպես և նախադպրաշանքելով թատերագրության «սպեցիֆիկայի» արտաքին հանգամանքների մեջ կղզիանալու վտանգից, Դեմիրճյանը նույն հետևողականությամբ առաջնահերթ նշանակություն է տալիս «բնական էությունը»՝ «խարակտերի» զրվածքին, առանց որի թատերագրությունը չի կարող լինել ներդործուն արվեստ։

Բնավորության ճշմարտությունը նա կապում է հերոսի էության հետ։ «Խարակտերը բաժվում է գործի մեջ, ներքին հակամարտության մեջ»³³, Դ. Դեմիրճյանն այդ հերոսին ըմբռնում է նախ և առաջ իբրև մարդ, իբրև կենդանի և բաղմակողմանի անհատականություն.

«Ի՞նչ բան է խարակտերը։ Դա նախ և առաջ մարդ է։

Մարդկային հատկությունները կարող են միայն խարակտերի ստեղծման հարցում օգնել։ Առանց խորքը թափանցելու, առանց ինքնատիպ գծերի, առանց մարդկային կենդանի հատկությունների խարակտեր չկա։ Խարակտերը որքան ընդհանրացում է, այնքան էլ կոնկրետ է, «տվյալ դեպքում է»։ Խարակտերը պետք է հանդես գա իր մտքերով ու ապրումներով, իր յուրահատուկ գծերով։ Այլապես նա կդառնա վերացական մարդ»³⁴։

Մի տյլ տեղ նա գրում է. «Ասել վերջին խոսքը հենց սկզբից՝ դա մամուլի պիծն է: Այսպես չէ գրականությունը... Նա սիրում է «զնալ խորքերը», թափանցել իրերի փիլիսոփայության մեջ, թաքնվել պատկերների ետևը, քողարկել իր տենդենցը, գեղեցկացնել իր ձևերը, գործել իր հուզական ապարատի միջոցով»³⁵:

Սոցիալիստական դրամայի դեմիրճյանական քննություններում մեծ տեղ է տրվում ժանրին:

Խառնվածքով և մտածողությամբ լինելով ավանդական ժանրերը նորացնելու ջատագով, Դեմիրճյանը այս ելակետով էլ դառնում է թատերագրության ժանրային կառուցվածքին, հրատապ համարելով «գարաշրջանի ժանրի» ընդ-դժումը. «Դրամա, ուրեմն և մոնումենտալ, ուրեմն և մեծակառույց մի օբյեկտ, որի մանրաքանդակը չպիտի խանգարի նրա «սինթետիկ» ստիլին, նրա ընդհանուր դիրքին... Դա մի հասարակական հանդիսավոր հուշարձան է, որ դիտվում է հեռվից, պերսպեկտիվից կամ զեպի պերսպեկտիվը և տարածությունը սրողում է մանրամասները, կենցաղը, հոգեբանությունը...

Հանգույցի, կենցաղի, բարքերի, հոգեբանական նրբությունների ու հայաստանի խճճումների մանրաքանդակը կընկնի հետին պլանը և առաջ կբաշվեն խոշոր գծերը, հաղթական կամարներն ու սյուները, ընդհանուր կառուցվածքի ողջ շրջագիծը»:

«Մոնումենտալի» տեսությունը որոշ իմաստով արձագանքում էր սովետական դրամատուրգիայի ժանրային էության այն ասուլիսին, որ մի թևում հանդես էին գալիս կիրշոնը և Սֆինոգենովը՝ սիրո, կենցաղի անխուսափելի պահանջով, մյուս թևում՝ Վս. Վիշնևսկին և Ն. Պոգոդինը՝ անհատական ապրումների ժխտումով:

Մոնումենտալի և մանրաքանդակի տեսությունը տեղագրելով ընդհանուր, սովետական, համամիութենական թատերագրության գործնականի մեջ, Դեմիրճյանը տարրերակում է երկու ուղղություն՝ «մասսայական» և «անհատական», «դանգվածային» և «կամերային», առաջնությունը տալով «մասսաների կյանքի մեջ կատարված բեկումը» արտացոլող մոնումենտալին, զանգվածային ոճին, սա համարելով նոր ոճի արտահայտություն, իսկ մյուսը՝ «ավանդական»:

Դրականության պատմաբանի իրավացի դիտումով Դեմիրճյանի «այս հայացքներն ունենին իրենց լույսն ու ստիլերը: Վերջիվերջո, իհարկե, դրամատուրգը ճիշտ էր նկատում հերոսական-ուռմանտիկական և կենցաղային-հոգեբանական դրամաների տարբերությունները: Իրոք, առաջինում խոշոր դեր են խաղում ուռմանտիկական պաթոսը, ընդհանուր գծերը, երկրորդը նույնպես ձգտում է կերպավորել, բայց գերազանցապես հոգեբանության, ներքին դրամայի և մանրամասների միջոցով:

Դեմիրճյանի հայացքների ստվերն այն էր, որ նա փաստորեն տիպականը տեսնում էր սոսկ ընդհանուրի և հերոսականի մեջ, ռեյնֆններ չէր տեսնում երկրորդի մեջ, այս տիպի դրամաների կերպավորման եղանակը համարելով մանրաքանդակը»³⁶:

Դ. Դեմիրճյանից բացի ժամանակակից թատերագրության զարգացման հրատապ խնդիրները այս կամ այն տեսանկյունով քննության առարկա են դառնում Հ. Գյուլիքեխյանի, Տ. Հախումյանի, Գ. Աբովի, Վ. Թոթովենցի, Մ. Ջանանի, Լ. Քալանթարի, Վ. Վաղարշյանի, Ս. Մելիքսեթյանի, Ա. Գուլակյանի և այլոց հոգվածներում: Տեսական ասուլիսների հրահրմանը մեծապես

խիստանում է 1934-ից հրատարակվող «Խորհրդային արվեստ» ամսաթերթը, որը դառնում է հասարակական այն ամբիոնը, ուր բարձրանում են ժամանակակից հերոսի, թատերագրության ժանրերի, արտահայտչական նոր ձևերի, նատուրալիստական ու ֆորմալիստական միտումների հաղթահարման և այլ խնդիրները:

Սուր վեճերի ու տարաձայնությունների ընթացքում ստեղծվում է տեսական մթնոլորտ, ավել կամ պակաս հստակությամբ պարզվում են սոցիալիստական թատերագրության հանգույցները:

Տեսական իրադրությանը զուգընթաց ստեղծվում են նաև ժամանակակից դրամաներ, որոնք հետաքրքրական են ոչ այնքան իրենց գեղարվեստական արժեքով, որքան որոնումներով, «գրամայի դրամատիզացիայի»՝ հոգեբանական թափանցման, միտումներով: Այս առումով ուշագրավ է Դ. Դեմիրճյանի «Ֆոսֆորային շողը», որն իր իսկ՝ հեղինակի բացատրությամբ, խնդիր ուներ «հասարակական կյանքը դրսից տանել ընտանիք»:

Այս մտահղացումը, սակայն, շունեցավ խոր, հոգեբանական իրացում, ինչպես և թատերագրական որակ չեղավ Դ. Դեմիրճյանի մյուս պիեսը՝ «Ժողովրդական ճշմարտության հեթիաթը» պատմող «Կապուտանը»:

Թատերագրության տեսաբան Դեմիրճյանը, որ անհաշտ մարտնչում էր սխեմատիզմի՝ նպատակաբանական արվեստի դեմ, ստեղծագործական իր որոնումներով չիսուսափեց նույն սխեմատիզմից, կյանքի բարդ հարաբերությունների հասարակացումից:

Հարցը միայն այն չէ, որ այդ պիեսներում կա «մոնումենտալի», հերոսականի պաթոս, և ոչ էլ այն, որ գաղափարները ալղարարվում են հրապարակախոսական անմիջականությամբ: Անհաջողության ավելի խոր պատճառն այն է, որ հեղինակին զրադեցրած գաղափարները թե մեկ, թե մյուս դեպքում, դրվելով կոնկրետ, շատ կոնկրետ, նեղության շափ ճշգրիտ բանաձևերի, դասադրային սահմանների տակ, թատերագրին ետ պահեցին դրանց գեղարվեստական որոնման ու արտահայտման ուղիներից: Այդ պիեսներում կար ընդհանուր տեսակետը, ընդհանուր, պատրաստի հայացքը, բայց չկար իր՝ թատերագրի ներքին ձայնը, իր անհատական տեսանկյունը, իր դրամատուրգիան:

Դրամայի նոր կառուցվածքի ու ձևի որոնումը հանգեցնելով՝ այսպես ասած «գրամատիկական բանաձևին», դրա կյանքային համարժեքին, Դեմիրճյանը «Ֆոսֆորային շող» (1932) պիեսում, նաև ժամանակի մյուս հայտնի թատերագիր՝ Վահան Թոփոզեցի իր «Երկու սուր» (1930), «Մոխրակույտ» (1936) պիեսներում դարձյալ դիմեցին լուսավորական-բուրժուական դրամայի «ընտանեկան» սյուժեին, ուր հերոսներն են յուրայինները՝ ազգական, արյունակից, բարեկամ: «Ֆոսֆորային շողում»՝ Ռադինը, Կինը, Ռադինի քենին, սրա ամուսինը՝ Բերնացիին, «Երկու սուր» պիեսում՝ չեկիստ Ալյոշան, Կինը՝ Մարգարիտան, կնոջ եղբայրը՝ Արսենը, կնոջ հորաքույրը:

Խնդիրը «ընտանեկան սյուժեի» ավանդականությունը չէ, այլ այն, որ այդ պիեսներում գլխավոր շեշտը գցելով սոցիալական գծի վրա, թատերագիրները պակաս ուշադրություն են դարձնում մարդկային՝ ներքին հակամարտությունների գծին, որի պատճառով էլ տուժում է դրամայի դրամատիզմը:

Դեմիրճյանն իր դրամաներում, մասնավորապես «Կապուտանում», չկարողացավ ընթանալ հոգեբանական թափանցման արահետներով, այլ գնաց քննադատության (և պաշտոնական կարծիքի) բացած «կանաչ ճանապարհով, որը սխեմատիզմի ճանապարհն էր:

Սխեմատիզմի հունի մեջ էին նաև ժամանակաշրջանի թատերագրուՅւան մյուս փորձերը, որոնցից մի քանիսը թեև ունեցան բեմական կյանք, բայց քիչ թե շատ ամուր հետադիժ չթողին թատրոնի պատմության մեջ:

Դժամաների մեծ մասում դրամատիկական բախումները փոխարինվում էին հակադրումներով (բացասական ու դրական հերոսների), կերպարները՝ դադափարական ձայնափողությամբ, հուղականությունը՝ հուզական զեղումներով:

«Ժողով, ճառ, կրակոց,—գրում էր Ստ. Զորյանը 1932-ին,—սրանք են դրամայի «արտահայտչական ղենքերը»³⁷:

Այս իրադրության մեջ իսկական դրամայի, արդիական, բրեխտյան իմաստով փիլիսոփայական դրամայի հայտ ներկայացրեց Եղիշե Զարենցը, «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի մեջ (1933) տպագրելով «Աքիլլես, թե՞ Պյերո», գործը՝ «դրամատիկական ինտերմեցո» ժանրային անունով:

Զարենցի դրաման, սակայն, չդարձավ ժամանակաշրջանի թատերագրական փաստ, որովհետև վերատպված (1934) հավաքածուի մեջ արդեն չկար այդ գործը:

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

1

XX դարասկիզբը հայ իրականության մեջ նշանավորվեց գրական քննադատության դարգացման նոր և բարձր աստիճանով: Դրա առարկայական նշաններն էին առավել եռանդուն մասնակցությունը ընթացիկ գրական շարժմանը, մեթոդաբանական տարբեր ուղղությունների սուր, սկզբունքային բանավեճերը, քննադատության ժանրային ինքնորոշումը («անջատումը» լրագրային հրապարակախոսությունից), ժանրատեսակների բազմազանությունը, հասարակական լայն տեսագիծը, գեղարվեստական արժեքայնության չափանիշների կիրառումը, գրականության դարգացման կենսունակ միտումների սթափ կոահումները և այլն, և այլն:

Քննադատության առաջընթացի երևույթը հետևյալ կերպ բնութագրեց Հովհ. Թումանյանը. «Մուրճի» օրերից սկսած մեր մեջ երևում են գրական հասկացողության ու ճաշակի տեր մարդիկ, որոնք քննադատության մեջ դնելով գրական-գեղարվեստական խիստ պահանջներ, միաժամանակ իրենց հետ բերում են լուրջ վերաբերմունք ու հարգանք դեպի գրողն ու գրականությունը»¹:

Դարասկզբի հայ քննադատության բուռն դարգացումը պայմանավորված էր առհասարակ գեղարվեստի մեջ «նոր ուղիների» և «նոր հոսանքների» հայտնագործելու համար սկսված շարժման ուժեղ թափով, այն շարժման, որը հրահրում էր հայ գրականության գեղագիտական նոր բովանդակությունը՝ գեղարվեստական հին ըմբռնումների ու հնացած պատկերացումների վերանայման նշանաբանով:

XX դարի գեղարվեստական նոր իրադրության մեջ, բնականաբար, տեսական-քննադատական միտքը նույնպես ընդառաջ էր գնալու նոր պահանջներին, տեսականորեն հիմնավորելու էր գեղարվեստի դարգացման ընթացիկ մոմենտի յուրահատկությունները:

Նոր պահանջների յուրացումը ինքնին ենթադրում էր անհաշտություն գրական քննադատության մեջ գործող սրուշ սկզբունքների հանդեպ: Առաջին հերթին դա վերաբերում էր Լեոյի «ազգային-ուտիլիտարիստական» մեթոդին (սա վ. Տերյանի բնորոշումն է) քննադատությանը, որի հիմնական բովանդակությունը գեղարվեստի ազգային-հասարակական օգտակարության գաղափարն էր՝ հաճախ հասկացված նեղ ու միակողմանի, առանց թափանցելու արվեստի ներքին գեղագիտական հարստության և բարդության մեջ»²:

Բնավ պատահական չէ, որ տասական թվականներին գրական բանավեճերում էական հարցականներ կախվեցին Լեոյի գրականագիտական դավանանքի վրա:

Լեոյի «ազգային-ուտիլիտարիստական» ուղղությունը մի տարբերակն էր կուլտուր-պատմական այն դպրոցի, որն ուներ համաշխարհային լայն տա-

րաժուժ՝ տեղային արտահայտություններով: Այդ դպրոցի իպոլիտ-տեխնական խմբագրությունը տեղ գտավ նաև հայ իրականության մեջ, քննադատությունը կողմնորոշելով դեպի աշխարհագրական միջավայրի վճռական դերի ընդգծումը:

Կուլտուր-պատմական դպրոցի կողքին դարասկզբին գեղագիտական որոշակի դիրքերով ընդգծվեցին պատմասոցիոլոգիական և հոգեբանական ուղղություններ՝ սրանց տարբերակներով, ինչպես և ծանրակշիռ հասարակական փաստ դարձավ մարքսիստական քննադատությունը:

1900—1910-ական թվականների գրական բուռն վեճերի մեջ մկրտություն ստացած քննադատ-գրականագետ-հրապարակախոսների նոր սերնդի մի շարք հայտնի դեմքեր նշանակալից դեր խաղացին նաև հայ սովետական քննադատության և գրականագիտության սկզբնավորման տարիներին:

2

Հայ սովետական գրականության սկզբնավորման ու ձևավորման շրջանի կենտրոնական, կարելի է ասել՝ առանցքային հարցը նորագույն գրականության բնույթի և հեռանկարի հարցն էր, որին տեսությունը տալիս էր տարբեր, ոչ միանշանակ պատասխաններ: Ինչպիսի մոտեստանում, հայ իրականության մեջ ևս քսանական թվականների սկզբին առաջին դիրքերի վրա էր Պրոլետկուլտի հրահանգած «պրոլետարական կուլտուրայի» այն մոդելը, որը ենթադրում էր ժառանգորդական թելերի լիակատար խզում՝ հանուն պրոլետարական գրականության «ինքնավարության»:

Որդեգրելով համառուսաստանյան Պրոլետկուլտի հիմնարար դրույթները, այդ կազմակերպության հայ հետևորդները նույնպես ամբողջովին բացասում էին գեղարվեստական ավանդների նշանակությունը, նոր գեղարվեստի կառուցումը հանգեցնելով բացառապես «պրոլետարական հուզապրումների» վերարծարծմանը:

Պրոլետկուլտական հույժ միակողմանի, ըստ էության նեղ-աղանդավորական տեսական առաջադրությունները որոշակի գեղարվեստական պլատֆորմի տեսք առան «Մուրճ», «Դարբնոց», «Քուրա» պարբերականների էջերում³, ուր ամբողջ ձայնով շեփորվում էր «ցեխի գրականություն», այսինքն՝ մի դասակարգի գրականության, իբրև Ապագայի արվեստի, տեսակետը:

Պրոլետկուլտական անխառն ոգով էին շնչում ոչ միայն ռուսական «Кыз-ница» խմբակցության (սա Պրոլետկուլտի մի տարատեսակն էր և «գործնական-արտադրական ցեխը») տեսաբանների՝ Ա. Բոգդանովի, Ն. Լյաշկոյի, Ա. Պլատոնովի հոգվածների թարգմանությունների և դրանց վերաշարադրությունների տպագրությունները, այլև հայկական գրական պարբերականների շուրջը խմբված գրող-խմբագիրների ու քննադատների «տեսական հիմնավորումները»:

«Մուրճի», «Դարբնոցի», «Քուրայի» խմբագրականներն ու հոգվածները հայ սովետական գրական քննադատության անդրանիկ էջերն են, ներթափանցված նոր գրականության դարգացման հեռանկարը միակողմանի և հապճեպ գծերով ներկայացնող եղրակացություններով:

«Դասակարգային ինքնամոփոխվածություն» դրույթի տրամաբանական հետևությունն էր դասական ժառանգության դիկտատորական-վարչական տապալման հրահանգը, անցյալի արվեստի ստեղծագործությունները «հնացած»

ու «սպառնալից» համարելու տեսակետը: Դրա կրողներն էին ոչ միայն մուրճա-
կան-դարձնողականները, այլև «Ծրեքի» խմբակի հրահանգիչները, որոնք
նույնպես իրենց Դեկլարացիայում և դրա հրապարակային մեկնաբանություն-
ներում հրահանգում էին «արմատական խզման»՝ հին և նորագույն գրակա-
նության սահմանագծի դալանանքը:

Նորագույն գրականության զարգացման առանցքային, գլխավոր խըն-
դիրների հենքի վրա էլ դիմորոշվեց 20—30-ական թթ. գրականագիտությունը
(քննադատությունը)՝ մեթոդաբանական տարբեր ուղղություններով:

3

Գրականության զարգացմանն ուղեկցող տեսական հրահանգների և նշա-
նաբան-լոգոնոմների խառնադմուկի օրերին մարքսիստական տեսակետներով
հանդես եկան դեռ հեղափոխությունից առաջ ճանաչված մի շարք տեսաբան-
քննադատներ, որոնց մեջ անվիճելի հեղինակություն էր Ալեքսանդր Մյաս-
նիկյանը՝ Ալ. Մարտունին (1886—1925):

Ալ. Մյասնիկյանը ծնվել է նոր նախիջևանում՝ հայոց ազգային ազա-
տագրության և սոցիալական առաջադիմության գլխավոր կենտրոններից մե-
կում, որի ներշնչանքները դեռ պատանության օրերից իրենց խոր դրոշմը դրե-
ցին նրա քաղաքացիական նկարագրի վրա:

Մենդավյարի ծխական դպրոցից (1894—1898) հետո Մյասնիկյանը սո-
վորում է թեմական սեմինարիայում (1898—1903), այնուհետև՝ Մոսկվայի
լազարյան ճեմարանում (1904—1906) և Մոսկվայի համալսարանի իրավա-
բանական ֆակուլտետում (1908—1911):

Ռուսական սղատամտական և հեղափոխական մտավորականության ազ-
դեցությամբ Ալ. Մյասնիկյանը փարում է սոցիալիստական գաղափարախո-
սությանը (1906-ից ընդունվում է ՌՍԴԲԿ շարքերը), դրա մեջ տեսնելով ռու-
սական կայսրության մեջ ապրող ժողովուրդների, այդ թվում նաև հայ ժո-
ղովրդի սոցիալական և քաղաքական ազատագրության միակ ճիշտ ուղին:

Արդեն դարասկզբից Ալ. Մյասնիկյանը նետվում է Ռուսաստանում հա-
սունացող սոցիալիստական հեղափոխության բոցերի մեջ և դառնում պրո-
ֆեսիոնալ հեղափոխական՝ այս հասկացության անթերի նշանակությամբ:

1906 թվականից սկսած Ալ. Մարտունի ստորագրությամբ նա հանդես է
դալիս քաղաքական-հրապարակախոսական, ինչպես նաև գրաքննադատական
հոդվածներով ու հետազոտություններով:

Արդեն առաջին հոդվածներում, որոնք տպագրվեցին 1906—1907 թթ. «Նոր
կյանք» (նոր նախիջևան) թերթի էջերում, Մյասնիկյանը հանդես է գալիս կու-
սակցական գրականության լենինյան դիրքերի ոգով, մերկացնելով «դասա-
կարգային համերաշխության» և գաղափարախոսության կարծեցյալ «ան-
կուսակցականության» բուրժուական քարոզները:

Ալ. Մյասնիկյանն իր հոդվածներով յուրովսանն արձագանքում էր սո-
ցիալիստական գրականության և արվեստի ստեղծման այն ջանքերին, որ հայ
իրականության մեջ տեսականորեն հիմնավորում էին Ստեփան Շահումյանը
և Սուրեն Սպանդարյանը: Այս առումով նախահեղափոխական տարիների նրա
գրաքննադատական ժառանգության երևելի դրվագն է «Ինչպե՞ս են գրվում
ունենդիաները մեզանում» «Նամակ խմբագրությանը» («Մշակ», 1910, № 26),
ուր Մյասնիկյանը հանդես է գալիս այն գրախոսության սկզբունքային քննա-
դատությամբ, ուր Քրեդոն (Հակոբ Հակոբյանը) բանավիճում է Բ. Իշխանյանի

«Աշխատանքի դադափարը Հակոբ Հակոբյանի, Ադա Նեգրու և Շուշանիկ Կուրդինյանի ստեղծագործության մեջ» գրքույկի որսը տեսակետների դեմ: Այդ «Նամակում» Մյասնիկյանը պաշտպանության տակ է առնում Շ. Կուրդինյանի քնարի հասարակական-պրոլետարական բովանդակությունը, նրա «Արշալույսի զոհանջներ» շարքի սոցիալական պաթոսը՝ ընդդեմ Հակոբ Հակոբյանի միակողմանի և կամայական մեկնաբանությունների:

Գրական քննադատ Ալ. Մյասնիկյանի համար վերին աստիճանի բնորոշ



էր հայ գեղարվեստական գրականության մեջ «նոր հոսանքի» հրահրումը, որի ապագա հորիզոնները նա տեսնում էր ուսնորագույն գրականության, հատկապես Մաքսիմ Գորկու և արևմտյան նորագույն գրականության, հատկապես էմիլ Զևարնի ներշնչանքների խոր յուրացման իրադրության մեջ:

1909 թ. Մ. Սարյանին, ապա և Շ. Կուրդինյանին գրած նամակներում Մյասնիկյանը պաթետիկաչի հասնող շեշտերով է խոսում «բեկդիական սոցիալիստական գրող» էմիլ Զևարնի բանաստեղծությունների նշանակալից արժեքի մասին, իսկ 1914-ին շարադրած «Արթնացում» հոդվածում՝ դառնալով

առևտրական գեղարվեստական կյանքին, իրարից կտրուկ սահմանադատում է անկումային-միստիկական, կյանքը ժխտող և սոցիալական խոր լավատեսությունը շնչող, հասարակության արթնացումը հրահրող գրական հոսանքները:

Մյասնիկյանը գրում է. «Ահա գրականությունը:

Սանին, Պինկերտոն, Վալյինգեր ու մադոխիդ» մի կողմից, աստվածախույզներ ու միստիկներ, կրոնական պսիխոպատներ ու Մերեթկովսկի-Գիպպիուս-Ֆիլիսոֆյան տիպի ստորարժեք քննադատներ մյուս կողմից:

Այսօր գրականությունը մաքրվում է որոմներից...

Վատ գրականությունը տեղի է տալիս առողջ գրականության, նորից հրապարակի վրա է Մաքսիմ Գորկին, որին գեռ երեկ հիմարների բանակը վախճանի երգ էր ասում: Այսօր քննադատական ցինիլմին փոխարինում է իսկական պրոգրեսիվ քննադատությունը»⁴:

Դարասկզբի գրական նկատողությունների գլխավոր, որոշիչ շեշտը գրականության հասարակական դերի ըմբռնումն էր, որով Մյասնիկյան-Մարտունին պատմական նոր իրադրության մեջ զարգացնում էր անցյալ դարի 60-ական թվականների հեղափոխական-դեմոկրատական քննադատության ավանդները:

Այս առումով հայ քննադատության մեջ նշանակալից երևույթ էր «Գարուն» ամսանախի երրորդ գրքում (1912) տպագրած պատմագրական ակնարկը Հովհ. Հովհաննիսյանի և Ալ. Ծատուրյանի ստեղծագործությունների «հասարակական

արժեքի» մասին, ուր Ալ. Մարտունին հիմնավորում էր հայոց բանաստեղծության «սոցիալական հագեցման» դրույթը՝ հասարակական որոշակի խավերի հոյեբանության և շահերի հետ կապելով բանաստեղծական ստեղծագործության վարդապետը:

Մատերիալիստական-մարքսիստական գեղագիտության հիմնորոշ այդ ելակետով է նա մեկնաբանում նաև ազգային մշակույթի մի շարք երևույթներ, ինչպես հայ գրերի դյուտը և հայոց տպագրության սկզբնավորումը («Երկու կուտուրական տոն»—1913), ինչպես Միքայել Նալբանդյանի հրապարակախոսական ժառանգությունը:

Միանգամայն օրինաչափ ու բնական էր, որ իր հեղափոխական գործունեության բուռն օրերին Ալ. Մյասնիկյանն առանձնակի վերաբերմունքով անդրադարձավ Միքայել Նալբանդյանի ժառանգությանը, այն դրողի և մտածողի, որը եղավ XIX դարի հայոց ազատագրության և հասարակական վերափոխման առաջին գծի մարտիկը, հայ իրականության խաղարի մեջ ծագած «լույսը»:

1919 թ. Մոսկվայում Ալ. Մարտունին տպագրեց «Միքայել Նալբանդյան» դրքույկը (Հայկական Գործերի կոմիսարիատի տպարանում), որը դեռ 1910 թվականին «Հորիզոն» թերթում աղավաղումներով և կրճատումներով տպագրված տեքստի վերաճշտված տարբերակն էր:

Մ. Նալբանդյանի ժառանգությունը գնահատելով իբրև հայոց դեմոկրատիայի հայացքների և տրամադրությունների արտացոլում, իր այս դրույթով Մարտունին նոր, թարմ խոսք ասաց ավանդական նալբանդյանագիտության մեջ:

Սովետական Հայաստանում և Անդրկովկասում աշխատելու տարիներին (1921—1925), շնայած կուսակցական և պետական աշխատանքի բազում-բազում հոգսերին, Ալ. Մյասնիկյանը ժամանակ էր գտնում զբաղվելու նոր իրականության և ազգային մշակույթի զարգացման խնդիրներով:

Դա երևաց նախ և առաջ դաստիարակության հանդեպ մշակած դրական ու հստակ վերաբերմունքի մեջ: Մինչ ամենուրեք շեփորվում էին դասականների «տապալման» կամ, լավագույն դեպքում, դասականներից «սահմանազատվելու» կոչերը, Ալ. Մյասնիկյանը պարբերաբար ընդգծում էր, որ անցյալի գրականության խոշոր ներկայացուցիչները արդիականության հուսալի դինակիցներն են:

Այդ մտքով են ներթափանցված «Միք. Նալբանդյանը և հայ ինտելիգենցիան» (1923), «Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության սոցիալական արժեքը» (1923) հետազոտությունները, որոնց մեջ առանձին ընդգծումով ուշադրություն է դարձված գեղարվեստական գրականության սոցիալական վիթխարի ներգործուն գերի վրա:

Աղանդավորական-նիհիլիստական իշխող մտայնության սլայմաններում Մյասնիկյանը անցյալի ժառանգության մեջ կուսում էր ապագայի արժեքները: Այդպիսին էր, նրա հայացքով, Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործությունը, որը խթանելով իր ստեղծման ժամանակի հասարակական ինքնագիտակցությունը, Մյասնիկյանի կուսումով, դառնալու է նաև ապագա սերունդների» հոգևոր ու բարոյական դաստիարակության հզոր աղբյուրը:

Ալ. Մյասնիկյանն, իհարկե, տարբերակված վերաբերմունք ուներ ժառանգության հանդեպ, նա ընդունում էր հասարակության սոցիալական առաջադիմությունը խթանող գրականությունը և հանդես էր գալիս ընդդեմ գրա-

կան ռեակցիայի: Այս առումով ուշադրավ են Քիֆլիսի «Նոր աշխարհ» ամսագրի 1922 թվականի երկու համարներում տպագրած «Գրական քննադատության մեթոդի մասին» և Յու. Այխենվալդի «Բանաստեղծները և բանաստեղծուհիները» հոդվածները:

Դրանք, կարելի է ասել, նույն հոգվածի երկու հատվածներն են, որ Մյասնիկյանը, նախ մեկնաբանում է գրական քննադատության մեթոդի իր բմբռնումը (բացառում է և՛ «զուտ գեղարվեստական», և՛ «զուտ սոցիոլոգիական» ուղղությունները), ապա անդրադառնում է Յու. Այխենվալդի «մաքուր գեղարվեստի» դավանանքին, ի ցույց դնում էսթետիզմի հասարակական վտանգավորությունը և պատմական անզորությունը: Մյասնիկյանն ասում է, որ «մաքուր գեղարվեստի» փիլիսոփայությունը սուտ է, որ դա թվատերև է՝ քողարկելու հոգեվարք ապրող հասարակական խավերի վերակենդանացման բաղձանքները:

Էսթետիզմի ինքնաբավությունը նա հակադրում է «հասարակագիտական տեսակետի» լայնությունը, «սոցիոլոգիային» վերագրելով «գիտությունների մայրը» լինելու դերը⁵:

Ալ. Մյասնիկյանին առանձնապես մտահոգում էր գրական նոր շարժման ճակատագիրը: Դրա առարկայական ցայտուն արտահայտությունն է «Պրուլետարական գրականությանը նվիրված «Մուրճ» ամսագրի համար 1-ի առթիվ» ընդարձակ հոդվածը («Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 267, 268), որը իր մի շարք ինքնատիպ ու խորունկ դրույթներով գեղագիտական ծրագրի նշանակություն ունեցավ նորագույն գրականության զարգացման համար:

Նշանակությամբ պատմական այդ հոդվածում Ալ. Մյասնիկյանը առաջադրեց «նայ գրականության պրուլետարականության և պրուլետարական գրականության հայկականության» վերին աստիճանի դիպուկ բանաձևը, որ երեւոյթը ներկայացված էր դիալեկտիկական ներքին, խոր կապերով:

Մինչ մի շարք տեսարաններ նորագույն գրականության շրջանակներում չէին հանդուրժում ազգային կյանքից բաղված թեմաները և բացասում էին ազգային գեղարվեստական ավանդների գենետիկական նշանակությունը, Ալ. Մյասնիկյանը, ընդհակառակը, ռեալիստական գրականության ծաղկումը անմտածելի էր համարում առանց այդ վճռական հենարանների:

Մուրճական բանաստեղծների և արձակագիրների հիմնական թուլությունը համարելով նյութի վերացականությունը, ուսա «դարբնոցական» բանաստեղծների արժարժած թեմաների մեքենայական ընդօրինակումը, Մյասնիկյանը նոր պրոլետների ուշադրությունը ուղղում էր ազգային կյանքի, տեղական նյութի վրա՝ խորհուրդ տալով այնտեղից բաղել ստեղծագործության ներշնչանքները. «Հեղափոխական գրողը, աշխատավորության իդեալներով տոգորված բանաստեղծը հայ կյանքում այս 1922 թվականի նոյեմբեր ամսին պետք է որ տեսնի այն, ինչ որ կա այնտեղ, պետք է, որ երգի այն, ինչ բնական է...»⁶:

Այնուհետև. «Նկարեցեք, գրեցեք ու երգեցեք հայ հեղափոխական տրագիդիա, հայ պրուլետարական սկզբունք: Ունենք ամբողջ հեղափոխական էպոխա, որ ստեղծել է ժողովուրդը... գեղարվեստական ոգի ներշնչեցեք նրան»⁷:

Ամբողջ վճռականությամբ Մյասնիկյանը դնում էր «մթնոլորտի»՝ գրականության զարգացման այդ վճռական պայմանի, խնդիրը. «Այդ մթնոլորտը արդի հայ կյանքն է... խորհրդային շինարարության պեսպես կողմերն ու ձեւերը, հայ շինականի ու քաղաքի աշխատավորի մտորումները...»⁸:

Թեև «մթնուլորտի» տեսությունը հանդիպեց գրական աղանդավորների ուժեղ դիմադրությանը (Մյասնիկյանի դեմ գրվեցին վիճարանական հոդվածներ), բայց և այնպես այդ տեսությունը միանգամայն ճիշտ էր դնում զարգացման նախադրյալների խնդիրը⁹:

«Մուրճ» ամսագրի անդրանիկ համարին նվիրված հոդվածում Մյասնիկյանը ասպարեղ հանեց նաև գրական երկերի արժեքայնության չափանիշը: Նա գտնում էր, որ ամսագրում հրատարակված բանաստեղծություններն ու պատմվածքները «մասամբ ոչ պրոլետարական են, մասամբ չեն արտահայտում հայ կյանքը և ավելի մեծ չափով էլ անգեղարվեստական են»¹⁰:

Գաղափարական խորություն, արդիական նյութ, գեղարվեստական ճաշակ,— ահա հոսումիասնական այն չափանիշը, որը, Ալ. Մյասնիկյանի պատկերացումով, պետք է լինի գեղարվեստական ստեղծագործության նախապայմանն ու գրական թուխքների սկզբնաղբյուրը:

Առաջադրելով «մթնուլորտի» տեսությունը, Ալ. Մյասնիկյանը ոչ միայն չէր բաժանում «տեղային սահմանափակության» նախապաշարմունքը, այլև ազգային կուլտուրաների վարգացումը պատկերացնում էր ինտերնացիոնալիստական լայն հիմքերի վրա. «Բայց մենք գիտենք նաև, թե այլ է ձեր և շրջանակը, որոնց մեջ վարգանում է առանձին ազգերի կուլտուրան, բայց բոլորովին այլ բան է, երբ այդ ազգային կուլտուրաները զարգանում են և ոչ միայն շեն խանգարում միմյանց, այլև օգնում են իրար... Մենք աշխատում ենք հավասարվել միմյանց, բայց ընդսմին մենք ստեղծում ենք մեր սոցիալիստական, պրոլետարական կուլտուրան»¹¹:

Ալ. Մյասնիկյանի դավանած «կուլտուրական շինարարության» տեսությունն իր լայնաշունչ բովանդակությամբ հենվում էր Կովկասի կոմունիստներին հղած Վ. Ի. Լենինի հայտնի նամակի վրա (այդ նամակը Անդրկովկաս էր բերել ինքը՝ Ալ. Մյասնիկյանը), ուր մեծ առաջնորդը խորհուրդ էր տալիս՝ մեքենայորեն չընդօրինակել Ռուսաստանի փորձը, այլ այդ փորձի մեջ տառը սահմանադատել ողուց և բովանդակությանից:

Մինչև իր ողբերգական մահը (1925 թվականի ինքնաթիռային վթարը) Ալ. Մյասնիկյանը իր քաղաքական-հասարակական գործունեությունը զուգակցեց գրական-քննադատականի գործի հետ:

Վերին առոժիճանի դիպուկ է նշանավոր պատմաբան և հրապարակախոս Լեոյի տված բնութագիրը. «Գերազանցորեն պիտական մարդ և գերազանցորեն գրական մարդ: Ինձ և Հովհաննես Թումանյանին հափշտակում էր հենց այդ հանդամանքը: Հայոց գրականությունը Մյասնիկյանի պես մեծ բարեկամ երբեք չի ունեցել»¹²:

Ալեքսանդր Մյասնիկյանը գեղարվեստը հասարակության սոցիալական առաջադիմության պայքարում հզոր զինք համարող քննադատ-հրապարակախոսի այն տիպարն էր, որին ասպարեղ կոչեց XX դարի հեղափոխական անցքերի շիկացած իրադրությունը:

Այդ իրադրության մեջ իր գրական-հրապարակախոսական գործունեությունը սկսեց նույնպես պրոֆեսիոնալ հեղափոխական Արտաշես Կարինյանը (Գաբրիելյան)՝ դառնալով հայ մարքսիստական քննադատության երևելի դեմքերից մեկը:

Ա. Կարինյանի քաղաքական և գեղագիտական համոզմունքների ձևավորման մեջ էական դեր է խաղացել պատանության տարիների օրրանը՝ Բաքուն (ծնվել է 1886-ին, Բալախանիի նավթահանքերի ծառայողի ընտանիքում),

ուր նա կլասիկական գիմնազիայի աշակերտ էր և սոցիալ-դեմոկրատական խմբակների կազմում փարեց հեղափոխական շարժումներին: Նրա պատանեկան ներշնչանքների մեջ էին անցյալ դարի հեղափոխականները՝ ղեկաբրիստներից մինչև նարոդնիկներ ու նարոդովոլցիներ, ինչպես նաև գրականության ու արվեստի քաղաքացիական շնչի երկերն ու կերպարները՝ Նեկրասովի և Շևչենկոյի ըմբոստության կանչող բանաստեղծությունները, Տուրգենևի Բաղարովը և Ջերնիշևսկու Ռախմետովը, Վոյնիչի «Բուր», Սաեփան Ռազինի մասին եղած բանահյուսական պատումները, Ջիխովի պատմվածքների ներհուն մտավորականները, Մաքսիմ Գորկու «Բոսյակները», նկարիչներ Մակովսկու և Յարոշենկոյի արտոնական-հեղափոխականների դիմաստվերները:

Բաբլի աշակերտական անլիզալ խմբակների հավաքույթներում Ա. Կարինյանը կարգում է առաջին գրական ռեֆերատները Խաչատուր Աբովյանի, Դլեբ Ուսպենսկու, Անտոն Ջիխովի մասին, դրանց մեջ դրսևորելով մի մոտեցում, որն այնուհետև եղավ իր գրականագիտական-քննադատական գործի գլխավոր շեշտը: Դա դեղարվեստը հասարակական հոգսերի և կյանքի առաջադիմության դիրքերից քննելու մոտեցումն էր: Ուշագրավ է այն փաստը, որ իր տպագրած քննադատական անդրանիկ ակնարկը՝ Մ. Գորկու «Հովեկներ» պիեսի վերլուծությունը, 1906-ին տպագրվեց «Գրականություն և կյանք» վերնագրով (տպագրվել է «Մշակում»):

Արտաշես Կարինյանի հոգևոր զարգացման և քաղաքական հայացքների բյուրեղացման մեջ վճռական դեր է խաղում կինսագրության «պետերբուրգյան շրջանը» (1906—1909 թթ.):

Պետերբուրգի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետի ուսանողը ուսական հեղափոխության և ուսական առաջադիմական մշակույթի միջնաբերդում հարուստ լիցքեր է ստանում և՛ մարքսիստական տեսությունից, և՛ անցյալի հեղափոխական ուսմունքներից, և՛ համաշխարհային գեղարվեստական ժառանգությունից:

Արդեն Պետերբուրգից Ա. Կարինյանը հրապարակախոսական-քաղաքական սուր հոգվածներով թղթակցում է կովկասյան մամուլին, իսկ երբ 1911 թ. Ստ. Շահումյանը Բաբլում հիմնադրում է «Նոր խոսք» մարքսիստական տեսական պարբերագիրը, Ա. Կարինյանը դառնում է հանդեսի գլխավոր ղեմերից մեկը: Նրա վրա է ընկնում այդ պարբերականի գրաքննադատական բաժնի ծանրությունը:

«Նոր խոսքը» տպագրում է Ա. Կարինյանի մի շարք հոգվածներն ու գրախոսականները («Գյուղացին ուսահայ գրականության մեջ»՝ 1911, № 1—2, 1912, № 5—6, «Գծեր արևմտահայ գրականությունից»—1912, № 3—4, «Քաղաքի երգիչներ. Տերյան Վ., Հակոբյան Հ.—1912», № 5—6 և այլն), որոնք նրան բերում են մարքսիստ-քննադատի համբավ:

Գրականության ժողովրդայնության և ռեալիստական շնչի դավանանքի առումով չափազանց արժեքավոր գրաքննադատական վավերագրեր են 1914 թ. «Մ. Կ.», և «Н. Калинин» ծածկանուններով «Պրավդա» («Путь Правды») թերթում տպագրած գրախոսություններն ու հոգվածները (Մ. Գորկու խմբագրած պրոլետարական գրողների ժողովածուի, «Բանվորի գրադարան» հայկական մատենաշարի, Մ. Գորկու «Իտալական հեփաթների» մասին և այլն):

Այդ շարքում նշանակալիցը, անտարակույս, «Ռեալիզմի վերածնունդը» («Возрождение реализма») հոգվածն է, ուր տոստական թվականների ուս

իրականության գրական շարժումը բնութագրված է այնքան ճշգրիտ, որ այդ ժամանակաշրջանի գրական ընթացքի պատմաբանները զիմում են դրան իբրև մեթոդաբանական կարևոր, քրեատոմատիական ելակետի:

Քննադատը գրում էր՝ «Մեր գեղարվեստական գրականության մեջ ճեր-կայումս նկատվում է սրուշ թեքում դեպի ուսուցիչ: Այսօր «կոպիտ» իրակա-նությունը նկարագրող գրողների թիվը շատ ավելի մեծ է, քան մոտիկ անց-յալում: Մաքսիմ Գորկին, Ա-

լեքսեյ Տոլստոյը, Բունինը, Շմելևը, Սուրգուշևը և այլ գրողներ իրենց երկերի մեջ նկարագրում են ոչ թե «հե-րթաթալին հեռու ժամա-նակները», կամ «խորհրդա-վոր թախիծներին», այլ իս-կական ուսական կյանքը իր բոլոր արհավիրքներով և քաղցրեկական առօրյա-յով... Պրոլետարիատը ուս հասարակության միակ դա-սակարգն է, որ նորից աս-պարեզի վրա է դնում կեն-սական խնդիրներ ու նպա-տակներ: Եվ ահա հենց այս-օր էլ ուսուցիչ հեղինակները ստանում են հասարակական մեծ նշանակություն»¹³:



Այդ տարիների համար վերին աստիճանի էական էր այն միտքը, որ ուսուցիչ գրողներից շատերը կապված չլինելով անգամ պրոլետարական դա-դափարախոսության հետ, այդուամենայնիվ, կյանքի հարուցած խնդիրների ազդեցությամբ ընդառաջ են դնում հասարակության դեմոկրատական շրջան-ների արթնացող հոգեբանությանը:

Ինչպես «Պրավդայում», այնպես էլ Թիֆլիսի «Պայքար» թերթում տպա-գրած մի շարք հոդվածներում («Տաճկահայ նորագույն գրականությունից, Ատոմ Յարճանյան»—1916, «Դանիել Վարուժան»—1916, «Քաղաքի պոետը. Վերհարն»—1917, Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի գրա-խոսությունը—1916 և այլն) Ա. Կարինյանը գրականության երևույթները մեկ-նաբանում է կյանքի հետ ունեցած կապերի լույսի տակ, հիմնական շեշտը դնելով գեղարվեստի և հասարակական կյանքի առնչությունների վրա:

Նախահեղափոխական տարիներին Ա. Կարինյանի գրած հոդվածները ուշագրավ են նաև մեթոդաբանական այն դրույթով, որի համաձայն գրական երևույթները պետք է քննել իրենց ծնող ժամանակի այլուղ խնդիրների կոն-տեքստի մեջ:

1918—1920 թթ. հեղափոխական շիկացած իրադրության մեջ Ա. Կարին-յանը հանդես է գալիս գերադանցորեն քաղաքական հոդվածներով, ամենա-բաղձալի հարցեր շոշափող այդ հոդվածները տպագրելով Բաքվի «Բան-վորի խոսք», Մոսկվայի «Կոմունիստ», «Կարմիր դրոշ» և այլ պարբերաթեր-թերում:

Բաքվի կոմունայի անկումից հետո Բուքվի սովետական կառավարության արդարադատության կոմիսար Ա. Կարինյանը Մոսկվայում վարում էր Աղգությաննների ժողկոմատի հայկական գործերի կոմիսարիատի գրական-հրատարակչական բաժինը: Այդ օրերին էլ նա տպագրում է «Հին» և «Նոր» գեղարվեստը» մատենագրական ակնարկը (1920, Մոսկվա)՝ իբրև Ա. Բոգդանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գրքի (1920) հավելված:

Հայ գեղագիտության պատմության մեջ այդ ակնարկը ուշագրավ փաստ է իբրև Պրոլետկուլտի «ցեխային» հոգեբանության, «հին արվեստը» տապալուղների սահմանագծի տեսության սկզբունքային քննադատության վառ օրինակ և իբրև գեղարվեստի զարգացման ժառանգորդական հիմունքների կրթորոտ պաշտպանություն:

Ահա, օրինակ, Կարինյանի տեսական դրույթներից մեկը և շատ կարևորը. «Հին արվեստը լի է այնպիսի մոմենտներով, որոնք հարազատ և մոտ են մեզ նույնիսկ ավելի, քան անցյալի հասարակությանը ... Հասել է այն ժամը, երբ հնարավոր է մեկնել և ըմբռնել մեծ արվեստագետների «մոռացված» գործերը, «հին արվեստի» բոլոր հարուստ և բարդ գծերը»¹⁴:

«Հին արվեստի» իբրև «նոր արվեստի» զարգացման կարևորագույն նախադրյալի մեկնակետը Ա. Կարինյանի համար դարձավ կայուն, անսասան դավանանք:

Դա արտահայտվեց 20—30-ական թվականներին գրած մեծաթիվ քննադատական հոդվածներում:

Այդ թվականներին Ա. Կարինյանը հայ իրականության ամենաբեղմնավոր հրապարակաստներից մեկն էր, — պարբերական մամուլը բառացիորեն ողողված էր անդրկովկասյան պրոլետարիատի հերոսական անցյալն ու հեղափոխության գործիչներին բնութագրող հոդվածներով, դաշնակցության դեմ ուղղված ֆիլիպիկաներով, աղգային շարժումների գնահատություններով, ինչպես նաև զրաքննադատական հոդվածներով ու հուշային նոթերով: Այդ նյութերը տեղ գտան «Դեմքեր և դեպքեր» (1928) գրքում:

Գրաքննադատական նյութերի առանցքը սոցիալիստական նոր գրականության ստեղծման խնդիրն էր, այդ խնդրի երկու կարևոր օղակների՝ դասական ժառանգության զարգացման և կոնկրետ իրականության արտացոլման պահանջի լուսաբանություններով:

Դասական արվեստի հուշարձաններով իր ճաշակը կրթած քննադատը ոչ միայն շտրվեց դասական ստեղծագործությունները «խաշիլու», «մյուզիոնները» կործանելու, արվեստի գեղեցկություններից հրաժարվելու նիհիլիստական հոսանքին, այլև հանդես եկավ զարգացման հեռանկարի մեջ «հին արվեստի» արդասավոր նշանակության խոր հայացքներով: Կարինյանի նման կեցվածքը պայմանավորված էր նաև իր վաղեմի բարեկամների՝ Ստ. Շումյանի, Ալ. Մյասնիկյանի, Վ. Տերյանի մշակած գեղագիտական լայնախոհ պլատֆորմով: Անցյալի ժառանգության բուն հերքման օրերին առանձնապես բարձր էր հնչում Ա. Կարինյանի խոսքը, որը ջերմհոանդ հավատացյալի պես ամենուրեք՝ ամբիոններից և մամուլի էջերից, բաղամարդ լսարաններում և գրական ասուլիսներում, ինչպես Ա. Վ. Լոնաչարսկին ռուսական իրակառության մեջ, քարոզում էր դասական արվեստի նշանակությունը սոցիալիստական նոր մշակույթի շինարարության մեջ: Բնորոշ է, օրինակ, նրա հետևյալ միտքը. «Լեմեն մի «նոր» շարժում արվեստի մեջ այնքան է ուժեղ, որքան լավ կարողանում է օգտագործել «հին» փորձը»:

Գրականության դարգացման ժառանգական թելերի՝ ավանդների շարունակման և զարգացման տեսակետը իր բուն ոգով ուղղված էր վերացական, անարմատ, կյանքի պահանջներից կտրված փորձարարության դեմ և պաշտպանությունն էր ունակիստական. խորացումների գեղագիտության:

Նորագույն գրականության ձևավորման տարիներին գեղարվեստական շարժման տեսական հանգանակների մեջ լայնորեն հղումվում էր «почвенная литература» հասկացությանը:

Այդ մտքով է թափանցված նաև Ա. Կարինյանի 1923—25 թթ. գրած հոդվածների այն շարքը, ուր քննադատը անդրադառնում է նոր գրականության ուղիներին և հեռանկարներին («Հայ պրոլետարական գրողները և գյուղացիական Հայաստանը»—«Մարտակոչ», 1923, «Նոր գրականության անհրաժեշտությունը»—«Մարտակոչ», 1923, «Պրոլետարական գրականության մասին»—«Պայքար», 1923, «Արվեստը և պրոլետարիատը»—«Նոր ակոս», 1924, «Մեր օրերի գրականությունը»—«խորհրդային Հայաստան», 1924, «Դրական հոսանքների բնութագրության շուրջը Հայաստանում»—«Մարտակոչ», 1925, «Նոր ուղիներով»—«խորհրդային Հայաստան», 1925, «Նորից պրոլետարական գրականության մասին»—«խորհրդային Հայաստան», 1925 և այլն):

Ա. Կարինյանի բոլոր ծրագրային հոդվածների միջով կարմիր թելի պես անցնում է այն միտքը, որ նոր հասարակության գեղարվեստական տարեգիրները ելակետ պետք է ունենան «կոնկրետ մթնոլորտը»՝ ազգային նյութը բարձրացնելու համամարդկային հնչելության:

«Նոր ուղիներով» հոդվածում Կարինյանը գրում է. «Զկա և չի կարող լինել առողջ արվեստ այնտեղ, որտեղ այդ արվեստն արտահայտվում է միօրինակ պարբերություններով և կտրված է կյանքից, իրականությունից... Մեր երիտասարդությունը ևս պետք է կարողանա արտահայտել իրական Հայաստանի, գյուղացիական Հայաստանի խոսքը»¹⁵:

«Նոր Սարյանը» ակնարկի մեջ Կարինյանը գրում է. «Այնքան որքան նրանք հեռու կլինեն իրենց կոնկրետ միջավայրից, իրական հողից, ապրող և գործող, պայքարող և մտածող ժողովրդից, նրանց արվեստը կլինի անկենդան և տաղտկալի, նրանց խոսքը կլինի անհամոզիչ, գույներն ու ներկերը՝ ցամաք ու պղտոր, հանգերն ու ոխմը՝ անորոշ»¹⁶:

Իր քննադատական նոթերում Ա. Կարինյանը սոցիալիստական նոր գրականության վերընթաց զարգացումը պատկերացնում էր իբրև գրական տարբեր նախասիրությունների և ոճերի համագործակցություն, դրանով իսկ հըռչակելով այդ գրականության դավանած գեղարվեստական մեթոդի հարստության գրույթը:

Իր իսկ հուշակած քննադատական սկզբունքների յուրացումը եղան ժամանակակից հայ և ռուս գրողների ստեղծագործությունների վերլուծությունները, հատկապես Չարենցի սյուդիային և արձակին նվիրված «Չարենցը. նորագույն գրագետներ» («խորհրդային Հայաստան», 1925) ուսումնասիրությունը:

Ա. Կարինյանը գնահատում է մասնավորապես Ե. Չարենցի ստեղծագործության լայնությունը և խորությունը, նրա ստեղծագործության մեջ դիտելով գեղարվեստական հին ավանդների և նոր ժամանակների բովանդակության համագրությունը:

20-ական թթ. Կարինյանը տպագրում է նաև համաշխարհային գրականության մի շարք նշանավոր դեմքերին (Էմիլ Էկրհարն, Ուոլտ Ուիտմեն, Անատոլ Ֆրանս և այլն) նվիրված գրական ակնարկներ, նրանց օրինակով նույն-

պէս ցանկանալով նորագույն հայ գրականութեան մեջ հրահրել քաղաքացիական ոգին:

«Գրոհի և փոթորկի» տասնամյակի բուռն և անձնվեր գործունեությունից հետո Ա. Կարինյանը 30-ական թվականների սկզբից արդեն հակվում է դեպի ավելի «խաղաղ», «ակադեմիական թեմատիկան (հուշեր և նոթեր անցյալից, մտորումներ գրողների ու նկարիչների մասին, գրախոսություններ ու ռեպլիկաներ), իսկ 40-ական թվականների սկզբից անմիացորդ նվիրվում է հայ մշակութի պատմության, գրական փոխառնչությունների, ընդհանուր գրականագիտության մի շարք հիմնական պրոբլեմների մշակմանը:

Նա հանդես է գալիս հայոց հին գրականությանը և թատրոնին նվիրված ինքնատիպ հետազոտություններով («Սոցիալական պայքարի արձագանքները հայ հին գրականության մեջ», «Հեթանոս հայերի թատրոնի մասին»), հրապարակում է «Հայ պարբերական մամուլի պատմության» հիմնադար մեկնագրության առաջին և երկրորդ հատորները (1956, 1960), տպագրում է XIX—XX դարերի հայ, ռուս և եվրոպական գրողների դիմաստվերների (Բայրոն, Պուշկին, Ստենդալ, Գոգոլ, Նեկրասով, Դոբրոլյուբով, Լոնգֆելլո, Չերնիշևսկի, Նալբանդյան, Շեչնեկո, Հ. Պարոնյան, Ջեխով, Կորոլենկո, Չուկովսկի, Շոլոխով և այլն) ինքնատիպ շարքը, պարբերական մամուլում հանդես է գալիս ամենատարբեր՝ պատմագիտական, գեղարվեստական, տնտեսագիտական, աշխարհագրական և այլն, թեմաների նոր գրքերի մատենախոսություններով, շարագրում է իր մեմուարների առանձին ֆրագմենտները անցյալի գրական և հեղափոխական գործիչների մասին:

1976 թ. ՍՍՀՄ Գերագույն սովետի նախագահության հրամանագրով Ա. Բ. Կարինյանը ստացավ Սոցիալիստական աշխատանքի հերոսի կոչում:

Ա. Կարինյանը մահացավ 1982 թվականին:

4

20—30-ական թվականներին հայ քննադատությունը (և գրականագիտությունը) ներկայացնում էր մի շարք ուղղությունների և ենթաուղղությունների յուրօրինակ խճանկար, ուր առանձնապես տպավորիչ էր այսպես ասած «ակադեմիական-պատմասոցիոլոգիական» հոսանքը: Այդ ուղղության բովանդակության գլխավոր ազդակներն էին, մի կողմից սոցիոլոգիական համարժեքի» (էկվիվալենտի) պլեխանովյան տեսությունը¹⁷, մյուս կողմից ռուս իրականության մեջ լայն ճանաչում գտած Վ. Մ. Ֆրիչեի և Վ. Ֆ. Պերևլերզևի «արվեստի սոցիոլոգիայի» դավանանքը:

Հայ իրականության մեջ ևս դասադրքային հեղինակություն էր ակադեմիկոս Վ. Մ. Ֆրիչեի «Արվեստի սոցիոլոգիա» (1923 թ.) հիմնարար աշխատությունը (թարգմանվեց 1926-ին), սրում նա դարգացնում էր իր հիմնական գաղափարները: «Արվեստի դասակարգչություն» նրա դավանանքի համաձայն, առաջին՝ անցյալի բոլոր նշանավոր գեղարվեստագետները եղել են տիրապետող դասակարգերի սպասավորները և իրենց ստեղծագործություններով ամրապնդել են տիրող սոցիալական կառույցվածքը, երկրորդ՝ արվեստի դարգացման մակարդակը ուղղակիորեն կախված է տնտեսության և տեխնիկայի դարգացման աստիճանից, երրորդ՝ արվեստի և գրականության արժեքայնության գլխավոր պայմանը «օգտապաշտության» տեսանկյունն է, չորրորդ՝

գրականության դարդացման գալիք աստիճանը ենթադրում է նյութի, առարկաների, մեքենաների մեջ տարրալուծված արվեստի ձևեր և այլն:

Ֆրիչեն գեղագիտության արմատականության խնդիրը համարում էր գրական ոճերի հերթափոխության բացատրությունը, ոճի մեջ էլ հիմնական մոմենտը կապում էր դասակարգային հոգեբանության արտացոլման հետ, ինչպես նաև տնտեսության և տեխնիկայի զարգացման մակարդակի հետ: Այս տեսակետին էր նաև Վ. Ֆ. Պերեվերզևը, որի հայացքների («Պերեվերզևի զրպրոցի») շուրջը 1928—30 թթ. կազմակերպվեց հասարակական լայն ասուլիս:

Ռուս գրականության զարգացման պատմական ընթացքը փորձելով իմաստավորել մատերիալիստական սոցիոլոգիայի ոգով, Պերեվերզևը, սակայն, հակված էր դեպի այդ մեթոդաբանության մեխանիստական կիրառությունը: Նա նույնպես, ինչպես Ֆրիչեն, գեղարվեստական երկերի էությունը բացատրում էր «դասակարգային կեցության»:

Արվեստի սոցիոլոգիայի թև ալեխանովյան և թե ֆրիչե-պերեվերզևական, նաև գոեհիկ սոցիոլոգիական ուղղությունները, չնայած առանձին տեսաբանների «ընդվզումներին», ազդեցիկ դիրքեր էին գրավել ընթացիկ քննադատության և հայ գրականության պատմագրության մեջ:

Պատմասոցիոլոգիական հոսանքի ամենաընդգծված դեմքը հայ իրականության մեջ Հարություն Սուրխաթյանն էր:

Հաբուրյուն Սուրխաթյանը (Թումանյան) ծնվել է 1882-ին, Հին Ղրիմ (կամ՝ Սուրխաթ) քաղաքում:

Ավարտելով ծննդավայրի երկդասյան ծխական դպրոցը, Հ. Սուրխաթյանն այնուհետև կրթությունը շարունակել է «կյանքի համալսարաններում», եղել է ծխախոտի պլանտացիաների մշակ, ձուլարանի բանվոր և այլն: Ինքնակրթությամբ նա ժողովեց է գրական-բանասիրական-արվեստաբանական գիտելիքների հարուստ պաշար: Վաղ երիտասարդական հասակի գեղարվեստական ու թարգմանական փորձերից հետո, 1910 թվականից (երբ վերջնականապես հաստատվում է Թիֆլիսում), Սուրխաթյանը նվիրվում է մանկավարժական (ուսուցիչ էր Հովնանյան դպրոցում և գիմնազիայում), հրապարակախոսական (աշխատակցում էր «Մշակ», «Արոր» պարբերականներին) և քննադատական-գրականագիտական գործունեության:

1913—1914 թթ. պարբերական մամուլի («Մշակ») էջերում տպագրվում են Սուրխաթյանի հոդվածները՝ քննադատության մեթոդաբանության խնդիրների մասին («Գրական քննադատությունը և հասարակական հարաբերությունների տեսակետը», «Գեղարվեստական գրականությունը, քննադատությունը և հասարակությունը»):

Այդ հոդվածներում, ի պատասխան «Բաքվի ձայն» թերթում Յուլակ Խան-զադյանի առաջադրած «գեղարվեստականության չափանիշի» դրույթի, Հ. Սուրխաթյանը գեղարվեստական գրականության, հետևաբար և գրական քննադատության առաջնահերթ խնդիրը համարում է «հասարակագիտական համարժեքի» հայտնագործումը: Այս ըմբռնումն իր վրա կրում է պլեխանովյան գեղագիտության միակողմանիության դրոշմը:

Իր համար պարզելով քննադատի դերն ու տեղը արդի իրականության, հասարակական զարգացման ընթացքի մեջ, Հ. Սուրխաթյանը պարբերական մամուլի էջերը ողողում է ոչ միայն հայ, այլև եվրոպական և ռուս գրականության հանգուցային խնդիրներին նվիրված հոդվածներով՝ պաշտպանելով իր իսկ բառով ասած «առողջ ուսուցիչ» գրականությունը:

Ռեալիզմի համապարփակ հնարավորությունների և հասարակական բողոքականության դիրքերից էլ նա քննադատում է գեղարվեստի այսպես ասած «մոդեռն» հոսանքները՝ անհատապաշտության բաղմաղան տարբերակները։ Նրա քննադատության սուր սլաքներին է արժանանում իրեն նոր արվեստի համբավաբեր հռչակած ֆուտուրիզմը («Ի՞նչ է ֆուտուրիզմը», «Ո՞րն է ուսական ֆուտուրիզմը»—1914)։

Քաղաքացիական ավյունով քննադատող մերկացնում է ֆուտուրիզմի հակահասարակական էությունը՝ գեղարվեստական այդ ուղղության հետ չկապելով ապագա արվեստի որևէ հեռանկար։



Տասական բնականներին Հ. Սուրխաթյանի գրած հոդվածների շարքում առանձնանում են ի. Տոլստոյի ստեղծագործության մեկնաբանությունները, որ նա լինինյան հոգվածների շնչով նշմարում է ուս մեծ գրողի աշխարհայացքի նաև «գյուղացիական արմատները»։

Հին հունական և եվրոպական (Շեքսպիր, Իբսեն) գրականությանը նվիրված հետազոտություններից բացի, Հ. Սուրխաթյանը հանդես եկավ հայ գրականության դարգացման կենդանի ընթացքի հայտնի անունների՝ Հովհ. Թումանյանի, Վահան Տերյանի, Սիամանթոյի ստեղծագործության ճշգրիտ և ղիպուկ արժեքալորումներով։

Տասական թվականների հեղափոխական նոր վերելքի իրադրության մեջ Հ. Սուրխաթյանը մերձեցավ բուլշևիկյան հրատարակություններին։ Նրա հատուկ ուշադրությանն արժանացան սոցիալիստական հեղափոխության շնչով տոգորված ստեղծագործությունները, ինչպես Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը», Ն. Զարինցի «Ամբոխները խելագարված» պոեմները և այլն։

Հեղափոխության շրջանի քննադատական գործունեության ուղղակի շարունակությունն էր Հ. Սուրխաթյանի սովետական տարիների գրականագիտական-հրապարակախոսական գործունեությունը։

Վարելով մի շարք պատասխանատու պաշտոններ («Նոր աշխարհ» ամսագրի խմբագիր, Անգրիգերացիայի լիազոր ներկայացուցիչը Հայաստանում և այլն), Հ. Սուրխաթյանը նույն եռանդով և նույն արդյունավետությամբ ինչպես տասական թվականներին, ղրադվում է բանասիրությամբ՝ այս հասկացության բաղմակողմանի ըմբռնումներով։

Լայն հարցասիրությունների բանասեր Հ. Սուրխաթյանը կազմում է ղրադրուցական քրեստոմատիաներ և դասընթացներ, գրում է հետազոտություններ և առաջադրանքներ, գրականագիտական ակնարկներ և քննադատական հոդվածներ։

Ընթերցողների լայն շրջաններում սրտագին ընդունելություն գտան նրա կազմած «Գրական գոհարներ» (1922) և «Հայ գրականություն» (1926) երկ-հատոր քրեստոմատիաները, ինչպես նաև «Հին հունական գրականություն» (1922) ուսուցման ձեռնարկը և «Հոմերոս, Շեքսպիր» (1935) աշխատությունը:

Համաշխարհային գրականության ականավոր ներկայացուցիչների (Գյոթե, Սերվանտես, Մոլյեր, Իբսեն, Զեկ Լոնգոն, Գերցեն, Բելինսկի և այլք) մասին գրած հոդվածներից և նրանց երկերի առաջաբաններից (Ֆ. Մ. Դոստոևսկի, «Ներքերի ժողովածու»՝ 1934, և Տոլստոյ, «Աննա Կարենինա»՝ 1936) երևում է Հ. Սուրխաթյանի խոր ականաձանքը դասական ժառանգության հանդեպ և հավատարմությունը այդ ժառանգության գնահատման լեռնայան մոտեցումներին:

Հ. Սուրխաթյան-գրականագետի համբավին մեծապես նպաստել է նրա ամենօրյա ակտիվ մասնակցությունը ընթացիկ գրական (և մշակութային) կյանքին:

Ինչպես և պետք էր սպասել, նրա հետաքրքրությունների առանցքը եղել է Ե. Չարենցի ստեղծագործությունը: Քննադատելով Չարենցի առանձին վրիպումներն ու մոլորությունները («Ներքի» ղեկարացիան, «Ռոմանս անսեր» և այլն), Սուրխաթյանը ամենայն հույսով հեղափոխության մեծ բանաստեղծին պաշտպանում էր ասոցիացիական-դիրքական աղանդավորների, օրինակ, Դ. Վանանդեցու և Ն. Դաբաղյանի մշտական գրոհներից:

Հ. Սուրխաթյանը 20—30-ական թթ. բուռն գրապայքարի մեջ հանդես է գալիս նաև «ուղեկիցների» պաշտպանությամբ՝ սուր քննադատելով վարդի-նիզմի ու նապոստովականների հակագրական դիրքերը:

Ուշի-ուշով հետևելով նորագույն գրական շարժմանը, Հ. Սուրխաթյանը արդեն 1929 թ. հրատարակեց «Ետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» աշխատությունը, որը փաստորեն սկիզբն է հայ սովետական գրականության պատմագրության: Ամփոփելով հայ սովետական գրականության զարգացման առաջին տասնամյակի արդյունքները և կանխագծելով նրա զարգացման հնուանկարները, այդ աշխատության մեջ Սուրխաթյանը միաժամանակ ներկայացնում է մի ամբողջ շարք նոր արձակագիրների ու բանաստեղծների դիմանկարներ:

Ի տարբերություն 20-ական թվականներին տարածված «կենսագրական սոցիոլոգիզմի» (որը գրողների ստեղծագործությունը մեկնաբանում էր նրանց կենսագրության՝ սոցիալական ծագման տվյալներով), Սուրխաթյանը ոչ միայն էտիկետներ չի դրոշմում գրական դիմանկարների վրա, այլև հանդես է բերում մեթոդաբանական զգաստ կարգապահություն՝ դրողներին բնութագրելիս: Այդ բնութագրությունները մեծ մասամբ դիպուկ էին և ճշգրիտ, պատմականորեն արդարացի:

«Ետհոկտեմբերյան հայ գրականություն» աշխատությունն իր ժամանակի համար նշանակալից երևույթ էր: Դա վկայեց Հ. Սուրխաթյանի գրականագիտական հարցասիրությունների գերազանցապես արդիական պաթոսը: Նորագույն գրականության առաջին պատմաբանը, զարգացման օրինաչափությունները հայտնագործելուց բացի, բնականաբար, լայն ուշադրություն է դարձնում նաև չլուծված խնդիրներին, նորագույն գրականության գեղարվեստական վարպետությունը բարձրացնելու հարցերին: Պատմագրական ակնարկի «քննադատական» ուղղությունը, որը արտահայտվեց «Պրոլետարական գրականություն»-ը և նրա զարգացման ուղիները» ընդարձակ ներածության մեջ, ըստ էության

վկայում էր գրականագետի խոր մտահոգությունը հայ գրականության ճակատագրով:

Թեև ասպարեզի վրա էին անցյալի ժառանգությանն քննադատական յուրացման լենինյան պատվիրանները, մասնավորապես Կոմերիտմիության երրորդ համագումարում (1920) Վ. Ի. Լենինի արտասանած պատմական ճառի՝ դրույթները, բայց տեսական միտքը հրկար ժամանակ Պառչած էր «նեղ դասակարգայնության» աղանդավորական կաղապարներից, անցյալի հայ գրողներին, ինչպես նաև ժամանակակիցներին այս կամ այն դասակարգի ու դասի գաղափարախոս-ձայնափողը հայտարարելու հակադիտական դիրքերից:



Արվեստի և գրականության ստեղծագործությունների գունհիկ-սոցիոլոգիական մեկնաբանությունը ավել կամ պակաս շափով տեղ գտավ 20—30-ական թվականներին հայտնի գրականագետ-հրապարակախոս-լրագրողների հոդվածներում, բայց այդ մեթոդաբանությունն իր ամբողջական տեսքով արտահայտվեց Գուրգեն Վանանդեցու գործունեության մեջ:

Գուրգեն Վանանդեցին (Գուրգեն Փորսուղյան, 1899—1937) իր գործունեությունը սկսեց պրուլետ-ասոցիացիականների շնչի վերացական ու աղմկարար բանաստեղծություններով, բայց հայտնի դարձավ իբրև հայ նոր գրականության պատմաբան և ընթացիկ գրական շարժման քննադատ:

Պրուլետուտական աղանդի ճաշակով նա տպագրեց Եղիշե Չարենցին բնութագրող մի շարք հոդվածներ, ինչպես նաև «Եղիշե Չարենց և Մարտիրոս Սարյան» գրքույկը, որոնց մեջ բանաստեղծի ժառանգությունը անմնացորդ հատկացվում է մանրրործության անառագաստ տարերքին, այդ ժառանգության մեջ բացառվում են հեղափոխական դիտակցության նշույլներն անգամ: Վերակրկնելով «նապոստովական» քննադատության՝ «На посту» ամսագրի (1923—25) տեսաբան-հրատարակիչների՝ Լևկիչի, Ռադովի և այլոց նեղաղանդավորական տեսակետները, Գ. Վանանդեցին Ե. Չարենցին հռչակում է իբրև «անարխո-բուրժուական» պաթոսի կրողը հայ գրականության մեջ: «Ե. Չարենցը և հեղափոխությունը» հոդվածի («Մարտակոչ», 1925) ծուռ, սայթաքուն դրույթները հետագա շրջանի իր հոդվածներում Գ. Վանանդեցին «վերախմբագրեց» Չարենցի ստեղծագործության բացառապես «ազգային» (նացիոնալիստական) պաթոսի դրույթով: Ի տարբերություն քննադատ Նորայր Դարադյանի, որը նրա գաղափարական համախոհն էր ընթացիկ գրականու-

Բյան Կարգացման խնդիրները քննելիս, Գ. Վանանդեցին քննադատության լրագրացին-հրապարակախոսական ժանրերից բացի դիմում է նաև գրական ստեղծագործությունների գիտական խորացումների, աշխատում է ինչ-ինչ բացատրություններ տալ այս կամ այն երկի առաջացման և ձևավորման՝ «կենսագրության», նախադրյալներին:

Այսուամենայնիվ նա ևս մնում է լանսադան դիրքական, ինչպես Նորայր Դաբադյանը, վերջինիս հետ կիսելով ռապսոդիական քննադատության՝ գրական խեղաթյուրումների, հիմնական ծանրությունը:

Ընթացիկ գրական շարժման խնդիրներից Գ. Վանանդեցուն առավել ղեկավարել են XIX դարի հայ գրականության մի շարք աչքի ընկնող դեմքերի ստեղծագործության գաղափարական բովանդակության բացահայտումները:

1928-ին Գ. Վանանդեցին տպագրեց «Բաֆֆու վեպերը» մենագրությունը, երկու տարի անց՝ Շիրվանզադեի ստեղծագործության հետադոտությունը, 1933-ին «Հայ գրականության պատմություն ծրագրային յոթհատորյակի երկրորդ հատորի մի շարք առանցքային հոդվածները (30—40 թթ. ռուսահայ իրականության ընդհանուր բնութագիրը»: «Խաչատուր Աբովյան», «Ռուսահայ հասարակական մտքի հոսանքները 50—60-ական թվականներին», «Պերճ Պոռշյան»):

Թեև Գ. Վանանդեցու գրականագիտական հետադոտությունների ելակետային դրույթները ոչ միայն վիճելի են, այլև անընդունելի՝ գիտության ժամանակակից արդյունքների համեմատությամբ, բայց և նրա աշխատություններում երևում է տաղանդավոր գրիչը, կրքուտ մտածողը, հայոց հասարակական լայնատես կյանքի բաղմակերս ու բաղմաղան դրվագների ինքնատիպ վերլուծողը:

«Բաֆֆու վեպերը» ուսումնասիրությունից սկսած և վերջացրած «Հայ գրականության պատմության» հատվածները Գ. Վանանդեցու հայացքները կրում են որոշակի գաղափարական փոփոխություններ՝ անձուկ աղանդավորականությունից դեպի սլեխանովյան «սոցիոլոգիական համարժեքը»:

Այսուամենայնիվ, շեշտերի տեղաշարժերով իսկ Գ. Վանանդեցին մնում է սոցիոլոգիայի գոհակացված տարատեսակի ընդգծված դեմքը հայ իրականության մեջ:

* * *

Գոհհիկ-սոցիոլոգիական դոկտրինան այնքան տիրապետող մտայնություն էր, որ տեղ գտավ անգամ Աշոտ Հովհաննիսյանի և Արսեն Տերտերյանի պես ինքնուրույն, անկաշկանդ մտածողների աշխատություններում:

Գեղադանցորեն հայ հասարակական հոսանքների պատմաբան, Աշոտ Հովհաննիսյանն իր գործունեության տարբեր շրջաններում հանդես է եկել նաև պատմական թեքում ունեցող գրականագիտական հետադոտություններով՝ հայ դասական գրողների աշխարհայացքի բացահայտման ուղիներով:

Այդպիսի ուղղություն ուներ նաև «Խաչատուր Աբովյան» (1933) աշխատությունը, որը գրվեց իբրև պատմասխան Լևոն Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանի անհայտ բացակայումը» (1932) հետադոտության մեջ առաջ քաշված դրույթների:

Մինչև և՛ Բակունցը և՛ Աբովյանի աշխարհայացքի մեջ դիտում էր հայ դեմոկրատիայի երազանքների ու հոգսերի յուրովի արտացոլումը, հետադոտող պատմաբանը Աբովյանին կաղապարում էր դասակարգային նեղ վան-

դակնների մեջ, նրան ներկայացնելով մերթ իբրև կրոնական թեորիայի և վա-
նական պրակտիկայի, մերթ էլ իբրև բուրժուական պրակտիցիզմի ու գաղու-
թային ստրկովյան գաղափարախոսի:

Արդեն 1934-ին գրած «Գրական նկատողություններ»¹⁸ հոդվածում, որը
«Հայ գրականության պատմության» երկրորդ հատորի ընդարձակ քննական
տեսությունն է, Աշ. Հովհաննիսյանը ղգալիորեն վերանայում է իր հայացքը
գրականության «դասակարգայնության» վերաբերյալ և նոր մոտեցումներով
սրբագրում և. Աբովյանի, Պ. Պոռչյանի, Ղ. Աղայանի, Գ. Սունդուկյանի և
մյուս դասական գրողների մասին տիրապետող տեսակետները:

Ուշագրավ է թեկուզ այն հանգամանքը, որ երկրորդ հատորը որակված
է իբրև «գրականության սոցիոլոգիա», ուր գրողները տեղադրված են «դասա-
կարգային առանձին կամերաներում», մինչդեռ Աշ. Հովհաննիսյանի կարծիքով
մեթոդաբանական այդ սահմանափակությանն անհրաժեշտ էր հակադրել լայ-
նաշունչ պատմականությունը՝ XX դարի 30—60-ական թթ. դասական գրող-
ների ստեղծագործության օրյեկտիվ բովանդակության բացահայտումը:

Աշ. Հովհաննիսյանի մեթոդաբանական վերանայումների պսակը եղավ
Միքայել Նալբանդյանի «Անտիպ երկերի» հրատարակությունը (1935)՝ Առա-
ջաբանով, ժանոթագրություններով և Կոմենտարիներով (շուրջ 400 էջ), որը
գիտական խոր հունի մեջ դրեց նալբանդյանագիտությունը:

«Անտիպ երկերում» նալբանդյանական տեքստերի հրապարակումների
հետ միասին Աշ. Հովհաննիսյանը միանգամայն նոր բացատրություններ տվեց
հայ հեղափոխական գեմոկրատիայի պարագլխի աշխարհայացքային որո-
նումներին ու համառուսական աղատագրական շարժումների հետ ունեցած
առնչություններին:

Հետագա տարիներին (60—70-ական թթ.) Աշ. Հովհաննիսյանը հանդես
եկավ կոթողային աշխատություններով, ինչպես «Միք. Նալբանդյանը և նրա
ժամանակը» (երկու մեծադիր հատորով), ուր խորապես հերկված է 50—60-
ական թվականների հայ իրականության բաղմածալը նյութը, ինչպես «Դրվագ-
ներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» դարձյալ երկհատոր աշխատու-
թյունը, ուր հաղվագչուտ գիտական թափանցումով մեկնաբանված են միջ-
նադարյան հայ ազատագրական լիզենդի սոցիալական ակունքներն ու քաղա-
քական միտումները:

Այդ աշխատությունները դասական հայագիտության երեւի էջեր են:

6

Սոցիոլոգիայի պերեվերդական տարբերակը արտահայտվեց նաև ականա-
մոր գրականագիտ Արսեն Տերտերյանի (1882—1953) որոշ գրականագիտա-
կան քննություններում:

Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանի (1905) և Պետերբուրգի հոգենյարդաբա-
նական ինստիտուտի (1907—1909) դասընթացն ավարտելուց հետո Ա. Տեր-
տերյանը մեկը մյուսի ետեից՝ 1910—1913 թթ., ասպարեզ հանեց Միքայել
Նալբանդյանին, Վահան Տերյանին, Հովհաննիս Թումանյանին, Շիրվանդա-
դեին, Հովհ. Հովհաննիսյանին, Մուրացանին, Նար-Ղոսին, Լևոն Շանթին նվիր-
ված իր ինքնատիպ հետազոտությունները, որոնց մեջ հակադրվելով գեղար-
վեստի օգտապաշտության դրույթներին, հատկապես կարևորեց հասարակա-
կան «անիծյալ խնդիրների» հանդեպ գրողների ու արվեստագետների անկախ

յեցվածքը: Չնայած հայացքների մեջ եղած իդեալիստական որոշ ըմբռնումներին (գեղարվեստը արմատապես սահմանադատում էր «տենդենցիայից»՝ հրապարակախոսությունից, նրա էությունը խորթ համարելով պայքարը, մաքառման ոգին և այլն), Ա. Տերտերյանն առաջնություն դափնին տալիս էր ռեալիստական, հոգեբանական խորացումների գրականությանը, առաջին հերթին՝ Հովհ. Թումանյանի և Շիրվանզադեի ստեղծագործությանը:

Տասական թվականների քննադատական գործունեությամբ Ա. Տերտերյանը հայ իրականության մեջ ստեղծեց իր դպրոցը՝ «հոգեբանական քննադատությունը», ուր վճռական նշանակություն էր տրվում տվյալ գրողի ստեղծագործության «հոգեբանական կենտրոնների» և առանցքային, կայունացած կերպար-պատկերների հայտնագործմանը: Այս դիրքորոշման մեջ երևում է ռուս հայտնի գրականագետ Օլսյանիկո-Կուլիկովսկու հայացքների ուժեղ ազդեցությունը:

20-ական թվականների սկզբից Երևանի նորաբաց պետական համալսարանում դառնալով դասախոս, այնուհետև երկար տարիներ վարելով հայ գրականության ամբիոնը, Ա. Տերտերյանը եմբողջովին նվիրվեց XIX դարի և XX դարասկզբի գրականության պատմության հետազոտմանը:

Բնականաբար, Ա. Տերտերյանը ևս վերանայելու էր իր մեթոդաբանական դիրքերը: Սովետական իշխանության առաջին տասնամյակում այդ «վերանայումը» արտահայտվեց գեղարվեստական երկերի սոցիոլոգիական վերլուծության կոպտացումներով, գրական ստեղծագործությունը այս կամ այն հաստատակական ֆորմացիայի ուղղակի, անմիջական արտադրությունը համարող դրույթի լայն կիրառումով:

Ա. Տերտերյանի գրականագիտական հայացքների բեկման մեջ ևս դեր խաղացին Ֆրիչեն (վերջինիս տեսության շնչով գրեց «Դրական ոճի սոցիոլոգիան», «Ֆրիչեն իբրև քննադատ» հոդվածները) և Պերևլերզե՝ «սոցիոլոգիական դոմինանտի» դրույթով:

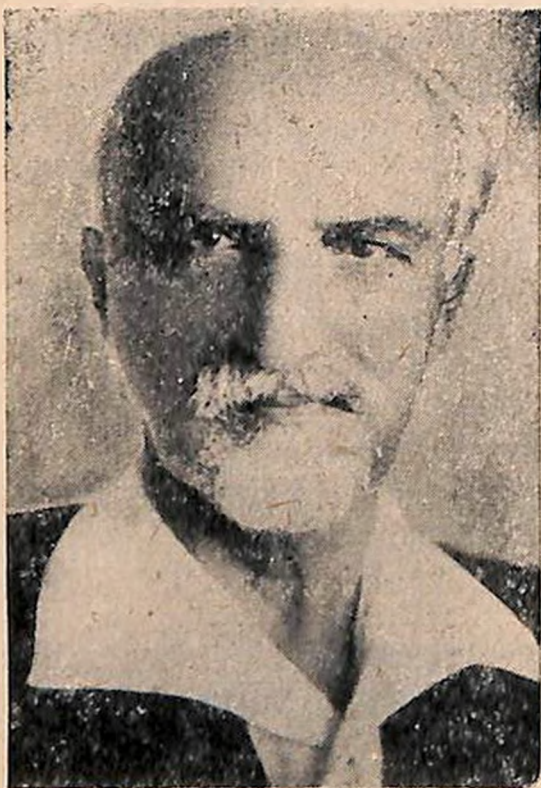
Սոցիոլոգիական կոպտացումների արտահայտություն էին մասնավորապես XIX դարի հայ գրականության մասին դասախոսությունները՝ ապակետիպ Առաջագրությունները, ուր երբեմնի հոգեբան-գրականագետը ընկավ հակառակ ծայրահեղության մեջ՝ գրողներին բացառապես խմբավորելով նրանց «դասակարգային հայտանշանների» համաձայն: Դեգերելով վաղեմի նախասիրությունների՝ գրական կերպարների «հոգեբանական անկախության» և նոր դիրքերի՝ գրական երկերի «դասակարգայնության» ուղիներում, Արսեն Տերտերյանը 30-ական թվականների վերջին տարիների աշխատություններում հաղթահարում է «մոլորությունները» և կանգնում գրական ստեղծագործության վերլուծման պատմական դիրքերի, ափսոսաբար՝ պատմական-սոցիալական և հոգեբանական գեղագիտական միահյուսված ելակետերի, վրա:

Մեթոդաբանական «շրջադարձի» ամենացայտուն դրվագը Բաֆֆու «Սամվել» պատմավիպի 1940 թ. հրատարակության ընդարձակ առաջաբանն էր, ուր Ա. Տերտերյանը հազվագյուտ թափանցումով վերլուծում է հայ խոշոր վիպասանի գլուխգործոցը, բացահայտելով վիպի գաղափարական և գեղարվեստական բազմազան շերտերի հարստությունը:

Առաջաբանի մեծ արժեքը լոկ պատմավիպի բարձր գնահատականը չէր. Բաֆֆու ստեղծագործության երկարատև գաղափարական «մշակումից» հետո առաջին անգամ մեղանում հայ խոշորագույն վիպասանը գնահատվում էր

իբրե ժողովրդական մտքերի ու հուզմունքների, հոգսերի ու երազանքների թարգման, իբրե ազգային հոգեբանության արտահայտիչ:

«Սամվելի» Առաջաբանին բնորոշ գրական երևույթները պատմական կապակցությունների մեջ դիտելու դիրքերը արտահայտվեցին նաև Ա. Տերտերյանի նույն տարիների մյուս աշխատություններում, մասնավորապես «Խաչատուր Աբովյանի ստեղծագործությունը» ծավալուն մենագրության մեջ (1941 թ.):



Այդ աշխատությունը արավանագիտության մեջ երևույթ էր հայ մեծ լուսավորչի ստեղծագործության միջազգային ղուգահեռականները բացահայտելու, ինչպես և Խ. Աբովյանի գրվածքների սույիալական ու գեղարվեստական արժեքները ներկայացնելու առումով:

Միասնական ելակետը այլևս դառնում է Ա. Տերտերյանի գրականագիտության գլխավոր շեշտը: Այդ մեկնակետով է գրված նաև «Սովետահայ պատմավեպը» (1944) ուսումնասիրությունը, ուր Տերտերյանը գնահատում է հայոց պատմավեպի նոր աստիճանը՝ ի դեմս «Վարդանանքի» ու «Պասյ թագավորի»:

Հետագա տափերին մինչև իր մահը, Ա. Տերտերյանը հանդես եկավ հայ և ռուս գրողներին

(Գր. Զահրապ, Հովհ. Հովհաննիսյան, Հ. Պարոնյան, Պ. Պուշյան, Կոխով, Պուշկին, Բելինսկի, Վ. Բրյուսով) նվիրված նոր ուսումնասիրություններով: Հայ մշակույթին Ա. Տերտերյանի բերած մեծ նպաստը հայ նոր գրականության ղարգաջման օրինաչափությունների գիտական համակարգի ստեղծումն էր: Այդ գրականության պատմագրությունը առավելապես հենվում է Ա. Տերտերյանի մշակած համակարգի վրա:

7

Պրոլետկուլտի հայտնի տեսարաններից մեկը՝ Լերեդե-Պուլյանսկին գրել է. «Գրականագիտության մեջ մենք բոլորս սկիզբ ենք առնում Գ. Վ. Պլեխանովի հայացքներից»:

Սա չափազանցություն չէ: Վ. Գ. Պլեխանովը 10—20-ական թթ. համարվում էր մարքսիստական գեղագիտության առաջին դեմքը, նրա ասույթներով էին մեկնաբանվում գրականության ղարգաջման օրինաչափությունները, մասնավորապես գեղարվեստի և հասարակական կյանքի փոխառնչությունները: Պլեխանովն ուներ հետևորդներ նաև հայ իրականության մեջ, որոնք նրա բանալիներով էին գնահատում հայ գրականության ղարգաջման ուղիները: Պլեխանովյան «սոցիոլոգիական համարժեքի» տեսանկյունը առանձին դեպ-

բերում այնքան բացարձակացվեց, որ դարձավ գոհճիկ սոցիոլոգիական հայացքների սկզբնաղբյուրը:

Այնքան ժամանակ, քանի դեռ չէին հրատարակվել Մարքսի, էնգելսի, Լենինի գեղադրատական շնչի հողովածներն ու փաստաթղթերը, այդքան ժամանակ Պլեխանովը մնում էր մարքսիստական գրականագիտության գլխավոր ղեմը:

Արդեն 30-ական թվականների սկզբին իրադրությունը կերպարանափոխվեց: Առաջին անգամ մի շապիկի տակ համախմբվեցին Մարքսի և էնգելսի հողովածները, նամակները, ասույթները. 1933 թ. լույս տեսավ «Մարքսը և էնգելսը արվեստի մասին» ժողովածուն (այդ ժողովածուի հայերեն թարգմանությունը իրացվեց 1934-ին):

Հրատարակվեցին Վ. Ի. Լենինի «Փիլիսոփայական տետրակները»՝ արտադրման տեսության խորունկ բացատրություններով, տպագրվեցին Լենինյան ժողովածուները կուլտուրայի մասին: Գրականագիտության մեթոդաբանական սկզբունքների մշակման համար հեղաշրջիչ նշանակություն ունեցավ Լուսնաշարսկու «Լենինը և գրականագիտությունը» (1934) աշխատությունը, ուր նոր լույսի տակ երևաց Լենինյան տեսական ժառանգության արդիական արժեքը:

Ինչպես Խուսաստանում, այնպես էլ մեզանում գրականության տեսական մթնոլորտը ողողվեց մարքսիստական գեղագիտության դրույթներով:

30-ական թվականներին հայ իրականության մեջ ավելի ու ավելի մեծ կշիռ ստացան տեսական խնդիրների քննությունները:

Այս ասպարեղում նշանակալից է հատկապես մարքսիզմի նշանավոր պրոպագանդիստներ Արշավիր Մելիքյանի և Հայկ Գյուլիբեխյանի վաստակը:

Արշավիր Մելիքյանը (1879—1937) ուսական և եվրոպական ուստաններում ստանալով բարձրագույն կրթություն (սովորել է Խարկովի համալսարանի բնագիտական և Ցյուրիխի համալսարանի փիլիսոփայական ֆակուլտետներում), ուսանողական տարիներից իսկ նեղվում է հեղափոխական պայքարի ասպարեղ: Նրա աշխարհայացքի և քաղաքական վարքագծի ձևավորման մեջ վճռական դեր են խաղում անձնական շփումները Լենինի, Պլեխանովի, Լուսնաշարսկու, Ժան Ժորեսի, Բեբելի, Ռուդա Լյուքսեմբուրգի, Կարլ Լիբկնեխտի և ուրիշ հայտնի մարքսիստների հետ:

Տեսական հարուստ պատրաստականությամբ արտասահմանից վերադառնալով հայրենիք, Արշ. Մելիքյանը մեծ աշխատանք է տանում մարքսիզմի գաղափարները Հայաստանում տարածելու գործում:

1921 թվականից վերաբնակվելով Թիֆլիսում, Արշ. Մելիքյանը եռանդուն մասնակցություն է բերում «Կարմիր աստղ», «Նոր աշխարհ», «Պրոլետար» պարբերականներին, Հայարտան և Վրաստանի պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի հայկական սեկցիայի, Անդրկովկասյան Կոմունիստական համալսարանի գործունեությանը:

Լինելով խորապես պատրաստված հասարակագետ և տիրապետելով եվրոպական մի քանի լեզվի, Արշ. Մելիքյանն իր գիտելիքների պաշարը գործադրում է ինչպես մարքսիստական տեսության մի շարք հարցերի, այնպես էլ հայ հասարակական մտքի պատմության կարևոր հանգույցների լուսաբանության մեջ:

Նրա հետաքրքրությունների մեջ առաջին տեղերից մեկը գրավում էին գրականագիտության խնդիրները, հատկապես նորագույն գրականության դար-

դացման հեռանկարները: Արդեն 20-ական թվականների վերջում գրած հոդվածներում Արշ. Մելիքյանը հանդես է գալիս նորագույն գրականության գոյությունը հերքողների հրահանգած «անապատի» տեսության քննադատի դերում և ի դեմս Ե. Զարինցի, Ստ. Զորյանի, Դ. Դեմիրճյանի երկերի հոշակում է այդ գրականության «անշեղ վերելքի» իրողությունը:

Արշ. Մելիքյանը եղել է Անդրկովկասյան Կոմունիստական համալսարանի փիլիսոփայական բաժնի ասուլիսների (1927—1928) կազմակերպիչը: Այդ ասուլիսներում մեծ տեղ է տրվել նաև ազգային մշակույթի շինարարության տեսությանը: Արշ. Մելիքյանը ասուլիսների ընթացքում հանդես է եկել իբրև դասական ժառանգության քննադատական յուրացման լենինյան սկզբունքների հետևողական պաշտպան:

Արշ. Մելիքյանի գրական ժառանգության մեջ էական տեղ են գրավում պուշկինյան թեմայով գրած հետադոստոյությունները, մասնավորապես «Ռուս քննադատները Պուշկինի մասին» ուսումնասիրությունը, որը 1935.—36 թթ. առանձին հատվածներով տպագրվեց «Խորհրդային գրականություն» և «Խորհրդային արվեստ» ամսագրերում:

30-ական թվականներին Արշ. Մելիքյանը մեծ գործ արեց մարքսիստական գեղագիտության դրույթների մասսայականացման ուղղությամբ. հիշարժան են «Արվեստի հիմնական խնդիրների մասին» («Պրոլետար», 1929), «Մարքսը արվեստի մասին» («Արշավ», 1933) հոդվածները:

Արվեստի մարքսիստական փիլիսոփայության առարկայում հեղինակություն է նաև Հայկ Գյուլիֆևիսյանը (1886—1951): Մենդալաչի՝ Շուշվա, ռեալական դպրոցը ավարտելուց հետո Հ. Գյուլիֆևիսյանը սովորել է եվրոպական համալսարաններում (Ենայի, Լայպցիգի, Յյուրիխի, Հալեիքերգի): Դերմանիայում ակտիվորեն մասնակցել է «Սպարտակ» հեղափոխական կազմակերպության գործունեությանը և հեղափոխական կոփվածքով էլ վերադարձել է Ռուսաստան:

Վարելով մի շարք սպասախանասու կուսակցական, լրագրային (եղել է «Կոմունիստ», «Կարմիր Շիրակ» թերթերի, «Վերելք» ամսագրի խմբագիրը) և գիտական պաշտոններ, Հ. Գյուլիֆևիսյանը առանձնակի ուշադրություն է դարձնում Հայաստանի կուլտուրական շինարարության, մասնավորապես արվեստի և գրականության դարգացման խնդիրներին: Ընդհանուր տեսական հոգվածներից բացի Հ. Գյուլիֆևիսյանը մամուլում հանդես է գալիս ընթացիկ գրականության արժանատիական խնդիրները մեկնաբանող հոգվածներով:

Ուշագրավ են հատկապես 1930 թ. ծավալված գրական ասուլիսների առթիվ տպագրած «Դեղարվեստական գրականության հիմնական խնդիրները» («Խորհրդային Հայաստան», 1930, № 80), «Դարձյալ սխեմատիզմի մասին» («Նոր ուղի», 1930, № 4—5), «Նորից գրական սխեմատիզմի և հարակից խնդիրների մասին» («Դրական դիրքերում», 1930, № 8—9) հոդվածները:

Մինչ ուրիշները, ինչպես Հարություն Մկրտչյանը, պաշտպանում էին սխեմատիզմը, իբրև թե նրան բնորոշ «դադափարական լայնության» համար, Հ. Գյուլիֆևիսյանը սխեմատիզմը համարում էր «անցման շրջանի» ոճը և դնում էր դրա հաղթահարման անհրաժեշտության խնդիրը:

Հանդես գալով սխեմատիզմին բնորոշ հասարակացումների և լոգունգայնության դեմ, Հ. Գյուլիֆևիսյանը առաջադրում էր նորագույն գրականության հոգեբանական խորացման և վարպետության բարձրացման պահանջը:

Լինելով պրոլետարական գրողների Ասոցիացիայի և նրա օրգան «Գրական դիրքերում» ամսագրի ղեկավար-տեսաբաններից մեկը, Հ. Գյուլիքեխյանը իր քննադատական հոգվածներում, բնականաբար, արտահայտում էր նաև ապապական—«դիրքական» որոշակի հայացքներ: Նորագույն գրականության «իդեոլոգիական շեղումների» և «վրիպումների» դժալի մասը նա հատկացնում էր Ն. Զարենցին, տեսականորեն հիմնավորում «հակաչարենցյան» քննադատությունը:

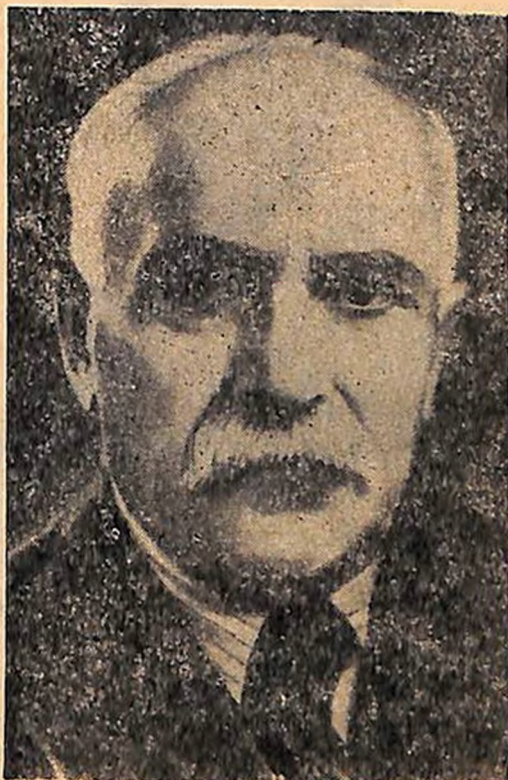
Հ. Գյուլիքեխյանի ապապական դիրքորոշումները, իհարկի, նույնական չէին մարտնչող, երդրվյալ ապապականների անհանդուրժողական քաղաքականության հետ: Գյուլիքեխյանը հանդես էր գալիս իբրև նորագույն գրականության գաղափարական անաշարտությունը ջատագովող և խորթ ազդեցությունների թափանցումները հերքող քննադատ:

Այդ բարդ խնդիրների լուծման ընթացքում էլ, բնականաբար, հակվում էր դեպի որոշ նախապաշարմունքներ:

Հ. Գյուլիքեխյանը առաջիններից մեկը եղավ հայ իրականության մեջ, որ սկսեց դրադիել սովետական գրականության մեթոդի սահմանման խնդիրներով:

30-ական թվականներին մեթոդի սահմանումը տեսության գլխավոր հարցն էր: Մի շարք հոգվածներում Գյուլիքեխյանը տալիս է իր սահմանումները, որոնք թեև կրկնությունն էին ռուս սովետական տեսաբանների առաջարկությունների, սակայն աչքի էին ընկնում մեթոդի էության բաղմակողմանիության դրվածքով: Գործունեության հետագա տարիներին Հ. Գյուլիքեխյանը դարձավ հայ սովետական դրամատուրգիայի տեսաբանն ու պատմաբանը: 1948-ին տպագրեց «Սովետական դրամատուրգիայի մասին» գիրքը, ուր բնութագրված են սովետահայ դրամատուրգիայի զարգացման փուլերը:

Կյանքի վերջին տարիներին գրեց նաև մանր հետազոտություններ Գ. Սունդուկյանի, Բաֆու, Ռ. Պատկանյանի մասին:



Հայ գրականագիտության և քննադատության ընդհանուր դիմանկարի մեջ որոշակի երանդ ունելու նաև այսպես ասած «գեղագիտական ուղղությունը»: Այդ ուղղության աչքի ընկնող ղեմքերից մեկն էր Յուլակ Խանզադյանը:

Յուլակ Խանզադյանը (1886—1935) ծնվել է Ղաբաքիլիսայում, հայրենասիր-ազգանվեր քահանա Տեր-Խորենի ընտանիքում: Լաղարյան ճեմարանում

և Մոսկվայի համալսարանի իրավաբանական ֆակուլտետում սովորելու տարիներին ի դեմս Յուլակ հանդադրյանի ձևավորվում է հայ մտավորականի իսկական տիպարը. տասական թվականներից մինչև կյանքի վերջը նա զբաղվել է ուսուցչական, լրագրային, կոոպերացիոն, գրական-քննադատական, դասախոսական, թարգմանչական գործունեությամբ:



Յ. հանդադրյանի գլխավոր կոչումը, իհարկե, գրականագիտության-քննադատության մարզն էր, ուր նա թողել է իր որոշակի հետադիծը:

հանդադրյանին գեղարվեստական առաջադիմության խնդիրներով այրվող քննադատի համբավ բերեց «Գարուն» ամսանախի երրորդ հատորում տպագրված «Ավետիս Ահարոնյան» ընդարձակ ուսումնասիրությունը:

Ռեալիստական գեղագիտության շափանիշներով Յ. հանդադրյանն այդ հոգվածում սուր և սկզբունքային քննադատության ենթարկեց Ավ. Ահարոնյանի ըս-

տեղծագործության գեղարվեստական վրիպումները, մասնավորապես գեր-ռոմանտիկ, սենտիմենտալ, արհեստական ոճը:

Գրականության զարգացման նորագույն փուլում Յ. հանդադրյանը պաշտպանում էր խոր ու հարուստ ռեալիզմը և մերժելով մերժում էր անարմատ, տարաշխարհիկ, իրականության կենդանի հոգսերից հեռացած «ռոմանտիկական արվեստը»:

1913—1914 թվականից Յ. հանդադրյանը տպագրում է քննադատության խնդիրների մասին մի շարք հոդվածներ («Ռաբվի ձայն»), ուր վիճում է Հ. Սուրխաթյանի միակողմանի դրույթների, մասնավորապես գեղարվեստական երկերի կոնկրետ պատմական հիմքերի և դրանց համամարդկային բովանդակության միջև եղած խզման դրույթի դեմ: Ինչպես ճիշտ նկատել է էդ. Զրբաշյանը, Յ. հանդադրյանը «վճռական նշանակություն տալով գեղարվեստական ֆե-նոմենին», «ի վերջո ընկնում է մի ուրիշ ծայրահեղության մեջ», մասնակիորեն սուրբ է տալիս «գեղարվեստը գեղարվեստի համար» տեսությունը¹⁹: Յ. հանդադրյանի հոդվածների համար էականը, սակայն, ոչ թե բանավիճային իրադրությունից ծագած այդ ծայրահեղություններն էին, այլ գեղարվեստական ճշմարտության սկզբունքների հետևողական պաշտպանությունը:

Այս առումով շափազանց արժեքավոր էջեր են հատկապես «Րաֆֆու գեղարվեստական հայացքները» (1913) և «Ակամա Հերոստրատներ» (1913) լրագրային հոդվածները:

Առաջին հոդվածում Յ. հանդադրյանը խոր բացատրություն է տալիս Րաֆֆու դավանած «ռեալիստական գեղարվեստի թեորիայի» և ստեղծագործության ռոմանտիկական սկզբունքների հասարակական պատճառականության խնդրին, իսկ մյուս հոդվածում հռչակում է Հովհ. Թումանյանի ստեղծագոր-

ծովայան համամարդկային նշանակությունը. «Եվ շեն տեսնում մեր գրականության այն դադաթը, որ պատիվ կարող է բերել մեծ ազգերի գրականություններին անգամ: Իսկ հայ քննադատները շեն ղգում, որ այդ զվարճախոս, պարզ ու միամիտ մարդը այնպիսի մեծություն է, որ կարող է մի ժողովուրդ պարզեցնել անկ պատմության առաջ»²⁰:

Յ. Խանդավյանը առաջիններից մեկն էր, որ Թումանյանին դուրս բերեց իր «անձուկ միջավայրից» և նրա պոեզիայի մեջ նշմարեց հայ ժողովրդի հոգևոր ուժերի թանձրացված անդրադարձումը:

Գրականագիտական գործունեության սովետական փուլում ևս Յուլակ Խանդավյանը համարտարիմ մնաց գրականության հասարակական խոր բովանդակության և բարձր գեղարվեստականության միասնության դավանանքին:

Բանակումնում 20—30-ական թվականներին բարգավաճած «ձախություն» շոալյությունների, արվեստի երկերի գոհճիկ-սոցիոլոգիական մեկնաբանությունների դեմ, Յուլակ Խանդավյանը հաստատում էր պատմականությանը հենվող սոցիոլոգիական վերլուծության մեթոդը: Այս առումով ուշագրավ են «Վահան Տերյանի երկերի հրատարակությունը», «Միքայիլ Նալբանդյանի «Դիվանի» առթիվ», «Գ. Սունդուկյանի երկերի լիակատար ժողովածուն» հոգված-գրախոսությունները: Ուշագրավ են և՛ հայ գրողների ստեղծագործության խորքերը թափանցելու առումով, և՛ մեթոդաբանական այն ցուցմունքով, որ ամեն մի գիտական եզրակացություն պարտավոր է հենվել ճշգրտված-ստուգված փաստերի վրա:

Խանդավյանի դավանանքի արտահայտությունն էին «Սուրխաթյան. գրական գոհարներ», «Աշխատանքի գրական դպրոց», «Աշխատանքի դպրոց», «Կրտադասարանային ընթերցանության համար» քննադատական մանրասլառումները, որոնք մանկավարժական նկատառումներից բացի, արտահայտում են որոշակի սկզբունքային վերաբերմունք հայ գրականության անցյալի հանդեպ: Քննադատելով «Գրական գոհարներում» գրողներին տրված կամայական բնութագրությունները, Յ. Խանդավյանը գրում է. «Երբ որ այսօրան լայն է դիտվում խնդիրը, պարզ է, իհարկե, նորաստեղծ Ֆամուսովի վերաբերմունքը՝ հավաքել բոլոր ազգասիրական գրքերը և այլև: Միայն չի հասկանում, որ այդ տեսակետից պետք է ոչնչացնել հայ գրականության խոշոր մասը, որովհետև «այլություն» և «ցավերի» խնդիրը մեծ տեղ է բռնում այնտեղ: Իհարկե, հայկական մուսան գունատ է, արնոտված, մորապահարված: Ի՞նչ անենք, վարչական միջոցներով կուլենք հայոց գրականության դեմ, արտաքսելով հեղինակներին, կեղծելով պատմությունը, թե՛ գիտական մարքսիստական մեթոդոլոգիայով նոր վերաբերմունք մշակենք դեպի անցյալը, հասկանանք այն պատմական հոգուների մեջ»:

«Պատմական հեռուների» դիրքերից էլ Յ. Խանդավյանը քննադատում էր 20-ական թվականների գրական դեկլարացիաներում արտահայտված անցյալի ժառանգության ժխտման տենդենցները: Կյանքի վերջին տարիներին Յ. Խանդավյանը շարադրում էր «Հայ գրականության պատմության ներածություն» պիրքը, որից մնացել են առանձին հատվածներ:

«Գեղագիտական ուղղության» ամենատպալուրիչ դեմքը Պողոս Մակինցյանն էր:

Պոլոս Մակինցյանը (1884—1938) ծնվել է ներքին Ագուլիս գյուղում (Ներսիսի նահանգ):

Հաղարյան ճեմարանի գիմնագիական դասընթացն ավարտելուց հետո, 1906 թվականից Մակինցյանը սովորում է Մոսկվայի համալսարանի պատմա-մաթեմատիկական ֆակուլտետում (ավարտում է 1913 թ.):

Դեռ ճեմարանական տարիներին Մակինցյանը աչքի է ընկնում իբրև ուժեղ «հումանիտար» և հմուտ «լեզվագիտակ», իսկ արդեն համալսարանական տարիներին նրա էության մեջ արթնանում է գրական-մշակութային, լայն առումով՝ հանրային գործիչը:

Մակինցյանի ընդհանուր-հասարակագիտական և մասնավոր-գեղագիտական հայացքների կաղմավորման մեջ վճռական դեր են խաղում, մի կողմից, դարասկզբի ռուսական գեմոկրատական երիտասարդության միջավայրը, մյուս կողմից մտերմությունը և համագործակցությունը հասարակական լայն շահախնդրությունների տեր ուսանողների՝ Ալ. Մյասնիկյանի, Յ. Խանդադյանի, Վ. Տերյանի հետ: Թեև Մակինցյանը ունեցել է ուրիշ մտերիմներ ևս, սակայն նրան ամենից ավելի գրավել են այս «եռյակի» (ինքն էլ հետը՝ «քառյակի») ծրագրերն ու ներշնչանքները: Հանդես դալով արժեքների վերագնահատման ժամանակաշրջանում, Պողոս Մակինցյանն ու իր ընկերները կողմնորոշվել են դեպի կյանքի բոլոր ասպարեղներում նոր հոսանք սկսելու, հայ իրականության «գավառականության կապանքները» թոթափելու հեռանկարը: Նրանց գործունեության սկզբին այդպիսի հայտ էր «Դարուն» խմբակը՝ համանուն Ալմանախի երեք գրքով:

Ալմանախի քննադատական հատորում (1912 թ.) տպագրվում են նաև Պողոս Մակինցյանի գրած Հովհաննես Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի Դիմանկարները: Այդ դիմանկարների ընդգծված հատկանիշը հայ ականավոր բանաստեղծների ներքին աշխարհը թափանցելու և նրանց ստեղծագործության գեղարվեստական յուրահատկությունները բացահայտելու մղումն էր:

Զինված գեղագիտական ու բանասիրական անհրաժեշտ գիտելիքներով, Պողոս Մակինցյանը սուզվում է Հովհ. Թումանյանի գերազանցորեն էպիկական արվեստի և Ավ. Իսահակյանի քնարերգության խորքերը, ասպարեզ հանելով այնպիսի եզրեր, որոնք ունեն նաև այժմեական նշանակություն:

Թումանյանագիտության և իսահակյանագիտության սկզբնավորման տարիներին Պ. Մակինցյանը ասպարեզ հանեց մի շարք սկզբունքային, կողմնորոշիչ դրույթներ, ինչպես՝ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության «ազգային-ժողովրդական արմատներին», արտահայտման էպիկական ոճի մեջ բնկված խորոհակականության, համամարդկայնության շերտերի, Ավ. Իսահակյանի քնարերգության անհատական ուժեղ դրոշմի, «Արու-Լալա-Մահարի» պոեմի արդիական հզոր պաթոսի, բանաստեղծին վերագրված «նիցշեականության» հերքման դրույթները:

Նախահեղափոխական տարիներին Պողոս Մակինցյանը հանդես է եկել քննադատական, հրապարակախոսական, բանավիճական հոդվածներով, սակայն նրա ամենաերևելի գործը Մաքսիմ Գորկու «Հայ գրականություն» ժողովածուին և Վ. Բրյուսովի «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիային բերած մեծարժեք նստասան է:

Պ. Մակինցյանը Վ. Բրյուսովի գլխավոր խորհրդատուն էր հայ բազմադարյան գրականության հուշարձանների «դասակարգման խնդիրներում» (նրան դասեր էր տալիս հայոց լեզվից, գրականությունից, պատմությունից), իսկ Մ. Գորկու ժողովածուի համար պատրաստել էր տողացիներ և գրել էր «Ակնարկ հայ գրականության» ուսումնասիրությունը:

Ինչպես իր պրակտիկ գործունեության մեջ, այնպես էլ տեսական եզրակացություններում Պողոս Մակինցյանը հակված էր դեպի գեղարվեստականության շափանիշների բացարձակացումը և պատմականության մոմենտի թերահանադատությունը, որը և դարձավ «էսթետ քննադատ» վերագրումի պայմանը:

Իհարկե, էսթետական ինչ-ինչ շոշափուկներ կարելի է մատնացույց անել Մակինցյանի գեղագիտական մոտեցումների մեջ, բայց դրանցով իսկ Մակինցյանը բնավ էլ արվեստը չէր անջատում հասարակական բովանդակությունից: Դա են վկայում իր գրած Դիմանկարները:

Հոկտեմբերից անմիջապես հետո Պողոս Մակինցյանը լրծվում է սովետական իշխանության կուլտուրական նախագծումների իրականացմանը: Էջմիածնի Դևորգյան ճեմարանի և Երևանի թեմական դպրոցի նախկին դասատուն շտապում է Մոսկվա և ստանձնում մի շարք կարևոր պաշտոններ: Ազգությունների կոմիտեի ատում նա մեծ գործ է անում հայերեն գրականության հրատարակման, քաղաքացիական ակտերի ձևակերպման, Հաղարյան ճեմարանի վերականգնման ուղղությամբ: Այնուհետև աշխատանքի է անցնում ՌՍՖՍՌ Լուսավորության ժողովում՝ իբրև ազգային փոքրամասնությունների Լուսավորության բաժնի վարիչ (Ժողկոմն էր Ա. Լունաչա-րըսկին), արտաքին գործերի ժողկոմատում՝ իբրև գրական բյուրոյի վարիչ (Ժողկոմն էր Ֆ. Չերժինսկին), միաժամանակ Ն. Յու. Մառի հրավերով վարում է Պետերբուրգի համալսարանի արևելյան լեզուների ամբիոնը (1918-ին):



1921 թ. Պ. Մակինցյանը մտնում է Ալ. Մյասնիկյանի գլխավորած Հայաստանի սովետական կառավարության կազմի մեջ իբրև ներքին գործերի և Լուսավորության ժողկոմ: 1922—27 թթ. անցնում է դիվանագիտական աշխատանքի Թուրքիայում (Կ. Պոլիս) և Իտալիայում (Հռոմ), այնուհետև աշխատում է Թիֆլիսում («Заря Востока»-թերթում, ՍՍՀՄ գիտությունների ակադեմիայի անդրկովկասյան ֆիլիալում): Բազմազբաղ հասարակական գործունեությունը թեև շատ ժամանակ էր խլում Պողոս Մակինցյանից, բայց նա ժամանակ գտնում էր նաև գրական աշխատանքի համար:

Քննադատություն, թարգմանություն, տեքստաբանություն,—սրանք են այն ասպարեզները, ուր Պողոս Մակինցյանը ասել է իր ծանրակշիռ խոսքը:

Ինչպես գրում է Աշոտ Հովհաննիսյանը «Հուշեր և խոհեր Պողոս Մակինցյանի մասին» հոդվածում, «Մակինցյանի ետհոկտեմբերյան քննադատությունը չկարողացավ շարունակել ու զարգացնել բեղմնավոր այն մտքերը, որոնք նա ձևակերպել ու պաշտպանել էր նախահեղափոխական շրջանի մեծ տաղանդով գրած իր գրական-քննադատական ուրվագծերում²¹»:

Այսուամենայնիվ, նա գրեց Վահան Տերյանին («Վահան Տերյանի մահն ու մահերգը»—«Նորք», 1922, № 1) և Նդիշի Չարենցին («Նդիշի Չարենց, Նրկերի ժողովածու», «Չարենցը և նրա պոեմները», «Էպիքական լուսաբաց») բնութագրող հետաքրքրական հոդվածները, իսկ «Հայկական Բուալոն և նրա արբանյակները՝ թվով երեք ու կես» գրական ֆելիետոնը հանդիսանում է քսանական թվականների քննադատական մտքի փայլուն երևույթներից մեկը։ Հանդես գալով «Նրկերի» արշավների դեմ՝ ի պաշտպանություն գեղարվեստական ժառանգության, Պողոս Մակինցյանը բանավիճական այդ սուր հոդվածում բանաստեղծ Չարենցին հիմնավորապես անջատում է «պոեզիայի օրինագիր» Չարենցից, նրա ձախողությունները բացատրում ռուսական գրական միջավայրի՝ կուբիստների, իմաժինիստների, ֆուտուրիստների վաղանցուկ ազդեցություններով։

Մյուս հոդվածներում Պողոս Մակինցյանն ընդհանրապես ճիշտ է դնահատում Չարենցի եղակի դերը հայ նորագույն գրականության գեղարվեստական սկզբունքների ձևակերպման մեջ, թեև առանձին դեպքերում, օրինակ, «Էպիքական լուսաբացի» գնահատման մեջ, թույլ է տալիս կոպիտ սոցիոլոգիական վրիպումներ։

Այ. Հովհաննիսյանը նկատել է, որ «պատմա-սոցիոլոգիական թևքումը դալի ավերածություններ էր կատարել նույնիսկ «Էսթետ» Մակինցյանի քննադատական գործերում»²²։

Ամենացայտուն վկայությունը 1929 թ. «Նոր-ուղի» հանդեսում տպագրած հոդվածն էր Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մասին։

Քննադատ Մակինցյանի հարցասիրությունների առանցքը 20-ական թվականներին, իհարկե, «Չարենցի թեման» էր՝ բանաստեղծի ճակատագրի ու հեռանկարի մտահոգությամբ։ Երբևայն էլ նա հանդես էր գալիս բնութագրական հուշապրական նյութերով (Մ. Գորկու, Վ. Բրյուսովի, Ալ. Բլոկի «Տասներկուսի») ու առաջաբաններով (Գ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգի», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի»), սրտնք ապացուցում ևն Մակինցյանի բարձր ճաշակն ու խոսքի կուլտուրան։

Դեռ նախահեղափոխական տարիներից Մակինցյանը զբաղվել է թարգմանչական գործերով («Պանթեոն» հրատարակչության համար թարգմանել էր Արթուր Շնիցլեր), իսկ ետհեղափոխական թվականներին թարգմանում է ռուս և եվրոպական գրականությունների մի շարք զասական հուշարձաններ (Պուլկինի «Բուրիս Գոդունովը», Դոստոևսկու «Նազամովը», Գ. Հաուպտմանի «Ջրասույզ զանգը», Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտի» առաջին հատորը)։ Դրանք ոչ թե թարգմանական հերթական հրատարակություններ էին, այլ թարգմանական սրուշակի սկզբունքների վրա հենվող ծրագրային հրատարակություններ։

Պողոս Մակինցյանը, լինելով հայ գրականության արժեքների պրոպագանդիստներից մեկը, ուսերեն է թարգմանել Հովհ. Թումանյանի «Դիբորը», Շիրվանզադեի «Քառսը», Ա. Բակունցի (պատմվածքներ), Գ. Մահարու («Մանկություն»), Մ. Արմենի («Հեղնար աղբյուր») գրվածքները։ Թարգմանական նյութերի ընտրությունը ցույց է տալիս, որ Մակինցյանը առավելապես կարևորում է դրանց գեղարվեստական արժեքայնության աստիճանը։

Պողոս Մակինցյանի գրականագիտական-բանասիրական վաստակի պսակը, անտարակույս, Վահան Տերյանի Նրկերի ժողովածուի հրատարակությունն է՝ չորս հատորով (1923—25)։ Առաջին անգամ նոր ժամանակների գրողը արժանանում է գիտական հրատարակության։ Դրա նշանակության մասին ինքը՝

Պողոս Մակինցյանը Վ. Տերյանի Երկերի առաջին հատորին կցած առաջաբանում (1923, Կ. Պոլիս) գրում է. «Մեր հին և միջնադարյան գրականությունից հրատարակված են մի շարք քննորեն ստուգված տեքստեր՝ բաղդատություններ բաղմաթիվ ձևագիրների: Մեր նոր հեղինակներից և ոչ մեկը չի արժանացել այդ պատվին: Այդ քիչ է: Հրատարակի վրա գոյություն ունեն պարզապես աղճատված տեքստեր և բացակայում են անգամ մեր ամենակարևոր հեղինակների լիակատար ժողովածուները...: Այդ իսկ պատճառով մեր նոր գրականության ուսումնասիրությունը դառնում է դժվարին մի գործ և գրականության պատմությունը՝ անխուսափելիորեն թերի»:

Վ. Տերյանի բանաստեղծությունների ճշգրտված բնագրերի, դրանց տարբերակների ու ստեղծագործական պատմության աղբյուրագիտական տվյալներից բացի Պողոս Մակինցյանի հրատարակությունը, ինչպես նշվել է, արժեքավոր է նաև տեքստաբանության—(բնագրագիտության) բաղմաթիվ տերմին-հասկացություններ ստեղծելու առումով:

Այդ հրատարակությունը փաստորեն սովետական տարիներին իրագործված անգրանիկ գիտական հրատարակությունն է և տերյանագիտության ամուր պատվանդանը:

Դեղագիտական ուղղության հասարակական-պատմական շունչը առավել որոշակի երևաց Սիմեոն Հակոբյանի (1880—1942) աշխատություններում:

Բարձրագույն կրթություն ստանալով Շվեյցարիայում (1902—1907), Սիմեոն Հակոբյանը, բնականաբար, իրադեկ է դառնում եվրոպական գրականության նորագույն հոսանքներին: Դրա վկայությունն էր 1906-ին «Մուրճ» ամսագրում տպագրած «Սիմվոլիզմը դրամայի մեջ» հոդվածը, ուր Ս. Հակոբյանը բացահայտում է գրական նոր ուղղության տարածման հասարակական շարժառիթները: Լինելով կուլտուր-պատմական գրականագիտության հետևորդը, Ս. Հակոբյանը Իպոլիտ Տենի գեղարվեստի տեսությունը խմբագրում է գրական ստեղծագործության տվյալ ուղղությունը պայմանավորող հասարակական-սոցիալական կոնկրետ միջավայրի ներգործության դրույթով: Նրա անդրանիկ մենագրությունը Շիրվանզադեի ռեալիզմի քննությունն էր (տպագրվել է 1911-ին), որին հետևեցին պարբերական մամուլի մի շարք հոդվածները և 20-ական թվականների սկզբին արտասահմանում հրապարակած գրքերը Պ. Դուրյանի, Վ. Տերյանի, Հերանուշ Արշակյանի, ինչպես նաև Ե. Չարենցի մասին:

Վիեննայում հրատարակած «Արեգ» շաբաթաթերթի մեջ 1924-ին տպագրվեց Ե. Չարենցի պոեզիայի քննությունը (լույս տեսավ նաև առանձին գրքույկով), ուր միանգամայն հստակ մեթոդաբանական ելակետերով Ս. Հակոբյանը ներկայացնում է հեղափոխական իրականության բանաստեղծի ծնունդը: «Նրա (Չարենցի) արվեստը,—գրում է Ս. Հակոբյանը—հեղափոխության հարադատ արտացոլումն է և բյուրեղացնում է ոչ միայն հեղափոխության առավել կամ նվազ հակիրճ վայրկյանները, այլև լայն ու մեծ թափը»:

Պետք է նկատել, որ կուլտուր-պատմական դպրոցի գրականագետները շատ ավելի հիմնավոր ու ճիշտ էին մեկնաբանում Չարենցի պոեզիայի բովանդակությունը, քան սոցիոլոգիական ուղղության քննադատները: Այսպես, Սիմեոն Հակոբյանի գրքից երկու տարի առաջ՝ 1922-ին, դարձյալ արտասահմանում Չարենցի ստեղծագործությանն անդրադարձավ երգվյալ իպոլիտ-տենական Ս.Բշակ Չոպանյանը և ասպարեղ հանեց այնպիսի գնահատականներ, որոնք մինչև օրս էլ պահպանում են իրենց այժմեականությունը:

կռահումների հմուտ վարպետը՝ Արշ. Չոպանյանը, Չարենցի հարցում ևս հանգես բերեց հաղվագյուտ թափանցում և ընթացագրությունների ստուգություն: Նույն հատկանիշներով են աչքի ընկնում նաև Սիմեոն Հակոբյանի պրականագիտական հետազոտությունները, որոնց բնավ չեն դիպել ժամանակի «ձախ» տրամագրությունները: Դրանք դասական գրողների կշռադատված, հիմնավոր բնութագրություններ են, նրանց ստեղծագործության պատմագեղարվեստական արժեքի էական հետևություններով:

Արտասահմանյան ղեկերումներից վերադառնալով հայրենիք, Ս. Հակոբյանը մեկ տասնամյակից ավելի



կվրդպական գրականության պատմության դասընթաց էր վարում Երևանի պետական համալսարանում: Այդ տասնամյակը նշանավորվեց «Արևմտա-կվրդպական գրականության պատմության ուղղագծեր» աշխատության (գրվել է իբրև դասագիրք) և XX դարի կվրդպական գրական նոր հոսանքները ներկայացնող գրողների (Հ. Բարբյուս, Հաուպտման, Ռ. Ռոլան և այլն) տպավորիչ դիմապատկերներով:

«Եվրոպական գրականության պատմությունը» Ս. Հակոբյանը հրատարակեց Հովհ. Մամիկոնյանի համահեղինակությամբ: Վերջինս տպագրեց նաև «Արևմտյան Եվրոպայի վերածնության դարաշրջանի գրականու-

թյան պատմության» երեք պրակները (1939—40):

Չնայած գրականագիտական տարբերաբնույթ հետազոտություններին և գրականության զարգացման ուղիները քննարկող բանավեճերի մեծ քանակին, միանգամայն սահմանափակ էին կոնկրետ քննադատության օրինակները:

Պարբերական մամուլը տպագրում էր մեծ մասամբ մակերեսային, անտատալիս բնույթի գրախոսականներ նոր հրատարակված գրքերի մասին, որոնք բնականաբար, չէին կարող եղանակ ստեղծել:

Տասնամյակի վերջում արդեն երևում են կոնկրետ քննադատություն առաջին տպավորիչ օրինակները:

Այս առումով հետաքրքրություն են ներկայացնում խորեն Սարգսյանի մի շարք հոդվածներն ու գրախոսականները:

«Վահան Տերյան» (1920) և «Էլեոն Շանթ» (1930) մանրապատում մեծագրությունների հեղինակը՝ Խ. Սարգսյանը, հանդես եկավ նաև իբրև ժամանակակից գրականության քննադատ. 1928-ին «Նորք» հանդեսում տպագրեց Ս. Բակունցի «Միսնաձոր» ժողովածուի մեկնաբանությունը, 1932 և 1934 թվականներին «Գրական թերթում»՝ Մ. Արմենի «Երևան» և «Հեղինար աղբյուր» երկերի բնութագրությունները, որոնք ընդգծվում էին այդ գրվածքների սո-

ցիալական-փիլիսոփայական բովանդակության և գեղարվեստական համար-
ժերի համադրական վերլուծությամբ:

Այդ հոգվածներում հորեն Սարգսյանը երևում է իբրև դրական ստեղծա-
պործությունների ընդհատակը թափանցող, դրանց պատկերային ինքնատի-
պությունը հայտնագործող, առանձնահատկությունները ճանաչող քննադատ:

Քսանական թվականներին ժամանակակից պոեզիայի, իսկ 30-ական թվա-
կաններին՝ ժամանակակից դրամատուրգիայի հարցերով վերադվող քննադատ-
ների մեջ էր Տիգրան Հախումյանը, որի հոգվածներն աչքի էին ընկնում բա-
նավիճային կրթող շեշտերով ու վարդաքման հեռանկարը որոնելու միտում-
ներով:

30-ական թվականներին «Գրական թերթի» (1932) կազմակերպումից
հետո, ասպարեզ մտավ նորագույն գրականության քննադատների բավալա-
նաչափ ստվար խումբ, որոնց մի մասը հակված էր դեպի «գեղարվեստական
համարժեքի» հայտնագործումը (Ռ. Զարյան, Ս. Հարությունյան, էդ. Թոփ-
չյան, Ա. Ինճիկյան, Ս. Սողոմոնյան), մյուս մասը՝ դեպի «գասակարգային
համարժեքը» (Հ. Ակրտչյան, Մ. Մկրտչյան, Արտ. Ոսկերչյան, Հ. Մամիկոնյան,
Գ. Կուլօղլյան, Աս. Ասատրյան), այդ երկու դիրքերի ծայրահեղություններով:

Վրա հասան քննադատություն և, առհասարակ, դրականության զարգաց-
ման դժվարին ժամանակները՝ 1935—38 թվականները, որոնք և իրենց ուժեղ
դրոշմը դրին մտածողության վրա: Գրական վերլուծությունները փոխարինվե-
ցին պիտակավորումներով ու վերագրումներով, ինքնուրույն մտքերի տեղը
գրավեցին պատրաստի կաղապարները, դժվարին իրադրության մեջ էլ սկսվեց
քննադատների ներհոսքը բանասիրության ասպարեզ:

9

Գրականագիտության զարգացման ակներև նշաններից մեկը անցյալ դա-
րաշրջանների գեղարվեստական հուշարձանների՝ բնագրերի, գիտական հրա-
տարակությունն էր: Բնագրագիտությունը թեև անցյալում ստեղծել էր որոշակի
ավանդներ, մասնավորապես հնագրային (միջնադարյան) ձեռագրերի հրա-
տարակության սկզբունքները մշակելու և պորժագրելու ասպարեզում, սակայն
դիտության այդ ճյուղի արդիականացումը սկսվեց քսանական թվականներից:

Վահան Տերյանի երկերի ժողովածուի Պ. Մակինցյանի հրատարակությա-
նը հաջորդեց Հակոբ Պարոնյանի երկերի տասնմեկհատորյա հրատարակությու-
նը, որի գլուխն անցավ խմբագրական հատուկ հանձնաժողովը՝ ՀՍՍՀ Գիտու-
թյան և Արվեստի ինստիտուտի հովանավորությամբ:

Հակոբ Պարոնյանի երկերի աշխատանքների գրեթե ամբողջ ծանրությու-
նը, երկրորդ հատորից սկսած, իր վրա վերցրեց բանասեր-պարոնյանագետ
Սարգիս Մանուկյանը:

Հաղթահարելով նյութերի հայթայթման և դրանց գիտական մատուցման
հետ կապված դժվարությունները, Ս. Մանուկյանը այդ հրատարակությամբ
դրեց Հակոբ Պարոնյանի ժառանգության գիտական հրատարակության հիմ-
նաքարը:

Երեսնական թվականներին հայ նոր գրականության բնագրերի գիտական
հրատարակությունը ստացավ նոր թափ:

Այս ասպարեզի կոթողային աշխատությունը Աշ. Հովհաննիսյանի հրա-

տարակած «Մ. Նալբանդյան, Անտիպ Երկեր» (1935, Երևան-Մոսկովա) մեծադիր (52 տպագրական մամուլ) ժողովածուն էր:

Երեսնական թվականներին բնագրագիտական լայն աշխատանքներ սկսեցին բանասերները հորին Սարգսյանը (հրատարակել է Պ. Պոռշյանի «Հուշիկները»), Ռուբեն Զարյանը (սկսել է Նար-Դոսի և Հովհ. Հովհաննիսյանի Երկերի հրատարակությունները), Արամ Ինճիկյանը, Հրայր Մուրադյանը, Ասատուր Ասատրյանը, բանաստեղծներ Վ. Նորենյը և Վ. Ալադանը (հրատարակել են Մ. Մեծարենցի Երկերի լիակատար ժողովածուն՝ 1934 թ.):

Բնագրագիտության սկզբնավորման տարիներին հատկապես ընդգծվեցին Նովանդ Շահազիզի (1856—1951) ջանքերը:

Դեռ XIX դարավերջից Ե. Շահազիզը հայտնի էր դարձել իբրև անձնավերմանկավարժ, հասարակական եռանդուն գործիչ և հայրենի մշակույթի մասունքների արթուն պահապան:

Ավարտելով Լազարյան ճեմարանը (1879) և նրա լիցեյը (1882), Ե. Շահազիզը շուրջ քառասուն տարի ապրում է Նոր Նախիջևանում, մանկավարժական պործունեությունը (եղել է թեմական դպրոցի ուսուցիչ և տեսուչ) զուգակցելով գիտահետազոտականին:

Իր դաստիարակությունը լինելով 50—70-ական թթ. հայ ազատագրական և լուսավորական շարժման ականավոր գործիչների արժանի ժառանգորդը,— նրա գաղափարական ներշնչանքները գալիս էին ճեմարանական ուսուցիչներից, իր հորեղբայր Սմբատ Շահազիզից, Ստ. Նալբանդյանի և Մ. Նալբանդյանի «Հյուսիսափայլից»,— Ե. Շահազիզը ամբողջ էությամբ նվիրվում է հայոց ամենաերկնի գաղութներից մեկի՝ Նոր Նախիջևանի պատմության վավերագրական շարագրանքին, ինչպես նաև Մ. Նալբանդյանի ու Ռ. Պատկանյանի բազմակողմանի կենսագրությունների ամենատարբեր եզրերի բանասիրական քննությանը:

Նալբանդյանական-սլատկանյանական բազմաթիվ հետախուզումներից բացի Ե. Շահազիզը գործադրում է մեծ ջանքեր՝ գեղարվեստական-մշակութային գրավոր արժեքները ի մի բերելու ուղղությամբ:

Ե. Շահազիզի հավաքածուների վրա ստեղծվեց Հայաստանի գրական թանգարանը, ուր աստիճանաբար կենտրոնացվեցին բազմաթիվ հայ գրողների ու մշակույթի գործիչների արխիվները:

Ե. Շահազիզը ոչ միայն նյութեր-փաստաթղթեր հավաքող էր, այլև հայ գրականության նյութերը գիտական շրջանառության մեջ դնող ինքնատիպ մեկնաբան:

Արդարև, «նրա միտքը գրական փաստերի ու վավերական տեղեկությունների աներևակայելիորեն հարուստ ու անսպառ մի շտեմարան էր, իսկ ինքը՝ նոր շրջանի հայ գրական ու մշակութային կյանքի յուրօրինակ սկզբնաղբյուրը, մի կենդանի կամուրջ, որն իրար էր միացնում հին ու նոր բանասիրական միտքը»²³:

1922 թ. Լուսժողկոմ Աշ. Հովհաննիսյանի հրավերով տեղափոխվելով Սովետական Հայաստան, Ե. Շահազիզը անխոնջ եռանդով լծվում է XIX դարի հայ նշանավոր գրողների (Մ. Նալբանդյան, Ռ. Պատկանյան, Խ. Աբովյան, Գ. Սունդուկյան, Ս. Շահազիզ) կենսագրության և ժառանգության հետազոտմանը:

Բազմաթիվ աշխատությունների շարքում հատկապես արժեքավոր են «Դիվան Միքայել Նալբանդյանի» (1932), «Խաչատուր Աբովյանի գիվանը»

(առաջին հատորը լույս է տեսել 1940-ին, երկրորդը՝ 1948-ին), «Սմբատ Շահադիզի կենսագրությունը» (1945), գեղեսպան Թ. Պատկանյանի նամակահին,—բնագրագիտական բարձր չափանիշներով հյուսված աշխատասիրություններ, որոնք ունեն աղբյուրագիտական անտարակուսելի արժեք:

30-ական թվականների վերջում, սովետական գրողների համամիութենական առաջին համագումարում ֆոկլորին Մ. Գորկու տված բարձր գնահատականից հետո, թափ ստացավ հատկապես բանահյուսական հուշարձանների հրատարակությունը:

Այս ասպարեղի հիմնարար աշխատությունները կապված են մեծ հայագետ Մանուկ Աբեղյանի անվան հետ:



Դեռ դարավերջին մուտք գործելով հայ մշակույթի հետազոտման բնագավառը, Մանուկ Աբեղյանը քննադատական-գրականագիտական, լեզվաբանական-քերականագիտական, ընդհանուր-մշակութաբանական աշխատությունների հետ միասին հրաշակվեց նաև իբրև բանահավաք ու բանագետ: Նրա բանահավաքչական գործի անդրանիկ քայլը «Սասունցի Դավիթ» վիպերգի տարբերակներից մեկի գրառումն էր: Դա 1886-ին Նախո քեռուց գրի առնված և 1889-ին տպագրած «Դավիթ և Մհեր» պատումն էր, որին հետևեց Մ. Աբեղյանի հավաքչական բուռն գործունեությունը:

Տասնամյակների մեղվաջան որոնումների արդյունքը եղան «Ժողովրդական խաղիկներ» (Կոմիտասի համագործակցությամբ) և «Դուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտունիներ» մեծածավալ հավաքածուները, որոնք երկուսն էլ գիտական համակարգությամբ, բնագրագիտական նորապույն սկզբունքներին խարսխված ապարատով լույս տեսան 1940 թվականին:

Մ. Աբեղյանի բանագիտական աշխատությունների պսակը եղավ «Սասնա Մուր» ժողովրդական վիպերգի գիտական հրատարակության երկհատորյակը: Առաջին հատորը տպագրվեց 1936 թ., երկրորդ հատորի առաջին գիրքը՝ 1944-ին, երկրորդ գիրքը (Կ. Մելիք-Օհանջանյանի համագործակցությամբ)՝ 1951-ին: Շրջանառության մեջ դնելով «Սասնա Մուր» վիպերգի բազմաթիվ պատումներ, Մ. Աբեղյանը այդ հրատարակությամբ ճանապարհ բացեց հայ ժողովրդի գեղարվեստական հանձարեղ կոթողի լայն ու բազմակողմանի հետազոտության համար:

Այդ պատումների հիման վրա Մ. Աբեղյանը, Գ. Աբովը և Ա. Ղանալանյանը ստեղծեցին «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագիրը, որը դարձավ աղգային էպոսի 1000-ամյակի տոնակատարության գլխավոր իրադարձություններից մեկը:

ԵՂԻՇԵ ՉԱՐԵՆՑ

Պատանության օրերին,—պատմում է հուշագիրը,—Չարենցը ցանկանում էր վերցնել գրքեր ու ձեռագրեր, կողմնացույց ու քարտեզ, ոտքով ու սալով, ձիակառքով ու գնացքով, մայրուղիներով ու կից ուղիներով դուրս գալ լայն աշխարհ՝ հեռաստանից հեռաստան, ճանաչել մարդկանց ու ժողովուրդներին, կյանքն ու աշխարհը, պատմությունն ու տիեզերքը¹:

«Հարգազոդի ճամփորդի» հանդուգն ու միամիտ «ֆանտաստիկական ճանապարհորդությունը», իհարկե, անկատար մնաց, քայց կարճատև կյանքում (1897—1937) Չարենցն իրագործեց «հոգևոր ճանապարհորդությունը ժամանակի խառնուրդներում, պատմության հին ու նոր հատվածներում, համաշխարհային արվեստի հազար ու մի բնագծերում՝ լույս աշխարհ բերելու իր ռզմ հերկն ու ցանքը, իր երգի արևը:

Դրանով էլ նա միացավ XX դարի միջազգային գրականության արևային լուսատուներին, որոնց վիթխարի նշանակությունը մարդկության հոգևոր կենսագրության ու ճակատագրի մեջ չուի Արագոնը բնութագրել է հետևյալ խոսքով. «Մեր դարի ճակատը կրում է պոետներից մի քանիսի պայծառ անունների դրոշմը: Անգլիայում դա Կիպլինգն է, Ֆրանսիայում՝ Ապուլիները և էլյուարը, Գերմանիայում՝ Ռիլկեն, Իսպանիայում՝ Գարսիա Լորկան, Ռուսաստանում՝ Մայակովսկին և Ծսենինը, Հայաստանում՝ Չարենցը և Իսահակյանը: Ամեն անգամ երբ այդ լուսատուներից մեկն ու մեկը մարում է, թվում է, թե խավարով է պատում աշխարհը: Սակայն այն պահեր, ինչ նրանք իրենցից հետո թողել են, սովեր չի եղել, այլ՝ խարույկ»²:

Չարենցի էությունը ոչ ոք ավելի խորունկ չի արտահայտել, ինչպես Մարտիրոս Սարյանը՝ 1923 թվականի հանրահայտ դիմանկարում:

Ավանդական ապոլոնյան բնարի փոխարեն, որով սովորաբար զեղանկարիչները պատկերել են բանաստեղծների ներշնչված ումանտիկական կեցվածքը, Սարյանը կտավի կոպուլտ ֆոսի վրա, դիմանկարի կողքին, դրել է եգիպտական դիմակ:

Մ. Սարյանը գրում է. «Դիմակի հավերժից եկող, սառած աչքերը, կոնտրաստի մեջ մտնելով Չարենցի կենդանի և խորիմաստ աչքերի հետ, ընդգծում են բանաստեղծի աչքերի անհուն խորությունը»³:

Սարյանական Չարենցի դեմքի վրա դրոշմված է մի անհուն տառապանք, իսկ թափանցող, սուր աչքերը, ասես թե, նայում են հեռուների՝ ժամանակի ու տարածության խորքը՝ գտնելու կեցության հաղար ու մեկ հարցերի պատասխանները:

Եգիպտական հնագույն արվեստի ստեղծագործությունը՝ դիմակը, խորհրդանշում է իմացության բեկոնների մեջ՝ մարդկության վաղնջական որոնումներից մինչև ետնադարյան թափանցումներ, մաքառող և նորից մաքառող ոգու հզոր ուժը:

Սարյանի դիմանկարի նշանակություններից մեկն էլ, ուստի արվեստաբան Ա. Կամենսկու նուրբ մեկնաբանությամբ, հետևյալն է. «Հնադարյան խորհրդավոր դիմակի ու բանաստեղծի սուփական դեմքի համադրությունը արտահայտում է այն դադափարը, որ ամենից ավելի ճշգրիտ կարող է բնորոշել իրեն՝ Չարենցի, դիստիբուտը՝

Երգը այնժամ է միայն քերթողից իր և դարից իր անցնում,
Երբ տառնչվում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց»⁴։

Բանաստեղծների և լեռնապարի հնաճաշակ համեմատությունը թերևս ամենաճիշտն է բոլոր համեմատություններից։ Բլրակներն ու բլուրները հեռավորությունից չեն երևում։ Սարերը բաղմունք են իրար վրա՝ մեկ անհետանալով, մեկ երևալով, նորից հեռանալով, նորից հայտնվելով։ Միայն ձյունափառ բարձրագագաթներն են, որ առանձնանում են լեռնաշղթայից և շողում իրենց հասակի բարձրությամբ՝ ոչ միայն պարզ ու արևոտ օրերին, այլև անգամ խիտ մշուշների պահերին։ Դապաթների հանդեպ անվոր են ժամանակն ու տարածությունը։ Դապաթներն իրենք ժամանակն են։ Ժամանակի վկաներն են ու թանձրացումները։

✓ Այդպիսի անսասան գագաթ է Եղիշե Չարենցը՝ հայոց Պատմության հավերժական ուղևորը, ժամանակի մեծ որոնողն ու Ապագայի սրատես մարգարեն, որ բոլորից ճիշտ ինքն է արժեքավորել իր ստեղծագործության էությունը։

Ինչ ունեցել է ժողովուրդը՝ բո
Հնում, անցյալում—լուսավոր ու վեհ,
Ինչ ունի այսօր, ինչ ցնորք ու խոհ,—
Ողջը հավաքել և քեզ է տվել,—

Տվել է, որ դու այդ ամենը այս
Օրերին խառնած, խոր հավատքով լի՝
Պարզես զալիքի ցնորքին անհաս—
Եվ քնդմիշտ մնաս մեծ ու սիրելի։

1

...1912 թվականին Թիֆլիսում հրատարակվող «Պատանի» ամսանախում (4-րդ գիրք) Եղիշե Սողումոնյան ստորագրությամբ տպագրվում է Կարսից ուղարկված այս բանաստեղծությունը։

✓ Ենդիկները հեզ թերվում են քամու օրորի տակին—
Եվ լսում նրա հեռվիցը բերող հրգը տխրագին...
Քամին ծաղկունանց շուրթերն է զոզողջ շոյում, գուրգուրում
Ու լուռ մրմնջում, թե հեռուներում ինչպես են սիրում...
Եվ այս ամենը կատարվում է միշտ իրիկնամասին,
Երբ որ տրտում են հեղ ծաղիկները ու մեղմ է քամին։

Եղիշե Սողումոնյանի «դպրոցական ուսանավորներից» «Ծաղիկները հեզ...» բանաստեղծությունն առանձնանում է վարակիչ տրամադրությամբ և ապրումի արտահայտման իմպրեսիոնիստական նրբությամբ։

Ն 15-ամյա բանաստեղծի առաջին տպագրված փորձն արդեն որոշակի գեղարվեստական որակ է՝ մեծ ճանապարհի վաչելուչ սկիզբ։

Բանաստեղծության պատկերային կառուցվածքում՝ տխուր-երագային հնչերանգում երևում են ասպարեղ մտնող նոր բանաստեղծի՝ մարդու կարո-

տով ու սիրո մտերմությամբ այրվող, բարձր ու վսեմ կյանքի երազներով շնչող աշխարհայացքի ստղմերը:

Վեցտողանոց քնարական վերապրումի մեջ արդեն զրվում է աշխարհա-
ժխտման ու աշխարհահիացումի բանաստեղծական թեմայի հիմքը: Այստեղից
է սկիզբ առնում Վերադների ու տեսիլների պատկերային համակարգը (իրիկ-
նաժամ, հեռուներ, տրտում ծաղիկներ), որը շուտով Չարենցի ստեղծագոր-
ծության մեջ դառնալու է հիմնական բովանդակության:

✓ 1914-ին, Կարսում՝ բանաստեղծի ծննդավայրում, տպագրվում է առաջին
պրբուկը՝ «Երեք երգ տխրագալուկ աղջկան...» խորագրով: Կարսի զբոսայգի-
ների ծառուղիներում հաճախ երեացող «բաց-շագանակագույն թիկնոցով,
ծխամորճով և մեծ ձեռնափայտով պատանին» այդ գրքով այլևս անվանա-
փոխվում է՝ դառնալով բանաստեղծ Նցիշ Չարենց:

«Երեք երգը...»՝ «Համփին», «Անհուն գիշերին», «Մեռելոց» ուշագրավ
է թե՛ գրական առնչություններով, թե՛ ապրումների դրամատիկ շնչով, թե՛
մանավանդ, բանաստեղծական տրամադրության կենսական երակով:

«Երեք երգը...» ուներ «...Եվ այդ վերջին սերն է վաղընջական գիշերվա»
բնաբանը՝ քաղված Ֆրանսիացի բանաստեղծ Ալբերտ Սամենի «Անավարտ
պոեմներ» շարքի «Ամենտի» բանաստեղծությունից:

«Երեք երգը...» ուներ նաև «Աստղիկ Ղոնդախչյանի» բնծայականը, որ
փառում է այդ երգաշարում արտահայտված ապրումների ինքնակենսագրա-
կան-ինքնամեկնաբանական առնչությունները:

✓ Թեպետ «Երեք երգի...» բանաստեղծական սյուժեն մի կոնկրետ, պատա-
նական սիրո կործանման պատմություն է, բայց այդ «եղելության» խորքում
երևում է «Քափառաշրջիկների» ու «պատահական անցորդների» սերնդի՝ տա-
սական թվականներին հայ իրականության մեջ հայտնված անհեռանկար ու
անտուն երիտասարդության, տխուր ճակատագիրը:

Անորոշ ճանապարհի, երկնային ու անդերկրային տեսիլքի, Քափառական
անցորդի, ճակատագրի (Fatumi) և նման խորհրդապատկերներով «Երեք եր-
գը...» կապվում է սիմվոլիստ բանաստեղծների արտահայտչությունը, գրա-
կան իրողություն, որ մատնանշել են Չարենցի վաղ քնարի հետադոտողները,
նրա հուլապրումները կապելով Ալ. Բլոկի «Բանաստեղծություններ Գեղանի
Տիկնոջը» գրքի ինչպես նաև ուրիշ սիմվոլիստների հետ:

✓ Ճիշտ չի լինի, սակայն, գրական առնչությունները պարզելով, շտեմել
նաև «Երեք երգի...» հղացման անմիջական, կենսական շարժառիթները՝ այդ-
տեղ արտահայտված իրական ապրումները:

✓ Չարենցի առաջին տպավորությունների աղբյուրը եղել է դավառական
քաղաքը՝ Կարսը, ուր անցել են նրա մանկության ու պատանեկության տա-
րիները:

Գավառական քաղաքում, Չարենցի այնտեղ ապրած տարիներին, թանձ-
րացել էր հնամյա ու ծանր թախիժը՝ դառնաթախիժը:

✓ Արհեստավորների մեղամաղձոտ երգերից, մարդկանց մռայլ և տխուր
հայացքներից, գավառացի պատանիների շփոթված հոգիներից, փողոցներից
ու ճամփաներից, բուլվարներից ու շուկաներից՝ ամեն տեղ ու ամեն ինչից,
ծուրում էր անփարատ տխրությունը:

Թախիժը բռնել էր աշխարհը, համատարած շառավիղով փռել թևերը:

Թախիժը բարձրացել էր ժամանակի հոգևոր գերբի վրա:

Թախծի մի իսկական բույն էր Չարենցի հայրական օջախը՝ մարմնացած Աբդար աղալե մուսլ Վաղարամյա» կերպարանքում:

Այս ամենը կարս քաղաքի «Հոգևոր մթնոլորտի» ու կենցաղային առօրյայի գույներն ու նվագներն էին: Այդ գույներն ու նվագները եղան պատանի բանաստեղծի նախնական կուտակումները:

Տասական թվականներին որպես ընթերցանության առաջին գրքեր ասպարեզի վրա էին Ստանիսլավ Պշիբիշևսկին՝ Homo sapiens-ը, Ֆրիդրիխ Նիցշեն՝ «Այսպես խոսեց Զրադաշտը», Շոպենհաուերը՝ «Հոգու անմահությունը», Օտտո Վայնինգերը՝ «Սևո և բնավորություն», գրական նորագույն հոսանքների՝ սիմվոլիստների և իմպրեսիոնիստների բանաստեղծությունները, վեպերն ու դրամաները: Ինչպես հայ պարբերական մամուլի էջերում, այնպես էլ առանձին գրքերով թարգմանաբար տպագրվում էին XIX դարավերջի և XX դարասկզբի գրական անվիճելի հեղինակությունները՝ Հենրիկ Իբսեն և Գերհարդ Հաուստման, Մորիս Մետերլինկ և Կնուտ Համսուն, Օսկար Ուալդ և Գ. Գ. Անունցիո, Լեոնիդ Անդրեև և Վյաչեսլավ Իվանով, Շարլ Բոդլեր և Պոլ Վերլեն, Վալերի Բրյուսով և Ֆեոդոր Սոլոգուբ, էլի ուրիշ՝ պակաս հայտնի անուններ:

Շառլ Բոդլերի «Ցավի ծաղիկների» անարխիստական իրոնիան, Պոլ Վերլենի՝ կործանվող աշնան մեղմ նվագները, Օսկար Ուալդի նրբակերտ արձակի ու դրամայի խորհրդապատկերները, էմիլ Վերհարնի ուրբանիստական մոտիվները, Ստեֆան Մալարմեի՝ ինքն իրեն սիրահարված և արևը, աստվածը, ամբողջ աշխարհը այդ եղակի սիրո մեջ ներսուղած նարցիսի կերպարը, Կնուտ Համսունի՝ դեպի բնության նախաստեղծ անդորրությունը կանչող հերոսները, Վ. Բրյուսովի, Ֆ. Սոլոգուբի, Ա. Բելու, Վյաչ. Իվանովի, Օ. Բայմոնտի բանաստեղծական պատկերները, «Аполлон»-ի և «Мусагет»-ի պարբերական հատորներում անվերջորեն հոլովվող «ոգու որոնումները», — այս պես-պես, և՛ բարդ, և՛ հաճախ տարօրինակ մտայնությունները գրավել էին ժամանակի հոգևոր մթնոլորտը ու տարածել իրենց անդիմադրելի հմայքը:

Ճակատագրական ժամանակաշրջանի հայ ընթերցողը բառիս բուն իմաստով հափշտակված էր նորագույն հոսանքներով: Այդ հափշտակության պատճառների շարքում, ըստ երևույթին, ամենագլխավոր պատճառն այն էր, որ «կոպիտ իրականության» գծերից ավելի դրանց մեջ մեծ տեղ էր գրավում «երագների աննյութական աշխարհը», մարդկությանն անհայտ գաղափարների մեծարումը:

✓ Ճակատագրական ժամանակը նաև պատրանքների կառուցման ժամանակ էր: Հայ հասարակական գիտակցությունը, խորտակված տեսնելով Վաղորդայնի հույսերն ու պատրանքները, եռանդագին որոնում էր փրկության նոր շափիղներ:

✓ Ժիշտ է, պատրանքների ծնունդին շուտով հետևեց պատրանաթափը, — համաշխարհային պատերազմը խորտակեց բոլոր հույսերն ու արյունով ներկեց բոլոր պատրանքները, — բայց փաստը մնում է փաստ՝ հայ իրականության անգամ ամենահեռավոր անկյունները թափանցեցին նորդարյա «փրկչական գաղափարները»:

Չարենցը նույնպես տարվում է հասարակական կայուն հենարաններ և սոցիալական որոշակի փորձ չունեցող, անզավանանք երիտասարդության վաղանցուկ կուռքերով:

Լեհ գրող Պշիբիշևսկու ամբողջ աշխարհում աղմուկ հանած «Homo Sapiens» գիրքը պատանի Չարենցի համար դառնում է յուրատեսակ ավետա-

րան: Այդ գրքի թեման Չարենցի գիտակցության մեջ միանգամայն ինքնատիպ մեկնաբանություն է ստանում, մարմնափոխվելով շրջապատից վեր բարձրացող տիտան մարդու՝ փրկչի, կերպարում:

Պատանի Չարենցը հաճախ էր հայացքն ուղղում դեպի սիմվոլիստների խոստացած հեռավոր եղերքներն ու միստիկական տեսիլները, գրքային ներստովումը համարելով ծանր կյանքի կոպիտ տպավորությունները մոռանալու ամենահուսալի ու փրկարար միջոցը:

✓ Չարենցի բանաստեղծական մկրտությունը ղուգադիպեց ժողովրդի քաղաքական հույսերի խորտակման ժամանակին, ուր և ցնայտուն հետագիծ թողեց սիմվոլիստական գեղագիտությունը: Այս ուղղության մի շարք կողմեր, ինչպես ճակատագրի և հրաշքի թիմաները, պատրանքի ու հույսի վերադարձը, որոնման՝ նոր ուղիների, կանչը առանձնապես հարազատ էին Չարենցի անփորձ հասակին: Չարենցի համար աշխարհը չմեկնված գաղտնիք էր՝ լի բացում առեղծվածներով, իսկ նրա տեսադաշտում հայտնված սիմվոլիստները խոստանում էին աշխարհի փականքները բացելու ինչ-ինչ բանալիներ: Դա էր պատճառը, որ «մի կողմ թողած» նույն ժամանակաշրջանի հայ գրականության մեջ բարձր զարգացման հասած ազգային-ժողովրդական քնարի (Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան) կենդանի ավտոդները, Չարենցը առանձնահատուկ սեկոմումով դարձավ դեպի նորագույն ուղղությունը:

✓ Սիմվոլիզմը նրա համար եղավ հարազատ գիրկ:

Չարենցի սիմվոլիստական հրապուրանքներին խթանեց նաև այն հանգամանքը, որ նորագույն բանաստեղծները՝ ֆրանսիական և ռուսական մոդեռնի ներկայացուցիչները, աշխարհի քառասյին պատկերացումներով ու տագնապի ահազանգերով ավելի «խոստումնալից» էին երևում, քան աշխարհի բանն իմաստնորեն զննող Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը:

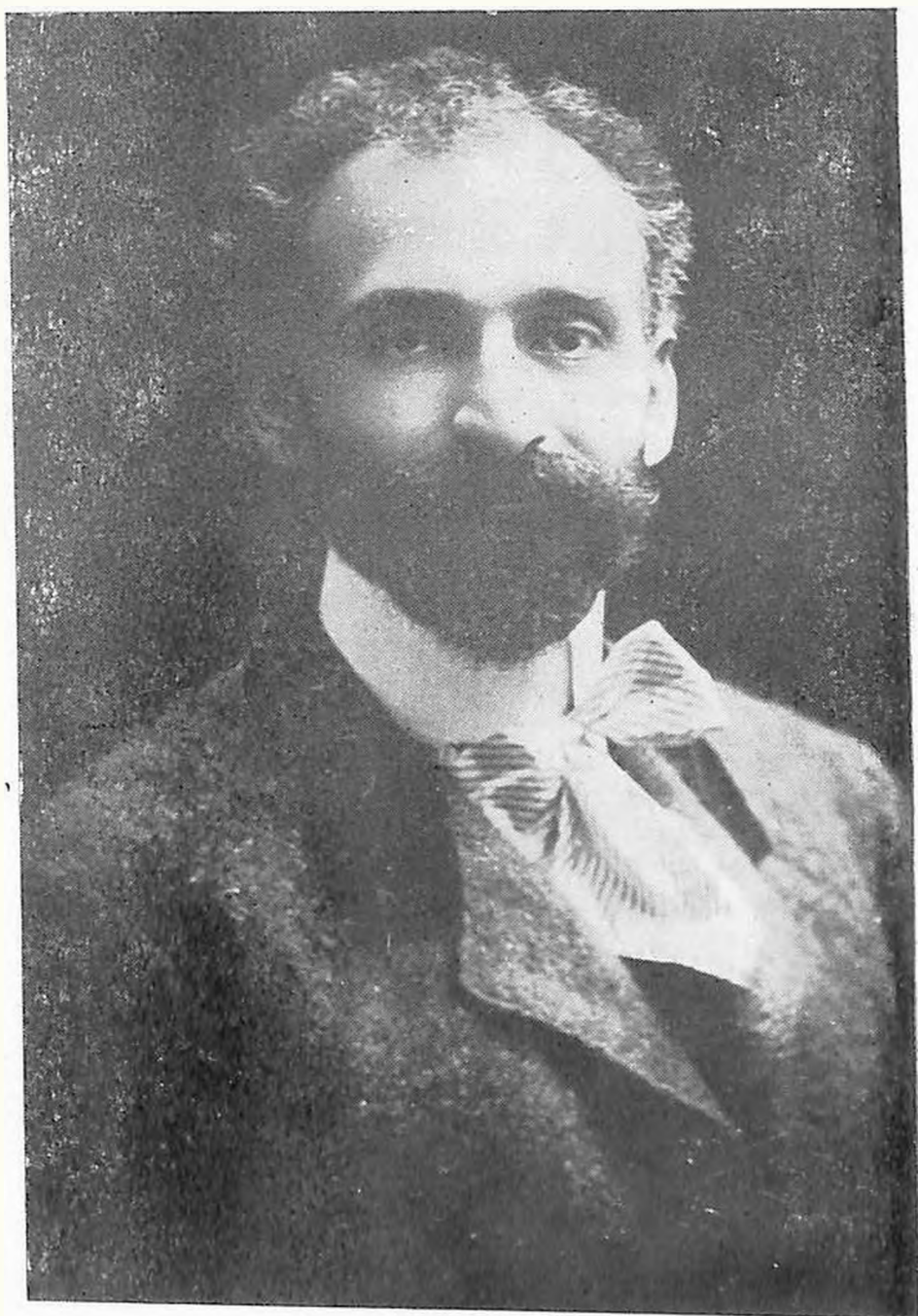
Ուշագրավ է նաև այն, որ Չարենցի վաղ քնարի սիմվոլիստական արժարժումները բեկվում են ազգային-տեղական գաղափարաբանության՝ դուշակությունների, հայտնությունների, հրաշքների, կանխատեսությունների մտապատկերով:

Մի կողմից՝ ազգային-տեսական հոգերանությունը, մյուս կողմից՝ սիմվոլիստների տեսական գեղագիտությունը, — այս երկու իմացական աղբյուրներն են սնում վաղ Չարենցի գեղարվեստական մոտածողությունը:

Եթե ազգային տեսիլները կոչված էին պատմության անթափանց մշուշների մեջ կորած հայրենիքը ստեղծագործելու խնդրին, ապա սիմվոլիստական տպավորությունները կոչված էին արտահայտելու մարդու խորթացումը անհեթեթ, քառասյին իրականությունից:

✓ Տխրադալուկ աղջկան նվիրած «Երեք երգ...»-ում, ինչպես և դրանից հետո գրած մյուս շարքերում («Հրո երկիր» — 1913—1916, «Տեսիլաժամեր» — 1915, «Լիրիկական բալլադներ» — 1915—1917, «Ծիածան» — 1917) Չարենցը արտահայտում է տասական թվականների անտուն ու թափառական, անդեկ ու անսուգաստ երիտասարդության հոգեկան մղումների աշխարհը՝ նրանց ֆանտաստիկան:

Ժամանակի մեծ ու փոքր ողբերգությունները՝ ազգային աննախընթաց աղետն ու ամենասովորական հոգեկան մղումների ոչնչացումը, մարդկանց հայացքները դամիլ էին այն աստղացու հեռուներին, որոնք, նրանց կարծիքով, բերելու էին փակուղիներից դուրս գալու ինչ-ինչ լուծումներ ու ելքեր:



Հովհաննես Թումանյան

✓ Միմվոլիստ բանաստեղծների փոխառյալ կերպարներով, թեմաներով ու պատկերացին կապակցություններով, մի խոսքով սիմվոլիստական գեղագիտության բանալիներով, Չարենցն արտահայտում է երազասերների սերնդի հոգեբանության մեջ հուն բացած հավելյալ աշխարհների տեսիլքը:

✓ Մերթ նրա ստեղծագործության մեջ այդ տեսիլը հայտնվում է եզրկատական անդրշիրիմյան Ամենտի կղերքի նշանով,— մի անծանոթ հանգրվան, որի մասին ասվում է, թե այնուեղ՝

Հոգին չի մեռնում: Մարմինը թողած երկրային փոսում—
Քափառում է նա տիեզերական չարիքին թոսում:

Անցնում է բոլոր ճամփաները սուտ ու անբերր երկրի,—
Որ սլայծառ, մաքուր, դարձերից հետո,—Քո գրկում բերկրի:

Բայց ե՞րբ կհասնի հոգիս, որպես սեզ, որբացած մի զոհ,—
Մայրամուտային եզերքը կապույտ,—լույս եզերքը Քո...

Մերթ տեսիլքը համբառնում է երկինք և նրա ելագիծն են դառնում Հարդագողի «ոսկեման ուղիները».

Մենք սիրել ենք տրամությունը մեր հոգու՝
Անըշական ինչ-որ կարոտ, ինչ-որ սեր,
Ու սիրում ենք առավոտից-իրեկուն
Ճամփա երթալ—ու հավիտյան երազել:
Աչքերիս մեջ մենք պահել ենք երկրային
Ճամփաների հուռները դյուրական—
Ու անցնում ենք ուղիներով երկրային
Ուր բյուր մարդիկ երազեցին ու շկան...

Մերթ տեսիլի կերպարանք է առնում կապույտի անեղբրությունը.

Կապույտ հոգու աղոթքն է, բույր,
Կապույտը—թախիծ:

Մերթ «մանուշակագույն մշուշի» մեջ է որոնվում հոգեկան անդորրության ակնթարթը.

...Քույր, փովեց ահա իմ տրտում հոգում,
Որպես երազում ապրած երեկո—
Մի խամրած մշուշ մանուշակագույն:

Բանաստեղծության տեսլական կառուցվածքի սնուցողը «սարսափելի աշխարհից» ստացած տպավորություններն էին, որոնց ազդեցությամբ Չարենցի բնարը դառնում է ավելի դրամատիկ և տազնապալից: Իրականության տպավորությունները՝ գույներն ու գծերը, խորացրին փախուստի-հեռացման թեման, որն այս դեպքում ոչ թե կյանքի դեմ ուղղված արմատական ընդվզում էր, այլ, ըստ էության, կեցության իդեալական չափանիշների, այսինքն՝ պատրանքի մեծարում:

Չարենցի բանաստեղծական շարքերում այդպիսի դերով երևաց «հեռավոր եզերքների» թեման, որը փախուստի ոչ թե իրական, այլ ֆանտաստիկական-հայեցողական լուծում էր:

Նույն դերով հայտնվեցին նաև Չարենցի բնարի այն նվագները, որ կանչում էին դեպի բնության անեղբրությունը («Որպես հսկա աղամանդ, տեսա դագաթը ձյուն...»), դեպի իդեալականի բարձրագույն արտահայտությունը՝ դեպի սիրո հեքիաթը:

Այդ հեքիաթին բնորոշ էր իդեալական-ֆանտաստիկական աշխարհի նվաճման այն եղանակը, որի մասին Վահան Տերյանն ասում էր.

Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ հոգու Բեկերով,
Քեզ այնտեղ կտանեմ իմ պայծառ Երազով...

✓ Սիրո նվազը ևս Չարենցի քնարերգության մեջ «զարդարվեց» սիմվոլիստների արտահայտչական գույներով ու պատկերներով:

✓ Սիրո հեքիաթում իբրև կենտրոնական կերպարներ հանդես են գալիս Բանաստեղծը և Իրիկնային բույրը:

✓ Ինչպես Բլուկը և Տերյանը, Չարենցը ևս ամենակերպյին, ամենակենդանի զգացմունքը տեղափոխում է իրիկնային ոլորտներ և այդ բարձր կետում որոնում իր իսկ միատիֆիկացրած Կանացիության ու Սիրո իդեալը:

✓ Դրամատիկական բովանդակություն ունի բանաստեղծի կառուցած սիրո այն ֆանտաստիկական, որը տեղ է գտել «Հրո երկիր», «Լիրիկական բալլադներ» և «Ծիածան» շարքերում:

✓ «Հրո երկիրը» (1913—1916), ըստ էության, «Ծիածանի» նախնական տարբերակն է: Այս շարքում Չարենցը կառուցում է ֆանտաստիկական սիրավեպի առաջին դրվագը, ուր, բանաստեղծի բնազդական կռահումով, պետք է որ միասնանան «մարմինը և հոգին», կիրքն ու երազը, Շամիրամն ու աստվածությունը.

Երազում եմ այն երկիրը հետափոր,
Ուր մարմինը, սեզ մարմինը ու հոգին՝
Աննյութացած ու նյութացած լուսավոր՝
Ողջակիզվեն Արևի մեջ, բո՛ւյր իմ, կի՛ն:

✓ «Հրո երկիր» շարքում առաջին անգամ Չարենցի քնարերգության մեջ տեղ է գտնում նրա Հրաշալի Անծանոթուհու «կապույտ զղչակի» խորհրդանշանը, որ ավելի ընդարձակ մեկնաբանությամբ անցնում է «Երեքը» (Պոեմ հավիտենական) և «Հետերա-երազ» բալլադներին:

✓ Բանաստեղծի հոգեկան դրաման է արտահայտում «Ծիածան» բանաստեղծական շարքը, որն առանձին գրքույկով լույս տեսավ 1917-ին, Մոսկվայում և ուներ «Իրիկնային քրոջս՝ Կարինե Քոթանջանին» նվիրումը:

✓ Բովանդակությամբ և կառուցվածքով «Ծիածանը» ամբողջական քնարական պոեմ է, որը վերարտադրում է Աստվածամոր աչքերով աղչկա (Հրաշք աղչկա, Հրաշալի Անծանոթուհու կրկնակի) և բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրո պատմությունը:

✓ «Ծիածանը» բացվում է մի բնորոշ քառյակով, որը պարզում է այդ սիրո յուրահատկությունը.

Ես աստեղային մի պոետ, Լաբիրինթոս բո Կապույտ,
Քույր, անցնում եմ, որպես աստղ, հոգիս մեռած աստղի փայլ,
Այնքան տրտում է հոգիս, բայց միշտ մպտում է հոգուդ,
Որ երազը չղառնա Գողգոթայի նախապաշեն...

✓ Աստեղային բանաստեղծ և կապույտ աղչիկ, երազներ և հույսեր, սիրո սակի հեքիաթի կարոտ և սիրո խոստումներ, ապա՝ կապույտաշյա երջանկության առասպելի կործանում,—սա է, ընդհանուր գծով, «Ծիածանի» սյուժետային բովանդակությունը:

Ինչպես առհասարակ բոլոր սիմվոլիստների մոտ, Չարենցի բանաստեղծություններում ևս սերը կոնկրետ, զգացական ապրումի գծեր չունի: Դա

անակրեոնյան վայելքի գծերից ղտված, սոսկ հիշողական զուգորդումներով կառուցված գաղափար-խորհրդանշան է:

Դա այն սերն է, որ Աշխարհից ծավալվում է դեպի Աշխարհ, երկրային առօրյայից դեպի անհայտություն, դեպի ֆանտաստիկական այն հղերքը, որտեղ մարդու հոգին, ազատվելով «ոուտ ու տներ» երկրի տառապանքներից, վերագտնում է իր նախասկիզբ լուսավոր էությունը:

«Հրաշք աղջիկը», «Իրիկնային Քույրը», «Կապույտ աղջիկը» առաջին պոետի պատմած սիրո հեքիաթի մեջ, որի համապատասխան մասերն են «Ծիածանը», «Կապույտը», «Ոսկին», «Մանուշակագույնը», «Հրաժեշտի երեկոն», «Գազելներ» ենթաշարքերում ասպարեզ բերված բազմաթիվ քնարական էությունները, ներկայանում են որպես երազ ու խոստում, որպես հույս ու սպասում, որպես հրաշքներ արարող ուժ:

Կապույտը, ոսկին, մանուշակագույնը՝ սիմվոլիստական պոեզիայի «գունային երրորդությունը», սրանց բնորոշ հմայքներով ու հրաշագործություններով՝ մաքուր արցունքներ, լուսավոր զոդանքներ, արևի ոսկի, կանչող կարասներ, լուսեղեն հրազներ, օրորվող լճակներ, ոսկեգույն առագաստներ, հասկերի շշուկներ, մայրամուտային հանգստի պահեր, ծիածանի ճաճանքներ, — այս ամենը, որոնք բանաստեղծի ֆանտաստիկական սիրավեպի ու հեքիաթի մասերն ու մասնիկներն են, իրենց տեղը տալիս են իրականության գծերին՝ իրական տառապանքին ու իրական ցավին:

XX դարի բազմազան ուղիների բարդ հարաբերության մեջ երիտասարդ Չարենցի համար հափշտակության առարկա եղան հայրենական պոեզիայի ավանդները, մասնավորապես Վահան Տերյանի և Միսաք Մեծարենցի բանաստեղծական աշխարհը:

Վաղ Չարենցի բանաստեղծական աշխարհի ձևավորմանը ազդակներ են տվել հայրենի գրականության ուրիշ նշանավոր դեմքեր ևս, Գրիգոր Նարեկացուց մինչև Սիամանթո նրան պարզել են մարդկային ապրումներն արտահայտելու բանալիներ ու սկզբունքներ: Բայց ամենից ավելի Մ. Մեծարենցը և, հատկապես, Վահան Տերյանն է Չարենցի քնարերգության վրա թողել ամուր և անջնջելի կնիք:

Վաղ Չարենցը, ինչպես Վ. Տերյանը և Մ. Մեծարենցը, գերազանցորեն տխրության ու տագնապի բանաստեղծ է:

«Անծայր ու խոր տխրությունը» որպես գլխավոր ապրում անցնում է համարյա բոլոր բանաստեղծությունների միջով:

Տխրության բանաձևումներից մեկն է այս խորհրդածությունը, որ կարող է, իբրև բնաբան, դրվել Չարենցի 1912—1917 թթ. բանաստեղծություններն ամփոփող հատորի ճակատին.

Սյանքը—երգի, երկրի պես անհուն, անհուն,—

Սյանքը—կորած աստղերի պես հազարանուն:

Սյանքը—կրակ հասիճներում՝ կա ու չկա,—

Սյանքը—ճամփորդ, սպասված հյուր, որ պետք է զա.

Սյանքը—երգի, երկրի պես անհուն, անհուն,

Սյանքը—կորած աստղերի պես հազարանուն...

Չարենցի քնարի բազմատարած տխրությունը միանգամայն համարժեք է: այն տխրությանը, որին քաղաքացիական անցաթուղթ տվին Մեծարենցն ու Տերյանը:

«Յավերով ու հույսերով» ողողված մեծարենցյան քնարի նվագները, բնական է, որ պետք է գրավեին այն բանաստեղծի ուշադրությունը, որի հայացքի առաջ էր մարդու և ժողովրդի կործանման ախուր իրականությունը:

Արդեն գրական հասունության տարիներին՝ 1933-ին, Չարենցը տվեց Գարնան և լույսի երգչի եղակիորեն խոր ու փայլուն գնահատությունը.

Արյուն է հղել աշխարհում:—հղել է հղեն ու կոխ,
Լեռնացի է և ուժեր վիթխարի՝ ամենի ելած իրար դեմ:

Աշխարհից հեռու մի դուռում, եղեգնյա մի սրինգ կտրած,
Արև է երգել ու գարուն այս հիվանդ, հանճարեղ պատանին:

Մեծարենցյան արեկանչը, որի մեկնակեսը տառապող մարդու հանդեպ ունեցած հումանիստական բարձր զգացումն է («Տուր ինձի Տեր, ուրախություն ան-անձնական...»), այնքան էր հարազատ Չարենցի հոգեկան կառուցվածքին, որ այդ տաղի նմանությամբ գրեց արևի կենսատու ուժից դաշնություն ակըն-կալող հետևյալ տողերը.

Դիշերը ամբողջ հիվանդ, խելագար,
Ես երազեցի արևի մասին:
Շուրջս ոչ մի ձայն ու շշուկ չկար—
Գունատ էր շուրջս՝ զիշեր ու լուսին:
Ես երազեցի արևի ոսկին,
Տենչացի նրա հրաշքը խնդուն՝
Ուղեցի սիրել շշուկն իմաստուն
Արևանման, արնավառ խոսքի,—
Բայց շուրջս այնպես գունատ էր, տկար—
Խոսքեր չկային ու արև չկար...

Միսաք Մեծարենցից ավելի Չարենցի տեական, կարելի է ասել, խելահեղ հափշտակությունը հղել է «բեկված հոգիների» երգչի՝ Վահան Տերյանի, բանաստեղծությունը:

Չարենցի համար Վահան Տերյանը սովորական, վաղանցուկ հափշտակություն չէր, այլ արյան ու կենսագրության մեջ մտած «աստվածային հայտնություն»:

Չարենցի «տերյանական գերությունը» ունեցավ զարգացման երեք աստիճան:

Սկզբում Չարենցը Վահան Տերյանի բանաստեղծությունների ընթերցողն էր, ապա՝ նրա «գրական դպրոցի» աշակերտը, այնուհետև դարձավ բանաստեղծական ավանդների շարունակողն ու հարստացնողը:

Ընթերցող Չարենցը, ինչպես ժամանակի երիտասարդության մեծ մասը, քերանացի գիտեր Տերյանի նուրբ ու երազային, լուսավաթ ու թավշյա բանաստեղծությունները:

Դրական դպրոցի աշակերտ Չարենցը, ինչպես մյուս հետևորդները, իր բանաստեղծությունները «նախշում էր» տերյանական բաղվածքներով ու պատկերներով, որը ոչ միայն անսովոր մի բան չէր, այլև տասական թվականների բանաստեղծական կենցաղի համար կարծես թե սահմանված անհրաժեշտություն էր:

Դրական ավանդների շարունակող Չարենցը, յուրացնելով Վ. Տերյանի բանաստեղծական աշխարհի «գաղտնիքները», աշակերտելու շրջանում իսկ ձգտում էր երգի ինքնուրույնության՝ իր խոսքին, որով և տարբերվում է հայ քնարերգության անձրևոտ-արցունքոտ անդամատանում սունկի նման հայտ-

ներված էպիգրամներից՝ «Վահան Տերյանի ստվերներից»։ Ճիշտ է նկատված, որ Եղիշե Չարենցը Տերյանի բնական և ինքնուրույն շարունակությունն է⁵։

Չարենցի առաջին իսկ տպագիր բանաստեղծությունը («Ծաղիկները հեզ...») այնքան տխուր-տերյանաշունչ է, որ թվում է, թե քաղված է «Մթնշաղի անուրջներից»՝ սրա առաջին («Տխրություն») և 19-րդ («Թափառականը») երգերից։ Նույնն է տխրության և երազանքի տրամադրությունը, նույնն է նաև ապրումի արտահայտման պատկերային ձևը (Տերյանի մոտ՝ «Ծաղիկներն, ահա, քընքուշ փակվեցին...»)։

Վահան Տերյանի բանաստեղծության ածականների բառարանը (լույս հանգրվան, սուրբ շշուկ, մեկնավոր ուղի, ոսկեղեն հեռու, անանց լուծվում, լուսե երազ, ցուրտ աշխարհ, մոլոր ճամփա և այլն), մտապատկերները (թափառական, փողոց, լապտեր, իրիկնաժամ, գիշեր, ցնորք, հրաշք, լեռնագագաթներ, արեգակ, հեռաստան, հրաժեշտ, աստղեր, մթնշաղ, հայրենական տուն և այլն), դարձվածքները («Կյանքս, նա մի լուսեղեն հեքիաթ էր», «Մութ հեռաստանները՝ դժկամ նայում են ինձ», «Ես մի ճամփորդ եմ մթնում մոլորված...», «Սիրտ իմ, բաց ես աշխարհի և շարի դեմ, սիրտ իմ բաց», «Ես որպես արևն արդար ու առատ խավար աշխարհում», «Հավիտ քեզ կապված, քեզ օտար եմ ես, հավիտյան օտար, հայրենական տուն», «Եվ անցած կյանքս կդառնա լիզենդ», «Դարձիր իմ մոտ, վերադարձիր դու նորից», «Իմ մեջ մարել է մի լույս արեգակ» և այլն) ոտանավորի մտերմական կառուցվածքը («ես-ի և դու-ի» հարաբերության ձևը), տաղաչափությունը (պայմանական՝ տերյանական չափը). — մի խոսքով Վահան Տերյանի բանաստեղծության ֆակտուրան Չարենցի ստեղծագործության մեջ այն նույնվածքն է, որը հալելով իր ոգևորության հնոցում, նա ստեղծել է Տերյանի գծի բանաստեղծությունները։

Ուշադիր ղենկելով Չարենցի վաղ քնարը, տեսնում ենք հոգեբանական մի ընթացք, որի սահմանումները հանդիսանում են հետևյալ կետերում. իրականության մեջ բանաստեղծը չունի և ոչ մի նեցուկ, կանգնած է փակուղիների առաջ, խորտակվել են բոլոր սուրբ երազները, փոշիացել ու տրոհվել բոլոր կապերը։ Կյանքն այլևս չունի ոչ մի հմայք ու գեղեցկություն։ Բանաստեղծին, այս ամենից հետո, մնում է հետևյալ խոստովանությունը.

Ես ուղեցի երգիլ զովքը ասածու,
երգել փառքը պայծառ սիրո ու հացի.
Սիրտս լցվեց... բայց չգիտեմ, թե ինչու —
Գորշ օրերի ապոկալիպսոսը երգեցի...

✓ Իրիկնային Քրոջ լուսապստկով հափշտակված Ասպետի ու կապույտի ցնորքներով այրվող Երազասերի կողքին Չարենցի բանաստեղծության մեջ հայտնվում է նաև Թափառաշրջիկը, հայրենական օջախներից հեռացած «պատահական անցորդը».

Կան անտես հյուրեր. Գալիս են նրանք
Անխոս ու անձայն, լուծվան ծոցում
Գալիս են, տպրում ու անցնում նրանք՝
Ոչ դուռ հնք բացում և ոչ դուռ գոցում։

✓ Թափառաշրջիկի թևման հղավ այն կենսական պատվանդանը, որի վրա Չարենցը կառուցեց վաղ տարիների երկու շատ կարևոր բանաստեղծություն։

✓ Դրանցից մեկը «Հեռացումի խոսքեր» (1917) քնարական խոստովանությունն է, մյուսը՝ «Հարգապոզի ճամփորդները» (1917) քնարական բալլադը։

Առաջին բանաստեղծության մեջ Չարենցը տալիս է իր էության հետևյալ
բնութագրությունը.

Իմ աչքերի մեջ այնքան կրակներ եմ մարել ես
եվ հոգուս մեջ, հուսահատ, այնքան ասուղեր եմ մարել,
կյանքս, որ հուշ է դարձել, հեռանալիս շանիժես.
Կյանքս կանցնի, կմարի—բայց երգս կա, կապրի դեռ

Բանաստեղծը հեռանում է պատրանքից: Երազային սերը, շունենալով
մարդկային սովորական սիրո զգացական գեղեցկությունը, այլևս չի բավա-
րարում բանաստեղծին: Երազային սերը սահմանափակ է: Դա լիարժեք սեր չէ:
Պատվելով անմարմին երազների միևնույն շրջափակում, այդ սերը այլևս
դարձել է տխուր, ծանձրալի ու անիմաստ:

«Հեռացումի խոսքերին» ուղիղ գծով միանում է «Հարդագողի ճամփորդ-
ները»:

Ո՞րն է կապող օղակը: Դա սոցիալական ծանրածանր իրականության մեջ
մարդու հոգեկան մղումների կորստյան բանաստեղծական թեման է, որի մասին
բալլադն արձանագրում է հետևյալը.

Թաղված մնաց իմ աչքերում մի անհուն,
կապուտաշյա երջանկության առաստիկ.
Մի երկնային առնշության պատմություն—
և և կարծրացավ սիրտս՝ տելույս ու տներ:

✓ «Հարդագողի ճամփորդները» բալլադը, որը թափառաշրջիկի շարենցյան
թեմայի բարձրակետն է, թիկն նորից է արժարժում երազանքի ճամփաների
խնդիրը, բայց այստեղ արդեն երազանքը որոշակիորեն խղված է «երկնային
առնշության պատմությունից» և հակադրված է նրան:

✓ Հարդագողը երկնքում է, բայց նրան դամված հայացքները այլևս սպա-
սելիքներ չունեն երկնային պարզեներից («փնտրում ենք անկարելի մի խնդու-
թյուն...»):

2

Իրականության դեմ ուղղված գանգատի, անուրջների խորտակման ու
կյանքի կարոտի բանաստեղծական թեմաներին զուգընթաց Եղիշե Չարենցի վաղ
քնարերգության մեջ տեղ է գրավում հայրենական տան կերպարը:

Իր պատմության խոր ճգնաժամն ապրող հայրենիքը, որի ապագան ու
ճանապարհը պատած էր սոսթափանց մշուշով, որի ծանր կացությունը հուսա-
հատության մի լայնատարած հոսանք գծեց հայ իրականության մեջ,—այդ
հայրենիքը երիտասարդ Չարենցի համար դարձավ գոյության վերջին շափանիշ.

Ջյունապատ լեռներ ու կապույտ լճեր,
Նրկինքներ, որպես երազներ հոգու:
Նրկինքներ, որպես մանկական աչքեր:
Մենակ էի ես: Ինձ հետ էիր դու:

Երբ լսում էի մրմունջը լճի
Ու նայում էի թափանցիկ հեռուն—
Հարթում էր իմ մեջ քա սուրբ անուրջի
Կարոտը այն հին, աստղային, անհուն:

Կանչում էր, կանչում ձյունոտ լեռներում
Մեկը կարոտի իրիկնամուտին:
Իսկ գիշերն իջնում, ծածկում էր հեռուն,
Խառնելով հողիս աստղային մութին...

✓ Սա այն հոգեբանության արձագանքն է, որ Վահան Տերյանը արտահայտել է հետևյալ տողով. «Նրազ ևս դարձել—հայրենական տուն...»:

✓ «Տեսիլաժամեր» շարքի քնարական էսյուդները ներշնչված են հայրենական տան կարոտով: Դրանց մեջ հայրենական տունը երևում է տեսիլքի կերպարանքով:

✓ Հայրենական տունը Չարենցի հայացքի առաջ գծվում է անհետացող-հեռացող երևույթի հետևյալ ուրվանկարով.

Անցնում է, որպես անմարմին տեսիլ
Ու նորից միգում երևում է նա:
Ու նորից չկա: Ու նորից գիշեր—
Փողոցի վրա ու հողուս վրա:

✓ Իրար կողքի դնելով «Տեսիլաժամերի» բոլոր յոթ կտորները, դժվար չէ նկատել հայրենական տան կարոտով հոգեկան դրաման հաղթահարելու բանաստեղծական թևման:

Բանաստեղծին պաշարած գլխավոր միտքն այն է, որ հայրենական տան ամեն մի ակնթարթային երևում կոչված է հաղթահարելու ու փարատելու հոգու տխրությունը:

✓ «Տեսիլաժամեր» շարքը աննյութական հայրենիքի, երազային հայրենիքի տեսիլաժամն է: Սա փակագծերի մեջ խցկված, իր ողբերգական արդիականությամբ բանաստեղծի քնարին դեռևս անմատչելի հայրենիքի ուրվագիծն է: Այստեղ չկան ոչ աղգային դրաման, ոչ ժողովրդական տարերքն ու շարժարանքը, ոչ էլ արծարծվում են աղգային գոյություն խնդիրներ:

✓ 1915-ին Թիֆլիսում առանձին գրքով հրատարակվեց «Կապուտաչյա հայրենիք» քնարական պոեմը:

✓ «Կապուտաչյա հայրենիքը» կառուցվածքով հին ու հեռավոր հայրենիքի մասին ասված քնարական մենախոսություն է:

✓ Բանաստեղծը մենախոսում է հայրենիքի որոնման երազներից և նրա առանձին բեկորներից վերստեղծում երևակայական-գաղափարական հայրենիքի ամբողջական իդեալը:

✓ Քնարական մենախոսության մեջ երևում է հայրենիքի երկու պատկերացում:

✓ Դրանցից առաջինը հայրենիքի իրական հատկանիշներն են՝ ճամփաներ, այգի ու տնակ՝ գետի եզրերին, մայրը՝ սեղանն օրհնելիս, հնձվորներ, հողի մշակներ, վանք ու վանահայր և այլն:

✓ Մյուս պատկերացումը իդեալական, գեռևս որոշակիություն չստացած երազ-հայրենիքն է, որի հմայքով ոգևորված երազասերները ճամփաներ են չափում՝ նրան գտնելու համար:

✓ Բանաստեղծին չէր կարող բավարարել այն հայրենիքը, որ «կար», բայց բեկորված էր, զրկված ամբողջականությունից: Նա տեսնում էր մի ուրիշ հայրենիք, որը չկար, բայց կարող էր լինել, կարող էր մարմնանալ հեռատանում:

✓ Տեսիլքային-ֆանտաստիկական-պայմանական միջավայրի մեջ գնելով իր երազը, Չարենցը բնավ էլ բեկորված առօրյան չէր անջատում իդեալական հայրենիքից: Ավելին՝ իդեալականը լրացնում է իրական հայրենիքի նյութական

գույներով: Մեծարելով հեռաստանը, նա, ըստ էության, մեծարում էր կոնկրետ
հոգիներով հայտնի իր եղբրքը, որը, սակայն, ապրում էր հոգեվարքի դաժան ժամեր:
Բանաստեղծի ֆանտաստիկան, այսպիսով, կառուցվում է իրական հայրե-
նիքի պատվանդանի վրա:

Պոեմի առաջին հրատարակությունն ունի նախերգանք, որ պարզում է
այդ ֆանտաստիկայի բուն էությունը.

...ներգեցի մի իրիկուն՝ երբ հողիս լեփ-լեցուն էր
երազներով և արևով՝
Այնտեղ, մեռնող օրվա արնաթաթախ հայացքում
ևս տեսա հանկարծ հեթանոս
Հարսանիքը կապուտաշյա սիրունուհու-Հայրենիքիս...

Այս մեծ տեսիլքին հետևում են առանձին տեսիլները՝ բանաստեղծի երևա-
կայական ճանապարհորդությունը երազ-հայրենիքի լուսեղեն ճամփաներով.

Որոնումիս ճանապարհին անծանոթ
Չհոգնեցի, չհոգնեցի ևս երբեք:
Այրում էր իմ սիրտը հեռու մի կարտա,
Կանչում էր լույս հեռուներդ անեղերք:

Ճանապարհորդության տարրեր հանգրվաններում ասպարեզ են գալիս մեծ
Հույսը՝ մեծ Հրաշքը, սուրբ Երազը, ճերմակ Հայրենիքը, անապական Քույրը,
զթառատ Աստվածը, ինչպես նաև հեթանոսական աստվածների զոհասեղաններն
ու Հայրենիքի ուխտավորները: Վերջապես՝ կատարվում է «Կապուտաշյա սիրու-
հու» աստվածավայել հարսանիքը, որի պատկերով բոլորվում է հեթանոսական
խրախճանքը.

Առասպելներ ապրված, առասպելներ դյուքական՝
Անցվորների մասին, որ մի օր անցան ու չկան:
Եվ որսեր եմ ևս րերել՝ անտառներում զարնված՝
Ճերմակ, ճերմակ, որպես ձյուն՝ երկնքի մեջ սերմված:
Խաղողներ կան սեղանին, որ քաղել են կույս ձեռքեր՝
Երբ ուզեցել է քամին նրանց գովքը սիրերգի:

Հեթանոսական խրախճանքը, որի «արևառատ սեղանին» կանչվում են
հայրենի երկրի հոգնարեկ ու արդար մշակները, ամբողջացնում է բանաստեղծի
ֆանտաստիկական տեսիլը. իրական Հայաստանի փոխարեն կանգնում է երե-
վակայության մեջ կառուցված Հայաստանի հեռապատկերը:

Պոեմի միջով բանաստեղծի երազին զուգահեռ անցնում են հայրենի դաշ-
տերի հնձվորների կերպարները, որոնց մասին պոեմի վերջում հնչում է հետե-
վյալ դիֆերամբը.

Օ, ոսկեգիրկ, արևաշատ Հայրենիք...
Ես, Քո որդին, Քո զավակը անառակ—
Պատրաստել եմ խրախճանքի մի ընթրիք՝
Վառելով սերս՝ որպես լուսին ու ճրագ:
Իրիկնամութն արդեն իջավ դաշտերին,
Հնձվորները, վաստակավոր, կգան տուն.
Թող կուշտ ուտեն սեղանիս բերքն ու քնեն,
Եվ թող խնդա ճրագիս լույսը արթուն:
Օ, սրբազան, արեգնազան Հայրենիք...
Ես ջանել եմ՝ սիրով, սիրով լեփ-լեցուն.
Ունեմ հաղար զոհաբերում ու բարիք
Քո գրկառատ ու հեթանոս Աստվուն:

Հունձքը կանցնի: Հավաքելով ամեն ինչ՝
Ամեն ժպիտ, ամեն արցունք ու րարիք՝
Տուն կդառնան հնավորները քիչ-քիչ
Եվ կօրհնեն Քեզ, Կապուտալյա՝ Հայրենիք...

Չարենցի «հեթանոսական հրապուրանքի» մեջ հիմնական հուզապրումը «սրբազան հայրենիքի» սերն էր, որը և նրան, անգամ ուղիների ճգնաժամին, կապում էր ժամանակի հասարակական գիտակցության մեջ անթեղի տակից բուցավառվող աշխարհասիրության երակի հետ: «Սրբազան հայրենիքը» շուտով Չարենցի ստեղծագործության մեջ երևաց ոչ թե ֆանտաստիկական հայեցվածքով, այլ ողբերգական-իրական շնչով:

✓ Հայկական յոթերորդ կամավորական ջոկատի ակսմա գինվոր Եղիշե Սողոմոնյանը, Կարսից, որտեղ դեռևս չէին հասել պատերազմի կրակոցները, 1915-ին ճանապարհովից ռազմաճակատ և ռուսական զորքերի շարքում հասավ մինչև Վանի մատույցները:

✓ Բայց ինչպես մյուս ժողովրդական կամավորները, Չարենցը ևս պատերազմում տեսավ ճիշտ հսկառակն այն ամենի, ինչ ներշնչում էին «ազգության փրկության» հրապարակախոսները՝ ավետյաց երկրի հառումի մասին: Ժողովրդի մեջ ուժ էր ստացել «Նաիրիի փրկությունը սրի ծայրին է» լեգենդը, ամենուրեք հավատում էին դարավոր երազանքի՝ անկախ պետականության, մատաղուտ իրականացմանը: Բայց Նաիրիի երազանքը այդպես էլ մնաց երազանք:

✓ Չկար, չէր եղել երկիր Նաիրին: Նրա փոխարեն ամենուրեք տիրում էր Մահվան՝ արյունոտ կոտորածի, խրախճանքը:

✓ Կապուտալյա հայրենիքը՝ պատերազմի ճանկերում, ժողովրդի զավակները՝ դանթեական նոր դժոխքի պարունակներում, — սա էր Չարենցի տեսած ու ճանաչած ազգային պանորաման:

✓ Զինվոր Չարենցը տեսավ պատերազմի իսկական դեմքը՝ «հրացան, հրանոթ, ռումբեր», երկրի տարբեր ծայրերից հայրենիքի փրկության համար զինված մարտիկների «փայտե դիակներ», այլանդակված մարդկային դեմքեր, — մի խոսքով դանթեական սարսափի պատկերներ:

Մահվան անվերջանալի «խայտանկարը», կոտորածների բովանդակ սարսափը, պատերազմի դաժան Աստծո անկարգ ու անիմաստ երթը դառնագին ապրումներով ողողեցին պատերազմի շարքային մասնակցի հոգեկան աշխարհը: Տեղի ունեցավ հերոսության ու մարտիրոսության ողբերգական վերաշրջում:

...Բայց հետո հանկարծ րացվեց մեր առաջ
Մի ավեր ուղի, ուր անհուն ու խոր
Մի տառապանքի խորշակ կար վառած:
Եվ կամաց-կամաց դարձավ վիրավոր
Մեր ոգին անոգ ու րազմաերազ...

✓ Պատերազմի անմիջական դիտումների ու տպավորությունների պաշարով Չարենցը գրեց վաղ ստեղծագործության ամենաուժեղ էջերից մեկը՝ «Դանթեական առասպել» պոեմը, որը նոր բանաստեղծի անունը հայտնի դարձրեց մտավորական հասարակությանը:

✓ «Դանթեականը...» պատումսյին եղանակով պատերազմի շարքային մասնակցի ռազմական տպավորությունների հուշագրություն է:

1910թ.

✓ Հուշագրող դարձած բանաստեղծը պատմում է, թե ինչպես ղինակիր ընկերների հետ «անդորր հուշերով» ու լուսավոր պատրանքներով մեկնելով ռազմաճակատ և ճանապարհին դիտելով մահվան ավերիչ հունձքը, ամայացած գյուղական խրճիթներ ու պատերազմի զոհերի անթաղ դիակներ, դիտելով անվախճան ու անսկիզբ Մահվան դաժանությունը,—կանգնում է ճակատագրական հարցերի լուծման առաջ:

✓ «Ազգամիջյան կոտորածների բովանդակ պարհուրանքը պատկերելու նպատակով...» գրված պոեմը,—այսպես է բացատրել Չարենցը «Դանթեականի...» հղացման բուն շարժառիթը,—երևույթի ճանաչման շնորհիվ շրջվում է դեպի բանականության հսկողությունից դուրս ընկած իրականության ամենասուր ոլորտը՝ մարդկայնությունը կորցնող մարդու ճակատագրի ոլորտը:

Վաղ շրջանի Չարենցի ստեղծագործության մեջ «Դանթեական առասպելը» այն գործն է, որտեղ ամենից ավելի է օգտագործված սարսափելի իրականության նյութը: Բանաստեղծը տեսավ մարդկային տառապանքի անհուն ծովը, ժողովրդի անծայր աղետը և դրա կոնկրետ, ամենակոնկրետ արտահայտություններով ողողեց իր առասպելապատումը: Բայց, չնայած այս հագեցմանը, վաղ Չարենցի ոչ մի գործում այնքան ուժեղ չէ աշխարհահիացումը, որքան «Դանթեականում...»:

✓ Բանաստեղծը պատմում է մի իրականության մասին, որտեղ անգթորեն ոչնչացվում է կյանքը և, այդուամենայնիվ, «Դանթեականը...» ոչ թե հաշտեցում է մահվան հետ, այլ կյանքի ու գեղեցկության, աշխարհի ու գոյության դիֆերանս:

✓ Պոեմի միջով անցնող մահվան ու կյանքի զուգահեռները՝ իրական, շոշափելի մահերն ու ջինջ առավոտի տեսիլները, հոգեկան կսկիծն ու հոգու բերկրանքը, մահվան հսկիտն ու կյանքի բարձրությունը, անթաղ դիակներն ու ցորենի ոսկյա արտերը, ավերված գյուղերն ու գյուղական բնության կանաչ շուրջպարը, կյանքի անմեկնելի, քարացած սֆինքսի աստիճանին հասցրած հարցադրումը և սահմաններ չճանաչող բնության պաշտամունքը,—այս և նման՝ իրար հերքող պատկերացումները, ոչ միայն չեն մթափում բանաստեղծի տեսադաշտը, այլև, հակադարձ անդրադարձման օրինքով, նրան բերում են այն ամուր հավատին, որ մահվան գիշերն իր ծանրածանր նստվածքով անգամ անցոր է խոտիանել կյանքի ջինջ առավոտների ճանապարհը:

Աշխարհի հանդեպ էքստատիկ մի վերաբերմունքով Չարենցը «հավերժական կշռույթների» ասպարեզից՝ պատերազմից անգամ, իբրև առաջնային ու կենսունակ սկզբունք, հանում է ապագայի երազների շերտը:

...ևս պետք է բայել ու քայլել համառ՝
Հսկա նրադի տենչը բեռ արած...

✓ Ժողովրդի գծոխային նահատակության մատչանք գրելիս, հայ բանաստեղծը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել Ալիգիերի Դանտեի «Դժոխքը»: Այս առնչությունը սոսկ վերնագրի մեջ չէ, այլ պոեմի բուն էություն:

✓ «Դանթեականում...» շարունակ հոլովվող փակ ուղիները, ջրհորը, անդունդը, փոսերը, հողն ու երկինքը, գետն ու լեռը, ջրահեղձներն ու սատանաները, գանգերն ու մեռյալները, լինելով հայոց դանթեականի իրական նշաններ, միաժամանակ ենթարկվել են մեծ խառնաշուրջ գեղարվեստական մտածողության «խմբագրությանը»:

✓ Անգամ պոեմի կառուցվածքը՝ Վիրգիլիոսի առաջնորդությունն ստանձնած բանաստեղծը ընթերցողին տանում է Դժոխքի պարունակներով («Դանթեականի...» ամեն մի հանգրվան, ըստ էության, մի պարունակ է), ինչպես և ամեն մի հանգրվանում բանաստեղծի արած խոստովանություններն ու հղած դիմումները վկայում են «Աստվածային կառակերգության» հետ «Դանթեականի...» սերտ աղերսները:

1917-ին, պատերազմի ստրատեգիական գլխավոր հանգույցներից մեկում՝ Էրզրումում, Չարենցը գրում է «Ազգային երազ» պոեմը: Ինչպես «Դանթեական առասպելը», սա ևս պատերազմի անմիջական տպավորություններից բաղված գործ է:

Ազգային երազը բանաստեղծին երևում է ոչ այլ կերպ, քան կրակահանդեսի պատկերով:

Հայոց աշխարհը կանգնած է անդունդի եզրին՝ անհուսության պռնկին, նա ամբողջովին բռնված է մահվան շնչով,-- ջղաձիգ, սուր ու դաժան մի կացություն, որի գեղարվեստական ստույգ իլյուստրացիան է Քամու (որը սիմվոլիստների բառարանում ճակատագիրն է) երգը:

Մի կողմից ժողովրդի գոյության սարսափելի գույներ, մյուս կողմից՝ «ազգության պաշտպանների» մականբեասյին, անհատապաշտական հայրենասիրություն,-- ահա երկու նախադրյալ, որ Չարենցին մահվան ու կյանքի հավասարեցման գաղափարը:

Միրած է կյանքը, երազ ու տեսիլ...

* * *

✓ Եղիշե Չարենցի ստեղծագործության առաջին՝ կաղմավորման շրջանը (1912—1917 թթ.) հայտարարից տրամադրությունների բարդ զիգզագներ:

Մարդու ճակատագրի անորոշության վերապրում և մարդու հաստատման սուր ծարավ, աշխարհի անճանաչելիության գեղարվեստական կողմնորոշում և աշխարհի գաղտնիքներին տիրելու խոր պահանջ, խորթացում իրականությանից և իրականությունը մերժենալու կրքոտ մղումներ, «անտրամաբանական» հեռացումներ իրական կյանքից՝ դեպի ցնորքների երկինքները և ընդվզումներ իր իսկ կառուցած ցնորքների դեմ, հայրենիքի պատրանքներ և պատրանքների ողբերգական փլուզումներ, անեծքի խոսքեր և աղոթքի խոսքեր,-- բարդ ապրումների այս շրջանակում է իրեն գտնում վաղ Չարենցի աշխարհաժխտումի ու ուշադրահանիացումի քնարը:

Հիասթափությունների ու հրապուրանքների, անկումների ու վերելքների, կորուստների ու գտնումների անընդհատ շղթայի միջով որպես վճռական սկզբունք անցնում է աշխարհաժխտման մեջ ծրարված աշխարհասիրությունը՝ մարդու, կյանքի և հայրենիքի սերը, որը և եղավ վաղ Չարենցի ստեղծագործության էպիկենտրոնը:

3

Ամենքից լրված, բաղմատանջ ու հալածական ժողովուրդը, ինչպես երբեք, կարիք էր զգում մեծ տեսանողի ու կռահողի, որը պետք է ասեր ճշմարտությունը. ո՞ւր է գնում Հայաստանը՝ կործանո՞ւմ, թե՞ լինելություն:

✓ Հայ գրականության մեջ ժողովրդի «լինել-չլինելու» խնդրի ամենաաթափալատասիրանողը, այսինքն՝ մեծ մարգարեն, քսանամյա Եղիշե Չարենցն էր:

Չարենցի հետ կատարվեց մեծագույն բեկումը, որի տրամաբանության մասին Մ. Սարյանը գրել է. «Նաիրին ծնեց Չարենցին... Ժայռակովի պատկերներ և սևագրեր տեսավ, ծաղկազարդ մագաղաթներ և ձուլածո տաճարներ, բայց ծով արյան ու ծով ցավերի մեջ... Բարձրացրեց զլուխը՝ տեսավ շողացող Արևը... Եվ իր հայրենիքի արցունքները սրբելու համար մխրճվեց փոթորիկների մեջ ու ելքեր որոնեց»⁶:

Պատմական փոթորիկների լույսը ճառագեց բանաստեղծի հուզաշխարհում՝ նրան դարձնելով ապագա Հայաստանի կոշնակը:

Մեծագույն հավատով ու անկասելի կողմնորոշումով բանաստեղծը հեղափոխությանը դիմեց հետևյալ կանչով.

Եվ ես գիտեմ որ կգաս՝ մխիթարիչ ու պայծառ:

1918-ին Չարենցը գրում է իր ամենատխուր, մեղամաղձոտ բանաստեղծություններից մեկը՝ «Հատվածը»:

Նորից դիմելով բյուրապատիկ խաչված իր երկրին, խզված ձայնով, համարյա ողբի եղանակով բանաստեղծը հարց է տալիս.

էն ո՞վ է սրտին քո

Դրել իր

Կապարը—

էն ո՞վ է թքել քո

Հրին.

Հեյ ո՞վ է կոփել կուռ,

Անդուլ այս խավարը՝

Մահե շիրմաքարը

Լոին:

Հայրենիքի օրհասի ճակատագրական ժամին (նկատենք, որ սա թուրքական նոր արշավանքի տարին է), բանաստեղծն ուղղում է ճանաչել ոչ այնքան «մահվան շիրմաքար» հրահանգող ուժերը (նրա համար սա այլևս փաղտնիք ու հարց չէր), որքան կռահել այն ուղիները, որոնք Հայաստանին են վերադարձնելու նրա պատմության ու գոյության հաղարամյա Հուրը՝ անխորտակ կամքն ու ոգու անհանգչելի լույսը.

Չարենցի հարցերը («Եվ ո՞վ...», «Էլ ո՞վ...», «էն ո՞վ...») սոսկ հուսահատության ճիչեր չէին: Այդ հարցերը կոշված էին նաև հայտաբերելու այն ուժը, որ պետք է «թռիչք ու թևեր» տար ճղակոտոր ու դեղնատարած հայրենիքին: Ուրիշ խոսքով՝ անհրաժեշտ էր կողմնորոշվել քաղաքական բարդ իրադրության մեջ և գտնել համողիչ պատմական դավանանքը:

✓ Չարենցը փարեց հեղափոխության «կարմիր ամպրոպին» և դա համարեց այն լույսը, որ պետք է ճառագեր ավերակված հայրենիքի անժպիտ դեմքին, նրան պետք է վերադարձնել պատմության «հաղարամյա Հուրը».

Վառիր, երկիրս, քո դեմ—մի կարմիր կանթեղ.

Նետիր ժպիտդ վերջին իմ ավեր երկրին.

Տուր վերքերին նրա մառ, վերքերին անդնդ

Կարմիր ժպիտը քո սուրբ, քո՛ւյր իմ, Սոմա՛, կի՛ն:

✓ 1918-ին իրրեկ նորակազմ Կարմիր բանակի շարքային զինվոր երիտասարդ Չարենցը մասնակցում է Ռուսաստանի քաղաքացիական պատերազմին: Զինվորի խրամատային կյանքը նա սկսում է հեղափոխության ամենավճռական հանգույցում՝ Ցարիցինում, ապա շարունակում է Հյուսիսային Կովկասում:

Հեղափոխության զինվորների ասպետական սինձնվիրությունը, ռազմա-
ձեպակառն հերոսական տարերքը, ժողովրդական պայքարի կարմիր բոցերը
իրենց իշխանության տակ են առնում Չարենցի աշխարհը, անհանգրվան ու
տարտամ ուղիներից նրան տանում են զեպի պատմության շրջադարձի ուղի-
ները:

Այս անցման ճշգրիտ բանաձևումն է հետևյալ խոստովանությունը.

Ողջակեզ: Խնդություն: Ու մի
Անհատնում վառնում միասին—
Նվ հողիս սանձաբձակ քաղ...
Այսպես էր տասներոթ թվին...--
Սոմա...

✓ Այս գիտակցությամբ էլ Չարենցը դեռ ցարիցիայան խրամատներից օր-
հասի մեջ գանվող իր ժողովրդին զիմեց մի հանձնարարականով, որով բա-
նաստեղծը դարձավ մարգարե.

Հե՛յ, հեռավոր ընկերներ ու եղբայրներ,—
Դուք շե՛ք լսում. ձեզ ենք կանչում.—
Ձվարթ ու սեգ.
Եկեք, մտեք շուրջպարը մեր—
Եկեք, եկեք:

Օ՛, կույր է նա, ով չի տեսնում,
Երկինք հասած կրակը թեժ.
Եկեք, եկեք, ով սիրտ ունի
Ողջակիզվող ու հրակեզ...

✓ «Ողջակիզվող ու հրակեզ սրտերին» ուղղված այս հրովարտակը հատ-
ված է «Սոմա» քնարական պոեմից, որը Չարենցը գրել է 1918 թ. հուլիսին,
Ջարիցիում: Նույն տարում «Սոման» լույս է տեսնում Թիֆլիսում, առանձին
դրքույկով:

✓ Առաջին հրատարակության «Սոման» ունի «Նոր վեպյան պոեմ» ենթա-
վերնագիրը և հին հնդկական գրական հուշարձանից՝ Ռիգ-վեդայից, քաղած
հետևյալ բնաբանը. «Սոմա՛, դու վերջին ազատություն...»:

✓ Վեդայական գրականության՝ հին հնդկիների «սուրբ գրքերի» հաղարա-
վոր կրոնական հիմնի ռու բանաձևերի մեջ Չարենցին առանձնապես գրավել
է Սոմայի հիմներգությունը:

~ Ո՞րն է հրապուրտների պատճառը:

✓ Նախ և առաջ, իհարկե, հնդկական նախակրոնական աշխարհայացքով
Սոմային վերագրված ֆունկցիաների բազմազանությունը: Սոման, հնդկական
թմաստասիրությամբ, ունի բույսից սերված աստվածային խմիչքի՝ խելահեղ
արեցման հրաշագործ ուժ:

✓ Հնդկական արեգակի և ամսլուսի աստվածը՝ Ինդրան, ինչպես և նախա-
բուդդայական մյուս աստվածները, իրենց ուժը քաղում և բազմապատկում են՝
խմելով սոման: Այդ մասին «Խիզվեղան» ունի հետևյալ բանաձևը. «Սոմա
խմողն արագ խմելով օձեց զորություն»:

✓ Սոման, ուրեմն, հրաշագործ է, միայն թե երկրաբնականներին,—ասում է
Ս. Ռադջակրիշնանը,— հրաշքն ու անմահությունը պարգևում է «երկնականարի
հրբորդ երկնքում», արևի «հավերժական լույսի» թագավորության մեջ:

✓ Սոման հաւ սրբազան կրակի՝ Ագնու, հատկութիւն ունի. երկրաբնական-
րին կարող է բերել աստվածային հուրը, այլ խոսքով՝ աստվածային ցասու-
մը, որի առջև ոչինչ են մյուս բոլոր ուժերը:

✓ Սոման, միաժամանակ, ազատութեան հավերժական նախասկիզբն է,
Հեափոխութիւնների շարժիչ ուժ:

✓ Եվ, վերջապէս, Սոման աշխարհի զտրութիւն ունի, որ ստիպում է արեւին՝
բարձրանալ և խաւարին՝ նահանջել:

Այսքան «դիալեկտիկական պարագոքներ»՝ կերպարանափոխութիւններ
պարունակող Սոմայի աստվածութիւնը, բնականաբար, ամենահարմար ոլոր-
տըն էր, ուր Չարենցը կապույտ թախծի հոգեվարքից հետո կարող էր յուրաց-
նել ըմբոստացող տարերքի գեղագիտական առաջադրութիւնը: Պարզ ասած
Սոման այն միջոցն էր, որով Չարենցը մարմնացնում է կյանքի արմատական
վերանորոգման սկզբունքի՝ հեղափոխութեան, իր պատկերացումները:

✓ Ճիշտ է նկատված, որ պոեմի «Առաջին գլուխներում Սոմայի կերպարն
ասեւ, ծնվում է տառապանքներում և ուժ է հավաքում: Այստեղ հանդիպում
ենք որոշ իմաստով վերացական և կոսմիկական կարգի արտահայտութիւն-
ների. բանաստեղծը փորձում է «որսալ», «գտնել» ցանկալի կերպարը.

Ու սիրտս տված մահի անուրջին,—

Մահ էի տենչում,—

Բայց տեսա հանկարծ բո զեմքը վերջին

Այս աղջամուղջում...

✓ Գնալով ահում է Սոմայի գործունեութիւնը: «Քաղցր քույրը» փոխակերպ-
վում է սրբազան խմիչքի, ազատութեան խորհրդանիշի և, վերջապէս, փոթորկ-
վող կրակ-հրդեհի, որը ճտրակում է «կյանքը այս շար, այս կյանքը տխուր»:

Մարմնացումների (փոխակերպութիւնների) այս հերթականութիւնը
արտահայտում է Չարենցի աշխարհավերաբերմունքի ներքին հարստութիւնը:

✓ Սոմայից սերված «աստվածային խմիչքից» սկսելով Սոմայի փառաբա-
նութիւնը, բանաստեղծը ցանկանում է գտնել ամեն ինչից բարձր ուժը, ստեղ-
ծարար ոգին:

✓ Սոմայի առջև բացելով նվիրումի ու սիրո ծես, մեծագույն երանութիւն
համարելով Սոմայի կամքը, բանաստեղծը այս նվիրաբերումի միջոցով ար-
տահայտում է միասնանալու, միաձուլվելու, ղողվելու, հավաքական ամբող-
ջութեամբ գոյութիւնը նվաճելու միտքը:

✓ Այնուհետեւ, օրհներգելով հեթանոս հնդիկների դիցաբանական միստե-
րիայում արտահայտված մոլեգին բռնկումը, Չարենցը պոեմի կենտրոն է բե-
րում սրբազան խմիչքի փոխակերպութեան նոր աստիճանը՝ հուր, կրակ, Ագնի
դառնալը: Կրակը երևում է իբրեւ կյանքի, զտրծողութեան, վերածնութեան՝ ազ-
դեցութեան մեծ ուժ ունեցող սուրբստանցիա.

Սոմա, օ՛, Սոմա, օրհնվի թող այն

Վայրկյանը կարմիր աշխարհում այս շար:

Երբ մարդու սրտում առաջին անգամ

Հրի փոխվեցիր ու Ագնի դարձար...

Ու հրդեհ դարձար, ու կրակ, ու հուր,

Թրտից ծփալով—անցար աշխարհին,

Եվ կյանքը այս շար, այս կյանքը տխուր

Հանձնեցիր հրին:

✓ Պոեմի հետագա հատվածներում արդեն կենտրոնական տեղ է զբաղեցնում կրակի կերպարը: Բայց սա այլևս ոչ թե նախնական աստվածային տրվածք է, առասպելական աշխարհայացքի բանաստեղծական մեկնաբանություն, այլ «խենթ ամբոխների» կամքն ու ոգին կազմակերպող իրական ուժ:

✓ «Կրակի» կենտրոնական կերպար դառնալը կապված է իմաստային որոշակի նորացումների հետ: Դիցաբանական Սոմայի նախնական հատկանիշները տարրալուծվում են նոր ժամանակի մեջ, հում բացելով կոնկրետ երևույթների՝ նոր աշխարհը մաքրող հրդեհների, «անվերջ-անվերջ» եկող «ահագին ամբոխների» համար:

✓ «...Այդ ժամանակ,—գրել է Չարենցը մի հոգվածում,—ես հեղափոխությունը ապրում էի որպես ռոմանտիկական-հուզական բռնկման պրոցես, որի սկիզբը դրված է 1918 թ. տպված իմ «Սոմա» պոեմում»:

Երևի թե անհնար է գտնել ավելի դիպուկ և ավելի ճիշտ մի բնորոշում հեղափոխության շարենցյան ընկալումների էությունն արտահայտելու համար, քան այս բնորոշումն է:

Հուզական պայթյունի գեղագիտությունը, որ «Սոմայից» բացի կիրառվում է ամբոխների ողջակիզումին նվիրված բանաստեղծություններում ու պոեմներում, անտարակուսելիորեն, նշանավորում է բանաստեղծական նոր հայացքի ծնունդը:

✓ Ինչպես «Սոման», «Ամբոխները խելագարված» պոեմը Չարենցը գրել է այն օրերին, երբ «Կարմիր զորքերի» շարքում, ղենքը ձեռքին, կռվում էր հեղափոխության պաշտպանության դիրքերում:

✓ Պոեմի առաջին հրատարակության մեջ (1919 թ.) նշված են գրության թվականը, վայրը, հանգամանքները. «1918, Հուլիս: Ցարիցին: Հեղափոխական Կարմիր բանակ»:

Վերհիշելով 1918 թ. անցքերը, Չարենցը գրել է.

Կարմիր բանակ:
Հորդել են հեղեղները սև:
Անսահման դաշտերի վրա
Շաչում են քո թևերը լուսն:

Կայարան:
Զորքեր,
Զորքեր:
Ձինվորներ կարմիր:
Գիշեր:
Ին Կարմիր զորքերի վրա
Կործվել է խավարը սև:

✓ «Չարենց-նամե» ինքնակենսագրական պոեմում հիշատակված երկաթուղային կայարանի գրավման հավաստի պատմությունը, դրա հետ միասին նաև հին աշխարհի վառամյալ քաղաքակրթությունը մարմնացնող քաղաքի պարտությունը,— սրանք են այն գրվագները, որ պարծել են «Ամբոխները խելագարված» ասքի սյուժետային հենակետերը: Բայց սյուժետային կոնկրետ դրվագներից ավելի և առաջին հերթին Չարենցի գրվածքում գլխավոր դեպքի արժեք ունի ժողովրդական զանգվածների հեղափոխական ոգու բռնկումը:

✓ «Խենթ ամբոխների» թեման արդեն կար «Սոմա» պոեմում: Այնտեղ, սակայն, «խելագար ամբոխները» երևում են իբրև Սոմայի՝ աստվածային խմիչքի ներգործությամբ էքստազային բռնկման աստիճանին հասած զանգվածներ,

պայմանական խորհրդանշաններ, նրանք ղեռնա շունեն կոնկրետ անուններ ու
էնկրետ գծեր:

✓ «Ամբոխները խելագարված» պոեմում այդ նույն ամբոխները հանդես
են գալիս ստեպներից, բաղաքներից ու գյուղերից պատմության վիթխարի
տոնահանդեսին մասնակցելու եկած մարդկանց անվան տակ: Նրանք այլևս
պայմանա-ֆանտաստիկական մարմնացումներ չեն: Ավելին՝ պատմության այն
կոնկրետ ուժերն են, որոնք կոչված են լուծելու հին աշխարհը կործանելու և
նրա փլատակների վրա նոր աշխարհ կառուցելու պատմական խնդիր:

✓ «Կույր տարիքը» վերնագիրն ուներ Չարենցի ստեղծագործությանը նվիր-
ված առաջին հոդվածներից մեկը, որի հեղինակն էր Դավիթ Անանունը: Հոդ-
վածի վերնագիրն իսկ խոսում է այն վերաբերմունքի մասին, որ այդ տարի-
ներին (1918—1920 թթ.) գոյություն ուներ դեպի Չարենցի ստեղծագործու-
թյունն առհասարակ: Ոչ միայն «Ամբոխները...» պոեմը, այլև Չարենցի բա-
նաստեղծական աշխարհը համարվում էր հստակ նպատակներ շունեցող
անառագաստ ու անդեկ տարիքի, կյանքի ու աշխարհի դեմ ուղղված անար-
խիստական-անհատապաշտական խռովության արտահայտություն:

✓ Վերնագրի ընտրության և, առհասարակ, Չարենցի պոեմի կառուցվածքի
մեջ որոշակի դեր է խաղացել Սիամանթոյի աստվածացումի բանաստեղծու-
թյան պատկերային մթնոլորտը՝ «արև հագած» «ըմբոստացողների ամբոխ»,
«ամբոխը՝ աչքվներն ու շարժումները ահարկու», «ամբոխները հայկական»,
«հագարավորներ էին անոնք, հագարավորներ ու հաղարավորներ»՝ «ընդվզու-
մի վարպետները», որոնք գալիս էին «ավաններին ու դաշտերին ու արտերեն
անձալրածիր, դեպի բաղաքներն ու գյուղերն ու հնձաններն հեռավոր»:

✓ Չարենցի պոեմում ուղղակի վխտում են սիամանթոյական դարձվածք-
ներն ու պատկերացումները («Առավոտն առավոտ ու իրիկվին իրիկուն»,
«հորիզոնն հորիզոն», «եկան, եկան, եկան անոնք...» և այլն, և այլն), որ ան-
կասկած է դարձնում «խելագարված ամբոխների» գրական ծագումը (Սիաման-
թոն ունի «խելահեղ ամբոխներ» գործածությունը): Ինչպես Սիամանթոյի հա-
յորդիների, այնպես էլ Չարենցի արեգակ նվաճողների «խելահեղ-խելագար-
ված» մականունը, անտարակույս, ուղղակիորեն առնչվում է ժողովրդական բու-
նավոր ստեղծագործության հետևյալ հատկության հետ. ժողովուրդը իր բանա-
վոր ստեղծագործություններում գրական երևույթներին հաճախ անուններ է տա-
լիս, որոնք առաջին տպավորությամբ պարունակում են բացասական բնու-
թագրության որոշ երանգ, իսկ իրականում արտահայտում են ամենախոր
դրական բովանդակություն:

«խելագարված ամբոխների» շարենցյան փառաբանությունը համադրելով
«խենթ-խելառների» բավականաչափ բարդ համակարգի հետ, մեկնաբանել
են իբրև «կործանող ուժերի պաշտամունքի» երևույթ:

Դա արմատականորեն սխալ ու միակողմանի մեկնաբանություն է: Հար-
ցի էությունը այն է, որ հեղափոխության, իբրև քանդող սկզբունքի, շարենց-
յան պատկերացումը անբաժանելի է նրա ստեղծարար-կառուցողական սկզբ-
րունքից:

Հեղափոխությունն անհնարին է ներկայացնել այդ երկու սկզբունքների
միաժամությունն անտեսելով, անհնարին է մոռացության տալ հեղափոխու-
թյան մեջ եղած անցման (դա անցում էր հին կեցությունից նորին) մոմենտը:

✓ Անցման ընթացքում ոչ միայն չէր բացառվում կործանման սկզբունքը:



Եղիշ Զարեկ

այլև դա համարվում էր Խրիստոսյանք արտահայտելու ամենաանհրա-
ժեշտ, ամենապարտադիր պայմաններից մեկը:

Պոեմի ամբողջ ընթացքում Չարենցը հիմնարկում և փառաբանում է հե-
ղափոխության Բանականությունը, նշանավոր ապոթեոզի մեջ հասնելով
ժողովրդի ստեղծարար ուժի այսպիսի խորունկ ընդհանրացման.

Նավար է մեծ սիրտը նոցա, բայց խավարում անձայրածիր—
Երկիրներ կան կապուտաշյա, հորիզոններ՝ անծայր, անծիր:
Ու աչքերում նրանց կապույտ, ուր իշել է դիշերը մութ—
Հազար բողբոջ կա կրակոտ, ու արշալույս, ու առավոտ:
Նրանց ձգված մկաններում ումն է նստել խոնավ հողի—
Էթն ուզեն՝ արևներին նոր տեմպ կըստան ու նոր ուղի...
Եթն ուզեն՝ արեգակներ կըշարտեն երկինքն ի վեր:
Եթն ուզեն՝ վար կըրերեն երկինքներից արեգակներ...
Եթն ուզեն՝ կամբողջ արի ու աշխարհի հրով վառված...
Ինչիւր միայն չեն կասարի ամբոխները խելագարված...

✓ «Ամբոխները...» մտահղացված է իբրև ժողովրդական վիպերգություն,
ժողովրդական դյուցազնավեպ: Ժանրի այս հատկանիշը երևում է պոեմի և՛
կառուցվածքում, և՛ պաթոսի մեջ:

✓ Դյուցազնավեպի ժանրի առանձնահատկությամբ է բացատրվում «Ամ-
բոխները խելագարված» պոեմի պատկերային կառուցվածքը: Բանաստեղծն
օգտվում է ժողովրդի համահավասար հոգեբանությունն արտահայտող հասկա-
ցություններից, ֆանտաստիկական և իրական գծերը համադրող պատկերնե-
րից՝ բացահայտելու հեղափոխության համատիեզերական ծնունդն ու բնույթը:
Դրա բնորոշ փաստումը տրեւյալին տարերքի շարենցյան փառաբանությունն է,
նրա արևապաշտությունը, որ վաղ քնարի անձուկ տարածությունից հետո «Ամ-
բոխները...»-ում գրվեց պատմական ընդարձակ մասշտաբների մեջ: Անցնե-
լով ամբողջ պոեմի միջով, արևի կերպարը վերջաբանում (17-րդ գլուխ) դառ-
նում է դեպի Ապագան շարժվող ամբոխների պատմական գործողության մեծ
խորհրդանշան:

✓ Արևային տարերքի շարենցյան պատկերացումների մեջ, անտարակույս,
էական դեր է խաղացել հեղափոխության բանաստեղծների արևապաշտության
մթնոլորտը: Բայց սովի լվճական դեր ունեն դիցաբանական-հիթանոսական
ժամանակներից եկող արևապաշտության ալգային ավանդները:

«Արևի պաշտամունքը», լինելով համընդհանուր, տարածված, համայնա-
կան պաշտամունք և բոլոր ժողովուրդների դիցաբանական-պանթեիստական
մտածողությունից անբաժան հատկանիշ, ամեն մի կոնկրետ դեպքում հայտ-
նաբերում է իր սեփական, ալգային, ինքնուրույն բովանդակությունը:

Գ. Յակուլովի մահվան տարելիցին ունեցած բանավոր ելույթում Մ. Շա-
հինյանը հիշում է նկարչի մտահղացած այն «եղակի գաղափարը», որով հիմ-
նավորվում է արվեստի ալգային ոճը: Գ. Յակուլովը իր ինքնակենսագրու-
թյուն-օրագրի մեջ գրել է, որ մշակույթների տարբերությունը բացատրվում է
լույսի տարբերությամբ: Ավելի ստույգ՝ «Ոճը ծագում է արևի ընկալման առանձ-
նահատկությունից», հողագնդի տարբեր մասերում արևը ընկալվում է տար-
բեր ձևով, ուստի և տվյալ ընկալումն էլ դառնում է ոճի առանձնահատկու-
թյուն: Չեզանքման առաջին փուլում Յակուլովի այս տեսությունը վերաբե-
րում էր գեղանկարչությանը (դրան է նվիրված 1914-ին գրած «Կապույտ արև»
հոդվածը): Այնուհետև տարածվեց ընդհանրապես տվյալ ժողովրդի մշակույ-
թի վրա»:

Հոգևոր երգերի ծագման արևային ազդակների մասին Հովհ. Թումանյանը գրել է. «...մեր Շարականները ոչ մեր հոգևոր հայրերի բացատրած «Շարականացն» են, ոչ էլ հանդ. էմինի առած արաբական «շեր»-երգ բառիցն են ծագում, այլ ավելի շուտ կապ ունեն շարք-Արեւելք, սառակինոս-արեւելքի և նման բառերի հետ, և նշանակում են Արեւի երգեր, Արեւի ծագման, Արեւին նվիրված երգեր և իրենք էլ մեծ մասամբ նվիրված են Արեւագալին, Արեւին և լիքն են Արեւով»⁸:

✓ Արեւապաշտությունը հայկական արվեստի ազգային ոճից անբաժանելի երևույթ է:

✓ Հայրի համար, ինչպես վկայում են թե հնագայրյան առասպելները (օրինակ, Վահագնի առասպելը), թե հոգևոր երգերը, թե ավելի ուշ շրջանում ստեղծված ժողովրդական ավանդությունները (օրինակ, Արեւամանուկի ավանդությունը),—Արեւը եղել է ուժի և արիության, իսկ առաջին հերթին՝ վերածնության, զարթոնքի, հառնումի, կյանքի խորհրդանշան:

Արեւը հայոց աշխարհայացքի դարավոր պատվանդանն է, հայ գրականության և արվեստի գլխավոր սյուժեն, նրա հեքիաթն ու տեսիլքը:

✓ Ազգային հոգեբանության հրահրումներով էլ Չարենցը վաղ քնարից սկսած դիմեց արևի ճանապարհի սյուժեին և արդեն «Ամբոխներում...» հասավ այդ երազի նյութականացմանը:

Բանաստեղծական նոր էպոսի պահանջը օղի մեջ էր:

Բնավ պատահական չէ, որ հեղափոխության առաջին տարիներին հիմնային-ձոներգային-ներքողական քնարի հետ միասին թե ողու գրականության, թե մյուս ժողովուրդների գրականությունների մեջ ամբողջ երկայնքով մեկ ծավալվեց հեղափոխության էպոսային տարեգրությունը:

✓ Հայ գրականության մեջ հեղափոխական նոր էպոս ստեղծելու պատմական խնդիրը կատարեց Չարենցը, մի բանաստեղծ, որի խոռվահույզ տարերքին ու ամպրոպածին ոգուն համապատասխանում էր հեղափոխական զանգվածների պայքարի մոլեգին թափն ու ժամանակի բոցերում թրծվող ժողովրդյան սիրտը:

4

✓ «Ողջակիզվող կրակ» շարքի «Ինչպես երկիրս անսփռի...» տողով սկսվող բանաստեղծության մեջ, դառնալով իր կյանքի համար ամենաթանկ հարաբերությանը՝ իր երգի ու իր երկրի հարաբերությանը, Չարենցն այրող շեշտով ու թիապարտի տնքոցով ինքն իրեն, ապա և հայրենակիցներին է դիմում հետևյալ հարցով.

Եվ այս երգերը իմ կարմիր, ա՛խ, այս երգերը իմ կարմիր,
Որ երգում է անսփռի սիրտս կրակուն—
Ինչպե՞ս պիտի արդյո՞ք հնչեն, ախ, այս երգերը իմ կարմիր—
Իմ ավերակ, իմ որբ երկրում...

✓ Կարմիր երգ և ավերակ երկիր:

Այս մեծ հակասությունը Չարենցի քնարի «պարադոքսն» է: Բայց ոչ միակերպ 1918—1920 թթ. Չարենցի ստեղծագործությունը ողողված է նման հարցումներով, ինքնաշրջումներով, հակասական ասպրումներով, ողբերգական խոստովանանքներով: Հայրենիքի գոյության այդ դժվարին՝ «անցման շրջանի» նրա քնարը մեկ պիրկ ազնվի պես լարվում է ու շիկանում, մեկ ճղակոտոր ու դյուրաբեկ ծառի պես խոնարհվում է գետին:

Երկու բեկոնների մեջ օրորվող հարցերի ու հոգեբանական պարադոքսների պատասխանը տալիս է այդ նույն «որբ ու ավերակ», հալածական ու հոշոտվող, «ահեղ դատաստանի» ցնցումներից մտամոլոր հայրենիքը՝ իր բանաստեղծի առաջ փռելով իբրև անընդգրկելի ցավն ու ահավոր, համատարած դառնաթախիծը:

Ահա այդ հարցին Չարենցի տված պատասխանը, որը, վերջին հաշվով նույնպիսի հարց, նույնպիսի մտահոգություն, նույնպիսի խոստովանություն է, ինչպես առաջին բանաստեղծությունից բերված քաղվածքը.

Ի՞նչ է ուղում ինձանից կապույտ մորմորը հրի.

Ի՞նչ է ուղում քո հոգին, հաղարամյա նաիրի:

Եվ ինչո՞ւ ես դու փռել իմ դեմ քո բույրը բուրբ,

Եվ իմ մորմորը վառել թախիծներով ահավոր:

Ծանրածանր նախալզացումներով ու մորմոքներով, «ինչերով ու ինչուներով», «ահով ու մահով» լի այս տողերը քաղված են 1920-ին գրած այն բանաստեղծությունից, որին տրված է «Լեկումների սարսափից» խորագիրը: Հայաստանի տարածամիտ ու բանաստեղծի հոգեվիճակին միանգամայն բնորոշ, արդար խորագիր: Բայց բանը ճշգրիտ խորագիրը չէ, այլ ապրումների այն ողբերգական խորությունը, որով Չարենցը կանգնում է իր իսկ ցնորքների դեմ՝ արտահայտելու կյանքի ձայնը, իրականության ալեբախությունները, հայրենիքի ճակատագիրը:

...1919 թվականին, հեղափոխության ժամապահության դիրքերից («Կարմիր զորքերից»)՝ Հյուսիսային Կովկասի հայ գաղթականների վերադարձող խմբերի հետ գալով Հայաստան, Չարենցը տեսավ անկարելին՝ հայրենի տան գլխին կուտակված սև, կապարե ամպերը: Նա նորից, և, թերևս ավելի ցավազնորեն, ավելի իմաստնացած, վերապրեց ասպատակված, նորից ասպատակվող հայրենիքի կործանման սարսափն ու անկման մահազույժը:

Բանաստեղծի այս «վերապրում-վերադարձը» նրա ինքնակենսագրության մեջ դիտվում է որպես մահու շափ դժվարին թվական.

Նորից Հայաստան գնացի

Տասնըիններ թվի վերջերին:

Այնտեղ—Նաիրի երկրում,

Հնավանդ ցանկությամբ ուրիշ՝

Արդեն խմրապետ Դրոն

Պարզել էր երեքգույն դրոշ:

Պարզել էր—Երևան քաղաքում

Հնամյա Մասիսին մոտիկ:

Ու լցրել էին հողագույն

Ուրունք քաղաքն անոթի:

Որպես քար՝ տխրությունն իջավ,

Նանրացավ ուսերիս,

Վրաս:

Չարենցը Հայաստան է գալիս մեծ սպասելիքներով ու վառ հույսերով. իր հետ նա բերում էր «Ամբոխները խելագարված» տոնական պոեմի կարմիր տողերն ու լուսեղ գալիքի ղողանջներով լցված հրաբորբ սիրտը: Բայց իր երկրում նա անձանոթ, ոտար, անժամանակյա այցելու չէր:

Նա Հայաստանի զավակն էր ու բանաստեղծը:

Թեև նրա թիկունքում էր հեղափոխական պայթյուններով ու ազատաշունչ հողմերով վերածնվող Ռուսաստանը, թեև նա արդեն փարում էր ամբոխների հեղափոխական անսանձ պոռթկումներով միայն վերածնվող Հայաստանի գաղափարին, բայց նրա ամենօրյա հայացքի առաջ էր արյունաքամ, հոգեվարք ապրող երկիրն ու ժողովուրդը, շավղից դուրս ընկած պատմությունը՝ ժողովրդի «հոգեկան տարագրությունը...»:

Ունենալով ճակատագրական բույնների հազվագյուտ սուր զգացողություն, մարգարեի խառնվածք, Չարենցն առաջին պարտականությունն ու առաջին խնդիր է համարում Հայաստանի ողբերգական կացությանը դիմադարձ լինելը:

✓ Ինչպես Բլոկն իր անշափ պաշտելի «статная царевна» Ռուսիայի, ինչպես Վահան Տերյանը՝ «արքայական», «քնած թագուհու» երկիր Նաիրիի, ալլապես էլ Չարենցը Լուսաստանի Բրոջ՝ Հայաստանի ճակատագիրը ընկալում է որպես անձնական ողբերգություն, որպես «սիրավնայի» փլուզում: Դրանով է բացատրվում նրա տառապանքի ահագնությունն ու ապրումների ողբերգական շիկացումը:

✓ Չարենցի սիրավնայի ողբերգական փլուզման բարձրակետը 1920-ի հոկտեմբերի 6-ին գրած «Մահվան տեսիլ» բանաստեղծությունն է՝— եղակիրոսն խոր ու անկեղծ մի բանաստեղծություն, իսկապես մի «աստվածաշնչյան սարսուղագու ոճի... սակավադեպ հանճարեղություն»⁹, որ կարող էր դրվել Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրիի» և Հովհ. Թումանյանի «Հայրենիքիս հետ» շարքերի լավագույն կտորների կողքին:

Այդ բանաստեղծությունն անմիջապես հիշեցնում է Ա. Ս. Պուշկինի «Քանի դեռ Ասյուրներ չի պահանջում պոետին որպես սուրբ զոհաբերություն...» գեղադիրտությունը, այսինքն՝ քաղաքացիական ծառայության մեծ պոեզիան:

✓ Իր կառուցվածքով «Մահվան տեսիլը» անձնական խոստովանություն է: Ինչպես անհատի խոստովանությունն է իր խղճին՝ հայրենիքին, որի սրտի մեջ խոր ճեղքեր են բացել հայրենիքի արյունոտ պատկերները՝ նրա վերքերը, որի էության մեջ է խուժել ու արյան պես հարազատ դարձել հայրենիքի ճակատագիրը:

✓ Հայաստանն իր վերջին, ամենավերջին օրհասի մեջ է: «Պատմության հարցական» լինելուց նա դարձել է ալլապ իրական մի կեցություն, որին սպասում է կախաղանը՝ «մի պիրկ պարան ու երկնուղեչ փայտեր երկու»:

• Գահավիժ փլուզվում է բանաստեղծի կարոտներից ու երազներից հյուսված «սիրավնայը», ճակատագրական լուծության մեջ օրորվում է կախաղանը՝ «վերջին քնարը»:

Եվ արդյոք ո՞վ է Երազել ալլապան դաժան—

Ու լուսավոր առավոտները իմ հոգու

Ո՞վ դարձրեց—մի անկրակ իրիկնաժամ,

Ու գորշ պարան, ու երկնուղեչ փայտեր երկու:

✓ Չարենցի պես արդարախոս ու անձնազուգուծության պատրաստ անհատը կարող էր միայն հայրենիքի ճգնաժամի համար դատափետել իրեն, անձնական պատասխանատվության ծանրությունը վերցնել իր վրա:

Գուցե այդ ես եմ, որ սրտով իմ լուսնահար,

Ոչ մի կրակ հեռուներից ձեզ չբերի,

Ու ցանկացա, որ շօրհներգի ոչ մի քնար

Լուսաստան, պայծառ գարիքը Նաիրի...

✓ Հայրենիքի զավակը՝ նրա շարժարանույց ժամին, անձնական պարտականության խնդիր է համարում կյանքի զոհաբերությունը՝ հաշտեցնելու անհատների ու երկրի ճակատագրի մեջ բացված «հակասությունը».

Երբամ հիմա: Ու կարոտով տնմխիթար,
Իմ երգիչի երազներով ու հրերով,
Անհրապույր իմ օրերի երգով միար
Ու նախրյան իմ երազի վերջին սիրով,—
Նրբամ մարող ու մարմրող իրիկվա մեջ,
Ուրպես ուրու հալածական, որպես տեսիլ—
Տամ պարանոցս կարոտին այն երկնուղեշ
Ու օրորվեմ եղբրական ու անրասիր...
Թող ոչ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,

Որիշ ոտքեր կախաղանին թող մոտ չգան...
Եվ թող տեսնեն իմ աչքերի մեջ կախվածի,
Իմ բորբ երկիր, լուսապսակ քո ապագան:
Թող դուրս ընկած իմ աչքերի մեջ կախվածի
Նորա տեսնեն պայծառ օրերդ ապագա,—
Թող ոչ մի զոհ չպահանջվի ինձնից բացի,
Ոչ մի ստվեր կախաղանին թող մոտ չգա...

✓ Այս տողերն անմիջապես հիշեցնում են նաև Գր. Նարեկացու «Մատյանի...» մեղաները (մեղավորիցս մեղավորը չկա), միայն փոխվել են ազոթքի հասցեները. Նարեկացու երկնային արդարաբնակ աստծուն այստեղ փոխարինել է Չարենցի երկրային աստվածը՝ Հայրենիքը: «Մահվան տեսիլը» նույն «Մատյանի» դրաման է, նույն խոստովանությունը մարդկային խղճի առաջ, միայն այս ինքնավերլուծության մեջ չկա հոգեկան մասնատում ու երկվություն, Չարենցը շունի միջնադարյան ճգնավորի հակամարտության հոգին, ողբում և հառաչում է, բայց իրականությանը նայում է հետնադարյան մարդու անմիջականությամբ:

✓ Բանաստեղծությունը թեև լցված է մահվան տեսիլի հոգեբանությամբ,— կախաղանը Չարենցը դիտում է որպես «կարոտների գագաթ»,—բայց նրա էությունը, վերջին հաշվով, ոչ թե կործանման միստիկական ինքնամոռացումն է, այլ հայրենասիրական գործողության անհրաժեշտության գիտակցումը:

Այս զգացողությամբ Չարենցի բանաստեղծությունը մտնում է ապրումների այն հունը, որ բացել էր Վահան Տերյանը՝ «Լուսաբացին նա բարձրացավ կախաղան»-ից մինչև «Երկիր Նաիրի», ուր տրվում է այս ընդհանրացումը.

Որտե՞ղ է ազոթքն այնպես վեհ ու պարզ
Եվ զոհաբերումն այնպես խնդագին...

✓ «Մահվան տեսիլի» «քնարական խոստովանության» միջով անցնող անձնվիրումի թեման յուրահատուկ հոգեբանական «մաքրագործումի»՝ «կատարսիսի», դեր է խաղում, նույն բանը թելադրելով նաև կախաղանի շուրջը խըմբված մարդկանց:

✓ Անհատների կործանումը Չարենցը համարում է հայրենիքի համար ստեղծված ծանր իրադրությունից փրկվելու միակ ելքը: Կրկնվում է հայոց պատմության հանրաժանոթ տրամաբանությունը. «Վասն հայրենյաց մեռար, դու շատ ապրեցար»:

✓ Չարենցի քնարի այն հատվածը, որի մեջ տեղադրվում են «Ողջակիզվող կրակի» (1918—1920) երեք մասերը, «Փողոցային պչրուհուն» (1920) շարքի լիրիկական բալլադները՝ թվով յոթ, «նաիրյան դառնաթախծի» ու մորմուքի» թեմաներով գրված մի շարք բանաստեղծություններ, իրենց հուղական բովանդակությամբ այդ շարքերին հարադատ մի քանի ուրիշ էջեր,— բնութագրվում են ներքին մաքսոտումներով ու հոգեբանական զիզվածքներով, տրամադրությունների փոխակերպումներով:

Չարենցի 1918—20 թթ. ստեղծագործությունը հակասությունների ու հանդույցների բարդ, շափաղանց բարդ կծիկ է: Գրեթե միաժամանակ նա գրում և տպագրում է համարյա իրար ժխտող, միանգամայն «տարբեր» հուղական շեշտ ու բովանդակություն ունեցող գործեր՝ ամենաառույզ, զվարթ ցնծությամբ լի տողերից մինչև ամենամռայլ ու հուսահատական տողերը, ամենապայծառ տրամադրություններից անցում է կատարում դեպի ամենասարսափելի ելրակացություններ:

Այդ տարիներին նա գրում է «Ողջակիզվող կրակի» մաժուրն ու «Լիրիկական բալլադների» («Փողոցային պչրուհին») միևնույն, ստեղծում է «Անկումների սարսափից»-ի մահվան խեղադար պարի ու «Աստղիկի» հոգեկան խենթ բոցավառման պատկերները, տարտերբվում է Ամենտի եղբոր ու կարմիր նժույգների բեռներում:

Բանաստեղծություններում Չարենցը խոսում է «երկու իրականության» գոյության մասին:

Մի բևեռում ժողովրդի ողբերգությունն է, նրա արյունն ու տառապանքը, մյուս բևեռում՝ երկրում ահագնացող «հեղափոխական իրադրությունը»:

✓ Վաղ տարիների «քնարական հերոսին»՝ գավառական փողոցների թափառականին, երազասեր ճամփորդին, ծիածանի առաքիտին, հավիտենական ճշմարտություններ որոնողին, պատերազմից դարձած կամավորին փոխարինելու է եկել մի նոր հերոս՝ Զինվորը, Քաղաքացին, Բանաստեղծը, որն իր խնդիրներից առաջինն է համարում Հայաստանի և հեղափոխության միասնացման խնդիրը:

✓ Այս գիտակցության գրական փաստաթուղթը «Ողջակիզվող կրակը»՝ վերին աստիճանի հարուստ և հուղական-փիլիսոփայական խոր նստվածքներ ունեցող բանաստեղծական շարքն է՝ բաղկացած «Իրիկուն», «Վերադարձ», «Առավոտ» մասերից:

✓ Այդ մասերը չեն գրվել միանգամից: Դրանք ունեն գրության տարբեր թվականներ: «Իրիկունը» գրված է 1918 թ. փետրվար-մարտ ամիսներին, «Վերադարձը»՝ նույն թվականի հուլիսին, իսկ «Առավոտը» ավարտվել է 1920-ի ամռանը:

✓ Չնայած յուրաքանչյուր ենթաշարք ունի «առանձին», սեփական բովանդակություն՝ մոտիվների իր համակարգը, բայց շարքի երեք մասերը մեկտեղ արտահայտում են կործանվող ու վերածնության անկասելի ձգտումներով այրվող Հայաստանի մեծ թեման:

✓ Մահից՝ ողջակիզումից մինչև Կրակ՝ վերածնություն,— ահա բավականաչափ բարդ, բավականաչափ դժվարին, մեծ ցնցումների հետ կապված այն տարածությունը, ուր Հայաստանը որոնում է գոյության խորհուրդը, իր պատմության ու արդիականության վկայությունը, որոնում է նահատակների արյունով ու պայծառ հույսերով, ինքնայրումներով ու երազի ջահերով, որոնում է «փյունիկ-թռչունի» տրամաբանությամբ:

✓ «Առաւիտ» ենթաշարքում ես, ինչպէս «Իրիկունի» մեջ, ընդարձակ տեղ են գրաւում կրակային տարերքի պատկերացումները: Բայց եթե «Իրիկունի» արեւապաշտութիւնը դեռեւս կոսմիկական նախնական կեղեւի մեջ է և չունի սոցիալական-պատմական հագեցում, ապա «Առաւիտի» կրակապաշտութիւնը արտահայտում է ժամանակի կոնկրետ սոցիալական երևույթի՝ հեղափոխութեան, հայտնութեան:

Եթե «Իրիկունի» մեջ հրաշեկ արեւը երևում է հեթանոսական միստերիայի և տեսիլի կերպարանքով, երևում է որպէս արարչութեան բիբլիական քաղվածք, ապա «Առաւիտի» կրակը բազմաթիւ անուններով ու որոշիչներով՝ կարմիր կանքեղ, կարմիր բոց, կարմիր երգ և այլն, ոչ թե դիցաբանական ամպրոպածնութեան գաղափար է, այլ հեղափոխութեան տարերք:

✓ Այս մետամորֆոզով՝ արեւից կրակ, և երևույթի կոնկրետացումով, Չարենցը Հայաստանը վերջնականապէս պոկում է երկնքի ֆանտաստիկայից և տեղագրում իրականութեան սահմանների մեջ:

✓ «Առաւիտ» շարքի բարձրացող տրամադրութիւնները քաղված են 1919—20 թթ. իրադրութիւնից: Դա այն ժամանակն էր, երբ հեղափոխութեան ալիքները հասել էին նաև Հայաստան ու բերել վերածնութեան, հայրենական մարած օջախների բոցավառման հուշ: Դրանով էլ բացատրվում է կրակի տարերքի անընդհատ ծավալումն ու խորացումը բանաստեղծական պատկերների համակարգում:

Դա այլևս մթնշաղային պահերին հորիզոնում երևացող դալուկ արեւը չէ, այլ մի ամբողջ աշխարհ, մի կենդանի ու շարժուն տարերք:

Դա այլևս արեւի ֆանտաստիկական չէ, այլ երկիրն իր մեջ առած հեղափոխութիւնը:

Քո փայլով դու վառել ես երկիրը,
Կարոտով ու փայլով քո անուշ:

✓ «Առաւիտի» տոնական ապրումները ծնում են հայրենիքի և հեղափոխութեան դաշինքի խորհրդանշանը՝ Բրոնզի քրոջ կերպարը:

Բրոնզի քույր իմ, բրոնզի քույր իմ, բրոնզի հարս,
Լուսավոր դու, հրասիրտ ու հրավարս,
Բրոնզի քույր իմ, բրոնզի քույր իմ, բրոնզի հարս:

Դու վառվել ես օրերի մեջ ու հրում,
Դու վառվել ես կարմրավառ այս օրերում,
Դու վառել ես գալիքները ու հեռուն:

«Բրոնզի քրոջ» կողքին հայտնվում են դեպի գալիքը սլացող կարմիր նժույգները:

Կարմիր նժույգները թռչում են սրբնթաց,
Կարմիր նժույգները՝ բաշերը փրփուր:
Վառվում, բոցկլտում են պայտերը նրանց,
Պայտերը սփռում են բոցկլտութ ու հուր:...

✓ Չարենցի կարմիր նժույգների անընդհատ շարքերը՝ իրենց փրփուր-բաշերով, պայտերից որպէս նիւտ արձակած բոցերով, իրենց հողմնային հետագծով, Հայաստանը դուրս են բերում դեպի հեղափոխութեան անծայր հեռատաններ, նրան զնում աշխարհի զինամիկ կառուցվածքի մեջ:

Պատմութեան այն ճակատագրական պահին, երբ հասարակական գիտակցութեանը անուն դնեն մատակարարում անգամ «գլոբալական տեսիլներն» ու

կապույտ առասպելները, երբ գետնահարվում է անգամ հայկական ռոմանտիկական գաղափարախոսությունն հեցուկը՝ տեսիլային-վախճանարանական գիտակցությունը, իր տեղը դիջելով մերկ, սարսափելի, ամենասարսափելի իրականությունը,—սլափմության այս տարածամիջ Չարենցի քնարը ծայրեփծայր ողողվում է Հայաստանի և մարդու ողբերգական ճակատագրին բնորոշ թեմաներով:

Այնքան է սրվում բանաստեղծի ողբերգությունը, որ նա դիմում է անգամ ինքնառնչացման ու ինքնաժխտման:

✓ Ես,—խեղկատակ եմ հիմա,—ասում է Չարենցը 1920 թ. սեպտեմբերի 16—23-ը գրած «Փողոցային պչրուհուն» լիրիկական բալլադների շարքի վերջին բալլադում:

✓ Բանաստեղծուհի Լեյլիին գրած մի նամակում Չարենցը տալիս է հետևյալ բացատրությունը. «Ձեզ համար յոթը բալլադ եմ գրել: Մի բալլադի վերջագիրն է—«խեղկատակ»: Նշանակում է—այդ. ես եմ:—խեղկատակ: Ոչինչ: Կամ է»:

Այս անակնկալ ու հանպատրաստի խեղկատակությունը՝ արյան վերջին միջը, որոշ հետազոտողներ կապում են ժողովրդական բալագանների հայտնի կատակարանների «ուրախ հեքիաթների» ու գրական դիմակների ավանդելիի հետ: «խեղկատակ» բանաստեղծության մեջ,—գրում է Լ. Հարությունովը,—կատակարանի դիմակով հանդես է գալիս արդեն ինքը՝ բանաստեղծը, որը, հայտնելով ամեն ինչ և ամեն ինչի մասին երգելու առաջարկը, անց է կացնում բուրժուական աշխարհում «ստեղծագործողի» ողբերգական ճակատագրի միտքը... Դրամատիկական իրադրությունը քողարկվում է «ուրախ դիմակով»: Չարենցյան դիմակի «ուրախությունը», ինչպես և Բլոկինը, դառնում է մարդկանց ողողված մեղադրական ու կոշ»¹⁰:

✓ Ոչ միայն «խեղկատակը», այլև «Փողոցային պչրուհուն» շարքն ամբողջությամբ, համարվում է դիմակային աուլեկինադի արտահայտություն. «Շարքի միջով անցնում է դիմակի և կրկնորդի թեման, ծաղրածուի և աուլեկինադի մոտիվը»:

Ավելին. «Անկումների սարսափից» բանաստեղծությունը ևս դիմում է իբրև դիմակի արվեստ:

Ինչ-որ հեռավոր կապեր կարելի է հայտարարել, իհարկե, Չարենցի խեղկատակի բացառիկ անկեղծության («Ես երգում եմ ակամա: Ի՞նչ էլ երգեմ. կուզեք—սեր, կուզեք—մահ:—Բայց չեմ կեղծում ես երբեք») և Ա. Բլոկի «Балаганщик» դրամայի կատակարանի մեջ, բայց դժվար է համաձայնել Չարենցին վերագրվող «ուրախ դիմակի» մտքի և, մանավանդ այն տեսակետի հետ, թե Չարենցի և Տիցիան Տաբիձևի համար («հալղիական բալագան») հայրենիքը «քաղաքական բալագան էր»:

✓ Չարենցի խեղկատակի արմատները նախ և առաջ պետք է որոնել այն կոնկրետ ժամանակի մեջ, որը թելադրեց նրան իր կյանքին այդ ամենադաժան խոստովանությունը:

✓ Ես—խեղկատակ եմ հիմա» տողը Չարենցը գրել է 1920 թ. սեպտեմբերի 23-ին, այսինքն՝ թուրքական նոր հարձակման նախօրյակին:

Արևելյան Հայաստանի սահմանները ներխուժած թուրքական զավթիչներն արդեն պատրաստ էին այն ռազմական գործողություններին, որոնց նպատակի մասին Կովկասյան ռազմաճակատի հրամանատար Քյադիմ Կարաբեքիր փաշան հետևյալ հեռագիրն էր ուղարկել Անկարա. «Մոտ օրերս ես պետք է

հայտնեմ Ձեզ, որ Հայաստանը ջնջված է աշխարհի քարտեզի վրայից»:

✓ Ավերիչ հարձակման դեմ անօգնական ու միայնակ կանգնած Հայաստանի վերքերի երգչին ուրիշ բան չէր մնում, քան խեղկատակի խոստովանությունը: Նա խեղկատակություն է համարում իր զբաղմունքը, անիմաստ է համարում երգը, անտեղի՝ հուզումները:

Բանաստեղծի համար այլևս միևնույն էր, թե ինչ բովանդակություն և ինչ նստվածքներ կունենա իր հրգը.

Կուղե՞ք—հրգա՞մ:

Ձեզ համար

Հիմա:

Այնպես երգեմ, «: զգաք—

ինչ որ կուղեք, կուղեք—սեր,

Կուղեք—մահ:

Սա Մուսայի աղբյուրների՝ աղգային սուրբ իդեալների կործանման և մարդու ոչնչացման երևույթից ծնված հուսահատական ճիչ է, տանջալից ու անբուն օրերի միակ եզրակացությունը:

Չարենցի խեղկատակը անդիմակ է և անկրկնորդ: Եթե Ալ. Բլոկի դիմակները նրա երկրորդ էությունն են, և բանաստեղծի պատվիրանով ինչ-որ տեղ կարող են վերադարձնել հոգեկան հավասարակշռությունը՝ առաջին էությունը, ապա Չարենցի «խեղկատակությունը» նման միստիկական հրաշագործության ուժ չունի: Դա այն անհատի խոստովանությունն է, ով իրեն այլևս չի օրորում «անուշ հեքիաթներով» և «արջի քնքսությունը» համարում է ամենավերին պարզև:

Դա ցավերի ողբերգական պոռթկումն է, որը և նրան կանգնեցնում է ինքնաժխտման փաստի առաջ. ժխտվում են երգը, անհատականությունը, ճանապարհը, աշխարհը, ամեն ինչ:

Բնորոշ է բանաստեղծի հետևյալ եղրակացությունը.

Վաղուց անցել ես դու, Աստղիկ, կյանքից մեր մութ,

Թողել ես կյանքը այս հիվանդ քրոջդ մեղկ:

Թողել ես, որ երգեն նրան երգեր լուսնոտ,

Լուսնոտ երգեր երգեն տխուր ձայնով բեկրեկ:

✓ Աստղիկը՝ Չարենցի մեկնաբանությամբ, իր էության մեջ «կտրուկ անցումների»՝ պայթյունների, մեծ ուժ ունի: Նա հզոր, ամենակարող, մարդկային ուժեղ կրքերի խորհրդանշանն է՝ կոչված հիվանդ ու մանր զգացումների տիրապետությունից ազատագրելու կյանքը, արվեստը, մարդուն:

Նա կյանքի շարժման ու կենդանության ոգին է: Նրա մեջ գործում է աշխարհի բոցավառվող սկզբունքը:

✓ Աստղիկը ոգու խորհրդանշանն է: Իր հզոր ու կրքոտ սիրով նա կոչված է վերածնել, վերակենդանացնել, վերաշրջել զառամած աշխարհը: Պատմական իրադրության ճգնաժամին Աստղիկի գալարքն ու հուրը պետք է դառնա գալիքի ակնադրյուրը, նրա պտղաբերությունը պետք է բացի ժամանակի ու արվեստի նոր ճամփան.

Արի՛, Աստղիկ, հիմա, որպես գալիք կյանքի

Անհուն, բեղուն խավար՝ աստղի համար իմ վառ.

Իզիր որպես պղինձ, երկաթ եղիր հանքի,

Եինող կամքիս համար եղիր կարմիր մարմար:

Արի, որպէս անմար կրթով լցված դարուն,
Ու կույս եղի՜ր՝ դարնան դաշտի նման խոպան,
Գարնան խանդի նման հղիւր բորբոք, եռուն,
Որ ես, կայտառ, վառեմ քո մեջ իմ նոր համփան:

✓ «Աստղիկ» բանաստեղծութիւնը Չարենցի մարգարեութիւնն է:

✓ շոգեւոր կերպարանափոխութիւնների և կեցութեան ներդաշնակութեան դորավոր ուժ վերագրելով հեթանոսական սիրո և հառնող գարնան աստվածութեանը, Չարենցն իր հայացքը արդիականութիւնից շրջում է դեպի ապագան:

Աստղիկի դիֆերամբով նա կանգնում է պատմական լավատեսութեան մակարդակին.

Ինչպէս օրերը այս՝ գալիքներով բեղուն—
Այնպէս արգանդը քո անհուն լինի թող տոթ.
Աստղիկ, գալիք դարձիր, դարձիր տարերք բեղուն,
Այլևս մայր դարձիր՝ գալիք կյանքի խորհուրդ:

Արդեն սկսած «Սոմայից» Չարենցը հայ բանաստեղծութեան ամենադիպուկ նետածիգն էր, այսինքն՝ բանաստեղծ, որ առաջինն էր կուահում այն, ինչ տեղի է ունենալու, առաջինն էր գծում ապագայի պատկերն ու պատկերացումները, առաջինն էր հայտարարում պատմութեան տիրապետող դիմերը:

Չարենցյան դիպուկ նետածութեան վերահաստատումը եղավ «Ծրեք ուղիտ-պոնմը»՝ «Նաիրի երկրից», «Դեպի ապագան», «Բրոնզե թևերը կարմիր գալիքի», որը «Բոլորին, բոլորին, բոլորին» հրովարտակային վերնագրով լույս տեսավ Նրեանում, 1920-ին:

✓ Ռադիոպոնմների թվագրութիւնը (1920 մարտ-հունիս) վկայում է մի շատ կարեւոր էութիւն. դա Չարենցի քաղաքական մտածողութեան զարմանալի պայծառատեսութիւնն է:

Դեռ 1919 թվականից Կարսի հեղափոխական ընդհատակի հետ կապված և նրա ագիտացիոն-լուսավորական որոշ հանձնարարութիւնները կատարող բանաստեղծը դաշնակցական Հայաստանում խիզախեց մի բանաստեղծութեան, որը նվաճելու համար քաղաքացիական արիութիւնից բացի և դրանից առաջ անհրաժեշտ էր քաղաքական հստակ միտք ու կողմնորոշում:

✓ Մշուշների մեջ նա տեսավ Հայաստանի վրա բացվող նոր առավոտը և, ինչպէս առաջին քրիստոնյաները՝ ջերմեռանդ հավատացյալները, ներբողեց ապառ, իրական, Ասպագա Հայաստանը:

Չարենցը եղավ հայ իրականութեան ամպրոպի կուահողը:

Հեղափոխութեան ընկալման շարենցյան պատկերացումները կոնկրետ էին և հստակ: Չարենցը շղիմեց ոչ անցյալի ոգիների՝ կրօնական կերպարների զինակցութեանը, ոչ էլ իր երգի մեջ տեղ բացեց ավետարանական հաստիքների համար: Նա հեղափոխութիւնը ներկայացրեց իբրև կոնկրետ ու շոշափելի իրականութիւն: Չարենցի պատկերացրած հեղափոխութիւնը ոչ թե ընկնում է ավետարանական երկնքից, այլ ծնվում է երկրից՝ ժողովրդական կյանքի բուն արմատներից:

Ահա, օրինակ, հեղափոխութեան շարենցյան կառուցվածքը, ուր «կարմիր ապագան» երևում է իբրև ժողովրդի հին ու հավերժական կարոտի վերջին հանգրվան, բազմամրրիկ աշխարհի վերջին կամք.

Ու կանգնել եմ ես
Լեռների վրա իմ ավեր երկրի,

Կանգնել եմ հաստատ ու երգ եմ ասում
 Խնդասիրտ, արի,
 Եվ նետում եմ իմ երգը հողմաձայն
 Ժողովուրդներին բոլոր կողմերի...
 Բոլոր կողմերում տառապող մարդուն,
 Եվ ասում եմ ևս.
 — Եկե՛լ եմ ահա.
 Եկել, հասնի՛լ հոգարների մուտից,
 Անբոց մշուշից հեռու դարերի—
 Եվ բերել եմ ձեզ, կարմիր ձեր երթին,
 Սիրտը նախիր...

Այս հրովարտակը, որ առաջին ռադիոպոեմի («Նաիրի երկրից») ամենահումվածը երակն է, իրար է բերում և միասնացնում այնպիսի արժեքներ, ինչպես հեղափոխությունը, երկիր նախիրն և պոեզիան.

Նաիրի երկրից—իմ ողջույնը ձեզ.
 Ձեր կարմիր հրին—Նաիրի կարմիր
 Սիրտը—ողջակեզ:

✓ Ռադիոպոեմներում Չարենցը ծավալում է հեղափոխության արարումի մի այնպիսի պատկեր, որը հիշեցնում է աստվածներին նվիրված հնագույն ծիսակատարությունը, հեթանոսական կուռքերի հանդիսավոր հիմներգությունը: Բանաստեղծն ի մի է բերում «բոլոր կողմերի» ու «բոլոր սրտերի» «ռադիոկայանները», որոնք բարձրաձայն խոսում են հեղափոխության ծնունդից, նրա անխուսափելի լինելությունից և ժողովրդական կամքի ու ոգու միասնացման ընթացքից.

Երկաթե հսկա մի դիսկի նման
 Բյուր հղբայրների կամբը մեր արի,
 Տիեզերական—
 Նետել ենք արդեն թափով վիթխարի
 Դեպի հողմերը գալիք օրերի,
 Դեպի—Ապագան...

✓ «Ռադիոպոեմները» «ոմանտիկական պայթյունի» շարենցյան գեղագիտության շարունակությունն են՝ «Ամբոխների...» և «Ողջակիզվող կրակի» պարզացումը:

✓ Ռոմանտիկ լինելով, Չարենցը ռադիոպոեմներում, բնականաբար, պետք է լինելու նաև շափաղանցնող, երևույթները տարածության մեջ խոշորացնող:

✓ Նրա քնարը այլևս թևածում է միջմոլորակային սահմաններում, երգի մեջ ամբանում է տարածության լայնության զգացմունքը, ասել է թե՛ բանաստեղծը տիեզերքը տեսնում է ափի մեջ, երգը տեղադրում է համաշխարհի կառուցվածքում:

✓ Ցնցելով կանոնիկ արվեստի հիմքերը, ռադիոպոեմները ճանապարհ տվին բանաստեղծի մի նոր կերպարի: Դա ամենատես, խորատես, հավերժատես և դյուցազուն՝ հսկա բանաստեղծն է, որն իր սիրտը դարձնելով ռադիոկայան, այնտեղ է հավաքում համաշխարհային պատմության նոր ալիքները և այնտեղից հաղորդում է աշխարհի արթնացման բանաստեղծական ղողանջներ:

Նոր բանաստեղծը իր էությունը պարզում է հետևյալ խոսքով՝

Ես գալիս եմ ահա—նայեցեք, նայեցեք,
 Ես գալիս եմ ահա—դարերից...

և լրացնում է դա մի ուրիշ խոսքով.

...Ես եմ՝ նաիրցի մի հսկա պոետ—
Եկել եմ ահա դարերից հեռու
Ու հին մշտնջեն—
Մշտնջի միջից անթիվ դարերի
Իմ հավերժատես, պայծառ աչքերով
Նայում եմ հեռուն:

Դարերը, որ անցյալն է ու հեռուն, որ ապագան է, կամրջում են աշխարհի ամբողջությունը՝ իրենց մեջ ունենալով աշխարհի նոր կանչերը բռնած հսկա, անհուն բանաստեղծին:

5

✓ Դասական «պահպանողական» արվեստը «սահմանագծային» հոգեբանությունամբ նորոգելու խնդիրը Չարենցին թելադրեց նյութին մերձենալու նոր եղանակներ: 1918 թ. հեղափոխական պոեմներից, «Ողջակիզվող կրակ» շարքից, ապա՝ ռադիոպոեմներից հետո Չարենցը գրեց հեղափոխության ծնընդյան և հաղթանակի պատումը՝ «Ամենապոեմը» (1920—1921):

«Ամենապոեմը», անկաս ծրարած կոնկրետ պատմական բովանդակությունից, հետաքրքրական է նախ և առաջ գեղագիտական կողմնորոշումներով ու դրույթներով:

Դա ժամանակի նոր գեղագիտությունը բանաստեղծական խոսքով հիմնավորելու, հեղափոխական պոեզիայի ուղղությունն ու բնույթը, բովանդակությունն ու խնդիրները սրոշելու մի վերին աստիճանի ուշագրավ փորձ է համասովետական գրականության մեջ:

✓ Արդեն 1918 թ. Չարենցի պոեզիայում խոր արձատներ գցած հեղափոխության էպոսի թեման՝ խելագարված ամբոխների, կրակային տարերքի, ողջակիզվող սրտերի, կարմիր ապագայի, բարձրացող արևի և այլն, ենթաթեմաներով,— նրան բերում է վճռական այն եզրակացությունը, որ պետք է ստեղծել գեղարվեստի նոր ուղղություն ու բովանդակության արտահայտման նոր ոճ:

Դեռորդ Աբովի վկայությամբ¹¹ Չարենցը Մայակովսկու ստեղծագործությանը ծանոթ էր դեռ 1916 թվականից, երբ Մոսկվայում հաճախում էր Կ. Բայմոնտի, Ա. Բելու, Իգոր Սևերյանինի և այլոց աղմկոտ գրական երեկոներին: Այդ ժամանակ Մայակովսկին արդեն գրական հեղինակություն էր սիմվոլիստներին հակադրվող ուրբանիստ բանաստեղծ, որով հետաքրքրվում էին շատ-շատերը: Չարենցը նույնպես: Նախնական ծանոթությունը, սակայն, Մայակովսկու պոեզիայի նորարարական էության գիտակցական ու խոր ըմբռնում դարձավ, երբ Հայաստանի փետրվարյան խռովությունից հետո, 1921-ի աշնանը Չարենցը նորից հայտնվեց Մոսկվայում:

✓ Մինչև Մոսկվա գնալը Չարենցի կյանքում կատարվեց մի նշանավոր դեպք ևս: «Նաիրյան առաջին կարմիր բանակում», որի գնդերից մեկի կոմիսարն էր իր համերկրացի Լիպարիտ Մխչյանը (1894—1921), նա մասնակցեց փետրվարյան խռովության ճնշմանը և սովետական իշխանության վերահաստատմանը:

«1921 թ. փետրվարի 21-ից մինչև ապրիլի 4-ը Ղամարլուի ֆրոնտի քաղաքացիական կռիվների ընթացքում գտնվել եմ Յանիշևսկու կոմանդայում

իբրև մարտիկ»,—գրել է Չարենցը հետագայում, 1937 թ. բազմաթիվ գրավոր «բացատրություններից» մեկում:

«Նաիրյան առաջին կարմիր բանակը», բանաստեղծի սոցիալական-քաղաքական-հոգևոր փորձի հարստացման աղբյուր դառնալով, միաժամանակ նրա առաջ գրեց բանաստեղծական հորիզոնը լայնացնելու, նոր արվեստով ու նոր հոգեբանությամբ զինվելու խնդիր:

✓ Չարենցը գնաց Մոսկվա՝ սովորելու:

Մոսկվայի համալսարանում, ինչպես երևում է մի նամակից, ազատ տեղ չի եղել և չի լուծվել անձնաբաժնի (паёк) հարցը: Չարենցը ժամանակավորապես մտել է Արևելքի Աշխատավորների Կոմունիստական Համալսարանը (ԿՈՒՏՎ), որտեղ հայտնում էր նա՝ «...Մթերքներ են տալիս բավականաչափ»:

× Չարենցի հետ Մոսկվայում էր նաև կինը՝ Արփենիկ Տեր-Աստվածատրյանը (1899—1926):

Չնայած կյանքի դժվարություններին՝ ընթացիկ կենցաղի ու ապրուստի ծանր հոգսերին, բանաստեղծը ոչ միայն արտակարգ եռանդով պարապում էր, սկզբում համալսարանի հանրակացարանի, ապա՝ Մոսկվայի հայկական եկեղեցու բակում վարձած տներից մեկի իր անկյունում («1921 թ. մոսկովյան աշունը» նրա կենսագրության օրգյունավոր շրջաններից մեկն է), այլև ուշադիր հետևում էր մայրաքաղաքի գեղարվեստական կյանքի նորություններին և ուսւ գրականության նոր խմորումներին:

Բանաստեղծի վաղեմի կուռքերը՝ սիմվոլիստները, գրականության մեջ չունեին նախկին դիրքերը. նրանց «երգը երգված էր»: Հրապարակում աղմուկում էին նոր ու նորահայտ հոսանքներ, որոնք բառացիորեն հայտնվում էին սունկի պես: Չարենցն աշխատում էր ճանաչել ու ըմբռնել այդ հոսանքների էությունը, բայց նրան ամենևին չէին հրապուրում ոչ «Кущица» խմբակի «երկաթե երգի» բանաստեղծները, ոչ իմաժինիստները, ոչ էլ մյուս հոսանքները:

Իմաժինիստները՝ Շերշենևիչը, Մարիենհոֆը, Կուսիկովը, Իվնեը և մյուսները, որոնք իբրև ժամանակի պոեզիայի գլխավոր հատկանիշ առաջ էին քաշում «բանաստեղծությունը մարմին չէ, այլ պատկերների ամբոխ» նշանաբանը և բանաստեղծական պատկերը գտնում էին հասարակական բովանդակությունից,—չափազանց բացասական տպավորություն են թողնում Չարենցի վրա:

✓ Մայակովսկին, ինչպես շատերի, այնպես էլ Չարենցի աչքին երևում էր ուսական պոեզիայի փրկչի ու նրա վարձացման նոր ուղիները արարողի կերպարանքով:

Անհավանական չէ, որ ամեն ինչի հանդեպ վերին աստիճանի հարցասեր, մայրաքաղաքի գրական բազմաժխոր կյանքին՝ նրա շարժուն ու աղմկոտ «բոհմային» լավատեղյակ Չարենցը առիթներ է ունեցել լինելու նաև Պոլիտեխնիկական թանգարանում, որտեղ Մայակովսկին զրնգուն բասով հաճախ էր հրապարակային ելույթներ ունենում:

Չարենցի այդ տարիների գրություններում, ինչպես և ժամանակակիցների հուշերում կարևոր վկայություններ կան, որ պարզում են հայ բանաստեղծի «մայակովսկիական հափշտակությունը»: Ահա դրանցից մեկը և, թեև, ամենապերճախոսը. «Ես կարող եմ հայտարարել, որ շատ բան եմ սովորել Մայակովսկուց, որին պարծանքով կարող եմ համարել իմ ուսուցիչը»:

Հեղափոխության երգիչները տեսնում էին ժամանակին հատուկ հոգե-

կան ընդհանրությունները, սոցիալական առաջադիմության միասնական պրո-
յեկտը, որը թելադրում էր համապատասխան գեղարվեստական հայացքներ ու
պատկերային-ոճային նույնություններ:

Այս օրինաչափությամբ է բացատրվում նաև Մայակովսկու ու Չարենցի
պոեմների՝ «150.000.000»-ի ու «Ամենապոեմի» հղացման, կառուցվածքի,
սոցիալական դրույթների խոր ազգակցությունը:

«150.000.000» պոեմը Մայակովսկին գրել է 1919—20 թթ. ընթացքում և
տպագրել է 1921 թ. ապրիլին: Լիզ ժամանակ Չարենցն արդեն ավարտելիս է
եղել (թերևս նաև ավարտել էր) **«Ամենապոեմը»**: 1922 թ. հրատարակության
մեջ (դա պոեմի առաջին հրուպարակումն է) Չարենցը պահպանել է Մայա-
կովսկու բանաստեղծության «հետքերը»՝ տողերի աստիճանաձև դասավորու-
թյունը, նրա հայտնի «лесенка»-ն:

Որոշակի դժվար է ասել՝ Չարենցը ծանոթ էր Մայակովսկու պոեմին, թե՞
չէ՞նեկախ է հղացել իր գրվածքի կառուցվածքը և բովանդակությունը:

Բայց փաստը մնում է փաստ, որ այդ պոեմներն ունեն մտահղացման,
գաղափարների ու պատկերային լուծումների նկատելի ընդհանրություններ:

Դա երևում է արդեն վերնագրից:

✓ «Բոլորի մասին, բոլորի համար և բոլորի անունից» գեղագիտական
դրույթը՝ Ամենապոեմի սկզբունքը, ելակետ է եղել նաև Մայակովսկու համար:

«150.000.000»-ը ըստ էության, նույնպես Ամենապոեմ է: Մայակովսկին
այդ վերնագրով դիմում էր այն ժամանակվա Ռուսաստանի բնակչության կազ-
մին և նրան համարում համահեղինակ: Դա է «գաղտնիքն» այն բանի, որ
պոեմը Մայակովսկին տպագրության հանձնեց առանց ստորագրության, այդ
անսպասելի «նորությունը» հասկացնել տալով, որ պոեմի հեղինակն ամբողջ
Ռուսաստանն է: Պոեմի սեագիր տարբերակներից մեկում Մայակովսկին արել
է հետևյալ նշումը. «Առաջ գոյություն ունեին փափկակենցաղ գրողներ... Իսկ
այժմ գրողը դանդաղանքի ձայնն է»: Մի՞թե նույն «զանգվածային ձայնի»
տրամաբանությունը չի ակնարկում պատումն ավարտելուց հետո ժողովրդա-
կան ընթերցարանին դիմած Չարենցի հետևյալ հղումը. «Այս պոեմս—գու եր-
գեցիր»:

Չարենցի ստեղծագործության նախորդ ուսումնասիրողները (էդ. Ջեր-
բաշյան, Ն. Սալախյան, Հր. Գրիգորյան և ուրիշներ) վերնագրերի առնչությու-
նից բացի հայտարարել են **«Ամենապոեմը»** «150.000.000»-ին կապակցող
այլևայլ ընդհանուր կետեր ևս:

✓ Որո՞նք են այդ հայթայթումները:

✓ Առաջին. Մայակովսկու հերոսի՝ ուսական բիլինայի գյուցաղն «Միաս-
նական Իվանի» (Единый Иван) նման հավաքական կերպար է նաև Չարեն-
ցի հերոսը՝ «հսկա, բյուրանուն Պողոսը»:

✓ Երկրորդ. ինչպես «միասնական Իվանի», այնպես էլ «բյուրանուն Պո-
ղոսի» արարքները հատուկ են ֆանտաստիկական, հրաշապատում հեքիաթ-
ների հերոսներին: Նրանք երկուսն էլ ոչ թե սովորական, առօրեական հերոս-
ներ են, այլ գյուցաղնական հատկանիշներով օժտված հսկաներ: Առաջինը
գոտեմարտում է և ծնկի բերում Ամերիկայի պրեզիդենտ Վիդրո Վիլսոնին,
երկրորդը աշխարհ է գալիս հրաշապատումի օրենքով (Աստաֆյան փողոցում
ընկած քրտինքի «հրաշքը»):

Նրբորդ. Ե՛ր Մայակովսկու, և՛ Չարենցի գրվածքներում ներկայացվում է
հզորացող ժողովրդի և իրենց սպառած քաղաքական ուժերի, պատմության

կենսունակ, ապրող ու հնացած, մեռնող սկզբունքների մենամարտը:

Չորրորդ. պատմական կոնֆլիկտը ներկայացնելու համար թե՛ Մայակովսկին, թե՛ Չարենցն օգտվում են արտահայտման մի այնպիսի ոճաբանությունից, որտեղ հավասարապես դեր ունեն և՛ էպիկական պատումը, և՛ քնարական բացահայտումը, և՛ երգիծական-գրոտեսկային տիպականացման սկզբունքը, և՛ այլաբանությունը:

Հինգերորդ. ժանրային նկարագրով երկու պոեմները էպոսային շունչ ունեն. մեկը գրված է ռուսական բիլինաների ոճով, մյուսը՝ ֆոլկլորային տարեգրության սկզբունքով:

Վեցերորդ. «Ամենապոեմի» ոտանավորը մայակովսկիական համաշնչյան ոտանավորի ներմոծումն է հայկական տաղաչափության մեջ:

Այս «նմանություն-դուգադիպությունների» կարելի է ավելացնել ևս մի ընդհանրություն:

✓ Մայակովսկին և Չարենցը, մեկը Ռուսաստանի, մյուսը Հայաստանի ճակատագրերի խնդիրը քննում են համաշխարհային պատմության լայն ասպարեզի վրա, իրենց հայրենիքի ապագան պատկերացնում են ընդհանուր մարդկությանը մտահոգող սոցիալական-քաղաքական հարցերի ոլորտում:

Այս ընդհանրություններով իսկ «Ամենապոեմը» ինքնանման գեղարվեստական երևույթ է:

✓ Թեպետև «Ամենապոեմը» պատմում է ամենքի, հանուրի, բոլորի մասին, բայց նրա գեղարվեստական առանձնահատկություններից մեկն այն է, որ ամենքը երևում են սոցիալական որոշակի հոգեբանություն ներկայացնող հերոսների կերպարանքով: «Ամենապոեմը» Չարենցի հեղափոխական տարեգրության այն հատվածն է, ուր առաջին անգամ հանդես են գալիս իրենց սոցիալական բնորոշ դեմքն ունեցող հերոսներ:

✓ Դրանցից մեկը բյուրանուն Պողոսն է, որ ներկայացնում է ժողովրդական արթնացող ու հզորացող տարերքը, մյուսը խանութպան Համոն է, երրորդը՝ վարժապետ Սողոմ: Վերջին երկուսը ներկայացնում են ժողովրդի երազներին ու հոգեկան-սոցիալական մղումներին ընդդիմադիր քաղաքական տարերքը:

✓ «Ամենապոեմի» գործողության ժամանակը համաշխարհային առաջին պատերազմի և հեղափոխության ժամանակն է, գործողության վայրը՝ պատմական այդ անցքերի մեջ ներգրավված Նաիրին՝ ազգային հին պատրանքներով ու սոցիալական նոր երազներով:

✓ Պատումը սկսելով «մուշա Պողոսի» կերպարի բնութագրությամբ, Չարենցը դրանով միանգամայն հստակորեն արտահայտում է իր հուզական-գաղափարական վերաբերմունքը:

✓ Պողոսն է Նաիրյան աշխարհի հիմքը, նրա հետ է կապվում ժողովրդի ապագան, ուստի և նրա կենսագրությունն է դրվում իրադարձությունների կենտրոնում.

Եվ նրանց բոլորի առաջից
Մի դրոշ առնական ուսին՝
Արշավում է Պողոսը հաստատ—
Ելնում էր փողոցի փոշին:

Իյնում էր փողոցի փոշին,
Միժպիում էր քանակը հոծ.—
—Անցնում էր դարերի միջից
Մի հսկա, բյուրանուն Պողոս:

«Հրաշքի» ֆանտաստիկայից հետո, որը Պողոսի մարգարեական երազն է՝ աշխարհի փոշոտ փողոցում,— այդ ֆանտաստիկայից հետո Ջարենցը ծանրանում է հերոսի կենսագրության այն դրվագների վրա, որոնք բնութագրում են սպառնական պրոցեսի ներքին առանձնահատկությունը՝ հնազանդության վերածումը սոցիալական ակտիվության:

✓ Պողոսի պարզ ու հասարակ կյանքի սպառնության մեջ երևում է այն խոր պրոցեսների արձագանքը, որով տարում ու շնչում էր ժամանակի հայ իրականությունը:

Աստաֆյան նեղ ու փոշոտ փողոցից «բյուրանուն պուղոսների» գործողության դաշտը լայնանում է մինչև ամբողջ «երկրագունդը», նշանավորելով սպառնության նոր սկիզբը:

Պողոսի ներկայացրած նաիրյան աշխարհը դրվում է համաշխարհային սպառնության ու գալիքի մեջ.

եվ ոչ թե վարժապետ Սողոմ,
Այլ Պողոսն է հիմա, բո որդին,
Որ դեմքը քրափնքով ողող՝
Լծվել է գալիքիդ երթին:

✓ «Ամենապոեմում» իբրև Պողոսին հակոտնյա սոցիալական հոգեբանության ու գաղափարախոսության կրողներ հանդես են գալիս խանութպան Համոն և վարժապետ Սողոմ:

✓ Սրանք նույնպես հավաքական կերպարներ են, ինչպես «բյուրանուն Պողոսը»: Սրանց թիկունքում ևս կանգնած են ժամանակի հայ իրականության բնորոշ սոցիալական խմբերը՝ «խանութպանությունն» ու «վարժապետությունը»: Սրանք այն ուժերն են, որոնք թեև ներկայումս էին իբրև նաիրյան աշխարհի հզորության կրողներ ու նաիրիի հիմքերը ամրացնողներ, բայց իրենց գործունեությամբ փաստորեն փորում էին հայրենիքի գոյության հիմքերը:

✓ Խանութպանությունն ու վարժապետությունը «Ամենապոեմի» կառուցվածքում երևում են իբրև դաշնակիցներ, իբրև «բյուրանուն Պողոսին» ընդգլիմադիր սոցիալական հոգեբանության արտահայտիչներ:

Աշխարհի այն ահեղ օրերին,
Աշխարհի ճամփերի մեջտեղում,
Ուր եղել էր հին նաիրին—
Կանգնել էր—խանութպան Համոն:

Կանգնել էր խանութի տուփ,
Նաիրի պես «հզոր», «անսասան»—
Դեռացել էր արյունոտ ուղմաղաշա
Համաղասպը՝ շքաշ ջանրեղար:

Իսկ նրանց երկուսի մեջտեղում,
Քննոցը նաիրյան քթին՝
Կանգնել էր վարժապետ Սողոմ՝
Նաիրի հարադատ որդին:

Դարերի մշուշից ելած
Ձեռքին՝ հնամյա մի նետ—
Դարերի մշուշի վրա
Դրում էր՝ «վից վիլայեթ»:

✓ Սրանք նույնպես, ինչպես Պողոսը, փարում են ապագայի երազներից: Բայց միասնագամայն տարբեր է սրանց երազների հեռանկարը: Խանութպանու-

թյան ու վարժապետության փառաբանում էր աղբի զուրկ է իրական բովանդակությունից:

✓ «Ամենապոռնիկ» Չարենցի առաջին կտավն է, որտեղ երևացին ժամանակաշրջանի կոնկրետ գծերը՝ պատերազմը, հեղափոխություն կատարող մարդիկ, հեղափոխությանը դիմագրող սոցիալական ուժերը, Հայաստանի յուրահատուկ կենցաղը և այլն: «Ամենապոռնիկ» արտացոլվեց հեղափոխության ժամանակագրությունը՝ ամենաբնորոշ հանգուցյուններով:

✓ «Ամենապոռնիկ» դուդուկությունների մի վերին աստիճանի բարդ կծիկ է, ուր խաչմերվում են ժամանակի էական երևույթները՝ պատերազմ ու խաղաղություն, աղգային պատրանքներ ու հեղափոխական պորժողություն, քաղաքական կյանք ու սոցիալական կենցաղ, աշխատանքի ու կապիտալի հարաբերություն, «հոգևոր Հայաստան» ու իրական Հայաստան, հին ու նոր արվեստ և այլն:

✓ Զուգորդությունների այս կծիկը բացելու համար, բնական է, որ բանաստեղծը դիմելու էր արտահայտչության մի քանի եղանակների՝ ռեալիստական, ռոմանտիկական, ֆանտաստիկական, գրոտեսկային-երգիծական և այլն:

«Ամբոխները խելագարված» պոեմից հետո «Ամենապոռնիկ» Չարենցի երկրորդ գործն է, որ հատկապես լայն ուշադրության արժանացավ: Նրա համբավը շուտով տարածվեց Հայաստանի սահմաններից դուրս: Վ. Բրյուսովի նման բազմազարդ մարդը, ծանոթանալով պոեմի տողացի թարգմանությանը, կատարեց նրա գեղարվեստական թարգմանությունը:

«Ամենապոռնիկ» նոր խոսք էր հայ պոեզիայում: Նվ բանաստեղծական մտահղացումը, և մտածողության սոցիալական լայնությունը, և ինքնատիպ արտահայտչությունը այդ երկը դնում են հայ սովետական պոեզիայի պատմության պլանավոր արժեքների շարքում:

✓ Ամենապոռնիկ իբրև ժամանակի գեղագիտության գլխավոր նշանաբան հռչակած բանաստեղծը այդ նույն օրերին գրեց նաև ինքնապոռնիկ, տալով նրան «Չարենց-նամակ» վերնագիրը:

✓ «Չարենց-նամակ», առաջին տպավորությամբ, սովորական ինքնակենսագրական պատում է, ուր ժամանակագրական հաջորդականությամբ հայտնվում են բանաստեղծի կյանքի հիմնական դեպքերն ու կոնկրետ թվականները: Ըստ էության, սակայն, դա ոչ թե ինքնապատում է, այլ նորից ամենապատում: Բանաստեղծը սեփական կենսագրության շղթան դարձնում է շարժառիթ՝ պատմելու և խորհրդածելու ամենապատումի՝ իր սերնդի, իր ժամանակի, իր նախնի, իր հեղափոխության, իր արվեստի ճակատագրի մասին: Այս ամենի համագրության մասին:

Միայն Ամենապոռնիկ համամոլորակային շունչ ու արամաշափ ունեցող բանաստեղծը կարող էր գրել «Չարենց-նամակ» նման ինքնապոռնիկ, ուր գլխավոր երակը պատմության երևույթների ճանաչման ու արժեքավորման երակն է՝ անդրադարձված մի կենսագրության մեջ:

✓ Այդ կենսագրությունը, սկսվելով գավառական քաղաքի ոսկի հեքիաթներից, շարունակվում է պատմության մեծ կերպարանափոխությունների ճանաչումով և հայրենիքի պլուտով:

✓ Իր կենսագրության դրվագները՝ մանկությունից մինչև մոսկովյան «մերթիկ» (1922), Չարենցը գնահատում է հեքիաթի շափանիշով:

Նաիրիից նետված Մոսկով—
Ես երգում եմ կյանքս հիմա—
Արևով,
Արյունով,
Ոսկով:

✓ Այդ հերիաթի գլխավոր արժեքներն են արևը, արյունը, ոսկին, որով ընդհանուր հայտարարի են բերվում բանաստեղծի հոգու հրեք ապրումները՝ պոեզիան, հայրենիքը և հեղափոխությունը:

Երեքն էլ բանաստեղծի կենսագրության այն մասունքներն են, որոնք «Չարենց-նամում» երևում են իբրև հաստատվող ու երկրպագվող, իբրև հոգեկան աշխարհի սահմանները ընդարձակող արժեքներ:

Արդեն «Սումա» պոեմը, «Ամբոխները խելագարված» հերոսական ասքեր, «Ողջակիզվող կրակի» պատկերային որոշ շարքեր «պայթեցնում» էին դասական հայ բանաստեղծության էլիգիական կառուցվածքը: Դա, սակայն, միայն հնչերանգի փոփոխության զուտ ձևական խնդիր չէր: Հնչերանգից առաջ փոխվում-պարզվում է բանաստեղծի աշխարհավերաբերմունքը, նորանում են աշխարհին տված գնահատականները: Իսկ եթե խոսենք ավելի կոնկրետ՝ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ամրանում է աշխարհի դրական ընկալումը: Իսկ նորացած աշխարհավերաբերմունքի ազդեցությամբ կուտակվում են գեղարվեստական նոր հատկանիշներ, էական տեղաշարժեր են կատարվում Չարենցի պոեզիայի թե՛ բովանդակության, թե՛ ձևական-արտահայտչական կառուցվածքի մեջ:

✓ «Իր և ժամանակի» մասին պատմելու համար Չարենցը ոչ միայն օգտվում է ժամանակի պոեզիայի մեջ կիրառվող գեղարվեստական ձևերից, ոչ միայն յուրացնում է ուսական պոեզիայի, մասնավորապես «ձախ» ֆուտուրիստների ձևական-տաղաչափական կառուցվածքները («Ամենպոեմ» և այլն), այլև դիմում է հայկական միջնադարի արվեստին՝ այնտեղից պիղծելու արտահայտման ոճի նոր աղբյուրներ:

✓ Գեղարվեստական այս կողմնորոշման ինքնատիպ արտահայտություններից մեկը եղավ «Տաղարանը», որը Չարենցն ավարտել է 1921 թ. տարեմուտին և 1922-ին տպագրել մոսկովյան երկհատորյակի առաջին հատորում:

✓ Չարենցի գրական ճանապարհի մեջ «Տաղարանն» այն հատվածն է, որտեղ այլևս դեր չունեն բարդացված ինքնազննությունն ու ֆանտաստիկական տեսիլները, ցնորային գիտակցության անգամ հեռավոր շորշոփներն ու «անտրամաբանական» այլաբանությունները, այսինքն՝ բանաստեղծական մտածողության այն տարրերը, որոնցից կառուցված էր նրա առաջին սիրավեպը՝ «Ծիածանը» (1917):

«Տաղարանը» Չարենցի անկաշկանդ, պշխարհաճանաչման մեջ նոր գեղեցկություններ հայտնագործող հոգևոր մատչանն է, որն ունի մի բնաբան («Կու մեռնիմ—չիս տեսնի Սայաթ-Նովի պես...»), երկու մուտք-լուսանցք և քսան տաղ:

Կյանքի երևույթների անվիճելիությունը հասկացրել է Տաղասացին, որ թումանյանական՝ հաշտ ու արդար, «ուրախ» ու խաղաղ վերաբերմունքով պետք է անցնել մարդուն տրված կարճ կյանքի բաժինը, որ իրականության անհատնում և անվերջ հարստությունից պետք է քաղել հոգու զվարթ լույսը, հոգու ներդաշնակությունը, իրականության բնական գույներով պետք է գեղեցկացնել ու զարգարել աշխարհը:

Այս լայն բովանդակությամբ «Տաղարանը» դառնում է աշխարհահիացումի շարենցյան թեմայի հարստացումը և, մանավանդ, դրա խորացումը:

Իսկ ինչո՞ւ է Սայաթ-Նովան տեղադրվել Չարենցի կենսագրության և, մանավանդ, աշխարհահիացումի մեջ, այն Սայաթ-Նովան, որ հանճարեղ աշուղի ստեղծագործությանը նվիրված առաջնակարգ հետադոտության հեղինակ, բանաստեղծ Պարույր Սեակի փայլուն բնորոշումով, հայ գրականության «Մեծ Լեզարածն» էր ու «Մեծ Ըղձավորը»¹², այն Սայաթ-Նովան, որ, ըղձալով աշխարհի գեղեցկությունները, բեղարեց և, վերջիվերջո, կանգնեց փակուղիների առաջ ու դատապարտվեց Հաղպատի մենաստանի կրոնավոր-ձգնավորի սքեմին:

Ինչո՞ւ է Սայաթ-Նովան դարձել «Տաղարանի» կնքահայրը:

✓ «Տաղարանում» Սայաթ-Նովայի «կնքահայր» լինելու հանգամանքը չի կարելի կապել ոչ գրական ոճավորման հետ և ոչ էլ մեծ աշուղի խաղերի նմանագրության հետ:

✓ Ընդհակառակը՝ Չարենցը իր երգաշարի «սայաթնովյան երանգներով» ու առնչություններով շատ դեպքերում, ըստ էության, վիճում է միջնադարյան երգչի հետ, նրա կաշկանդվածության ու դառնության դեմ հանդիման կանգնեցնելով իր հոգու խենթ ազատությունն ու լուսավոր զվարթությունը, նրա բեղարածությանը հակադրելով վայելումի քաղցրությունը, նրա հուսահատությանը («աշխարհն հիմա շատ է նիղացել»)՝ իր անշիջանելի լավատեսությունը, աշխարհը նեղ լուսամուտ-փանջարա համարող նրա «տեսությունը»՝ իր լայնածավալ աշխարհասիրությունը:

✓ Աշուղական բանաստեղծության բառակաղմին ու աշուղական ձևերին դիմելը, մեր կարծիքով, ունի նաև հետևյալ բացատրությունը. քնարական բանաստեղծության Չարենցի ժամանակի համակարգը ինչ-որ սպառման՝ «ձգնածամի» մեջ էր, — համենայն դեպս աշուղիս էր մտածում Չարենցը շատ ժամանակակիցների հետ միասին:

Հանրածանոթ քնարերգության գեղարվեստական «արդուզարդը» անբավարար էր համարվում մարդու իրական գիտակցության լիակատար ու խոր արտացոլման, նրա հոգեկան հարստության բացահայտման համար: Այդ իրադրության մեջ ժողովրդական պոեզիայի «միջնորդությունը», նրա ձևերն ու դարձվածաբանությունը դիտվում էին որպես ամենահարմար գեղաթափեր՝ քնարական բեկբեկուն ոճերն ու ութմերը հաղթահարելու, աշխարհի բանաստեղծական ներգաշնակության գաղափարը հաստատելու և մարդու ներքին բովանդակությունը բացելու մեջ:

Չարենցի «Տաղարանը» սահմանված էր սիրո, երազի, կարոտի, դառնության, գանդատի, բաժանման՝ հակադիր զգացմունքների ներգաշնակության, մարդու էության խորացման խնդրին: Այդ բանը արտահայտվում է թե՛ տաղաշարի սյուժեում, ուր ամրապնդվում են աշխարհի ներգաշնակության շարենցյան կենսափիլիսոփայության հիմունքները, թե՛ նրա միջով անցնող բանավեճում, լորը կոչված էր սուտ, անգույն, սալոնային-գրքային սիրո ու անկենդան գեղեցկությունների դիմաց փառաբանել սովորական մարդու կենդանի գեղեցկությունը:

Նախ բանավեճի մասին:

Չարենցի բանավեճային շունչը երևում է արդեն 1920-ին գրած «Էմալե պրոֆիլը Ձեր» շարքից: Ազատագրվելով սիրո հեքիաթից՝ «ծիածանի» սրբապատկերից, հրաժեշտ տալով սիմվոլիստական բանաստեղծության երազային

ու անմարմին Քրոջը՝ Հրաշքին, Չարենցը որոնում էր սիրերգության այն ավանդությունը, որով պետք է արտահայտեր սիրո զգացմունքի բուն էությունը: Այդ որոնումների ընթացքում նրա ուշադրությունը գրավեց Փրանսիական պառնասականների գեղագիտությունը, Մ. Գորկու բնութագրությամբ՝ գրական այդ «...պաղ դսրոցի» ավանդները, որ շատ հարմար էր ժամանակին ընդարձակ տեղ գրաված «տիկնիկային սիրո» արտահայտությունները բացահայտելու համար:

Գալուկ զգացումների և պուդրայած դեմքեր, գունատ ապրումներ ու անմարմին դիմակներ, անփույթ հայացքներ ու դիմակահանդես, բարախիկ մատներ ու շնչին պահանջներ, սալոնային քաղցր-մեղցրություն ու գրիմ, մի խոսքով՝ հոգեկան դատարկության պճնազարդում,—սա էր ժամանակի անկրակ սիրո առանձնահատկությունը:

✓ Մարդը մանրանալով, դարձավ տիկնիկ, տիկնիկը մտավ սիրո մեջ:

Տիկնիկը դարձավ սիրո գլխավոր դեմքը:

Այս երևույթի առաջին նկատողը եղավ Վահան Տերյանը և գրեց բանաստեղծական այն շարքը, որը կոչվում է «Կատվի դրախտ»: Տերյանը այս շարքում ստեղծեց Գեղանի Պրինցեսայի կերպարը, առաջին հայացքից մեծարման տպավորություն թողնող, բայց ըստ էության պսակազերծվող մի կերպար, որ ներկայացնում է «հոգեկան թափառականների» «բարձր սիրո» ցածրությունը: Ճիշտ է, «Կատվի դրախտում» չկան պսակազերծման բացահայտ ակնարկներ, բայց արտահայտչության հեղինական-կատակային եղանակը, Տիկնոջը ուղղված հանդիսավոր խոսքը («Ո՞վ կարող է շփեիլ Ձեզ...»), Պրինցեսայի հրեշտակային դիմապատկերը և այլն, վկայում են բանաստեղծի անբավականությունը սալոնային «տաքուկ տնկյունների» մեջ ապաստան գտած տիկնիկային սիրո երևույթից:

Բանաստեղծը, թվում է թե, ծնկի է գալիս Պրինցեսայի առաջ, բայց նրա մեջ, եթե կարելի է այսպես արտահայտվել, գործում է այն սատանան, որ ճանաչում է Հրեշտակի «գաղտնիքները» և մեծարում է նրան՝ կործանելու համար:

✓ Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է գրված նաև Չարենցի «էմալի պրոֆիլը Ձեր» շարքը, որն ունի նաև «Գալանտ երգեր» ենթավերնագիրը: Դա Տերյանի «Կատվի դրախտի» ակնհայտ ազդեցությամբ, նրա ոգով ու շնչով գրված երգերի մի փունջ է, ուր գործում է Հրեշտակի ու սատանայի, մեծարման ու պսակազերծման նույն տրամաբանությունը:

✓ Շարքի բանաստեղծությունները կառուցված են առերևույթ մեծարման, բայց, ըստ էության, «իդեալական լուսապստակի» պսակազերծման նույն տրամաբանությամբ:

էմալի պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիւ—
նա այսօր կուզեմ երգել,
Որպես մի անհայտ դը կիւ:
Արդյոք ո՞ր վարպետը մեծ
Հորինել է դեմքը Ձեր.
Արդյոք ո՞ր Ոգին տվեց
Ձեր դեմքին լուսե գծեր
Կուղեի երգիս կապել
նվ գովել երգով անձիր
էմալի պրոֆիլը Ձեր,
Ձեր հակինթ աչքերը բիւ:

Չարենցը ծարավի էր կենդանի բանաստեղծության:

Հիմա շատ են երգիչները—հոգու ուղած տաղը չկա,
Ամենայն տեղ խնդություն է՝ սրտի ուղած խաղը չկա,—

այսպես գրեց նա «Տաղարանի» տասնչորսերորդ (ԺԴ) գլխում:

✓ Այս զգացողությամբ՝ անբավականության նշանի տակ («սրտի ուղած խաղը չկա...»), նա հյուսեց «Տաղարանը», ձևանալով «սրտի խաղը» ասող նորօրյա Աշուղ-Տաղասաց: Նա ձեռքն առավ աշուղի ավանդական սազը՝ հըն-չեցնելու անարվեստ կենցաղի, կենդանի գեղեցկության, մեծ աշխարհի գնահատության երգեր. «Երգեմ պիտի գիշեր-ցերեկ—ու սրտի խաղ պիտի ասեմ»:

Սովորական սիրո լիարժեքության երգը որոնելիս, Չարենցը, անտարակույս, լուծում է նաև ոճային խնդիրներ. նա դիտավորյալ պարզեցնում-հասարակացնում է վերաբերմունքի գրական եղանակները՝ դիմելով աշուղական պոեզիայի արտահայտչականը: Ոճային խնդիրների լուծումը, սակայն, առաջնային, գլխավոր խնդիր չէ: Ոճից ավելի Չարենցը կարևորում է իրեն դրադեցնող բարոյախոսությունը հարազատ միջավայրում և բնական գույներով արտահայտելու հարցը:

Միջավայրի խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը հատուկ միտումով վերցնում է կենցաղի այն հստակածը (Հավլաբարի թաղ, քուչաներ, ֆայտոն, խնջույքի սուփրա, քեֆ, պանդոկ, դուքանդար, հաց ու գինի և այլն), որտեղ առավելագույն որոշությամբ է երևում հասարակության դեմոկրատական-պլերեյական խավերի զգացմունքների լայնությունը: Սիրո և խրախճանքի սովոր քաղաքային պլերեյը բանաստեղծին երևում է բարոյական «կանոններով», որոնցից ճառագայթում է աշխարհի դրական ընկալման թեև տարերային, բայց որոշակի աշխարհայացք: Չարենցին գրավում է այդ յուրօրինակ հոգեբանության մարդասիրական նստվածքը:

Այս իմաստով բնորոշ է «Տաղարանի» չորրորդ (Դ) երգը, որ մասսայականանալով դարձել է հայ ժողովրդի ուրախության խնջույքներից ու խրախճանքներից անբաժան խոստովանություն.

Ֆայտոն նստած՝ անցնեմ քուչով, պատուհանից վրես նայես՝
էշիս: անքուն սիրոս ընկնի—ու լաց ըլիմ մինչև էգուց:

Խելքս քամուն, հովին տված՝ երթամ ընկնեմ դուքան ու բաղ՝
Ընկերների սուփրին գինի ու հաց ըլիմ մինչև էգուց:

Երթամ—ուրիշ գողաչների գիրկը գնեմ գլուխս տաք՝
Քո էդ անուշ, աղիկ տեսքով հարբած ըլիմ մինչև էգուց:

Սիրո և բարեկամության իսկական ասպետ է Չարենցի սիրահարը: Դա, սակայն, Դեղանի Տիկնոջը սպասարկող ու նրա քմահաճույքներին գերի ասպետը չէ: Դա ժողովրդական-պլերեյական բարոյախոսության համն ու հոտը ճաշակած, այդ բարոյախոսության բարձր չափանիշները առօրյա վարքագծին խառնած, աշխարհի առաջ լայն սիրտը բաց արած մարդն է, որ կարող է սիրո նեղ սահմանները ընդարձակել մինչև համատարած սիրո բարձունքը և այդ բարձունքից նայել կյանքին՝ «ամեն մարդու ընկեր ըլիմ» վսեմ բաղձանքով:

Մինչև տասնութերորդ տաղը՝ «Աշխարհիս մեջ ես էլ մե օր կանցնեմ...» (ԺԸ), «Տաղարանը» ծավալվում է ինքնակենսագրական նյութի՝ Տաղասացի ու Գողաչի հարաբերությունների, Տաղասացի ու խալխի առնչությունների, նրա պես-պես ապրումների հայտարարման ու գնահատման ուղղությամբ: Սիրա-

վեպի դասական, կանոնիկ կառուցվածքի մեջ (Տաղասաց, Գողալ, հասարակական միջավայր) Չարենցը շարադրում է իր ըմբռնումների համակարգը՝ աշխարհի ներդաշնակության՝ «հակասությունների հաշտեցման», լայն մարդասիրության ու մարդկայնության բարձր իդեալի, անկեղծ ու սրտալի բանաստեղծության, ժողովրդական-պլերեյական բարոյախոսության առավելության ու ներման թեմաների մոտին: Այդ կառուցվածքում՝ որպես բոլոր թեմաներից ածանցված հիմնական բովանդակություն, անցնում է «աշխարհի մարդկայնացման» գաղափարը: Դրանով «Տաղարանը», իսկապես, դառնում է մեծ կյանքի օրհներգություն, անկախ այդ կյանքի մեջ եղած ողբերգական իրադրություններից ու անկատար կողմերից, վշտից ու ցավից, անկախ աշխարհի զվարթ լույսերին առընթեր ստվերներից:

✓ Բանաստեղծական սուր, անսխալ բնավոր Չարենցին թելադրեց, որ առանց հայրենիքի՝ սրա աշխարհագրական կոնկրետ անունով (Հայաստան), դժվար կլինի ամփոփել համատարած սիրո ու ներման՝ աշխարհի ներդաշնակության իր ինքնատիպ կոնցեպցիան:

Ո՞ր երկրի սրտում թախիժ կա այնքան,
եվ այնքան ներում—ո՞ր երկրի սրտում,—

այս վիմագիր խոսքով է Վահան Տերյանը բանաձևել հալ ժողովրդի հազարամյա պատմություն ամենաբնորոշ առանձնահատկությունը:

✓ Ներման հոգեբանության պատմադանի վրա է դրվում նաև այն մեծ ու անրևականի հավատը, որ անցնում է Չարենցի տառնիքներորդ (ԺԹ) տաղի միջով.

Հազար ու մի վերք ես տեսել—էլի կտեսնես,
Հազար խալխի ձեռք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Աչնան քաղած արտի նման՝ հազար զոհերի
Զավաքած բերք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Դլուխդ շոր քամուն տված պանդուխտի նման
Հազար տարվա հերք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Նարեկացի, Շնորհալի, Նազաշ Հովնաթան—
Ինչքան հանճար, խելք ես տեսել—էլի կտեսնես:

Քո Չարենցին լիզու տվող երկիր Հայաստան,
Հազար ու մի երգ ես տեսել—էլի կտեսնես:

✓ Հայոց պատմության մի ամբողջ տեսություն է անցնում մանրանկարչական տասնատող գաղելում՝ հազարամյա վերքերից ու զոհերից մինչև լուսավոր ապագան, խորտակումից մինչև հառնում, մահից մինչև «հրաշալի հարություն»:

Չարենցը, ինչպես և Վահան Տերյանը, ինչպես և Մարտիրոս Սարյանը, դիպուկ նկատել է Մարիետա Շահինյանը, կարողանում է «նյութի սուր անհանգիստ—շարժումը» լուծել «պարմանալի հանգիստ ներդաշնակությամբ», կարողանում է նվաճել «անհանգստությունը մարելու» արվեստի գաղտնիքները¹³:

✓ Իսկ «ներդաշնակության գաղտնիքին» հասնելու պայմանն այն է, որ Չարենցի համար այլևս աշխարհը ոչ թե խորհրդավոր, մշուշապատ էություն է, ոչ թե անվերժանելի ու անճանաչելի առեղծված է, այլ լույսով ողողված, ճանաչելի և հասկացված արժեք:

✓ «Տաղարանը» փակվում է «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությամբ:

«Եթե «Տաղարանն» իր քսան տաղով նմանեցնենք քսան բացվածքից բաղկացած ճարտարապետական տարածուն շենքի,— ասում է հետազոտողը,— ապա նրա վերջին՝ «Լիս իմ անուշ Հայաստանի...» տաղը այդ շենքի ավարտական դրվագն է, նրա վեր սլացող կոթողը»¹⁴:

✓ «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծությունը, մտնելով ժողովրդի մեջ, դարձել է բանաստեղծական կտակ ու ոչ պաշտոնական ազգային հիմն:

✓ «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» ազգային տոն է ու ժողովրդական տոնախմբություն, ուր համախմբված է Հայաստանի ամբողջ պատմությունը՝ առասպելական հնադարից մինչև մեր ժամանակները:

«Դա եզակի, աննախընթաց բան է,— գրում է Ավ. Իսահակյանը:— Նույնիսկ կարելի է ասել, որ եվրոպական, համաշխարհային գրականության հայրենասիրական ժանրի բանաստեղծություններ այդպիսի թափով, այդպիսի ընդարձակ խորքով գրված բան գոնե ես չեմ հիշում»¹⁵:

Ինչո՞վ է այդպիսի մի գործ, որ աչքի չի ընկնում ոչ մետաֆորական-փիլիսոփայական բարդություն, ոչ գեղարվեստական հնարամտությամբ: Դեռ ավելին, ինչո՞վ է զարմանալի մի գործ, ուր բառերը վերցված են իրենց ուղղակի իմաստներով, ուր պատկերային շարակարգը ծավալվում է համարյա թե միապաղաղ ընթացքով, ուր կիրառված է արևելյան բանաստեղծության հանրահայտ կառուցվածքը:

Ինչո՞վ է «զարմանալի զարմանք»:

Նախ և առաջ՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյը՝ «ազգային սուրստանցիան» նրա ներքին հոգեկան ուժերի զարգացման տրամաբանությունը և բնավորությունը արտահայտելու բացառիկ ուժով և խորությամբ:

«Ես իմ անուշ Հայաստանի...» ընդամենը չորս քառյակ է, չորս ավանդական տուն, բայց տասնվեց տողի մեջ բանաստեղծը կարողացել է իրացնել ժողովրդի մաքառման ու գոյատևման փիլիսոփայությունը, մաքառում, ուր իրենց վճռական տեղն ունեն Հայոց Պատմության հոգևոր լույսի աղբյուրները՝ սկսած հնամենի բառից մինչև հավերժական Արարատը:

Եթե ցանկանանք որոշել «ազգային գոյի» գոմինանտը՝ հանված այս բանաստեղծության տրամաբանությունից, ապա դա կլինի Լույսը, որ կայծակում է նրա ամեն մի տողից ու բնութագրությունից, նրա առանձին մասերից ու ամբողջությունից:

Բանաստեղծության երկրորդ կարևորագույն հատկանիշն այն է, որ Չարենցը ժողովրդի պատմական երթի ու մաքառման թեման յուրացրել է ազգային մտածողության, ազգային զգացմունքի ու բարոյախոսության, ազգային շնչի ու լեզվի հարուստ պաշարների կենտրոնացումով:

✓ «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծության տողերում պատմությունը շնչում է հայերեն. նրանում ուժեղ կնիք է դրել Հայաստանի պատմության դարավոր շունչը: Տաղի բարոյախոսությունը բեկվում է հայերեն. նրանում երևում են ժողովրդի բարոյաբանական խոր նստվածքները: Տաղի ոգին կայծակում է հայերեն. նրանում յուրաքանչյուր բառ ու պատկեր, տող ու պարբերություն իրացնում է հայոց մաքառման ոգին:

✓ Նվ, վերջապես, երրորդ կական հատկանիշը բառի ու էպիտետի, հնչերանգի ու շարահյուսության դասական ներդաշնակությունն է:

մշտողական բանաստեղծության՝ «մուխամազի», կապանքված կաղապարի մեջ Ջարենցը ստեղծել է մի սյուժե, ուր ամեն մի տող ու քառյակ մի խնդրություն միավոր է, և շարժման մեջ է դնում մյուսին, և միաձնանում է նրա հետ: Տեղի է ունենում, այսպես կոչված շղթայական ռեակցիա, ուր ոչինչ չի մնում իր տեղում, ամեն ինչ տեղաշարժվում է՝ ժողովրդի «ազգային գոյի» պատմությունը հասցնելով «Իմ կարոտած սրտի համար ոչ մի ուրիշ հեքիաթ չկա...» մակագրությանը:

6

Նոր ժամանակների հոգեբանությունն արտահայտող հեղափոխական բանաստեղծությունը ստեղծագործելու շարենցյան մղումներն առանձնապես սուր կերպարանք ստացան 1922—1924 թթ. ընթացքում, — անհանգիստ, բուռն, կրքերով շիկացած տարիներ, — որ Ջարենցին՝ կովող բանաստեղծին, նետում էին մեկ այս, մեկ այն գրական շավիղները՝ գտնելու արտահայտման նոր ոճն ու նոր համակարգը:

Ջարենցը, որ մոսկովյան շփումների շնորհիվ քաջ ծանոթ էր ռուս իրականության մեջ հեղափոխությունից հետո ձևավորված բազմաթիվ գրական խմբակցությունների տեսական առաջադիմություններին, նոր հոսանքների գեղագիտական դեկլարացիաներին և սեփական ուժերի գիտակցությամբ իրեն համարում էր «նոր պոեզիայի» օրենսդիր, — ձգտում էր շուտափույթ լուծել հայ պոեզիայի արմատական վերակառուցման, նրա զարգացման հին ուղիների վերաշրջման խնդիրը:

Գուրգեն Մահարին «Ջարենց-նամե» հուշագրության մեջ «Երեքի» Դեկլարացիայի շրջանը բնորոշում է հետևյալ դիպուկ խոսքով. «Կրակ՝ Տերյանի և սալոնային կանանց վրա»¹⁶:

Ինչպես Դեկլարացիան, 1922—23 թթ. գրած Ջարենցի հոդվածները ևս հայտարարում են հոգեբանական հակասություններ. մի կողմից գրականության նորոգման պահանջ՝ կապված տնտեսության ու կենցաղի մեջ կատարված արմատական հեղաշրջման հետ, մյուս կողմից՝ այդ պահանջի յուրացման սխալ ու հակապատմական հրահանգներ:

Ուշագրավ է, որ բանաստեղծական նոր ձևի խնդիրը դնելով, Ջարենցը հրաժարվում է կյանքի արտացոլման «կոսմիկական չափանիշներից», զարբնոցական հոսանքի՝ բանվորադարկի բանաստեղծության, վերացական պաթոսից և, հակառակը, գեղարվեստական նոր պատկերի ակունքը համարում է այն սոցիալական կոնկրետ միջավայրը, որտեղ ձևավորվում են հոգեբանության նոր գծերը. «Մենք մեր աշխատավորությանը պետք է տանք նրա հոգեբանությունը և կենցաղին բովանդակությամբ ու ձևով համապատասխան նոր երկ, և ձևի խնդրում պետք է ելնենք մեր այսօրյա կենցաղից»:

Նրա «գասակարգային հոգեբանությունը» անհարադատ էին «ապագա-սակարգայինների»՝ Վ. Տերյանի «կիսայամբ-կիսագաղափարներով» գովերգված «սալոնական անկենդան կանայք» և Լվ. Իսահակյանի «գեկուտե հագած գեղջկուհիները», որոնց, մեծ սխալ գործելով, Ջարենցը հատկացնում էր սիմվոլիստների գեղագիտությանը:

Մինչև ռուս սիմվոլիստները և նրանց հայ հետևորդները, ըստ Ջարենցի, անհատի ազատագրման պայմանը համարում էին «անձնական հաճույքը», մինչ պրոլետարական (հասկանալ՝ դարբնոցական) բանաստեղծները լավագույն դեպքում բավարարվում էին դիմակների վերացական խորհրդանշան-

ներով, Չարենցը բերում էր միանգամայն ուրիշ հուզապրում: Դա բանաձևված է նրա հետևյալ խոսքում.

Ոչ ցնորք ես դու մի դալուկ,
Ոչ հոգու մի հրաշք անգո...

✓ Թափանցիկ այս ակնարկով Չարենցը առհասարակ անպետք էր համարում Նույան Քնարը՝ շշուկների, շշունջների, տրամադրության բանաստեղծություններ և, հակառակը, առաջին պլան էր մղում ուժի, արագության, թափի ոճը:

✓ Այս ոգով է գրված «Ռոմանս անսերի» ծրագրային մուտքը՝ «Ոչ սկիզբը», ուր Չարենցն իր «երգի դամշխով» մտրակում է տերյանական սիրերգության և, առհասարակ, ավանդական-լուսինային քնարերգության «ցնորքները», հին արվեստը («Մի՞թե ձեզ նայեմ, մի՞թե ձեզ, էսօրվա կուզիկ պոետներ») և նրանց տեղը դնում հետևյալ անսեր երգը.

Ռոմանս եք ուզում,
Կամ ոռման.
Ինչու՞ չէ, ոռման տամ ձեզ:
Բայց
Դիտե՞ք—
Ռոման անռման
Կամ ոռմանս անսեր...

✓ Սովորաբար «Ռոմանս անսերի» մասին խոսելիս նրա կողքին են դնում և նրա պաթոսին են հավասարեցնում «Պոեզիզուռնան» (1922)՝ բանաստեղծությունների մի շարք, որով Չարենցը փորձում էր՝ քանդելով պոետական հին կանոններն ու կաղապարները, յուրացնել նոր իրականության նյութը: Տարակուսելի չէ, իհարկե, որ «Ռոմանս անսերի» և «Պոեզիզուռնայի» մեջ Չարենցը հետևում էր Մայակովսկու ֆուտուրիստական ձևարարությանը և ցանկանում էր նրա ոգով մեկնաբանել պոեզիայի նոր առարկան: Ավելին, «Պոեզիզուռնայի» մեջ Չարենցի բանաստեղծական պատկերը տրվում է նաև դարբնոցականների հուշակած երկաթի ու Պողևատի, Շոգեղալուստի ու Մեքենայի տարերքին, Պրոլետկուլտական «ցեխային» հոգեբանությանը: Բայց աններելի սխալ արած կլինենք, եթե նույն «Պոեզիզուռնայի» մեջ շտեմենք և նրա խորապես մարդկային, հսկանիայան իմաստով՝ դրամատիկ-բանաստեղծական երակները:

Ինչպես «Ռոմանս անսերը», այնպես էլ «Պոեզիզուռնան» կոչված էին գործնականացնել «Երեքի դեկլարացիայի» տեսական դրույթները: [Բայց եթե «Ռոմանսը...» Դեկլարացիայի՝ հին քնարերգականների սիրո պոեզիան ժխտող դրույթի («Սեր անբիժ...») սլատասխանն էր, ապա «Պոեզիզուռնան» իրականացնում էր Դեկլարացիայի դրույթներից մյուսը, այն է՝ պոեզիան ծառայության մեջ դնել ժամանակի հասարակական հոգեբանությանը, պատմության նոր վազբին:

Հետևելով «Պոեզիզուռնայի» ֆրագմենտ-բանաստեղծություններից հյուսված «քնարական սյուժեի» ընթացքին, տեսնում ենք շատ բնորոշ մի հոգեբանություն, մի նոր հուզական վերաբերմունք աշխարհի հանգեկ:

✓ Բանաստեղծը, որ իր ամբողջ կյանքում երազել է արևի մասին՝

Ու խաղում էր մեր կապույտ հոգում
Առեկ ... զեղին...—

նկել-հասել է մի հոգեվիճակի, որ տեսնում է արդեն իր երկրի նոր այգաբայրը և փառաբանում է նրա շաֆրանն ու արևը:

✓ Այս իմաստով «Պոեզիոլոգիան» 1921-ին գրած և կյանքի անդուգական ընկերոջը՝ Արփիկին, նվիրած «Ութնյակներ արևին» շարքի անմիջական շարունակությունն է:

Չարենցի ստեղծագործության մեջ Արևի ութնյակները կարևորում են աշխարհագրաման մի շատ էական մոմենտ. առաջին ծնգամ բանաստեղծն այստեղ է լիովին, անմնացորդ, ամբողջ էությունը նվաճում իր վաղեմի երազը՝ Արևը («Ես երազեցի արևի ոսկին...»), այսինքն տեսնում է իրականացած, հաղթած արևը և նրան է ուղղում իր հոգու ճիշն ու հուզմունքները: «Հիմա ես տրիոլետներ եմ գրում: Տրիոլետներ արևին»,—անափ մի կարոտով խոստովանում է Չարենցը: Արևի երզը նույնացնելով երկիր նախիրին, որը ամենից առաջ «արև էր—լույս, կապույտ, հեռու»:

Ութնյակներից յուրաքանչյուրը մի-մի ղողանջ է՝ հաղթած Արևին հղված երկրպագության ջերմ խոսք: Վաղեմի շշուռների ու կապույտ կործանումների, մայրամուտային մեղմող արեգակի փոխարեն բանաստեղծը ասպարեզ է բերում հաղթական արևի բոլոր նրբերանգներն ու որոշիչները:

Արևային տրիոլետները բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի պարզության գեղարվեստական յուրացումներն են: Այդ ութնյակները աշխարհին ու կյանքին ուղղված հիմներգություններ են:

✓ Կապույտից ու մանուշակագույնից հետո՝ ոսկեդեմ արև ու արեգնածին շաֆրան,— այս վառ գույներին հասած բանաստեղծը, բնական է, որ էմալե գունատ պրոֆիլից պետք է դերադասեր իր երկրի երկաթե նոր պրոֆիլը:

Բանաստեղծն ու արևն այնքան են մտերմացել և այնքան են համերաշխվել, որ Չարենցը Մայակովսկու հանգով ու ոճով հայտարարում է.

Ինչ որ չի, չի երազել
Դեռ ոչ մի պոետ-աստղաբիր.
Ուզո՞ւմ եք՝ որպես գեղասեղ
Արևը խրեմ փողկապիտ:
Առնեմ, որպես սինի,
Երկինքը աստղերի խաղով—
Ու տանեմ այն հարսանիք,
Որպես միդ՝ մի ճութ խաղող:

✓ «Պոեզիոլոգիայի» բանաստեղծական-քնարական սյուժեում երկրի ապագայի դիֆերամբը, բնականաբար, անկախ չէ այն վերաբերմունքից, որ բանաստեղծն ունի անցյալի հանդեպ:

✓ Հուռնան ու սրինգը, ղուռնաչին ու ծիր սրնդահարը, ձանձրույթ անձրևող փողոցներն ու աշնան տրտում դաշտերը, մի խոսքով՝ «զուռնա-նաղարայի» ու աշնուափ ամբողջ մթնոլորտը, բանաստեղծի պատկերացումով, մարմնացնում են պրովինցիայի բուն էությունը, որի վրա հաղթականորեն արշավում է նոր կենցաղը՝ իր ձևափոխություններով:

✓ Չարենցը «Պոեզիոլոգիայում» հռչակում է «պրովինցիայի մայրամուտը» և նոր կենցաղի ծնունդը. նա հրովարտում է ազգային նոր իրականության ձևավորումը և հնության պարտադիր, անխուսափելի նահանջը:

Երկրի անցյալ կենցաղը ժխտելու և նոր կենցաղը հաստատելու մեջ երկվան բերելով բավականաչափ արմատականություն, Չարենցը, այդուամենայ-

նիվ, հոգեկան մի ներքին, թաքուն դրամայով է բաժանվում այն գծերից ու գույներին, որ երբեք բնորոշել են իր ազգային իրականությունը:

Հեղափոխությանը «ամենօրյա ծառայություն» բերելու կողմնորոշումը. պոեզիայի մեջ գործնական նպատակներ հայտարարելու մղումները Չարենցին տարան դեպի ազդեցիկ, որի արտահայտությունն էին «Կապիագ-թամաշան» (1923), «Կոմալմանախ» բանաստեղծությունների ժողովածուն (1924), «Մաճկալ-Սարոյի պատմությունը» պոեմը (1924), «Ստիննեսի մասին» ագիտ-սատիրը (1924) և այլն:

1923—24 թվականները Չարենցի կենսագրության մեջ մտան «իրարամերժ» զեղարվեստական միտումներով: Մի կողմից դասական օկտավներով գրված, նրբադեղ ռապսոդիա՝ «Ասպետական», մյուս կողմից հանրամատչելի դրույցի ոճով կառուցված «Մաճկալ Սարոյի պատմություն», մի կողմից մոսկովյալիկացիայի բարդ սկզբունքներով շարահյուսված «Սնոուդեն ամուսիններ...», մյուս կողմից կոմալմանախյան պարզունակ հրապարակախոսություն, մի կողմից կոնստրուկտիվիստական ֆանտաստիկա («Ես և Իլլիշը»), մյուս կողմից բանաստեղծության ռեալիստական ձև:

Հարց է ծագում. հստակ էին, արդյոք, Չարենցի որոնումները, արդարացի՞վ էին, արդյոք, անցումները մի բևեռից մյուսը:

Այս հարցերին դժվար է պատասխանել կամ հաստատական կամ ժխտական նշաններով: Անտարակույս, շարենցյան որոնումներում կան բանաստեղծության դասական կառուցվածքների ու դասական մոտիվների դեմ ուղղված տաքարյուն խռովարարության դպալի տարր, բայց մեծ սխալ արած կլինենք, եթե խաշ քաշենք այդ փորձարկումների վրա և չպարզենք դրանց հոգեբանական-սոցիալական բուն շարժառիթները:

Բանն այն է, որ Չարենցն իր որոնումներով ցանկանում էր հայ բանաստեղծության մեջ բերել իրական կյանքի շունչը, ցանկանում էր ստեղծագործել և հեղափոխության համար, և հեղափոխության հետ միասին:

Առաջին տալավորությամբ Չարենցը մեղանշում է զեղեցիկ արվեստի դեմ և ցանկանում է պոեզիան փոխարինել «առարկաների» դիկտատուրայով: Բայց նրա «մեղանշումը», նրա ընդգծված հակազեղադիտական-հակապոետական դիրքավորումը («Ոչ մի Պառնաս») ավելի բարդ ու ավելի նուրբ երևույթ է, քան կարող է թվալ առաջին հայացքից:

«Հակազեղադիտական» գիտակցված դիրքերով Չարենցը փորձում էր լուծել իրերի էության մեջ թափանցելու խնդիրը, փորձում էր հաղթահարել կոնկրետ-առօրեական «նյութի դիմադրությունը» և քնարական անառարկա պերճախոսության փոխարեն հոշակիլ բանաստեղծական խոսքի ճշգրիտ, կոնկրետ-նյութական, բնական ձևը:

Չարենցի զեղադիտական ըմբռնումների մեջ հայտնված «մարմնացած, նյութականացած խոսքի» սկզբունքը, բնականաբար, նրան հարապատ է դարձնում այն բանաստեղծներին (Վլ. Մայակովսկի, էմիլ Վերհարն, Ուոլտ Ուիտմեն), որոնց գործերում իրերն ու հարաբերությունները երևում են իրենց նյութական կարծրությամբ, թանձր պատկերավորությամբ, ամենակոնկրետ հատկանիշներով:

Պատահական չէ, որ Չարենցը այս նույն յամանակ՝ 1923-ին, թարգմանություններ է կատարել մեծ ֆլամանդացու՝ էմիլ Վերհարնի («Բանկիր», «Կինը ճամփամիջին», «Լոնդոն», «Դեկտեմբերը») և «անգրովկիանյան սպիտակամորուս ծերունու»՝ Ուոլտ Ուիտմենի («Մեր օրերը», «Եվրոպա») պոեզիայից,

թարգմանություններ, որոնք իրենց «մասնակցությունը» բերին Չարենցի ստեղծագործության մեջ հայտնված «երկու աշխարհի» թեմայի բանաստեղծական մեկնարանությանը:

7

XX դարի աղետավոր ու հանցավոր տարիներին հայ հասարակությունը հայացքը մեխեց անցյալին՝ միակ կարծեցյալ ռեալությանը՝ այնտեղ հաստատելու ժողովրդի կորցրած օրորանը՝ հայրենիքի հեռապատկերը:

✓ Երկիր նաիրին հակապատմական ու հակաբնական շինվածք չէր, պատմական բովանդակությունից զտված, ինչ-որ անհայտ տեղից ու անհայտ աղբյուրներից վերաբաղված ֆանտաստիկա չէր: Այդ լեզենդը կառուցվեց համադեմոկրատական ազգային շարժման ու տարերքի հողի վրա՝ իրականության մեջ ունենալով իր հոգեբանական կաղապարն ու աղբակները:

✓ Լեզենդը արտահայտում էր ազգային դեմոկրատական շարժման որոշ մակարդակը: Նրա մեջ տեղ գտան իմացական տարբեր շերտեր՝ և՛ մասսաների պարզունակ դեմոկրատական գիտակցության տվյալները, և՛ ազգային ոգու կողմնորոշումները, և՛ ժողովրդասիրական երանգով ներծծված միամիտ ուտոպիաները, և՛ փրկչական վաղեմի պատրանքները, և՛ զարթոնքի հոգեբանության բաղձանքները:

Չնայած այն բանին, որ երկիր նաիրին հայ ռոմանտիկական գաղափարախոսության ողբերգության ծնունդ էր, — ստեղծվեց ոչ թե այդ գաղափարախոսության հաղթական սպասելիքների, այլ ողբերգական փլուզման ժամանակաշրջանում, — բայց ուներ նստվածքներ, որոնք արտացոլում էին հայ հասարակության գերազանցորեն դեմոկրատական խավերի մաքառման ու հավատի հոգեբանությունը, ընդառաջում էին ժողովրդական սպասումներին:

Այդ իսկ պատճառով երկիր նաիրի գաղափարը մեր դարի տասական թվականներին սրբացվեց այն աստիճան, որ դարձավ ազգային նվիրական պաշտամունք: Դրա համար էլ այդ գաղափարապատկերի մեջ տեղադրվեց հառնումի՝ իր այրումից ու սեփական մոխիրներից վերակենդանացող փյունիկ-թռչունի, հնագույն առասպելի մոտիվը:

Անդրիմադրելի մի մղումով փարելով «հառնումի» և «հարություն» գաղափարին, ժողովրդի համահավաք գիտակցությունը արտահայտում էր սեփական ուժերի նկատմամբ ունեցած հավատը:

Այստեղից էլ միանգամայն հասկանալի է դառնում, թե ինչու երկիր նաիրին մտավ ժողովրդի ազգային պատմության ու կենցաղի մեջ իբրև վերածնության խորհրդանշան ու վերանորոգման զինադրոշ, իբրև ազատության համահավաք սպասումներն ու երազանքներն արտահայտող գիտակցության ձև, իբրև դեմոկրատական գաղափարախոսության խարիսխ ու հենարան:

✓ Դրականությունից սպասվում էր այն գործը, որ լայնատարած շառավիղով ընդգրկելու էր ոչ այնքան պատմության կոնկրետ իրադարձերը, որքան դրանց բուն էությունը՝ դեպքերի «ոգեկան» բովանդակությունը: Սպասվում էր ոչ թե ժամանակի «գրավոր հիշատակարան»՝ մեմուար, ոչ թե անցուդարձի փաստագրական-վավերագրական շարադրանք, այլ հասարակական ապրումների գաղափարական ընդհանրացում, ամփոփում, երևույթների պատմական ներծծում:

✓ Հասարակության բուն հարցասիրությունը շուտով ունեցավ գեղարվեստական պատասխան. «Նորք» հանդեսի էջերում Նդիշե Չարենցը հաջորդաբար

տպագրեց աղգային նոր վեպի երեք մասերը, որոնք 1926-ին ամբողջացան մի գրքում:

Վեպի առաջին մասը՝ «Քաղաքը և բնակիչները» խորագրով, լույս տեսավ «Նորքի» առաջին գրքում (1922), երկրորդ մասը՝ «Դեպի Նաիրի», տպագրվեց հանգեսի երկրորդ գրքում (1923), իսկ երրորդ մասը՝ «Երկիր Նաիրի» լույս տեսավ 4—5 միացյալ համարում (1925): Խմբագրական որոշ շտկումներից ու ոճական մասնակի միջամտություններից հետո «Երկիր Նաիրի» տպագրվեց առանձին գրքով (1926): Սա ունի «Երկրորդ հրատարակության առթիվ» նոր, լրացուցիչ առաջաբան («Նորք»-ում տպագրվածը սկսվում էր հայտնի Առաջաբանով՝ «Վաղուց-վաղուց մտորում է իմ մեջ...») և Վահան Տերյանի «Երկիր Նաիրի» շարքից քաղված բանաստեղծական հետևյալ բնաբանը.

Երկիր Նաիրի, երազ հեռավոր,
Քնել ես քնքուշ թագուհու նման.
Միթե ե՞ս պիտի երգեմ քեզ օրոր
ե՞վ արջալսկան դեմ գերեզման:

Վեպի տպագրությունը համարվեց հայ գրականության պատմության նշանավոր երևույթներից մեկը: Ժամանակակիցների պատմելով, Չարենցի դործը իսկական ցնծությամբ ընդունվեց հայ մամուլում և առաջին իսկ օրից դարձավ կաճողագիր, գիտվեց որպես նոր գրականության ուղիների հանգուցակետ. մի այնպիսի երևույթ, որը վավերացնում է գրականության ժամանակագրական թվականներից մեկը:

✓ «Երկիր Նաիրի» վեպի ցնծալից գնահատության և հասարակական արբեցումի պատճառը միայն նրա գեղարվեստական բարձր որակը չէր, կամ հեղինակի սիրտ և ատելության թափը, կամ գրական անսովոր ձևը: Սրանք դեր ունեցան, իհարկե, բայց այդքան լայն հարցասիրության գլխավոր պատճառը ազգության ճակատագրի մասին իսկական աղգային գրականության ստեղծման պարագան էր:

Հրապարակ գալուց անմիջապես հետո «Երկիր Նաիրի» դարձավ բուռն և միշտ սաստկացող վիճաբանությունների, կրքոտ և մտադիր բախումների, ուղիղ և ծուռ ընթերցումների շիկացման կետ:

«Երկիր Նաիրի» շուրջը բացված խոսակցությունները դուրս եկան սովորական գրական բանավեճի սահմաններից: Եթե գրական պահպանողականներն ու հնասերները խեթ և անհանդուրժող հայացքով վեպի կառուցվածքն ու ձևը համարում էին ամենաթիշը... գեղարվեստի «բնական օրենքները» խարխուղ քմահաճույք, տպալ գաղափարական ախոյանները, վեպի բովանդակության մեջ տեսնելով «ոռոմանտիկական անցյալապաշտության» գաղափարախոսության սուր քննադատություն, կոպիտ հարձակումներ գործեցին Չարենցի անձի ու գործի վրա:

✓ Հայ մամուլի արձագանքներից բացի «Երկիր Նաիրի» առանձնահատուկ ուշադրության է արժանանում նաև Ռուսաստանի պարբերական մամուլում:

Ժամանակակիցների պատմելով, ուշադրության գաղտնիքն այն էր, որ ընթերցողները հանդիպում էին աղգային գրականության մեծ երևույթի:

Ահա թե անակնկալ հանդիպման մասին ինչ է պատմում վեպի ռուսերեն թարգմանության առաջին ընթերցողը և, հավանաբար, նաև վերին աստիճանի բարդ տեքստի թարգմանության բանիմաց խորհրդատուն՝ Մարիետա Շահինյանը. «...ե՛վ ահա այն հեռավոր տարիներին իմ առջև դրեցին Չարենցի «Եր-

կիր Նաիրի» վեպի ձեռագիրը, որը հայերենից ռուսերեն էր թարգմանել Հ. Ս. Խաչատրյանցը: Ես պետք է գրախոսեի այդ ձեռագիրը և նրա համար գրեի առաջարան: Առաջին իսկ էջի ընթերցումից հետո իմ վերապրած զգացմունքը ավելի ստույգ չէր կարող բնորոշել որևէ մեկ այլ բառ, քան ցնցում բառն է: Ես, իսկական իմաստով, ցնցված էի: Ես զգացի... այն իսկական ֆիզիկական հուլմունքը, երբ դեմ առ դեմ հանդիպում ես արվեստի ճշմարիտ ստեղծագործության: Դրանք կյանքի հաղվագյուտ պահերն են: Բայց այդ պահերն անսխալ են: Արվեստի մեջ իսկականը ճանաչվում է մի ակնթարթում և նրա ընկալման հրճվանքը այրում ամեն մի տարակուսանք, ինչպես շատ ուժեղ շիկացումը մի ակնթարթում գոլորշիացնում է նրա վրա ընկած կաթիլը»¹⁷:

Թեև հայ ու ռուսական մամուլի արձագանքները տառապում էին անխառն ու պարզունակ սոցիոլոգիական մտածողությանը ու սխեմաներին բնորոշ միակողմանիությամբ, բայց կարևորն այն էր, որ դրանց մեջ խոսքը գնում էր ոչ թե շարքային գործի, այլ գրականության երևույթի մասին:

Հայ գրականության,—ներառյալ նաև նրա դասական մեծահարուստ պատմությունը,—ամենից դժվար վերծանվող, բովանդակությամբ և կառուցվածքով ամենից բարդ գրվածքների շարքում է «Երկիր Նաիրին»: Դա է պատճառը, որ ծննդյան օրից մինչև հիմա՝ շուրջ հիստն տարի, չեն հանդարտվում պանդատներն ու վիճարանությունները, առաջարկվում են վեպի նորանոր ընթերցումներ և արտահայտվում են նրա ներքին էությունը բացատրող նորանոր մեկնարանություններ: Մասնավորապես շատ է խոսվում և տարբեր ձևով է խոսվում «Երկիր Նաիրի» գաղափարական պաթոսի, նրա ուղղության և որակի մասին:

«Երկիր Նաիրին»,—իրավացիորեն արձանագրել են Չարենցի ժառանգության հնօրյա և մերօրյա բոլոր հետադոտողները,—ուժեղ և անողոր, սուր և մտրակող ծաղր է՝ գաշնակցության հասցեին»

✓ Վեպի հիմնական ուղղությունը,—դարձյալ ճիշտ նկատել են մեկնիչները,—գաշնակցության վտրած անհեռատես ու կորստաբեր քաղաքականության, նրա ավանտյուրաների և նրա մի շարք «պատկառելի» ու «համբավավոր» գործիչների վարքագծի պսակադերժումն է:

✓ Չարենցի գրվածքի բովանդակությունը, սակայն, չի սպառվում միայն ազգային ու մանտիզմի «մաղովի-համոշական» տարատեսակի պսակադերժումով:

Վեպի գաղափարական առաջադրության վերաբերյալ ասպարեկում եղած այս բացատրությունը ճիշտ լինելով, միաժամանակ թերի, անավարտ և էական լրացումների կարոտ բացատրություն է:

Բանն այն է, որ այդ բացատրությունը, ըստ էության, թեև ցնցում է վեպի շատ կարևոր խնդիրներ և, ամենից առաջ, հայոց պատմության այն գեղարվեստական կոնցեպցիան, որն առաջ է քաշված վեպում և որն ավելի լայն է նրա կոնկրետ նյութից ու ընթացիկ բովանդակությունից:

✓ Ջիորանալով Չարենցի «երգիծական ներշնչման» շատ նուրբ առանձնահատկության և վեպի ըստ ամենայնի բարդ գաղափարական խորքերի մեջ, ուսումնասիրողները «Երկիր Նաիրին» ներկայացրել են որպես ազգային նվիրական արժեքների նիհիլիստական կոպիտ բացատում, որպես հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի ու նրա հերոսական մաքառումների ժխտում և շտապ անթագործություններ են արել, թե առաջին անգամ հայ գրականության պատ-

մության մեջ Չարենցը այս վնասում հայտնագործում է՝ «հայի ազգային բնավորությունը»:

Անգամ Մարիետա Շահինյանի նման խորաթափանց ու ճկուն մտածողը, որը շատ բարձր է գնահատում «Երկիր Նաիրիի» գեղարվեստական և պատմագրական նշանակությունը, անգամ նա էլ տուրք բերելով ժամանակի սխեմատիկ-պարզունակ մտածողությանը, սխալ ու հապճեպ եզրակացություն է անում վեպի գաղափարական առաջադրության մասին: Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցը «...առաջին անգամ, կարելի է ասել, հայի «ազգային տիպարը» մարմնավորեց ոչ թե իդեալական հեռապատկերի սկզբունքով (ինչպես նրան ստեղծել էին մեր դասականները՝ Րաֆֆին, Շիրվանզադեն և ուրիշները), այլ նրա ամենօրյա... էությունը»¹⁸:

Դասական հայ գրականության հարուստ, բազմազան բովանդակությունը տեղադրելով սոսկ ազգային-նումանտիկական մոտիվների, «ազգային տենչերի» և հայ մարտիկի իդեալական հեռապատկերի անվերջ որոնումներում ու որոնումների բազմամյա ընթացքին հակադրելով Չարենցի գրվածքի ծայրաստիճան թանձր, խստաշունչ ունակիվը, Մ. Շահինյանն այս հակադրությունում, հենց սկզբից, բացասում է «Երկիր Նաիրիի» հայրենասիրական-էպիկական խոր բովանդակությունը, ակամայից գրվանի տակ է դնում «նաիրյան ճակատագրի» շարենցյան մեկնաբանության յուրահատուկ երակները:

«Երկիր Նաիրի» վեպի ուսերեն վերջին հրատարակություններից մեկի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը ջանացել է վերախմբագրել հայ վեպի էություն մասին առաջարկած իր հայացքները, սակայն մինչև վերջ չի կարողացել հաղթահարել նախկին՝ խմբագրի առաջաբանում (1933) եղած հնացած տեսական կառուցումները:

Ահա հայ վեպի պատմության և «էություն» նոր խմբագրությունը. «Նախահեղափոխական հայ իրականության մեջ լայն իմաստով ըմբռնված ազգային վեպ ստեղծելու համար պետական հող չկար (?), որովհետև ժողովրդի վերնախավը (?) հայկական գյուղացիական մասսայի խորագույն շերտերի հետ կապված էր ոչ թե ազգայնորեն-պետականորեն, նույնիսկ ոչ թե տերիտորիայով, այլ միայն այդ կապի արհեստական գաղափարով՝ ազգային-ազատագրության պայքարի գաղափարով: Այդ իսկ պատճառով կարելի է ասել, որ մինչև «Երկիր Նաիրի» հայկական վեպը, եթե նկատի չունենանք Շիրվանզադեի ունիտարական արձակ գրվածքները, հասակ է նետել այսպես կոչված «բաղձանքների» հողի վրա: Նա մարմնացրել է հայ մարտիկի իդեալական հեռապատկերը, հայոց ճնշման իդեալական հեռապատկերը և այն բախումների իդեալական հեռապատկերը, որ ծնվեցին դասակարգային պայքարի ումանտիկայից: Հայ վեպը չի յուրացրել այն կոնկրետ իրականությունը, ուր ապրում էին ժողովրդի հիմնական՝ աշխատավոր, մասսաները: Իր ժամանակին այդպիսի գրականությունը հրատապ էր, նա տվել է բազմաթիվ խոշոր երկիր, թեև դրանցից մի բանիսը, իրենց արմատներով մխրձվելով գաղափարախոսական հեռապատկերների աշխարհի մեջ, անխուսափելիորեն ստացան պայմանականության կերպարանք և ավելի ազգակից էին հրապարակախոսությանը, քան մոռնումներն առավետին: Հրապարակախոսությունում ողողվեցին, օրինակ, Րաֆֆու վեպերը, դա զգացվում է նույնիսկ «Մեծապատիվ մուրացկաններում»:

Չարենցի գաղափարական ծրագրի և վեպի էության վերաբերյալ արտահայտված միակողմանի հայացքները հետևանք էին նաև այն բանի, որ քննա-

դատությունը, հատկապէս քսանական թվականներին, սեղմված էր որոշ կա-
ղապարների ու նախադիր սխեմաների ճնշիչ պատերում:

Վերլուծությունը հարմարեցնելով առօրյա հրապարակախոսական նկա-
տառումներին կառչած կլակետային հրահանգներին, դրական քննադատու-
թյունը գնաց էր առնում ոչ միայն վեպի երկրորդ պլանը, — տեքստի հետ անընդ-
մեջ գործող և նրան «հակադրվող» ենթատեքստը, — այլև այն «կողմնակի»,
լրացուցիչ աղբյուրները, որոնք անուղղակիորեն պայրւաբանում են Չարենցի
գեղարվեստական կտավի ուրույն գաղտնիքներն ու բանաստեղծական խոր-
հուրդները:

Այսպէս, առաջին տպավորութեամբ ուղղակի մերձեցման ոչ մի եզր չու-
նեն «Ես իմ անուշ Հայաստանի...» բանաստեղծութիւնը և «Երկիր Նաիրի»
սյուժեման վեպը:

✓ Նույն՝ 1922 թ., երբ «նորք» հանդեսում արդեն տպագրվում էր «Երկիր
Նաիրի» առաջին մասը, Չարենցի «Տաղարանը» լրացվեց «Ես իմ անուշ Հա-
յաստանի...» տաղով՝ հայ քնարերգութեան ամենից ներշնչված, ամենից ան-
կեղծ ու սրտաբուխ փայլատակումներից մեկով:

✓ Հարց է առաջանում. կարո՞ղ էր, արդյոք, նույն գրիչը նույն տարում նույն
առարկայի մասին հյուսել և պամֆլետ, և հիմն, կարո՞ղ էր արդյոք ասպարեզ
հանել այդքան «ծայրահեղ», իրար բացասող, իրար հերքող գործեր: Մանա-
վանդ, երբ այդ գրչի տերը Չարենցի պէս իր երազների ու մտորումների, իր
զգացմունքների ու իդեալների մեջ հետևողական-անդրդվելի խառնվածքն էր:

Հազիվ թէ:

«Ես իմ անուշ Հայաստանին...» շնչով ու ոգով այնքան հարազատ է «Եր-
կիր Նաիրի» վեպին, որ իբրեւ բնաբան կարող է զրվել նրա ճակատին կամ էլ
մի երկրորդ Առաջաբան՝ մուտք, լինել նրա համար:

Նորից կարող են հարց տալ՝ ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու գրվածք, երբ
զրանցից մեկում Չարենցը դրսևորում է բացասման այնպիսի մոլեգնած ու
հզոր կիրք, որ թվում է, թե իրականութեան մեջ ոչ մի լուսավոր բան չի տես-
նում, իսկ մյուս գեպում ազգային պատմութիւնն ու կեցութիւնը երևում են
իրենց ամենալուսավոր, ամենաիրեւալական, ամենաբանաստեղծական մարմ-
նացումներով: Ինչպե՞ս հաշտեցնել երկու կտավ, որոնցից մեկում իշխում են
բացասող, դատապարտող դուշները, իսկ մյուսը բերում է քնարական հաս-
տատման այնպիսի անլուելի շունչ, որ ազգային պատմութեան մասունքները
բարձրացվում են երկինք:

✓ Եվ, իսկապէս, ինչպե՞ս հաշտեցնել, — սա դեռ բավական չէ, — մերձեցնել
երկու գրվածք, որոնցից մեկում ազգային հոգեբանութիւնը ներկայացվում է
որպէս ամենայն ծիծաղելիի, անբնականի, անհեթեթ վերաբերմունքի աղբյուր,
իսկ մյուսում այդ նույն հոգեբանութիւնը երևում է իբրեւ ազգային հպարտու-
թեան անսասան պատվանդան, որոնցից մեկում ասվում են անեծքի խոսքեր,
իսկ մյուսում ազգային պատմութեան ավանդական երևույթները հաստատվում
են աղոթքի ազնվութեամբ:

✓ Մահերգն ու սգերգը ինչպե՞ս հաշտեցնել օրհներգի ու օրորոցի երգի հետ:

Արդչո՞ք առաջինը չի ծխտում երկրորդը, արդչո՞ք դառն ու փշաբաղ վեպի
պարոզիան չէ բանաստեղծութեան անսահման նուրբ կառուցվածքը, որի վրա
Չարենցը հաստատապէս դրոշմել է Հայաստանի բանաստեղծական կերպարը:

Ո՞րն է գեղագիտական այս ճոճվածքի բացատրութիւնը:

Արդյո՞ք մենք գործ ունենք «Երկու Չարենցի» հետ, ինչպես կարծում էին պաղափարական ընդդիմախոսները:

✓ Խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցի գրիչը անկեղծ էր և՛ ժխտման, և՛ հաստատման ժամանակ, և՛ երգիծանքի դառն մեղեդիներ հնչեցնելիս, և՛ սիրո քնարական խոստովանություն անելիս: Այս գեղագիտական պարագոքսի հիմնավորումը պետք է փնտրել երգիծանքի բաղմամբով առանձնահատկություններից մեկի՝ նրա «անտրամաբանական» էության մեջ:

Քաղաքական կամ այլ տեսակի որևէ իդեալ երգիծանքը հաստատում է հակառակ ծայրից՝ ժխտումով է հաստատում: Նեկրասովին է պատկանում այս «անտրամաբանական» էության դասական ձևակերպումը, որ առաջարկել է Ն. Վ. Գոգոլին բնութագրելիս. «Սեր է քարոզում բացասման թշնամական խոսքով»:

✓ Չարենցի բացասումն ունի սիրելի, ամենաթանկ և սրբության շափ հարազատ երևույթը՝ Նաիրի երկրի ժողովրդական արժեքավորումը, անհարազատ նստվածքներից հեռացնելու, Նաիրիի բուն էությունն անկայուն փրփուրներից սահմանադատելու և միայն էությունը, որ ժողովրդի գոյի իրական ու հավերժական սկզբունքն է, հաստատելու վսեմ նպատակ:

Չարենցն իր ժողովրդի և իր հայրենիքի բարբարոսական խոշտանգման ականատեսն էր:

Չարենցը տեսավ, թե ինչպես իր եզերքը, որ կոնկրետ աշխարհագրական մի անկյուն էր, ժամանակի մեջ մեխվեց որպես արյունոտ հարցանիշ:

✓ Պատմության աղետներից ցնցված մարդիկ իրենց շփոթված հայացքները դամեցին հեռավոր դարերին, նրա խորքերից հանելով հայրենիքի նախապատմական անունը, որպես գոյատևման և «հոգևոր Հայաստանի» խորհրդանշան:

Իր պատմական հայրենիքը՝ ժողովրդի գոյության օրորանք, կորցրած ժողովրդի գիտակցության և հոգևոր աշխարհում գոյացած «չեղյալ Նաիրին», աշխարհագրական քարտեզներում և ոչ մի տեղ չգրադեցնող այդ «խորհրդավոր լեզենգը» «որտեղի՞ց մեկդան ընկավ»,—հարցնում է Չարենցը և շտապում ասել, որ դա ամենևին էլ իր հորինածը չէ, սր լեզենգի հայտնությունը կապված է պատմական ու հոգեկան ինչ-ինչ երևույթների հետ. «Սիրելի ընթերցող: Ես չեմ հնարել այդ անունը և պարզապես չգիտեմ, թե ի՞նչ է նա նշանակում: Գուցե «Նաիրի» նշանակում է ցնորք. ո՞վ իմանա: Գուցե և նշանակում է՝ «անբաշ պանիր», աստված ինքը գիտե: Կամ, գուցե, «Նաիրի» այն դարին է նշանակում, որ տեսել է երկարականջ քեռին իր այն նշանավոր երազում: Չգիտեմ: Եվ ի՞նչ նշանակություն ունի վերջապես, թե ի՞նչ է նշանակում «Նաիրի»: «Նաիրին»—Նաիրի է—պրծավ գնաց: Պայմանավորվենք միայն, որ դա, մի շարք այլ բաներ նշանակելուց բացի, մի երկրի անուն է, ինչպես Սողոմոնը—մարդու և... Եվ նորից—խոշորագույն, սիրելի ընթերցող!—Ո՞րտեղ է, ո՞րն է այդ երկիրը—կարող ես հարցնել դու հիմա,—և ես նորից կարող եմ մնալ քիթս կախ, այսինքն՝ չվարած: Շվարած ոչ թե այն պատճառով, որ չգիտեմ այդ երկրի տեղը, այլ այն հասարակ պատճառով, որ իմ հավաքած պատմական և աշխարհագրական ստույգ տեղեկությունց նայելով—այդ երկիրը շատ քիչ է նման գոյություն ունեցող այլ երկրներին, ասենք—Արգենտինային, Չիլիին, Տաճկաստանին, Ռուսաստանին, կամ թեկուզ Հայաստանին կամ Ալբանիային... Քիչ է նման ոչ թե իր աշխարհագրական դիրքով, բնակիչների կազմով, պետական սիստեմով և այլն, այլն... Հենց այս «այլումն է» բանը, սիրելի ընթերցող: Այս «այլն» է ահա, որ ձեռքնթափ է

անում ինձ, քարից-քար խփում, խայտառակում: Բանն այն է, որ այդ «երկիրը», այդ շարաքաստիկ «Նաիրին», ինչպես բանաստեղծներն են հաճախ ասում իրենց գերերկրային սիրուհիների մասին—«ե կա, և չկա»: Կա, իհարկե, կա, եթե ոչ ինչպե՞ս պիտի ապրեին «չեղյալ» այդ երկրում մի շարք այնպիսի պատկառելի մարդիկ, ինչպիսիք են Գեներալ Ալուշը, Օսեփ Նաբիմանովը, բոռ Արութը, պ. Մարութեն,—ո՞րը թվեմ: Մարդիկ, որոնց երկրային գոյությունը, ինչպես տեսնում եք, ոչ մի դեպքում չի կարելի, իհարկե, կասկածի ենթարկել: Եվ, միևնույն ժամանակ, չկա, որովհետև... Եթե նա լիներ—ապա ուրեմն ինչո՞ւ նա պիտի անվանվեր «Նաիրի»—այսինքն կրեր մի անուն, որը դուք չեք գտնի այսօր և ոչ մի աշխարհագրական քարտեզի վրա»:

✓ Պատմական մեծ իրադարձությունից՝ հեղափոխությունից հետո, Նաիրին, անտարակույս, ուրիշ կերպ է երևում Չարենցին: Նա ցանկանում է իր խոսքն ասել թեև արդեն «հնացած», բայց և շփոթացված խնդրի մասին, շարունակում է որոնել Նաիրին, որոնել ոչ թե կորածը՝ տերջանականը, այլ գտածը՝ «հակատերջանականը»:

✓ Այլ կերպ ասած՝ Չարենցը որոնում է Նաիրիի նոր տեսանկյունը:

✓ Այս խնդրի մասին ամենայն հստակությամբ, առանց ծածկագրության, ուղիղ և որոշ գրում է վիպի քնարական Առաջաբանում. «Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Ի՞նչ ենք ելել և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը»:

Քնարական մտորման եղանակով ընթերցողին ուղղված այս հարցը, եթե թարգմանենք հասարակագիտական տերմինաբանության լեզվով, ապա կըստանանք հետևյալ սխեման՝ ի՞նչ ճանապարհ է անցել ժողովրդի պատմությունը և ի՞նչ ուղիներով է նա անցնելու այսուհետև:

Ուրիշ խոսքով, Չարենցին դբաղենցում է ոչ միայն ժողովրդի եղեռնապատումը, այլև հետաքրքրում է Նաիրյան երկրի հեռավոր պատմական անցյալը, իսկ առաջին հերթին՝ ապագա ուղիները: Անցյալի, ներկայի և ապագայի ամբողջ համադրությունը:

«Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում...»:

Այս կենտրոնական, գլխավոր հարցի տեսանկյունով էլ Չարենցը դառնում է Երկիր Նաիրիի գաղափարական առաջադրությանը, պարզելով, ամենից առաջ, որ երևույթն ունի երկու կողմ, երկու բեռացված սկզբունք:

1 Դրանցից մեկը Երկիր Նաիրիի ժողովրդական պատկերացումն է, այսինքն՝ այն պատկերացումը, որ ժողովրդի դարավոր, առողջ և ազնիվ տոչորումների, նրա երազների բնական շարունակությունն է:

2 Դրանցից մյուսը «բուրժուական պատրիստիկայի» գաղափարախոսության վրա կառուցված պատկերացումն է՝ ոսկեզօծված առեղծվածի խորհրդավոր շղարշով:

Առաջին պատկերացումը իրականություն դառնալու ժողովրդական երազն է, երկրորդը՝ իրականության կենսական հարցերից հեռացող «հավելյալ աշխարհի» մշուշն է:

Չարենցը իր առաջադրած խնդրի («ի՞նչ» և «ո՞ւր») լուծմանն է դիմում Երկիր Նաիրիի ժողովրդական ու բուրժուական պատկերացումների՝ սկզբունքորեն հակադիր այդ գաղափարախոսությունների իշակետով, բացահայտում է, առաջին հերթին, այդ երկու ըմբռնումների ներքին անհաշտությունը:

Եթե վաճառն Տերջանի և, առհասարակ, հայ ժողովրդի մեծագույն հատվածի՝ նրա դեմոկրատիայի համար, Երկիր Նաիրին պատերազմի արշունոտ մագիլներում կործանվող ժողովրդի փրկության պինդորոշն էր, սպասվող վե-

բաժնուձեռնական և հույսի խորհրդանշանը, քաղաքական ազատութեան և ազգային կուլտուրայի արժեքների պահպանման խարիսխը, ապա ղեմնկրատիայի տարերքից հեռու կանգնած սոցիալական ուժերի, մասնավորապես դաշնակցութիւն կուսակցութեան վարիչների ու գաղափարախոսների համար դա մի հավելլալ, միֆական աշխարհ էր՝ հետնաշխարհ, որի տեսլացած պատկերի հետ էին առնչվում հայ բուրժուազիայի դասակարգային բաղձանքները:

Եթե հայ ղեմնկրատիայի համար նախրին անսլարտ երկրի ապագա հառնումի հենարանն էր, ապա նեղահայաց ազգայնական գործիչների համար նախրին այն թղատերեն էր, որ կոչված էր «գաղտնագրելու» նրանց դասակարգային ակնկալութիւնները:

✓ Ինչո՞ւ և ի՞նչ պատճառաբանութեամբ ազգութեան ճակատագրին նվիրված Վեպը Չարենցը գրեց ոչ թե որեէ ուրիշ հյուսվածքով, ասենք՝ ահարոնյանական լալահառաչ ողբի բանալիներով (հակառակը, ծաղրեց այդ ոճը), կամ Շիրվանզադեի գտարիւն սոցիալական կտավի օրինակով, կամ հոգեբանական վերլուծութեան հանրածանոթ կանոններով, այլ երգիծական ոճով:

✓ Ինչո՞ւ Չարենցը դիմեց երգիծանքին:

Հարցն ունի գեղագիտական հիմնավոր պատասխան և նույնքան հիմնավոր բացատրութիւն:

✓ Ներգիծանքի ոճաբանութիւնը ժամանակի հրամայականն էր, ասել է թե՛ ժամանակն էր թեւադրում իրեն պիտանի, իրեն անհրաժեշտ, իրեն վայելուչ արտահայտչական ոճը:

Ներգիծանքի տեսագաշտն են մտնում նաև ուրիշ երևույթներ, բայց ամենից ավելի հետևողականորեն և սրութեամբ երգիծանքը զբաղվում է «ազգային ռոմանտիզմի» հոգեբանութեամբ:

Հայոց վերջին պետականութեան անկումից հետո, շուրջ հինգ հարյուր տարի, պատմական Հայաստանը գրուած օսմանյան թուրքերն անում էին ամենինչ՝ բարբարոսական հետապնդումներից մինչև գենոցիդ, վերջ տալու հայ ժողովրդի ինքնուրույն գոյութեանը:

«...Թուրքական բռնապետութեան Սցիլլայի և ուսական բռնապետութեան խարիրդայի արանքում» (սա հայ ժողովրդի քաղաքական կացութեանը դեռ 1899-ին էնգելսի տված գնահատականն է) գտնվող հայութիւնը, այդուամենայնիվ, փայփայում էր ազգային ու քաղաքացիական ազատագրութեան մեծ հույսը: Այդ հույսի հիմքի վրա XIX դարում բարգաւաճեց ազգային ռոմանտիզմի գաղափարախոսութիւնը, իսկ դարավերջին ստեղծվեցին ազգային կուսակցութիւններ:

✓ Լինելով ոչ խելամիտ, անհեռատես քաղաքագետներ, այդ կուսակցութիւնների վարիչները ոչ միայն չկարողացան ճիշտ հունի մեջ դնել ազգային շարժումները, այլև ժողովրդի քաղաքական բախտը տնօրինելիս հրապարակ հանեցին անիրագործելի, մինչև անգամ անհեթեթ ծրագրեր: Նրանց վարած քաղաքականութեան մեջ բացակայում էր ռեալիստական սթափ ու զգաստ հայացքը: Ավելին. նրանց քաղաքականութիւնը, ժողովրդի պատմական բախտի ճակատագրական ժամերին, մերձենում էր դոն-քիշոտյան անճարակութեան ու դիվանագիտական խեղճութեան: Ազգային կուսակցութիւնների քաղաքական ավանտյուրիզմը առանձնապես ցայտուն երևաց մեր դարի 10-ական թվականներին: Թուրքական կազմակերպված ու ծրագրված ցեղասպանութեանը նրանք պատասխանում էին կամ դաշինքներով (հիշենք 1908-ին՝ «Ներխուժութիւն» հետ կնքած դաշինքը), կամ հավատով (1912—1914 թթ. հայկական

բարենորոգումների հետ կապված հուշերը), կամ ազգային-ռոմանտիկական լողուններով ու պատրանքներով:

Համաշխարհային առաջին պատերազմի տարիներին, ինչպես հայտնի է, հայ ժողովրդի լայն խավերում վերջին անգամ ճառագեց ազատագրության հույսը: Ոգևորվելով ցարական կառավարության սուտ խոստումներով և ազատագրության պատրանքներով, հոգևոր ապրող ժողովրդի մեջ 1914-ին լայն արձագանք գտավ կամավորական շարժումը, որի նպատակն էր ռուսական ավիաների օգնությամբ ազատագրել թուրքական բռնապետության ցանցերում տառապող Արևմտյան Հայաստանը: Հազարավոր հայրենասերներ՝ ժողովրդի բազմաթիվներ, խմբվելով կամավորական ղեկերում, միամտաբար կարծում էին, որ ցարիզմը վստահելի նեցուկ կլինի ազատագրության ուխտին և պաշտպան կկանգնի տառապող ժողովրդի ճակատագրին: Այդ հավատը նրանց ներշնչում էին դաշնակցության կարճատև քաղաքագետները, որոնք, «եղբայրական» դաշինք կնքելով ցարիզմի հետ, պատմության դաժան ժամին չկարողացան ղեկավարել ժողովրդի ազատագրական շարժումը և կազմակերպել անգամ Արևելյան Հայաստանի ինքնապաշտպանությունը:

«...Դուրվեցին օրերը, տխուր ու աղետաբեր. զլորվեցին և իրականացան 1914, 15, 16 թվականները—հլան, տեսիլանման... և իրականացան այնտեղ, սահմանի այն կողմը, այնտեղ, ուր պիտի հառներ տարիների մոժից հրկիրը Նաիրի, այնտեղ, ուր հեռացավ գնացքը՝ «նաիրյան ուժերով» բռնաւորը—իրականացան այդ տարիները, դաժան ու անկարելի, այնտեղ,—Վանում, Բիթլիսում, Մուշում, Դիարբեքիրում,—այնտեղ—էրզրումում, Սվաղում, Երզնկայում,—այնտեղ—Գարահիսարում... Անապատում հլած միրածի նման՝ հլավ-գետնահարվեց... Ու մնացին—դիրք, դիրք, դիրք,—առտնին զառանցանք: Ու մնացին—ավերակներ...»:

✓ Երբ ավերակված, արյունաքամ Հայաստանում հինգհարյուրամյա խլուժից հետո, վերջապես ստեղծվեց սոցիալիստական, արևմտյան երկրների «մանդատներից» անկախ պետականություն, ժողովրդի համար պարզ դարձավ, որ նրան այլևս ոչինչ չեն կարող տալ ռոմանտիկական պատրանքներն ու դիվանագիտական ամուլ կողմնորոշումները: Ավելին. սոցիալիստական հեղափոխության շնորհիվ պետականության տեր դարձած ժողովրդի նոր հոգեբանությանն անհրաժեշտ թվացին այն պատրանքները, որոնք ինչ-որ չափով խոստանում էին համաժողովրդական աղետների կանխում:

✓ Սա էր հասարակական այն նախադրյալը, որ քսանական թվականներին հրահրեց ազգային ռոմանտիզմի դեմ ուղղված երգիծանքի ուժեղ շաշը:

«Երկիր Նաիրի» գեղարվեստական յուրացումների քննությանն անցնելուց առաջ անհրաժեշտ է պարզել ևս մի հարց: Դա «ստեղծագործական պատմության» հարցն է: Երբ է ձևավորվել վեպի գաղափարը և երբ է գրվել վեպը:

Այս հարցի պատասխանը մեզ տանում է Չարենցի ստեղծագործության խորքերը:

✓ Բանն այն է, որ երկիր Նաիրին իբրև խնդիր Չարենցին զբաղեցրել է առաջին իսկ դրական քայլերից սկսած, միշտ և շարունակ Չարենցը ապրել է այդ խնդրի հուզական մթնոլորտում, բերել է հարցի տարբեր պատասխաններ ու լուծումներ:

Այս մասին հեղինակը պարզորոշ ակնարկում է վեպի Առաջաբանում. «Վաղուց, վաղուց մտորում է իմ մեջ մի անհուն ցանկություն: Վաղուց ելք

է փնտրում կուտակված մի կարոտ: Մթի մեջ, գիշերի կեսին, կամ ցերեկը, երբ ես զբաղված եմ լինում առօրյա հոգսերով, կամ անգամ երբ ես տարված եմ լինում գինու կամ կնոջ հմայիչ հաճույքով,—ներսը, սրտիս խորքում, գողի պես զգուշ, կամացուկ շարժվում է նա:

Ինչպես վաղուց տրված մի խոստում, կամ ինչպես ժամանակին չվճարված պարտամուրհակ—ծանրանում է սրտիս, անողոր—ուտում է սիրտս:

Հաճախ պատկերասնում է նա ինձ, որպես մի վաղեմի բարեկամ. վաղեմի ծանոթի մի նման, որին ես շատ առաջ եմ հանդիպել, բայց կորցրել եմ հետո—օրերի մշուշից ելնում է նա հաճախ, օրերի մշուշից նայում է ինձ: Նրկարեկար նայում է աչքերիս: Ասում է՝ չե՞ս ճանաչում: Մոռացե՞լ ես,—ասում է նա,—Ու սահում է էլի, թաղվում է օրերի մշուշում—կորչում է օրերում:

Հաղար-հաղար տեսքով ու կերպարանքով պատկերանում է նա ինձ...

Բայց ո՞վ է, կամ ի՞նչ է նա—ահա ամենաէականը: Գուցե մեծ լինի զարմանքդ, սիրելի ընթերցող, եթե ասեմ, որ ես էլ չգիտեմ: Գիտեմ, որ նա—կա, եղև է և հին է, որպես իմ արյունն է—հին: Կա.—զգում եմ, շոշափում եմ սրտով, տեսնում եմ,—բայց հենց որ ուզում եմ բռնեմ, տեսնեմ մարմնավոր, կանգնեցնեմ հաստատ,—կորչում է, դառնում է աներևույթ, ցնդում է, որպես ծուխ, կամ ցնորք...

— Ինչքան, ինչքան անգամ հարցրել եմ ես ինձ, թե ի՞նչ է, վերջապես—Նաիրին: Գուցե քեզ տարօրինակ թվա այս հարցը, սիրելի ընթերցող: Բայց դա նույնքան է բնական, որքան այն հարցը, թե ո՞վ ենք մենք, վերջապես—Նաիրցիներս: Ի՞նչ ենք մենք և ո՞ւր ենք գնում: Ի՞նչ ենք եղել երեկ և ի՞նչ պիտի լինենք վաղը:

Ամեն, ամեն անգամ, երբ նման հարցերը կերել են սիրտս,—մեկը, մի ուրիշը կարծես,— ուրվականի նման ելնելով օրերից, օրերի մշուշից, տվել է ուղեղին շարախինդ մի հարց.—«Ձե՞ր կարևոր արդյոք տեսնել մարմնավոր, պատկերացնել հաստատ երկիրը Նաիրի: Նու, թեկուզ հենց իրենց՝ Նաիրցիների կյանքում, կենցաղում: Շոշափել այդ երևույթը—Նաիրյան—սրտով, շոշափել մարմնավոր, պատկերել երկրային... Գուցե սուտ է Նաիրին—չկա... Գուցե—հուշ է միայն,—ֆիկցիա, միֆ:—Ուղեղային մորմոք. սրտի հիվանդություն...»

✓ Վեպի ծրագրի մասին Չարենցը մտորել է արդեն 1920 թվականին:

✓ Թեև «Երկիր Նաիրին» Չարենցը գրել է մաս-մաս՝ ընդհատումներով (1921-ին Մոսկվայում տվարտել է «Քաղաքը և բնակիչները», 1922-ի աշնանը՝ «Ինպի Նաիրին», իսկ 1924-ի փետրվարին, Ներանում՝ «Երկիր Նաիրին»), բայց վեպի ամբողջ ծրագիրը և կառուցվածքը հայտնի է եղել դեռևս այն ժամանակ, երբ հանձն էր առել այդ մոտումենտալ գործը:

Ծագում է ևս մի էական հարց. «Երկիր Նաիրին» դեպքերի ժամանակագրություն-հիշատակարան է, թե՞ ուրիշ ժանրի գործ:

✓ Չարենցն, իհարկե, ժամանակագրում-տարեգրում է 1913—20 թվականներին Կարս քաղաքի կյանքում կատարված գլխավոր դեպքերը: Այս չափով ու այս սահմանում էլ վեպը Կարսի այդ տարիների ժամանակագրությունն է:

✓ Բայց հեղինակի նպատակը ոչ այնքան սոսնամերձավոր անցյալի դեպքերի հավաստի և ճշգրիտ ժամանակագրությունը տալն է, որքան այդ դեպքերը որոշ աշխարհայացքի լույսի տակ զնահատելը և դրանց «պատմական» նշանակությունը բացահայտելը:

Այս «գաղտնիքը» պարզում են Նրկերի ժողովածուի V հատորի ընդարձակ ու մանրակրկիտ գիտական ծանոթագրությունները, որը մեծ ջանասի-

յությամբ, բանասիրական խնամքով և հետազոտական թափանցումով շոքա-
նառության մեջ է դրել Ալմաստ Զաքարյանը:

✓ Պատմական կոնկրետ իրականությունից են վերցված ոչ միայն «Երկիր
Նաիրի» վեպի նյութը (հանգամանքներ, հերոսներ, արտահայտման ոճ), այլև
ներա բովանդակությունը, իսկ ավելի լայն առումով՝ նաև աշխարհայացքը:

Այդ բովանդակության բուն ատաղձը ժամանակի գաղափարախոսական
վեճերն են, նույն խնդրի և առարկայի շուրջը հրապարակում եղած տրամա-
դծորեն հակադիր, թեր և դեմ հայացքների բախումները:

✓ Այս առումով էլ «Երկիր Նաիրին» ոչ թե սովորական բաղաբական, կամ սո-
ցիալական-հոգեբանական, կամ կենցաղային վեպ է՝ կառուցված սյուժետա-
յին գծերի համախմբման հանրաժանոթ կանոններով, այլ գաղափարների վեպ
է, կամ, ավելի ստույգ, վեպ է գաղափարի վերաբերյալ:

Սա նշանակում է, որ այստեղ գաղափարը ոչ թե նկարագրության՝ պա-
տումի, կողմնորոշում է, այլ ինքը հենց նկարագրության-մեկնաբանության
լույս առարկան է:

Դա Երկիր Նաիրիի գաղափարն է:

✓ Նորից հարց է ծագում. ո՞վ է վեպի գլխավոր այն հերոսը, որ, հանդես
դալով իբրև գաղափարակիր, արտահայտում է հեղինակի կողմնորոշումն ու
ներա դրական իդեալը:

✓ Այդ հերոսը ինքը՝ հեղինակն է, որ հանդես է գալիս որպես վեպի գլխա-
վոր գործող անձ և կոչում ու սուր վեճ է վարում հայ հասարակությանը հու-
զող նյութի շուրջը:

✓ «Երկիր Նաիրին» Չարենցի գաղափարական բանավեճն է:

✓ Բանավեճային բնույթը հաշվի առնելով, «Երկիր Նաիրին» կարելի է հա-
մարել դիալոգային վեպ:

✓ Դա հեղինակի դիալոգն է ժամանակի հետ՝ կոչված այն բանին, որպեսզի
տրվի «Ո՞րն է երկիրը Նաիրի» հարցի ճիշտ պատասխանը:

✓ Ծճարարության դիալոգային որոնման սկզբունքներով կառուցելով «Եր-
կիր Նաիրին», Չարենցը մտնում է հալար ու մի դերի մեջ՝ պատմողի, տա-
րեգրողի, մեկնաբանողի, հարցնողի, պատասխանողի, մտրակողի, հեղնողի,
սփոփողի, կասկածողի և այլն, պարզելու երկիր Նաիրիի Գոյականությունն ու
ներա ստույգ, իսկական ու վերջնական հասցեն:

✓ Վեպի մի շարք հատվածներում շարունակաբար Չարենցը խոսում է ուղե-
ղային մորմոքից, սրտի հիվանդությունից, անզո տեսիլքից, միրաժից, ֆիկ-
ցիայից և այլն, հղումներ, որոնք չափազանց «ուժեղ կռվաններ են» այն ըն-
թերցողների ձեռքին, ովքեր Չարենցին դնում են «ազգային սկյուլագինների»
և իր ժողովրդի ազգային իդեալների «կործանողի» շարքում:

Հղումներից մեկն էլ հետևյալ բացատրությունն է, որ վեպի վերջաբանում
Չարենցը հանձնարարում է ընթերցողին. «Վաղուց հետև մեր դրականության,
մանավանդ բանաստեղծության մեջ չկա մի բառ, որ ավելի հուլովիկ, բուն
«Նաիրի» գոյականը, բայց, չնայած դրան, մինչև իմ սույն այս պոեմանման
վեպը, մեր լեզվագիտության ամուլ անդաստանում չէր ճարվում և ոչ մի Մա-
նուկ Աբեղյան, որ դբաղվիր այդ շամիշի պես գործածական դարձած բառի
քերականական կազմությամբ,— և ես... նվաստս էի, որ առաջին անգամ զբող-
վեցի այդ քերականական հարցով և գլխի ընկա, որ «Նաիրի» բառը ոչ թե գո-
յական է, այլ—և՛ թե միայն կարելի է քերականության մեջ այսպես ասել—
«մաղութի համոյական»... «Նաիրին», իբրև քերականության ենթակա մի

հանգամանք, այսինքն իբր բառ գոյություն ունենալուց առաջ՝ վաղուց արդեն գոյություն է ունեցել մի շարք ավելի քան պատկանելի մարդկանց մեջ (կարգա սույն վեպս), որպես ուղեղային մորմոք, սրտի հիվանդություն... Իսկ նման դեպքերում, ինչպես գիտեք, քիչ գործ ունի անելու լեզվագիտությունը. այստեղ, կարծում ենք, արդեն բժիշկ է հարկավոր, անդամահատական աքցան կամ լանցետ և ոչ թե քերականություն»:

✕ Եթե հավատալու լինենք հեղինակի «դաժան» խոստովանությանը, ապա պետք է ճիշտ համարենք այն հանդիմանությունը, թե Չարենցը կասկածի տակ է դնում Նաիրիի գոյականության պարագան, թե Չարենցը Նաիրին ամբողջությամբ հանձնում է «ուղեղային մորմոքի», այսինքն գաղափարախոսական ֆիկցիայի, իշխանությանը:

✓ Բայց խնդրի էությունն այն է, որ Չարենցը գոյականությունից զրկում է ոչ թե Նաիրին առհասարակ, այլ միայն նրա մազութի-համոյական կտրվածքը:

✓ «Մազութի-համոյականությունը», Չարենցի մեկնաբանությամբ, ազգային իդեալի այն տարատեսակն է, որն իր բովանդակությունը քաղում է ոչ թե ժողովրդական երազներից ու ազատագրության ժողովրդական պատկերացումներից, այլ առանձին անհատների ուղեղային մորմոքից: Դա ազգային իդեալի այն ձևն է, որ, շունենալով խոր արմատներ ժողովրդական լայն խավերի հոգեբանության մեջ, ասպարեզ է նետվում իբրև ինքնասնույց բովանդակության մի տխուր դրվագ:

«Այդ հանճարեղագույն ուղեղը,—վարում է իր բանավեճը Չարենցը,— ունի հանճարեղագույն հատկություններ... այդ տարօրինակ ուղեղը տարիներ, դարեր շարունակ, հնամենի հնուց կրում էր իր վերոհիշյալ հղջյուրների վրա մի ամբողջ երկիր... այդ զարմանալի ուղեղի վրա էր կանգնած երկիրը Նաիրի, որպես հնում աշխարհն՝ առասպելական այն ցուլի հղջյուրների վրա»:

«...Այդ զարմանալի ուղեղը,— շարունակում է դատողությունները Չարենցը,— կանգնած էր... հենց ինքն իր վրա... Կար, գոյություն ուներ և աշխատում էր, անխոնջ ու մշտնջենական, ինչպես ինքը բնությունը, կամ, ավելի լավ է ասել՝ որպես մի իսկական «պերպետուում-մորիլ»... գերմանական հայտնի գիտնական Հելմհոլցի նշանավոր թեորիան միանգամայն ժխտելով՝ ապացուցում էր իր կենդանի օրինակով, որ նման մի ինքնաշարժ մեքենա ոչ միայն հնարավոր է սկզբունքորեն, այլև կա, գոյություն ունի և կարող է աշխատել՝ ինքն իրեն սնելով դարեր ու դարեր, մահանալ ու կյանք առնել նորից, իր սեփական աճյունից, որպես եգիպտական մի ֆենիքս-թռչուն: Այսպիսի ահա ինքնասնույց մի թռչուն, բայց, ավելի լավ է ասել՝ «պերպետուում-մորիլ» էր Համո Համբարձումովի ինքնուրույն ուղեղը. ինքնաշարժ մեքենա, որ, ինչպես ասացինք, ինքն իրեն սնելով՝ դուրս էր թողնում, հանում էր շրջանառության անսպառ քանակությամբ—ոնց ասենք... նու, ազգային եռանդ (էներգիա)...»:

✓ Մազութի-համոյական Նաիրին համարելով ցերեկանական օրենքներից դուրս գտնվող ուղեղային խաբկանք, գաղափարախոսական կեղծիք, Չարենցը դրան հակադրում է գոյականական Նաիրիի սեփական պատկերացումները:

Գաղափարական այս դիրքերի տրամաբանական ավարտումն է երկրորդ հրատարակության (1926) Առաջաբանում տեղ գտած Չարենցի կողմ իր հայրենակիցներին, ուր ասվում է. «Եթե նրանք ունեն ստույգ տեղեկություններ հիշյալ կարևորագույն հանգամանքը ճշտող՝ թող բարի լինեն գրել մեզ, հետևյալ հասցեով.—

Երկիր Նաիրի, Եղիշե Չարենցին»:

✓ Վեպն ավարտվում է ծնվող ու վեր բարձրացող Նաիրիի դիֆերամբով. «Կենդանի մնացածներից շատերն արդեն ազատ են վերոհիշյալ ուղեղային մորմորից ու սրտի հիվանդությունից և այսօր իրենց երկիրն են շինում—մի երկիր, սակայն, որի գոյական լինելը ճշտելու համար կարիք չկա դիմելու ոչ մի Մանուկ Աբեղյանի, որովհետև այդ պարզապես տեսնում են բոլոր նրանք, ովքեր գործ ունեն հողի ու աշխատանքի հետ»:

Վեպին դարձած գրականագետները, փորձելով գրական զուգահեռներ գտնել «գործող անձ» դարձած հեղինակի համար, մատնացույց են արել գոգոլյան «Դիկանկա խուտորի երեկոները» վիպակի միամիտ պարզախոս ձևացող մեղվապահի՝ Ռուդիկ Պանկոյին, որը պատմում է ուկրաինական գյուղի հովվերգությունը, ինչպես և ականավոր չեխ երգիծաբան Յարոսլավ Հաշեկի «Քաջ գինվոր Շվեյկի արկածները» անմոռաց գրքի անմոռաց հերոսին:

Առավել համոզիչ է քաջ գինվոր Շվեյկի ղուգահեռը:

Բանն այն է, որ դիտավորյալ ձևանալով որպես «սարօրինակ» մի սուրյակտ՝ միամիտ, դեպքերից ոչինչ չհասկացող, խենթավուն մի անձնավորություն, «գործող անձ» դարձած հեղինակը բացում է իր հոգու երկու հոսանքի շտեմարանը՝ կծու երգիծանքի առատաբուխ շատրվանն ու նուրբ քնարի հորդահոս աղբյուրները՝ գնահատելու գաղափարախոսությունների պայքարը, ժխտելու կամ հաստատելու երկիր Նաիրիի գաղափարը:

Առաջին հոսանքից հեղինակը լիուրի բաժին է հասցնում «նաիրակերպ արքաներին», երկրորդից՝ ժողովրդական տարերքին: Առաջին հոսանքը նա առաջարկ է հանում «նաիրյան քաղաքի» «օրերի ու վաստակների» «բնական պատմությունը» շարադրելիս, երկրորդը՝ ընթերցողին ուղղված հարցումների, պաթետիկ-քնարական դիմումների, հրապարակախոսական և այլաբանական խորհրդածությունների միջոցին:

✓ Դաշնակցական կենտրոնի «աղգանվեր» գործունեության դրվագները, այսինքն՝ հասարակական կյանքի ֆասադը, նկարագրելիս Չարենցի պատումի էջերը լցվում են մոլեգին քրքիջներով: Նվ, հակառակը, անսահման վշտով է համակվում հեղինակի խոսքը, երբ շափում է իրենց արտ ու հանդից պոկված, իրենց բնական արմատներից տեղահան արված գյուղացիության մոլորության անդունդը:

✓ Հեղինակը մեկ մեֆիստոֆելյան ժպիտը դեմքին չղաձգորեն ծաղրում է մազութի-համոյական շաղակրատությունը, մեկ իր արցունքներն է խառնում «Տանըը-մեն ադի ջան, տա-նըը-մեկեն», երգը՝ «անդուռ վշտի հանձարեղ այդ ունոցը», շուրթերին ռազմաճակատ մեկնող հայ տրեխավոր գեղջուկի «պառավաձայն ողբերին»:

Երկու հոսանքի գեղադրություններից Չարենցն սասում է, որ «Լույս» նավթային ընկերության Տեղական կոմիտեի գործիչները, ինչպես և վարժապետ վառոգյաններն ու հոգևոր հոտի պարագլուխները՝ սրի և խաչի ասպետները, ժողովրդի քաղաքական իրավունքների իսկական պաշտպանները չեն. նրանց «հայրենասիրությունը» ամբոխավարական աղմկարարությունից այն կողմ չի անցնում:

Մագութի-համոյական «ազգային իդեալի» շարենցյան պոսակադերծումը հնչում է որպես մեղադրական թուղթ ու մահվան դատավճիռ:

Ինչու է այդքան անողոր, այդքան անզիջում դատավճիռը, մանավանդ,

երբ գիտենք, որ Չարենցի համար ևս միանգամայն հարազատ ապրում ու ներշնչանք էր «ազգային իդեալը»:

✓ Բանն այն է, որ Չարենցը նմանություն-հավասարության և ոչ մի եզր չի տեսնում ազգային իդեալի մազութ-համոյական, այսինքն՝ բուրժուական ըմբռնումների և նրա հակոտնյայի՝ ժողովրդական պատկերացումների միջև:

Թեև երգիծանքը գերազանցապես օգտվում է արտահայտման պայմանական ձևերից (հիպերբոլա, ֆանտաստիկա, շարժ, գրոտեսկ և այլն), թեև երգիծանքը դիմում է գերազանցապես այնպիսի գեղարվեստական հնարաններին, որոնք առաջին նվագ ոչնչացնում են ճշմարտանմանության տպավորությունը, բայց արտացոլման երգիծական-պայմանական հյուսվածքի էական առանձնահատկությունն այն է, որ իրականությունը պարտավոր է հրեալ կենդանի գծերի ու հարաբերությունների, բարդ կապերի ու ներքին առնչությունների «չբողարկված» ճշմարտությամբ:

Երգիծաբանի վարպետության ու հնարագիտության աստիճանը չափվում է, վերջին հաշվով, նրանով, թե ծիծաղի ոճաբանության սահմաններում ինչ չափով է հարազատ մնում կյանքի ճշմարտանմանությանը, թե գրոտեսկային-չափազանցված-սրված կերպարների և բեկռացված դրությունների միջոցով որքան է հավաստի ներկայացնում իրականության «ընդհանուր գույնը»:

✓ «Երգիծական ոգեշնչմանը», առաջին հերթին, ենթարկվում են գալաթաբաղադրի նշանավոր ու աննշան, հին ու նոր, պատմական և ոչ պատմական «հիշատակները»՝ Բերդը, Առաքելոց եկեղեցին, «Լույս» ընկերության տեղական գրասենյակը, Հինգ հարկանի շինությունը և այլն, և այլն:

✓ Ինչու է Չարենցը սկսում իրերի երգիծանքից, ի՞նչ նպատակով ու խորհրդով:

Բանն այն է, որ քաղաքի բնակիչների աչքին «հրաշքի» կերպարանք առած իրեղեն երևույթները, Չարենցի մեկնաբանությամբ, ոչ թե «նախրապետության» անցուղարձի անշարժ, համր, լուռ վկաներն են, այլ «նախրացիների» հոգեբանության մասնակիցներն ու մասնիկները: Նախրյան քաղաքի հիշատակները հոգեւոր այն կետերն են, որոնք իրենց մեջ ծրարած պատմական ու ժամանակակից ավանդություններով, հայտնի ու խորհրդավոր դեպքերով հասարակական կյանքին պարտադրում են «ազգային եռանդի» մշտաբուխ աղբյուրներ:

Նախրյան քաղաքի «հրաշքների» երգիծական ոգեշնչման բարձր կետը, անտարակույս, նրա «քարե ակնածանքի»՝ «ամենակարող կենտրոն» Հինգ հարկանի շինության «փառաբանությունն» է: Այս շինությունից, ուր կենտրոնացված են գավառի ու քաղաքի ամենաազդեցիկ հիմնարկությունները, «վճիռներ ու ճակատագրեր են ելնում»՝ շարժման մեջ դնելով հասարակական կյանքի բոլոր լծակները:

✓ «Անգո կենտրոն»,—շարունակ ու անընդմեջ այսպես որակելով Հինգ հարկանի «Հրաշքի» բովանդակությունը, Չարենցն այդ գնահատականով ուղղում է հասկացնել, որ ամենեին էլ այդպես չէ, որ Հինգ հարկանի շենքը նախրյան քաղաքի ամենագոյականական երևույթն է, որ նրա մութ ու խորհրդավոր սենյակներում (որտեղից վարժապետ Վառդգյանը մի օր դուրս եկավ Ընկերության կապույտ հետքերը կոնակին) ստեղծվում են ազգային կյանքի ծրագրեր ու հեռանկարներ:

Հինգ հարկանի շինությունից բացի, երգիծաբանի առանձնակի վերաբերմունքին է արժանանում նաև «Լույս» նավթային ընկերության տեղական գրասենյակը,—առաջին տպավորությամբ մի անշուք ու աննկատ հիմնարկություն,

որի առևտրական «անմեղ» ցուցանակի տակ կատարվում են «Հիացմունքի արժանի» «փառավոր գործեր»: Այս գրասենյակի հրահանգով են լուծվում ազգային և հասարակական կյանքի բոլոր էական հարցերը և, ինչպես հավաստիացնում է վարժապետ Վառդգյանը, այստեղից են ինչում «սուլթաններ, շահեր և կայսրեր» կործանելու «պատմական կոչերը»:

✓ Քաղաքի տարեգիրը «պատմական հիշատակներից» անցնելով դեպի նրա փողոցներն ու նշանավոր հասարակական հավաքատեղիները (ախումբ, խանութ և այլն), ծիծաղի ուրորտի մեջ է առնում քաղաքի բնակիչներին՝ սկսած երևելի հանրային գործիչներից՝ «Լույս» նավթային ընկերության տեղական գրասենյակի կառավարիչ Մաղութի Համոյից, հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովից, Գևորգ Սելոյից, բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչից, Հուսիկ վարդապետից մինչև արհեստավորական խավը, մանր վաճառականների հոգաբարձուների, գավառացի վարժապետների կազմը, դեռ սրանցից էլ ավելի ցածր աստիճանի կանգնածները՝ մոտակա գյուղերի տրեխավորներն ու «վակալի բաշիբոզուկները»:

Քաղաքի բնակիչների էության և արարքների, նրանց խոսքի ու գործի, նրանց ամենօրյա լճացած, անշարժ կենցաղի մանրակրկիտ նկարագրություններով, որով լեցուն է հատկապես վեպի առաջին մասը, Չարենցը հետամուտ է «ուղեղային մորմորի» արտածման ուղիների ճանաչմանը:

✓ Վերին աստիճանի իմաստալից է Չարենցի գեղագիտական վերաբերմունքի մի հատկությունը. նախքան քաղաքի իրեղեն, առարկայական վկաների նկարագրությամբ նա ամեն կերպ աշխատում է դրանց վերագրել կենդանի գծեր և, հակառակը, անցնելով մարդկանց նկարագրությանը, նույն հետեռականությամբ սրանց առարկայացնում է:

✓ Առարկայացված մարդիկ, Չարենցի համոզմունքով, միայն ձևով են մարդ, իսկ էությամբ դիմականեր են, ավելին՝ կենդանի դիմականեր են:

Դարավոր անցյալ ունեցող քաղաքը՝ միապաղաղ ու անգույն կենցաղով, կյանքի քարացած ձևերի հանդեպ պաշտամունքի հասնող վերաբերմունքով, քաղաքի բնակիչների հայացքների սահմանափակությունն ու նեղությունը, — ասում է Չարենցը, — այն սննդարար միջավայրն էր, ուր անհրաժեշտաբար արմատներ պետք է գցեին ֆանտաստիկական պատրանքներն ու ամբոխավարական հոգեբանությունը:

Ն. Վ. Դոդոյն իր «Մեռած հոգիներ» վեպի մասին ասել է. «Ծա ցանկանում եմ այս վեպում, թեկուզ մի եզրից, ցուցադրել ամբողջ Ռուսիան...»:

Մի եզրի գեղարվեստական ծրագիր է ունեցել նաև Չարենցը: Դա երկիր Նաիրիի մազութի-համոյական տարատեսակի ցուցադրման ծրագիրն է: Դրա համար էլ դիմել է մի եզրը ներկայացնող երգիծական դիմանկարների շարքին:

✓ Վեպի ամբողջ երկայնքով անցնող Մաղութի Համոյին Չարենցը զննում է ամենայն մանրամասնությամբ՝ նրա կենցաղային, սոցիալական ու քաղաքական կենսագրությունը, որով և ամբողջանում է XX դարի «ազգային միջր» մարմնացնողի էությունը:

Այս վեպի հեղինակը՝ Չարենցը, խոսք է տվել նաև մի պատմողի՝ իր կրկնակին, որը կոչված է համապատասխան գրական մշակումով, այսինքն՝ գեղարվեստական արտահայտչական այլևայլ միջոցների (հիպերբոլա ու գրոտեսկ, հեռտրական ոճ ու հեյնանք, պատումի ֆելիետոնային եղանակ ու բանաստեղծական դիմում, օբյեկտիվ նկարագրություն ու սուբյեկտիվ քնարականություն) կիրառությամբ, արտահայտել նրա՝ հեղինակի, տպավորություն-

ներն ու դիտումները, տեսակետներն ու գնահատությունները, վերաբերմունքն ու հակավերաբերմունքը:

Պատմողը, որ հավասարապես նաև նկարագրող-երգիծող-բանաստեղծող-մտածող է, այդ պատմողը, ելնելով հեղինակի ծրագրած բանավեճից, ամեն ինչ ենթարկում է բանավեճի տրամաբանությանը:

Հանձն առնելով բանավեճողի պարտականություն, պատմողը, բնականաբար, նաիրյան քաղաքի պատուհանից միշտ նայում է դեպի դուրս՝ պատմությանն ու ժամանակին, սրանց օգնությամբ է փորձում գտնել նվիրական գաղափարի ձևափոխությունների ընթացքը: Կտնխալ և ոչ առանց հիմքի ընդունելով, որ Նաիրի գաղափարը հավերժական շարժիչ է, պատմողը ասպարեզ է բերում երևույթի ճանաչողության բարդ զինարանը և իր հոգու հրաձգարանից դուրս է նետում խոսքի բոլոր միջոցները՝ սկսած գաղափարական վեճը շահելու համար:

Ամեն մի բանավեճ, բնականաբար, ենթադրում է հարցերի մի որոշակի խումբ, կամ մի էական, գլխավոր հարց և այդ հարցերի խմբին կամ էտեկան հարցին բավարարող պատասխաններ: Հարց ու պատասխանը, այսինքն բանավեճը, իր հետ բերում է ոճաբանական բաղմազան միջոցներ ու արտահայտչության եղանակներ, որոնք բոլորը միասին կոչված են պարզելու հարցի գրել-խավոր էությունը:

✓ Գաղափարական հուշժ կարևոր հարցին նվիրված վեպում, այն էլ՝ բանավեճային դրվածք ունեցող վեպում, — սա հիանալի ներքնատեսությամբ ղգացել է Զարենցը, — այնքան էլ կարևոր չէ հերոսների բանավոր խոսքի հնչերանգը: Այստեղ ավելի կարևոր է այն, թե ինչպես է պատմողի «անխառն» խոսքի մեջ նյութականանում առաջադրված գաղափարախոսությունը: Վեպի այս մասնահատկությամբ էլ բացատրվում է այն իրողությունը, որ «Երկիր Նաիրին» գրեթե համատարած կերպով հեղինակի՝ պատմողի խոսքն է: Ոչինչ օտարամուտ չկա այդ խոսք-բանավեճի մեջ: Եվ չէր էլ կարող լինել, որովհետև Զարենցի սկսած բանավեճը շունի հրկու կողմ: Ինքը, պատմողն է և հարց դնողը, և այդ հարցին պատասխան տվողը: Պատմողն է և՛ հաստատողը, և՛ հերքողը, և՛ ծառացողը, և՛ խոնարհվողը: Հեղինակային խոսքն է համախմբում վեպի սյուժեն ու գործողությունը: Այդ խոսքի մեջ են իրար գալիս ճշգրիտ, արժանահավատ, օբյեկտիվ արձակի նկարագրության ռեալիստական գույներն ու սուբյեկտիվ արձակին հատուկ արտահայտման հուղական եղանակները:

Արձակի տարբեր գույները խառնուրդողը պատումի ոգեշնչված ու բարձր պաթոսն է, այսպես կոչված՝ հետորական-պաթետիկ արտահայտչությունը, որը մի դեպքում՝ ժխտման դեպքում, հանգում է «երգիծական ոգեշնչման», մյուս՝ հաստատման դեպքում, «քնարական խոնարհման»:

✓ Պաթետիկ-ոգեշունչ գովաբանության հոսանքի ալիքների մեջ են նաիրյան քաղաքի բոլոր ներկայացուցիչները, առանց բացառության: Այդ գովաբանությունից Զարենցը մեծ բաժին է հասցնում նրանց, ովքեր առավել ցածր են իրենց մարդկային-բարոյական նկարագրով, ովքեր ավելի են լարժանի «գովաբանություն» ունեցնող խարաղանին: Ինչպես օրինակ, բժիշկ Սերգեյ Կասպարիչը, որի գերագույն ազնվությունը հաստատում է կնոջ հանելուկային ինքնասպանության փաստը, ինչպես Վառդգյանը, որի հերոսությունն անցնում է մորթապաշտության ու ստորության եղբերով (ապացույց՝ կռակի պատմությունը), ինչպես Գեննրալ Ալշըր, ինչպես հաշտարար դատավոր Օսեփ Նարիմանովը, որի համար ծեղի արժեք շունի իր կոչման՝ արդարության ու ճշմար-

տության հարցը, որի արդարամտությունն անցնում է սեփական ստամոքսի միջով:

✓ Քաղաքի կենտրոնական անձնավորությունը՝ Մազուսի Համոն, բնականաբար, դարձել է չարենցյան հեղինական պաթետիկայի հիմնական կրողը: Պատմողի ոգևորությունը, երբ նա պատմում է Մազուսի Համոյի մասին, հասնում է կատարյալ հրավառության. հիացմունքը ողողում է հերոսի ամբողջ էությունը՝ հասարակական գործունեությունից մինչև կենցաղ, զմայլանքը տարածվում է նրա հետ կապված բոլոր հարաբերությունների ու առարկաների վրա: Եվ ամեն անգամ այդ հիացմունքը շրջվում է հակահիացմունքի, աննկատելիորեն վերաճում է սպանիչ մտրակման:

«Երկիր նաիրին» իբրև ժանրային ձև ավանդական-կանոնիկ վեպի ուղղակի հակադրությունն է: Ոչ կենսագրական, ոչ սոցիալական-հոգեբանական, ոչ էլ կենցաղային ու ընտանեկան վեպի ավանդական-սյուժետային ձևերը, որոնցից օգտվում էին Չարենցի նախորդներն ու ժամանակակիցները, չէին կարող իրենց կառուցվածքի մեջ տեղադրել երկիր նաիրի գաղափարախոսությունը: Անհրաժեշտ էր վեպի այնպիսի ձև ու կառուցվածք, որ համարժեք լիներ «գաղափարների վեպի» մտահղացմանը: Գրական հնարագիտությամբ միշտ զարմացնող Չարենցը այս անգամ ևս գտավ գեղարվեստական առաջադրությանը համապատասխանող նոր կառուցվածք՝ ժանրային նոր ձև:

✓ «Երկիր նաիրի» Վերջաբանը սկսվում է հետևյալ պարբերությամբ, որը նաև այդ նոր վիպական ձևի անուղղակի խոստովանությունն ու գիտակցումն է. «Ահա և ամբողջը, ընթերցող. ահա և մեր սույն պոեմանման վեպը, որը, վերջին հաշվով ոչ թե վեպ դուրս եկավ, այլ «այլակերպ» մի բան:—«Այլակերպ» բառն առնում ենք չակերտների մեջ, որովհետև այդպես պիտի ասեր սույն այս վեպիս մասին մեզ բավականին ծանոթ Հաջի Օնիկ էֆենդի Մանուկոֆը, այդ հայտնի անգլիախոս նաիրցին, եթե նա կենդանի լիներ և սույն այս վեպս կարդար: Այո, այսպես պիտի ասեր Հաջին, և մենք միանգամայն համամիտ պիտի լինեինք նրան, որովհետև նա, իբր հմուտ անգլիախոս և պատկառելի նաիրցի, հարց պիտի դներ սույն այս վեպիս ձևի ոչ ամբողջական լինելու, նրանում վեպի էլեմենտար կանոնների բացակայության և հազար ու մի այլ թերությանց մասին, ու՝ մեր բազում քանքարավոր քննադատներին ի իրատ՝ պիտի հիմնավորեր իր կարծիքն իր հմուտ անգլիախոսությամբ և պատկառելի... նաիրասիրությամբ...»:

✓ Վեպի ծայրահեղ ինքնատիպությունն էր այն «տաղնապի» պատճառը, որ ունեցել է Չարենցը, ենթագրելով, թե իր «այլակերպ» գրվածքը կարող է շփոթության մեջ գցել ընթերցողներին՝ չհասկացվել ու չգնահատվել:

Թեև Վերջաբանի հաջորդ տողերում Չարենցը կարուկ հայտարարում է, որ էականը բովանդակությունն է և ոչ թե ձևը, բայց տվյալ դեպքում ձևի «հերքումը», ինչպես այս վեպում նման հերքման տրամաբանությանն են ենթարկվում ուրիշ շատ հասկացություններ, ձևի հերքումը կատարվում է հաստատման նպատակով:

✓ Վեպի «այլակերպության» խոստովանությունը իրականում չարենցյան հեղինակի մի բեկորն է: Ուրիշ ոչինչ:

Չենք սխալվի, եթե ասենք, որ հեղինակին խստորեն մտահոգել է վեպի ժանրային տարբերակման ու կառուցվածքի խնդիրը: Այդ մասին նա բաղմամբով առիթներով խոսում է վեպի ներսում, հիշեցնելով, մասնավորապես, որ ինքը չի գնացել եվրոպական վիպագրության ճանապարհով, շեղ-

վել է ավանդական ուղիներին, որ իրեն ամենևին էլ չի զբաղեցրել հերոսների հոգեբանական աշխարհի ղենումը: Նման խոստովանությունները վկայում են Չարենցի «գեղագիտական տառապանքը»՝ գրվածքի ժանրային կառուցվածքը որոշելու հարցասիրությունը: [«Երկիր Նաիրի» ամենաճշգրիտ սահմանումը՝ «պոեմանման վեպ», ընտրել է ինքը՝ Չարենցը:

Պոեմանման վեպ սահմանմանը հարապատ է նաև այն բնութագրությունը, որ «Երկիր Նաիրի» տվել է Մարինտա Շահինյանը: Խմբագրի Առաջաբանում Մ. Շահինյանը գրում է, որ Չարենցի գործը «կարս քաղաքի էպոսն է՝ երեք ցիկլով» և ավելացնում. «Մեր առջև մի այնպիսի երկ է, գրված ղոգոլյան բանալիով, որ եթե պոեմ չէ, ապա լավագույն դեպքում էպոս է, որը գեղարվեստական բացառիկ նշանակություն ունի հայ գրականության զարգացման համար»¹⁹:

Ժանրային այս տարբերակումը, ավելի ճիշտ՝ համարձակ զուգահեռը էպոսի հետ՝ մի գործի վերաբերյալ, որտեղ չկա ոչ մի էպիկական հերոս և էպոսի համար անհրաժեշտ հերոսապատում, առաջին հայացքից կարող է միայն զարմանք առաջացնել: Այս պարադոքսն ունի շատ հիմնավոր բացատրություն, ինչպես և հիմնավորված է «պոեմանման վեպ» սահմանումը:

Ո՞րն է դրանց արդարացումը:

✓ Առաջին. Չարենցի նկարագրած կյանքի խիստ ծիծաղելի պրոզային զուգահեռ, տեքստի ընդհատակում, ձգվում են էպոսային այնպիսի երակներ, որոնք ծիծաղելիին հակադրում են ժողովրդական աշխարհի ու հայրենի եղբրքի պոեզիան, ասել է թե՛ Նաիրիի այն ըմբռնումը, որ ժողովուրդը պահպանում է իբրև իր դարավոր հոգևոր փորձից, իր էությունից անբաժան երազ ու գաղափար:

✓ Երկրորդ. Նաիրիի գաղափարը տեղաշարժելով իրական աշխարհից դեպի ֆանտաստիկայի սահմաններ, ռեալ կեցությունից տանելով դեպի մտավոր-ժության ասպարեզ, Չարենցը, այդուամենայնիվ, այս անրևական, բայց անհրաժեշտ քայլն անում է լայն տնհատի դիրքերից, որը Նաիրին պսակադրելու փոխարեն ժամանակավորապես ստիպված է պսակադրծել:

Մենդյան առաջին իսկ օրերից փորձեր են արվել պարզելու «Երկիր Նաիրի» դրական սկզբնաղբյուրները, ավելի ստույգ առնչություններն ու աղբյուրությունները: Առաջարկվել են տարբեր աղբյուրներ՝ Գոգոլի «Մեռած հոգիներ» պոեմը, Սալտիկով Շչեդրինի երգիծանքը, մասնավորապես «Մի քաղաքի պատմությունը», Անդրեյ Բելիի արձակը («Պետերբուրգ»), և, վերջապես, «Վերք Հալաստանին»:

Մի դեպքում առնչության պայման է դիտվել Չարենցի ժանրային կողմնորոշումը (նա էլ, Գոգոլի օրինակով, գրել է «պոեմանման վեպ»), մյուս դեպքում՝ պատումի ոճական կառուցվածքը (Չարենցը Անդրեյ Բելիի հետևություններ դիմել է արձակի աղատ, անկանոն շարահյուսությանը), ապա գեղագիտական նմանությունը (Աբովյանի պես Չարենցը մեծարում է հայրենիքը՝ «փնովելով»):

Իժվար է, իհարկե, կշռաչափով պարզել գրական այս կամ այն հուշարձանի «աղբյուրության աստիճանը» կամ ցույց տալ այս կամ այն գրական հուշարձանից Չարենցի ստացած տպավորությունների սահմանը: Անժխտելի է մի բան, որ «Երկիր Նաիրի» վեպում կարելի է հայտարհերել «յուրացումների» ինչ-ինչ տրվյալներ ու հետքեր, անգամ՝ գրական քաղվածքներ:

Չնայած գրական աղբյուրների «հետքերին», «Երկիր Նաիրին» արվեստի միանգամայն ինքնատիպ որակ է:

Գրականությունների պատմության մեջ անսովոր չեն այն փաստերը, երբ այս կամ այն գրական հուշարձանը ոչ թե միանգամից, այլ աստիճանաբար է բացում ներքին հարստությունը: Այդպիսի բախտի է արժանացել նաև «Երկիր Նաիրին», մեծարժեք մի գեղարվեստական գործ, որի ցրիվ շարվածքի մեջ երևում է Չարենցի կերպարանքը՝ իր մեծ տխրության, մեծ զայրույթի և մեծ երազի պահին: «Երկիր Նաիրին» ոչ միայն արվեստի բարձր չափանիշ է, գրական նորարարության տիպար, այլև արդիական հնչեղություն ունեցող մի զբոսայգի, որ տեսնում ենք Չարենցի ճակատամարտն աշխարհի հավերժական շարիքների՝ բռնության, պատերազմի, հողեր կաշկանդվածության, ազգային ազանդավորության դեմ:

8

✓ 1924 թ. տարեմուտին, հայ գրականության և իր անձնական մեծ բարեկամի՝ Ալեքսանդր Մյասնիկյանի, հանձնարարությամբ ու եռանդուն աջակցությամբ, Եղիշե Չարենցն ուղևորվում է արտասահման:

✓ Արտասահմանյան յոթամսյա ուղևորությունը, ինչպես երևում է Չարենցի գրած մի շարք նամակներից և «չափած» մտորումներից», վճռական նշանակություն է ունենում նրա կյանքում: Արտասահմանյան տպավորությունների ազդեցությամբ էլ ավելի են ամրապնդվում Չարենցի քաղաքական կողմնորոշումները, ինչպես և էական բեկում է կատարվում նրա գեղագիտական ըմբռնումների մեջ:

Նվրոպական մեծ քաղաքներից՝ նրանց հասարակական գոյաձևի «բնդհանուր գույնից» ստացած տպավորությունների մասին Ալ. Մյասնիկյանին գրած նամակում Չարենցը պատմում է հետևյալը. «Առհասարակ հարկավոր է ասել, որ Նվրոպայում շրջում է ոչ թե «կոմունիզմի ուրվականը», ինչպես բնդունված է ասել, այլ՝ կոմունիզմի սարսափը. այնպիսի մի սարսափ կա այս երկրներում բոլշևիզմի հանդեպ, որ անհնարին է նկարագրել. ամեն մի փոքր շարժումի, ամեն մի խլրտումի, ամեն մի ամենափոքր խլրտումի մեջ այստեղ գտնում են բոլշևիկների մատը և ահավոր թմբուկ են խփում, որ իշխողները արթուն մնան: Ահարկված բուրժուան, շշմած եղան նման, արյուն է կալել աչքերին—ու ամեն տեղ, ամեն ինչի մեջ տեսնում է կարմիր գույնը ու բառաչում է վախից, ու ահազանդ է խփում...»:

Չարենցն արտասահման մեկնեց իրրե հորհրդային երկրի բանաստեղծական դեպքան՝ հպարտ այն գիտակցությամբ, որ ինքը նոր աշխարհի՝ ազատագրված ազգերի Միության, քաղաքացին է:

Դեռ նավախցիկում գրած «Դեպի Ստամբուլ» բանաստեղծության «մտնում ենք—արտասահման» տողը աշխարհագրական սահմանագիծ նշանակելուց առաջ նշանակում էր քաղաքական անջրպետ: Դա ավելի ցայտուն գծերով երևավուց Կոստանդնուպոլսում, որի անմիջական տպավորություններով Չարենցը պրեզ հրապարակախոսական ուժեղ շնչի «Ստամբուլ» պոեմը:

Սուլթան Ֆաթիի ժամանակներից թեև դարեր են անցել, երկիրը այլևս կոչվում է «Ռեպյուբլիկ Թյուրք», անճանաչելիորեն փոխվել է Պալսի դիմագիծը («Մի ոտքը մեկնած է Նվրոպա, Մի ոտքը Ասիո մեջքին», Ստամբուլը «հպարտ-դինջ» վայելում է XX դարի քաղաքակրթությունը, «հրճվում է պոռնիկի նման»), բայց առաջվա պես միահեծան, բիրտ, բարբարոս ուժի տակ՝

Հեծում է ամբողջ մի Երկիր,
եղ ոչ թե լոկ մի պատ մարմարե:
Անցել են այն օրից դարեր,
Բայց դեռ հետքը սուլթանի ձեռքի
Մնացել է պատին այս քարե—
Ու մոռալ ճակատին երկրի...

«Ստամբուլ» պոեմով Չարենցը բացեց արտասահմանյան երկերի շարքը, գործի ղեկավար իր հրապարակախոսական պաթոսի և երգիծանքի շռալ աղբյուրները:

Արտասահմանից Բաքվի «Վիշկայի» խմբագրությանը գրած նամակում Չարենցը եկել է մի հղրակացության, որը էական նշանակություն ունի նրա գեղագիտական հայացքների «հիմնական հեղաշրջումը» (սա բանաստեղծի ինքնաբերորոշումն է) հասկանալու համար:

Չարենցը ծառանում է լեֆական-ստանդարտական դոկտրինայի, մարդուն մի կողմով՝ սոսկ դասակարգային խմորով, պատկերելու ազանդավորական կաղապարի, գեղագիտական ինքնասահմանափակման, արվեստն «իրերի արտադրությամբ» փոխարինելու միտումների դեմ:

Կարող է հարց տրվել. ինչո՞ւ էր Չարենցը ծառանում Standart-ի գրույթների դեմ, մանավանդ որ նրա գեղագիտական նոր ծրագրում ևս տեսակարար մեծ կշիռ ունեւ արվեստը կյանքի հրատապ խնդիրներին ծառայեցնելու հրահանգը:

Բանն այն է, որ կյանքի և արվեստի փոխհարաբերությանը Standart-ում տրվում էր միակողմանի բացատրություն, գոեհիկ մատերիալիստների ոգով և գրույթներով արվեստը համարվում էր հասարակական այս կամ այն ֆորմացիայի ուղղակի, անմիջական արտադրությունը: Բացառվում էր արվեստի հարաբերական անկախությունն ու ինքնուրույնությունը, նրա յուրահատկությունը:

Չարենցին, ահա, ամենից առաջ չէր գոհացնում «Standart»-ական «պողիցիաների» խիստ միակողմանիությունը, ինչպես նաև կամ ձեին, կամ բովանդակությանը առաջնություն տալու, դրանք իրարից անջատելու, դրանց փոխներթափանցումը՝ ներքին կապերը, ժխտելու լեֆական դոկտրինան:

Լեֆի տեսարանները՝ Արվատովը, Չուժակը, որոնք մարքսիզմը «յուրացրել էին» բողոքանովյան, մախիստական աղբյուրներից և հերքում էին արվեստի ճանաչողական սկզբունքը, կյանքի արտացոլման տեսությանը հակադրում էին արվեստի մեջ «կյանքի կառուցման» նշանաբանը: «Կյանքի կառուցման» լողունգն, ըստ էության, ոչ միայն ընդհանուր կերբ շունհր կյանքի խոր յուրացման ռեալիստական հայացքի հետ, այլև ուղղված էր բուն արվեստի՝ հոգևոր գործունեության յուրահատուկ ոլորտի դեմ, արտացոլման լենինյան տեսության դեմ:

Ինչպես «Վիշկայի» խմբագրին՝ Սուրեն Երզնկյանին, այնպես էլ Հարություն Սուրխաթյանին գրած նամակներում, որոնք տեղ-տեղ նույնիսկ բառացի կրկնում են միմյանց, Չարենցն ընդգլղում է «ձախ» հոսանքների («Мѣф», կոնստրուկտիվիստներ, «մորֆոլոգներ»), գեղարվեստական ազանդավորության ու սահմանափակումների դեմ:

Թեև Չարենցի նամականու ձեով գրված հոգվածներում կան նախկին «պողիցիաների» ու «ղալրոցային» մտածողության որոշ հետքեր, ինչպես, օրինակ, արվեստի աշխարհահռչակ գործերը «յուրաքանչյուր դարաշրջանի տիրող դա-

սի» հոգեբանության կնիքով բացատրելու դրույթը, ինչպես արվեստի յուրահատկության հերքումը («Ոչ մի սպեցիֆիկացիա»), ինչպես ձևի՝ ֆորմայի, հերքումը,—բայց այս թուլություններով իսկ արտասահմանից գրած նամակ-հոգվածները նշանավորում են գրականության ու արվեստի խնդիրների գնահատման նոր աստիճան:

1925-ին գրում է «Պոեմ հերոսականի» Պրոլետը, սւր արծարծում է բանաստեղծության և կյանքի հարաբերության խնդիրը:

Այս անավարտ պոեմն սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ.

Լեֆյան թմրուկը թողած մի կողմ,
Հատվող սողերը նետելով դեն,
Կրկին խրթին մի խոր զոդով
Առնում հմ յամբ ես ու բողաղոտ,
Որ մեր պայքարը քնարերգեմ:

Որոշ ժամանակ հրապուրվելով «Պեֆ»-ի գեղագիտական դոգմաներով, Ջարենցն արդեն զգում է դրանց միակողմանիությունն ու սահմանափակությունը, ուստի և խնդիր է դնում հաղթահարել «ձախ» հոսանքների հրահանգած գրական սխեմատիզմը՝ «Լեֆյան թմրուկի» աղմկարարությունը և մտնել ավելի հանգիստ, ավելի խոր հուն:

Ջարենցի ստեղծագործության մեջ առանձնահատուկ տեղ են զբաղեցնում այն բանաստեղծություններն ու պոեմները, որոնք անմիջականորեն կապված են Լենինի անվան հետ՝ կամ նրա պատմական մեծ գործի շափածո գնահատականներ են, կամ նրա հետ առնչվող «Յեմատիկ պատմություններ», կամ նրա գործով հիմնավորվող «արվեստի հիմնական օրենքի» բացահայտումներ:

Ջարենցի Լենինապատումի առաջին անվանական էջը 1923-ին շարագրած «Ես և Իլլիշը» ֆանտաստիկական պոեմն է:

Գալիբը հսկող, նետաձիգ բանաստեղծը,—այսպես էր որակավորում իր բանաստեղծական առաքելությունը ինքը՝ Ջարենցը,—անգլիացի նշանավոր ֆանտաստ գրող Հերբերտ Ուելսի «Ժամանակի մեքենայով» մտովին ճանապարհորդություն է կատարում դեպի... 2500 թվականը:

...Հոկտեմբերի հաղթությունից հետո, 1920-ին, արդեն տեղի էր ունեցել Վ. Ի. Լենինի պատմական հանգիպումը անգլիացի գրողի հետ, որի արդյունքը կղավ Ուելսի «Ռուսաստանը մշուշի մեջ» հայտնի գիրքը:

Այդ գրքում Լենինն անվանված է «կրեմլյան երազող»։ Լենինը, Հերբերտ Ուելսի տպավորությամբ, անհավատալի-անիրագործելի-ֆանտաստիկական ծրագրեր է մշակում Ռուսաստանի ապագայի համար...

Ուելսը Լենինյան ծրագրերի ու կոահոմենների նկատմամբ ունի մի վերաբերմունք, որը կարելի է անվանել՝ թերատեսություն: Հեղափոխությամբ տակն ու վրա հղած Ռուսաստանը նրան երևում էր իբրև պատմության ալիքներում խորտակվող նավ: Հերբերտ Ուելսին թվում էր, որ ինքը շուտով լինելու է ոչ միայն Ռուսաստանի, այլև առհասարակ մարդկային քաղաքակրթության կործանման ականատեսը:

Ջարենցի «Ես և Իլլիշը» ֆանտաստիկան, ըստ երևույթին, հղացվել է իբրև պատասխան Հերբերտ Ուելսի «Ռուսաստանը մշուշի մեջ» գրքում արտահայտված թերահավատության, մի տեսակետ, որն այդ օրերին գտնվում էր համաշխարհային հասարակական կարծիքի կիզակետում:

1924 թ. հունվարյան անփարատելի վշտի օրերին սովետական շատ բանաստեղծներ՝ երկրի բոլոր եզերքներից, առաջնորդի մահվան անմիջական տպավորությամբ, գրեցին Հրաժեշտի բանաստեղծություններ:

Արդեն հունվարի 23-ին Չարենցը գրեց այժմ արդեն քրեստոմատիական դարձած «Լենին» ներբողը:

Այդ բանաստեղծության ուժը միայն վշտի անկեղծությունը չէր, այլև առաջնորդի Գործին տված գնահատականների խորությունն ու հեղափոխական լավատեսությունը:

Արդեն այս բանաստեղծության մեջ կարելի է նշմարել այն էական գաղափարական խնդիրները, որ Չարենցը լուծելու էր իր մյուս լենինյան պատումներում:

Լենինի մահը ամբողջ երկրում ստացավ համաժողովրդական սգի կերպարանք:

Հողագնդի բոլոր անկյուններում, նույնիսկ ամենահեռավոր եզերքներում, անմիջական արձագանք գտան ՌԿ(Բ) Կենտկոմի «Կուսակցությանը: Բոլոր աշխատավորներին» Ուղերձի համառոտ, բայց տպավորիչ խոսքերը.

«Լենինն ապրում է ամեն մի ազնիվ Բանվորի սրտում:

Լենինն ապրում է ամեն մի ընդադուրկ Դյուղացու սրտում:

Լենինն ապրում է միլիոնավոր զաղութային ստրուկների մեջ»:

Չարենցի բանաստեղծական սգերգի արտահայտչությունը, հնչյունը, ուրիշներ, պառուզան, ինչպես և գնահատականների կազմը, անտարակույս, ներշնչված է այդ պատմական Ուղերձի բնութագրություններից:

Լենինի մահից հետո, սովետական գրականության և արվեստի առաջնահերթ խնդիրը դարձավ «երկրագնդի վրա երբևէ հղած մարդկանցից ամենամարդկային» գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը:

Դա վերին աստիճանի բարդ և դժվարին խնդիր էր:

Դժվարությունն ամենից առաջ այն էր, որ Լենինի մոտումենտալ և բազմակողմանի էությունը բացահայտելու համար անհրաժեշտ էին ոչ միայն լենինյան պատմական գործի փայլուն իմացություն, այսինքն՝ լենինյան աշխարհայացքի տիրապետում ու վերապրում, այլև գեղարվեստի հզոր ու համարժեք միջոցներ:

Մյուս դժվարությունները Լենինի կերպարի մեկնաբանության հավաստի, այսինքն՝ ոչ միայն քաղաքական, այլև գեղարվեստական համուղիչ տեսանկյունը պտնելն էր:

Անհրաժեշտ էր այնպես ներկայացնել առաջնորդին, որ երևար կերպարի «մարդկային տեսանկյունը» և ոչ թե քաղաքական գործչի պլակատային սխեման:

Ինչպես Վլ. Մայակովսկին, Եղիշե Չարենցը նույնպես առաջին հերթին մտահոգված էր մեկնաբանության խնդրով: Դրա արտահայտությունն են նրա հետևյալ տողերը, ուր, ինչպես գրում է Պ. Սևակը, Չարենցի մտորումը ստացել է «գեղագիտության հիմնական օրենքի» ուժ.

...Լենին, այո՛, Լենին:—Բայց ոչ միտինգային,

Բայց ոչ թմրուկ թեթև, բայց ոչ պլակատ:

Լենին—այսօր արդեն ասել է գազաթ,

Ասել է—ներքին կառուցում քո հոր թեմայի:

Ա. Անդրեևի լենինյան քանդակների հռչակավոր շարքը, Վլ. Մայակովս-

էութեան «Վ. Ի. Լենին» պոեմը, Մ. Գորկու «Լենին» հուշագրական ակնարկը, Բ. Պաստերնակի, Ս. Եսենինի, Ն. Ասենի, Պ. Տիշինայի, Մ. Սվետլովի, Գ. Տաբիձեի և այլոց բանաստեղծութիւնները սովետական արվեստում հաստատում էին լենինապատումի գեղագիտութիւնը:

Արդեն 1925-ին, արտասահմանում՝ Բեռլինում, Չարենցը տպագրեց «Երեք փոքրիկ պոեմ»՝ «Լենին» շարքից, գրքույկը, ուր տեղ գտան «Լենինն ու Ալին», «Լենին քեռին», «Բալլադ Վլադիմիր Իլյիչի, մոլոժիկի և մի զույգ կոշիկի մասին» հանրահայտ պատումները:

Դժվար չէ նկատել, որ հասարակ մարդկանց հուզաշխարհի և Լենինի հոգեկան միասնութեան գեղարվեստական կողմնորոշումը մեծ նշանակութիւն ունեցավ Չարենցի ստեղծագործութեան ռեալիստական հիմքերը ամրացնելու մեջ:

Լենինյան պոեմներով Չարենցը ռոմանտիկական ձևից անցավ պատումի ռեալիստական ձևին, արտահայտման ավանդական-ռոմանտիկական ոճից՝ ռեալիստական արտահայտչութեանը, ուր էական դեր են խաղում կոնկրետ մանրամասները, ժամանակի նշաններն ու գույները, կենդանի, բնական հնչերանգը:

Մուշա Պողոսից («Ամենապոեմ») և հայ գեղջուկից («Մաճկալ Սաբոյի պատմութիւնը») հետո Չարենցի բանաստեղծութեան ոճային համակարգում այդպիսի «դեր ստանձնեցին» թուրք նավաստին, Պիտերի բանվորի տղան, ռուս մոլոժիկը:

Բոսֆորի ափին Լենինի մահը սգացող թուրք մակույկավար Ալին, հեռավոր Սիրիից դուրացիներին հուշող հոգսերով Լենինի մոտ եկած մոլոժիկը, հոր պատմութիւնների տպավորութեամբ Լենինին տեսնելու համար Կարմիր հրապարակ շտապող բանվորի տղան կենդանի մարդիկ են՝ ամեն մեկը ապրումների արտահայտման յուրահատուկ, վերին աստիճանի բնական եղանակներով: Այդ հերոսների պարզ ու հասարակ պատմութիւնների միջոցով Չարենցը լուծում է գեղարվեստական այնպիսի էական խնդիր, ինչպես շարքային անհատի և երկրի առաջնորդի հարաբերութեան խնդիրն է:

«Երեք փոքրիկ պոեմի» հրատարակութեան «Լենին շարքից» հղումը հուշում է, որ Չարենցը ծրագրել էր ավելի լայն ընդգրկումով և բաղմակողմանիորեն ներկայացնել Լենինի կերպարը:

Բանաստեղծի ինքնածրագրերի յուրացումները եղան մի շարք նոր գործեր՝ «Կոմունարների պատը Փարիզում» («Ալեքսանդր Մյասնիկյանի հիշատակին»), «Մահվան քայլերդ», «Չուգունն մարդը» և այլն:

Եթե «Կոմունարների պատը Փարիզում» պոեմի առաջին տարբերակը («Մյուր-դե-Ֆեդերե») գերազանցորեն Փարիզի հակապատկերների գեղարվեստական յուրացումն է, ապա նոր տարբերակը Չարենցը խմբագրել է այնպես, որ պոեմի առանցքն է դարձել լենինյան գաղափարների փառաբանման ու հաղթութեան մոտիվը:

Հեղափոխութեան գործին նվիրումով անձնական վիշտը հաղթահարելու մոտիվի յուրօրինակ շարունակութիւնն է Արփենիկի հիշատակին նվիրված «Երկու սոնետ»:

Ինչպես պատմութեան շրջադարձը գնահատելիս Չարենցը վերին չափանիշ է համարում «ապստամբութեան վարպետի» բազմազան հեռատեսութիւնը, գոյութիւնը գնահատելիս՝ լենինյան մաքի «գիտցիպլինը», այդպես էլ անձնական դրաման չափում է լենինյան վշտի չափանիշներով:

1927-ին, սկզբում Թիֆլիսի «Մարտակոչ» լրագրում՝ թերթոններով, ապա՝ առանձին գրքով, դարձյալ Թիֆլիսում («Զակկնիգա» հրատարակչություն), տպագրվեց Զարենցի արձակի երկրորդ ծավալուն կտավը՝ «Հիշողություններ Երևանի Ուղղիչ տնից»:

Լինելով անհավասարակշիռ, «խենթ» խառնվածք, որը երբեմն նրան հասցնում էր անսանձ մոլեգնության, Զարենցը 1926 թ. աշնանը Երևանի Աստաֆյան (Աբուլյան) փողոցում, օրը ցերեկով, կատարել էր «հերթական», բայց այս անգամ՝ «ճակատագրական խենթությունը». ատրճանակից կրակել էր Երևանի սիրունատես, երևելի աղջիկներից մեկի վրա, նրան պատճառելով մարմնական թեթև վնասվածք:

✓ Այս դիպվածի, իր իսկ որակումով՝ «քրեական ծանր հանցանքի» համար, Զարենցը դատվեց ու դատապարտվեց, դառնալով Երևանի Ուղղիչ տան կալանավոր:

Հայ գրականությունն այս «չարաբաստիկ» ու տխուր պատմությանն է պարտական իր անդուգական էջերից մեկի՝ «Հիշողությունների...» ծնունդը:

Պատմելով այս երկը գրելու շարժառիթների մասին, Զարենցը մի քանի տողով ներկայացնում է նաև գեղարվեստական այն խնդիրը, որ պատմողին հուշել է «արտասովոր աշխարհը»՝ Երևանի Ուղղիչ տան կյանքը:

Այս խնդիրը նաև հեղինակի դիրքորոշումն է. «Իրերի դժբախտ բերումով հս առիթ ունեցա մոտ վեց ամսվա ընթացքում բավականին ծանոթանալու Երևանի Ուղղիչ տան կյանքին և այժմ էլ ուզում եմ նկարագրել այդ հետաքրքիր վայրը, որը... ապրում է մեր աչքերի առաջ իր յուրօրինակ կյանքով... ևս այստեղ պատմելու եմ միմիայն «տպավորություններ» և բնավ հավակնություն չունեմ զբաղվելու խորհրդային կյանքի այդ, ես կասեի՝ դարմանալի անկյան ուսումնասիրությամբ: Այս իմաստով իմ դիտողությունները կունենան բավականին սուբյեկտիվ բնույթ, սակայն ևս միտքարում եմ ինձ այն հույսով, որ դրանք զուրկ չեն լինի որոշ «մարդկային» հետաքրքրությունից...»:

Այս նախնական բացատրության մեջ տրված է գրվածքի գեղարվեստական բանաձևը՝ պատմել բացառապես «մարդկային» հետաքրքրություն ներկայացնող տպավորություններ, ուրիշ խոսքով՝ «խորհրդային կյանքի դարմանալի անկյան»՝ կալանավորական փակ աշխարհի մեջ յուրացնել նրա մարդկային-հուզական բովանդակությունը:

Դեղագիտական սույն կեցվածքը անծանոթ չէր գրականության պատմությանը: Դասական օրինակը տվել էր Ֆ. Մ. Դոստոևսկին՝ Զարենցի գրվածքում բազմիցս հոլովվող «Մեռյալ տունը» (1861—1862) նոթերով, որի գեղարվեստական հետքերն, անտարակուսելիորեն, կարելի է դիտել «Հիշողություններում...»:

Ֆ. Մ. Դոստոևսկուն համաշխարհային հռչակ բերած «Մեռյալ տունը»՝ դանտեական դաժան տեսարաններով և շղթայտկապ միուսիայի տաժանակրության ահասարսուռ նկարագրություններով, անշուշտ, չէր կարող ելակետ լինել Երևանի Ուղղիչ տան կյանքի նկարագրության համար, ոչ էլ Զարենցին կարող էր հարադատ լինել քրիստոնեական «հնազանդության» բարոյական այն պատվիրանը, որ իր գրվածքով քարոզում էր Դոստոևսկին:

Այսուամենայնիվ, իր կալանավորական տպավորությունները շարադրելիս Զարենցը աչքի առաջ է ունեցել «Մեռյալ տան» հեղինակի մարդկային դիր-

քերը, «փակ աշխարհի» բնակիչների հոգեբանության յուրահատկությունները բացահայտելու դոստոևսկիական կրքոտ հարցասիրությունը, ինչպես և «Մեռյալ տան» գեղարվեստական կառուցվածքն ու հերոսներին բնութագրելու դոստոևսկիական պատումի եղանակը:

Ամենից առաջ՝ մարդկային դիրքերը:

Անտարակույս, պատմական վիթխարի անջրպետ է բաժանում իրարից Դոստոևսկու «Մեռյալ տան» տաժանակիրներին Ջարենցի «Ուղղիչ տան» կալանավորների ճակատագրից:

Դոստոևսկու «Մեռյալ տունը», որ խորհրդանշում է ցարական Ռուսաստանի հասարակական կառուցվածքի ամբողջ դաժանությունը, այն վայրն է, ուր սպառվում և կործանվում են ժողովրդի կենդանի ուժերը: Իր իսկ՝ Դոստոևսկու որակումով, «Մեռյալ տան» մեջ «իդուր կործանվեցին հզոր ուժերը, կործանվեցին աննորմալ կերպով, անօրինական, անվերադարձ»:

Ջարենցի «Ուղղիչ տունը», ընդհակառակը, այն վայրն է, ուր երբեմնի «շեղվածներն» ու հանցագործները կոչված են իրենց տեղը գտնելու կյանքում, փրկվելու կործանումից, դառնալու հասարակության լիարժեք անդամներ:

Ճակատագրի արմատական տարբերությունը, ոչ էլ մեկի մոռյալ, մյուսի՝ լավատեսական շունչը, չի բացառում հեղինակային վերաբերմունքի նույնությունը, նրանց դիրքերի ընդհանրությունը:

Անկախ բոլոր տարբերություններից՝ պատմական ժամանակ, սոցիալական պայթոս, հեղինակային աշխարհայացք և այլն, Ջարենցին խորապես հարազատ էր ուսւ գրականության մեծ մտրդասերի հոգեկան շաղախը՝ նրա լայնատարած, անմնացորդ հումանիզմը:

Մարդու գնահատման չարենցյան բարձր դիրքերով է շնչում «Ուղղիչ տունը»՝ մարդկային եղբայրության չարենցյան մատյանը, որի պայթոսի համար չափազանց բնորոշ է նրա ամենավերջին հատվածը. «Վերջին հիշողությունը, որ մնացել է իմ մտքում այդ վերջին օրերից՝ այն երեք չարաճճի, ցրտից այրված դեմքերով ու սև, պսպղուն աչքերով «խուժաններն» են, որոնց մի ցուրտ երեկո կայարանի ճանապարհին հավաքել էր մեր պետը, դրել կառք և բերել Ուղղիչ տուն...»

...Այդ օրը նրանց նոր շորեր հագցրին և տեղափոխեցին Ուղղիչ տան խուզարուծարանը, որ գտնվում էր մեր շենքի դիմացը: Հին կալանավորական շորերից մի գիշերվա ընթացքում փոքրացրին ու ծիծաղելի-խոնթոշ զգեստներ կարեցին նրանց համար Անուշն ու Մարգարիտը: Նրանք ապրում էին ծառայողների սենյակի մի անկյունում և դո՛հ էին իրենց վիճակից: Պետք էր հարուցել, որպեսզի նրանց մանկատուն ընդունեն, բայց դորձը ձգձգվում էր: Եւ նրանց այդտեղ էլ թողի, այդ երեք փոքրիկ «խուժաններին» — Ուղղիչ տան վերջին օրերիս երեք այդ իմ փոքրիկ ընկերներին — իմ երեւ եղբայրներին...»:

«Նրեանի Ուղղիչ տնից» գրվածքը գեղարվեստական զարմանալի երևույթ է ներքին աշխարհագրական տրամադրությամբ ու միասնությամբ, ուր դերունի համազգացման այն վարակիչ պայթոսը, որն անընդմեջ թրթռում է պատումի ամբողջ ընթացքում՝ «փակ աշխարհի» «Մուտքից» մինչև նրա ելքը՝ «Վերջին օրերը»:

Երբ Ջարենցը խոսում է իր տպավորությունների «սուրբեկտիվ բնույթից», առաջին հերթին նկատի ունի իր դրական վերաբերմունքն այն մարդկանց ճակատագրի նկատմամբ, ովքեր ինչ-ինչ պատճառներով, «հոգեբանական», «բիոլոգիական» կամ այլ կարգի շարժառիթներով, երբեմն իրենց կամքից

անկախ, հայտնվել են կյանքի հատակում՝ դարձել են բնակիչները «Ուղղիչ տան»:

Չարենցյան որակավորումով Ուղղիչ տան «անձնակազմը» ոչ միայն միատարր չէր իր մարդկային նկարագրով, այլև շափաղանց մեծ տարբերություններ կային բնակիչներից յուրաքանչյուրի ճակատագրի միջև. քրեական ծանր հանցագործների՝ մարդասպանների կողքին Ուղղիչ տան կամերաներում տեղ են գրավել չնչին զանցանք կատարած մարդիկ, մեծ ճանապարհի ավազակների կողքին՝ փողոցային գրպանահատներ, նշանավոր գողերի կողքին՝ «անշառ», խեղճ ու կրակ արարածներ:

Չարենցի հուզական վերաբերմունքը, իր բազմազան տարբերակներով՝ կարեկցանք, խղճահարություն, մտերմություն, հանդիմանություն, ակնածանք, զմայլանք, զվարճանք, դառնաթախիծ հեգնանք և այլն, այն ճանապարհն է, որով նա մտնում է այդ մոլորված «հասարակության սիրտը»՝ ճանաչելու «փակ աշխարհի» մարդկային էությունը:

Այս առիթով ակամա մտաբերում ես «Երկիր Նաիրի» հերոսների դատապարտման-մերկացման շարենցյան հնչերանգը:

✓ Մինչ ազգային պատմության ճակատագրական օրհասին հայտնված «պատվարժան» «նաիրյան դեմքերը» արժանանում են գրողի դաժան դատ ու դատաստանին՝ չթողնելով հաշտության և ներման ոչ մի ճանապարհ, «Ուղղիչ տան» բնակիչները», ընդհակառակը, արժանանում են գրողի «արդարացմանը»՝ ճանապարհ տալով ներման շարենցյան հնչերանգին:

✓ Բանն այն է, որ սրանք՝ կալանավորակալն «փակ աշխարհի» բնակիչները, հասարակական այնպիսի լուրջ վտանգ չեն ներկայացնում, ինչպես ազգային կյանքի մակարույծները:

✓ Մինչ «Երկիր Նաիրի» վեպում Չարենցը առարկայացնում էր նաիրյան քաղաքի դեմքերին՝ զրկելով նրանց մարդկային նկարագրից ու հատկություններից, այլև գոյության հեռանկարից, «Ուղղիչ տան» մեջ, հակառակը, անում է ամեն ինչ՝ մարդկայնացնելու արդեն առարկա դարձած կալանավորներին և նշմարելու նրանց գոյության հեռանկարը:

«Ուղղիչ տան» ամենամեծ արժանիքը, «մարդկային դիրքերից» հետո, իհարկե, տիպագրման, բնավորություններ բացահայտելու շարենցյան հզոր վարպետությունն է:

«Երևանի Ուղղիչ տունը» այս առումով բնավ չի դիջում «Երկիր Նաիրի» վեպին. իբրև թե «անձնական հաճույքի», պարապ ժամերը լրացնելու, հոգեկան դատարկությունը հաղթահարելու մտահոգությամբ գրված «Հիշողություններում...» Չարենցը հերոսներին կյանք ու շունչ տվող նույնպիսի խոշոր վարպետ է, ինչպես «Երկիր Նաիրի» վեպում:

«Ուղղիչ տան...» Չարենցը խոր ու խորաթափանց դիտող է: Վերին աստիճանի պարզ է՝ «պարզունակության» հասնելու շափ պարզ, նրա արտահայտման ոճը: Ավելին. Չարենցը բնավ չի դիմում գեղարվեստական բարդացումների, այսպես կոչված «գրական հնարանքների», չի դիմում որևէ ճիգ ու ջանքի՝ բնավորություններ բացահայտելու համար:

Բնական, ազատ, ինչ-որ շափով «թեթև ու թուլցիկ», ինչ-որ տեղ «անկազմակերպ», «ցաքուցրիվ» պատումն էլ բավական է, որ «Ուղղիչ տան» բնակիչները երևան իրենց ուրույն բնավորությամբ, ավելի ստույգ՝ ավարտված անհատականությամբ: Այս առումով, անտարակույս, գեղարվեստական նշանակալից յուրացում է «կալանավորակալն արիստոկրատիայի» ներկայացուցիչ

Բաղդասարի կերպարը, որին Չարենցը հանձնարարում է իբրև «ամենաամբողջական տիպը» կալանավորական հասարակության մեջ:

Նույնը կարելի է ստեղծել նաև Լազյու (որ Ուզլիշ տուն է ընկել իր անբարոյական կնոջ պատճառով), Ասլան ըրծու՝ պարզամիտ, անշառ հայ գյուղացու, Բելոգուբովի և Բրավելմանի՝ էությունը խեղաթյուրված մարդկանց, «Ուզլիշ տան» թերևս բոլոր բնակիչների մասին՝ հյուսիս, կենդանի բնավորություններ, «բնավորության օրենքի» շարենցյան յուրացումներ:

Արտաքին ձևով հեղինակի օրագիր հիշեցնող պատումը (Չարենցը ներկայացնում է իր օրագրային գրառումները) ներքին բովանդակությամբ գեղարվեստական ուժեղ ընդհանրացումն է կյանքի այն անկյան, որը կոչվում է «կալանավորական հասարակություն»՝ յուրահատուկ «կենցաղային կոլորիտով», իր «օրերով ու վաստակներով», բարբերով ու վարբերով:

Ո՞րն է շարենցյան գեղարվեստական ընդհանրացման ծանրության կենտրոնը:

Երևի այն, թե ինչպես մարդկային քայքայված, աղճատված, խեղաթյուրված կապերը սոցիալական նոր աղդակների, առաջին հերթին՝ աշխատանքային նոր հարաբերությունների ազդեցությամբ, վերագտնում են իրենց մարդկային դիմագիծը, թե ինչպես ազնիվ ու հանրօգուտ աշխատանքը, անգամ Ուզլիշ տան նման միջավայրում, հրահրում է մարդու բարոյական վերածնունդը:

Այս մոտիվներն անցնում են «Ուզլիշ տան» բոլոր էջերով, որով և Չարենցի պատումը վերածնում է «մարդկային ռապսոդիայի», ինչպես վերնագրի է ուս սովետական ականավոր դրամատուրգ Ն. Պոգոդինը դարձյալ կալանավորական աշխարհին նվիրված իր «Արիստոկրատներ» դրամայի առաջին տարբերակը:

10

✓ «Խմբապետ Շավարշը» պոեմում (1928), որը Չարենցի ծրագրած «Ապրտամբություն» մեծ կտավի մի հատվածն է, բաց ամբողջական հատվածը, խմբապետության ճակատագիրը լուսաբանվում է ոչ թե զտարյուն երգիծանքի գույներով, ինչպես «Աղգային երազում» և «Ամենապոեմում», այլ հոգեբանական խորացումների արտահայտչությամբ:

Տարբերությունն այն է, որ, հեռանալով երևույթի մակերեսային-արձանագրական և, մասնավոր, պլակատային-հրապարակախոսական լուծումներից՝ ժամանակի գրականության ու կերպարվեստի շատ գործերում տեղ գտած սխեմատիկ հասարակացումից, Չարենցը փորձում է երևույթը քննել ավելի խոր հայացքով, պարզել պարտիզանական շարժման ողբերգական վերասիրման պատմահասարակական պատճառները և պատասխանել այն հարցին, թե ինչու խմբապետը, որ մի ժամանակ, իր ծննդյան օրերին, ժողովրդական լայն խավերի աչքին բարձր ու անվիճելի հեղինակություն էր, դարձավ միանգամայն ատելի՝ այդ նույն ժողովրդական խավերի համար:

✓ Շավարշը՝ պարտիզանական շարժման դրաման արտահայտող հերոսը, լայն թափի տեր, կորովի, ջլապինդ, ուժեղ անձնավորություն է: Այդպես է հանձնարարում նրան Չարենցը պոեմի նախագրության մեջ՝ Մուսքում, որը սրտի մաստով նաև պոեմի ավարտամասն է՝ շիկացման բարձր կետը:

Ահա Չարենցի հանձնարարականը.

Խմբապետ Շավարշը:—Մի հաղթ տղամարդ,
 Երեսին՝ վերից վար՝ դաշույնի հարված.
 Այդ հարվածն համարում էր իր դեմքի զարդը՝
 Մանավանդ, երբ դժգոհ էր ու մի քիչ հարբած:
 Այդ հարվածն ու բեղերը:—Դեղին, ոլորած,
 Երկու խուրձ հրեղին, երկու առու,
 Որ ծանր իջնելով կղակի վրա—
 Նրան տալիս էին «քաջի» համարում:
 Եվ մոռյլ աչքերը՝ բիրենրում արյուն,
 Եվ խիտ հոնքերի գերանդին...

Շավարշի արտաքին առնականության շարենցյան այս նկարագրին խորապես ներդաշնակում է նրա հոգեկան աշխարհի փլատակվածության նույն-
 քան ազդեցիկ, տպավորիչ պատկերը.

...Հյուրանոցում խմբապետ Շավարշը
 Խմում էր, խմում ու մոլժով լցվում:

Շավարշը խմում էր:—Լուռ, մոռյլ բազմած,
 Սեղանի գլուխը, որպես ամսյ ծանր.
 Եվ ամեն մի բաժակը քամած
 Նրան դարձնում էր ավելի համր:

✓ Շավարշը, որ մի ժամանակ կարծում էր, թե ինքը և հերոս է, և մարդ, հասել է ճակատագրական-ճգնաժամային մի հոգեվիճակի, երբ մտածում է, որ այլևս ոչ հերոս է, ոչ էլ մարդ... Իր իսկ աչքին նրա անցյալը երևում է իրրև ցնդած երազ ու անիրական լեզենդ, ներկան՝ ունայնություն...

✓ Իսկ ինչ է պատահել, ինչո՞ւ Շավարշը, որ «իրեն համարում էր անհաղթ արու, որպես հրաշք՝ ելած հայ ցեղի արգանդից», հասել է հոգեկան այնպիսի փլատակվածության, որ այլևս տրվում է ինքնախոշտանգման:

Հերոսի վերասիրումը բացահայտելու համար Չարենցն անցնում է նրա կյանքի պատմությանը:

✓ Թուրքական բիրտ բռնություններից իր աշիրաթը փրկելու համար Շավարշը հնուսից գաղթել ու ապաստանել է «Արարատյան հանրապետության» սահմաններում, հույս ունենալով, որ «Ռուսահայ եղբայրները» աջակցության ձեռք կմեկնեն անիրավվածներին, որ դաշնակցական կառավարությունը օգնության կհասնի տունն ու տեղը կորցրած, ապաստակվող գաղթականներին...

✓ Նրա սպասելիքները, սակայն, չեն իրականանում: «Արարատյան հանրապետության» մեջ նա բախվում է մի իրադրության, որ այլ կերպ չի կարելի գնահատել, քան «ճգնաժամային կացություն»:

✓ Շրջապատված «տղերքով»՝ պարտիզանական կռիվների մեջ ամբացած մշեցի, կարսեցի, իզգիրցի զինվորներով, Շավարշը վերապրում է և՛ իր աշիրաթի վրա կախված սպառնալիքը, և՛ դաշնակցության «շտաբի» անճարակությունը, և՛ մարդկային արժանապատվության ոտնահարումը, և՛ վաղեմի «փրկչական» իդեալների փլուզումը...

✓ Ամեն ինչ տակնուվրա է անում նրա հոգեկան աշխարհը, երբեմնի «քաջին» մատենելով անօդիական հուսահատության:

✓ Նա ընդվզում և ծառանում է ամեն ինչի դեմ, բայց, առաջին հերթին, դաշնակցական շտաբի դեմ, ուր վարիչ էր ինքը՝ Դրոն.

Ռուսահայ սպաներն են իշխում այնտեղ:
 Ռուսացած սպաները:—Օսլայած սղերք,

Ձեռքերին՝ ձեռնոցներ, դեմքերին՝ պուդրա:
Ոչ գնեք ևն տեսել, ոչ կոխվ:

✓ Շավարշը խոր կասկածանքների ու հոգեկան զալարումների մեջ է: Առավոտյան ժամը վեցին նա իր խմբով պետք է ներկայանա Դրոշին:

✓ Մինչ կկայացնի ճակատագրական որոշումը, Շավարշը նորից նոր վերհիշում է իրենց արտ ու հանգից տեղահան արված մարդկանց հետ պատահած սարսափները, նորից նոր նրա հայացքի առաջ մեխվում են մահվան տեսիլները, մտապատկերները ողողվում են ահավոր մղձավանջի տեսարաններով:

Յուրաքանչյուր նոր վերհիշ ու տեսիլք, նոր տպավորություն ու մտածում խորացնում է Շավարշի հոգեկան ճգնաժամը, նրան դնելով կոնֆլիկտալին հարաբերության մեջ՝ իր հետ:

✓ Շավարշը ընդլվում է, առաջին հերթին, իր դեմ: Ինչո՞ւ, ի՞նչ պատճառով. այն, որ հավատացել է դաշնակցության սուտ խոստումներին, որ իր աշխարհի բախտը կապել է այն մարդկանց հետ, որոնց համար ազգն ու հայրենիքը լուրջ թգատերն է՝ իրենց «դասակարգային բաղձանքները» թաքցնելու համար:

Հազվագյուտ խոր թափանցումով ներկայացնելով Շավարշի հոգեկան փլատակվածությունը, Չարենցն աստիճանաբար մոտենում է իր այս գրվածքի գեղարվեստական գլխավոր խնդրին:

Ո՞րն է այդ խնդիրը:

✓ Դա հանցանքի և պատժի հոգեբանության բացահայտումն է:

Ճակատագրական իրադրության մեջ, կորցնելով ոտքի տակի հողը և փլուզված տեսնելով բոլոր պատրանքները, Շավարշը՝ հզոր ու հպարտ մի բնավորություն, կերպարանափոխվում է այն աստիճան, որ բռնում է հանցագործության ուղին.

Այրեց, շարդեց, թափեց, քանդեց, քանդեց,
Գյուղը դաշտ դարձրեց կարմիր հնձի:
Կոտորեց, չհարցրեց ծեր, կին, աղջիկ, մանուկ,—
Մինչև ուշ գիշեր, մինչև ուշ գիշեր ասպատակեց.
Հետո լուսինը կարծես՝ արյան մեջ էր լողանում,
Իսկ գյուղը դիակ էր կարծես՝ կապված իր ձիու
ասպանդակից:

✓ Շավարշի հանցանքը, Չարենցի մեկնաբանությամբ, այն «քաջի» ողբերգության տրամաբանական շարունակությունն էր, որին այլևս ոչինչ չէր մնում՝ վրեժից բացի:

✓ Իսկ կույր վրեժը անում է անկարելին՝

...Վաղ առավոտվա մեջ
Չարագուշակ, դաժան երգեց մաուզերը
Արյան, մուժի, մահի, ասպատակի երգ...

✓ Առավելինելով այլևս Նեմեսիսի՝ վրեժի ուժին, «հերոսը» քայքայվում և մանրանում է այն աստիճան, որ դառնում է անասնական կրքերի, ցածր բնազդների սարուկ:

✓ Շավարշի էության մեջ գլուխ է բարձրացնում հակամարդը:

✓ Շավարշը, Չարենցի մեկնաբանությամբ, դատապարտված է կործանման՝ պատժի: Պատիժը նա կրում է արդեն իր մեջ, երբ այլևս սուտ են թվում բոլոր երազները, դատարկ է թվում կյանքը, անմիտ՝ զոհաբերությունները, անհեռանկար՝ հավատը:

✓ Պոեմում զլխավոր շեշտը հատկացված է ներքին գործողությանը՝ հերթ-սի ինքնավերլուծմանը, ավելի ստույգ՝ սեփական դրամայի ճանաչմանը, որի հիման վրա էլ «խմբապետ Շավարշի» ժանրը կարելի է սահմանել «դրամատիկական տեսիլ» անունով՝ օգտագործելով պուշկինյան «փոքր ողբերգությունների» հեղինակային բնորոշումը:

11

Ճանապարհի ամեն մի հանգրվանում, Պ. Սեակի դիպուկ նկատողությամբ, Չարենցը կառուցում էր նոր իջևանատուն, հավատարիմ մնալով իր իսկ սահմանած նշանաբանին. «Քո անցած ամեն մի ճամփին ասա՝—սա ուրիշ է արդեն»:

Բանաստեղծության ուրիշությունը կամ ոլարտադիր նորացումը Չարենցը հիմնավորում էր ոչ այլ բանով, եթե... պոեզիայի «պահպանողական էություն»-ը, նրա անփոփոխ ու անփոխարինելի բնույթով:

Չարենցը, որն իր խառնվածքով թշնամի էր ամեն մի «պահպանողականության» և կրքոտ ջատագովը՝ նորարարության, որ բարենորոգիչ էր՝ այսօր հասկացության ամենաբարձր նշանակությամբ, այսուամենայնիվ այն մտքին էր, որ պոեզիան չի կարող հերքել իր նախնական էությունը:

Հանդիսանալով ժամանակի և բանաստեղծի փոխասացություն,—դատում է Չարենցը,—պոեզիան ոչ թե ժամանակից դուրս, այլ ժամանակի բուն խորքերում է որոնում նորացման կենդանի աղբյուրներն ու ինքնահաստատման հզոր լիցքերը:

✓ Պատմության ճանապարհի բեկման ընթացքում ստեղծվեցին «էպիքական լուսաբաց» և «լիրիքական տնտրակտ» շարքերը: Սրանց մեջ տեղ գտան այն գործերը, որ Չարենցը գրել էր 1927—30 թթ. ընթացքում:

✓ Նոր շարքերի հուպական-իմացական էության համար վերին աստիճանի բնորոշ է այն բանաստեղծությունը, որով Չարենցը սահմանում է իր ստեղծագործության ու ճակատագրի նոր սկիզբը, անվանելով դա էպիքական առավոտ.

✓ Սիրով եմ բաժանվում քեզանից,
Իմ հախուռն անփութություն,
Իմ անհոգ օրեր պատանի,
Իմ շոայլ ջահելություն:
Ողջունում եմ քեզ խնդությամբ
Իվ ոչ թե դառը ցավով,
Իմ վերջին, վերջին այգարաց,
Իմ էպիքական առավոտ:

✓ Սյս տողերը Չարենցը գրել է 1929-ին, այն ժամանակ, երբ արդեն անցել էր մեծ ճանապարհ՝ «Երեք երգից...» մինչև «Սոմա», այստեղից մինչև «խմբապետ Շավարշը», երբ նվաճել էր հայ նոր բանաստեղծության բարձունքը:

✓ Նվաճած կետից, ահա, նա նայում է իր ճանապարհին, սահմանելով ստեղծագործության նոր սկիզբ:

Ի՞նչ բովանդակություն են արտահայտում «մեծ ճանապարհ», «անհաս ճանապարհ», «նոր, դժվարին վերելք», «սահման» ու «սահմանագիծ» հասկացությունները, ո՞րն է այդ հասկացությունների գեղագիտական իմացական

տեսանկյունը: Ինչի՞ է ձգտում բանաստեղծը, բանաստեղծության զարգացման ի՞նչ կողմեր են մտահոգում նրան:

Այս հարցերին պատասխանելիս Չարենցը ասպարեզ է բերում ժամանակի համառ և փորձարկող «վերին իմպերատիվը»՝ Հոգսը:

✓ «էպիքական լուսաբաց» գիրքը նվիրելով «միակ բարեկամին»՝ Ակսել Բակունցին, այդ գրքի վրա Դրիգոր Նարեկացու «օգնությամբ» Չարենցն արել է հետևյալ նշանակալից մակագրությունը՝ «Մի եղէց անպտուղ ՚ի փոքր վաստակոյս՝ իբր ապաջան սերմանող անբերրի երկրի»²⁰:

Դրոշակակրի, սերմնացանի, տեսանողի ու մտածողի բազմազան դերերով է բացատրվում այն հանգամանքը, որ «էպիքական լուսաբաց» և «Հիրի-քական անտրակտ» շարքերում այդքան մեծ կշիռ ունեցան գեղագիտական արժարժումները՝ արվեստի փիլիսոփայության բանաստեղծական յուրացումները:

Ոչ միայն «Պոետական արվեստ» շարքի էսքիզները՝ թվով 21, այլև բազմաթիվ ուրիշ էջեր՝ փիլիսոփայական մտածմունքից մինչև էպիգրամ, բանաստեղծության էությունը պարզաբանող պատգամներ, ասույթներ, խորհուրդներ և դիտողություններ են:

Թեև բանաստեղծական ուրվագծերը կոչվում են «Ars poetiga», բայց ամենեին էլ Չարենցը խնդիր չի ունեցել շարադրել պոետական արվեստի կանոնների գիրք, ինչպես վարվել են դասական օրենսդիրները՝ Հորացիոսից մինչև Բուալո, մինչև Ռենե Գիլ:

Իր կենդանի-անմիջական, ազատ-անկաշկանդ բնույթով ու նպատակներով Չարենցի գեղագիտությունը նախ և առաջ բանաստեղծի ինքնաքննությունն է, իր ճակատագրի ու ճանապարհի յուրացումը, և, ապա, Իոհաննես Բեխերի դիպուկ խոսքով ասած՝ «պոեզիայի պաշտպանությունը»:

Չարենցի գեղագիտական դավանանքի մեջ առաջին տեղերից մեկը զբաղում է «ի՞նչ է պոեզիան» երբեք չհնացող, միշտ նոր էություն և նոր օրենքներ հայտաբերող հարցի պատասխանը:

✓ Վերին աստիճանի ուշագրավ է, նախ և առաջ, Չարենցի դիմումը ավանդական բանաստեղծության, հատկապես ռոմանտիկականի, հնաոճ և հնաճաշակ կերպարին՝ Մուսային:

Անկասկած է, որ Չարենցին հետաքրքրել է ոչ թե ռոմանտիկական բանաստեղծության Մուսայի դիցարանական մետաֆորը, ոչ թե Մուսայի՝ իբրև ներշնչման և ուժի աղբյուրի, կլասիցիստական-ավանդական պատկերացումը, այլ նույն ավանդական կերպարի ձևափոխված այն տարատեսակը, որ տեղ է գտել Ն. Ա. Նեկրասովի «Նրազ» բանաստեղծության մեջ:

Նեկրասովյան Մուսան Չարենցին առանձնապես զբաղում էր իր ուսուցողական-պլեբեյական նկարագրի համար: [Դա այլևս քնարը ձեռքն առած երկրներից առաքված Բլիմպիական դիցուհին չէ, այլ վերին աստիճանի սովորական, առօրեական, հողեղեն մի արարած, որի հետ ռուս բանաստեղծը խոսք ու զրույց է բացում ժամանակի ամենակենսական և ամենամտահոգիչ խնդիրների շուրջը, նրանով էլ սահմանելով իր բանաստեղծության ուղղությունը:

Կա նաև հարցի երկրորդ կողմը:

Նեկրասովյան Մուսան Չարենցին գրավել է ոչ միայն ուսուցողական կերպարանքի, այլև հարստության և բազմակողմանիության համար:

Ինչպես Նեկրասովի «Մուսա» հոշակավոր բանաստեղծության մեջ Չարենցի Մուսան ևս միանգամայն իրական, երկրածին, ժամանակի հոգսերով

շնչող մի էակ է, խորի հետ նա բացում է խոստովանության անկեղծ զրույց իր անցած ճանապարհի, պոեզիայի կենդանի շնչի և կենդանի ոգու, բանաստեղծական բովանդակության և ճշմարտության մասին:

Այս առումով ուշագրավ է բանաստեղծության հետևյալ հատվածը.

Զկարողացա ես կրել կյանքում
Պայծառ անունը քո, որպես զրոշ,—
Ինչ ես հասկացա, որ դու ես այլ, դու
Ինձ հետապնդում հասուցման սրով:

Եվ ոռնացի ես, ինչպես մահաձերձ
Գաղանն է ոռնում մահվան սարսափից,
Ձեռքերս ահով կարկռուցի քեզ,
Կարոտով անհուն կարոտեցի ես
Կենդանի շնչիդ, հրիդ ու տապիդ:

Երգի վերադարձի գեղագիտությամբ Չարենցը բնավ չէր այրում քաղաքացիական բանաստեղծության կամուրջները, բնավ չէր հրաժարվում իր ճանապարհից, ինչպես դատում էին նրա որոշ ժամանակակիցներ՝ աղանդավորներն ու գոհակարարները:

Ճիշտ հակառակը՝ այդ սահմանումով նա արտահայտում էր իսկական պոեզիայի քաղաքացիական ու մարդկային բովանդակության համադրման մտահոգությունը, պատմական նոր դարաշրջանի «իմպերատիվը»:

Չարենցի վերին մտահոգությունը սովետական դասական բանաստեղծությունն ստեղծելն էր:

Իսկ ի՞նչ չափանիշներ էր նա կարեորում և համարում մեծ, բովանդակալից, իսկական բանաստեղծության պայմանը:

Չարենցը վկայակոչում է այլևայլ պայմաններ, բայց ամենից հաճախ դառնում է բանաստեղծի ժամանակի, ավելի լայն, փիլիսոփայական առումով՝ արվեստի և իրականության փոխհարաբերության վաղեմի, բայց միշտ նոր խնդրին:

Սա նրա գեղագիտական դավանանքի առանցքն է, սկիզբների սկիզբը:

Պարզ-բարդ արվեստի խնդիրը Չարենցը մեկնաբանում է ոչ թե վերացական սխեմաներով, այլ պատմական-հասարակական կոնկրետ մթնոլորտի մեջ, բնարի մասին խոսելիս շարունակ վկայակոչելով հասկացությունների այն շարքը՝ դար, ժամանակ, պատմություն, որոնք բովանդակություն, նյութ ու ձև, թուիչք ու խորք, դույն ու ձայն են տալիս բանաստեղծությանը («Դու քո երգով ընդմիշտ կապված ես այս մեծ դարին», «Ներկան է հիմա իմ դեմ աղմկում», «Ի՞նչ են մեր մեծ դարի հանդեպ երգերը մեր թոթովախոս», «Մեր վիթխարի դարը...» և այլն, և այլն):

Դարի Հոգսը Չարենցին երևում է իբրև իրականության բուն խորքերից եկող ստեղծագործական աղղակ.

Հաղար թելերով քաշում է ներկան
Ինձ հորձանուտը իր լուս պայքարի:

Չարենցի դիրքերի համար բնորոշ են «Խոհ» բանաստեղծությանը կցված բնաբանները, մեկը՝ Օլիգիոս Նադոնից՝ «Սիրը—ահա նրա միակ մեղքը», մյուսը Միսաք Մեծարենցից՝ «Շատ էր լիցուն հոգվույս, ով Տեր, բազմազգի ումն այս շրջասփյուռ...»:

Բնաբանները պատահական, հանպատրաստից ընտրություն չէին: Դրանք, ինչպես և բանաստեղծությունը, ունեին բանավիճային ուղղություն:

Ո՞ւմ դեմ էր ուղղված բանավեճը:

Ժամանակակից բանաստեղծության այն «օրենսդիր»—հրահանգիչների դեմ, ովքեր արվեստի «հասարակական լայնության» դիրքերը պաշտպանելով, ըստ էության նեղացնում էին քաղաքացիական բանաստեղծության էությունը, բանաստեղծության ոլորտից դուրս մղելով մտերմական ապրումների շունչը, մարդու հետ աշխարհ եկած «հաղար մտորումն ու հաղար զգացումը»:

✓ Բաղմակողմանի, հոգեբանությամբ հարուստ մարդու դիրքերից Չարենցը ողջունում ու ողջագուրվում է իր բարեկամի, ղինակցի, հավատարմատարի՝ Մուսայի հետ, որը բանաստեղծին բախշում է թերևս ամենամեծ հրճվանքը՝ «ոգու ջինջ թախիծը»: Սա ոչ թե վաղ քնարի դառնաթախիծն է, այլ մարդու մեծագույն կարոտը, մարդկայնության ծարավը:

Ժամանակի և մարդու բաղմակողմանի էության խոր հերկման պահանջը, բնականաբար, ասպարեղ է բերում գեղարվեստական ավանդների շարունակման ու զարգացման խնդիրը:

Առաջին հերթին Չարենցի հատուկ վերաբերմունքին է արժանանում Ա. Ս. Պուշկինը, «պոետներից ամենապայծառն ու վսեմը», ինչպես բնորոշում է նրան Մամիկոն Գևորգյանին նվիրած գրքի («էպիբական...») մակագրության մեջ:

Չարենցը՝ ռուս դասական գրականության խոր դիտակը, իհարկե, մինչև լենինգրադյան հանգրվանը նույնպես լավ գիտեր Պուշկինին, բայց լենինգրադում՝ հնամենի Պետերբուրգում, որը Պետրոսի քաղաքը լինելուց բացի, հավասարապես նաև Պուշկինի օրրանն էր, նորից նոր, սրբազան դողով ձեռքն է առնում Պուշկինի հատորները, նորից նոր սուզվում է պուշկինյան անհուն նվագների մեջ՝ պոեզիայի մեծ գանձարանից պեղելով արվեստի «հավիտենական ճշմարտությունները»:

Պուշկինը այլևս Չարենցի համար դառնում է բանաստեղծական խոսքի խորության և կատարելության իդեալ ու չափանիշ, ոգու և մտքի ամենաբարձր փայլատակումներից մեկը, ինչպես Հոմերոսը, Դանտեն, Գյոթեն:

Պուշկինյան բանաստեղծության ի՞նչ սկզբունքներ, ի՞նչ կողմեր են ամենից ավելի արժանանում Չարենցի ուշադրությանը:

Առաջին հերթին՝ Պուշկինի հանճարի խոր առնչությունները իր ժամանակի, իր դարի հոգևոր պահանջմունքների, հոգսերի ու պատմական միտումների հետ:

Չարենցին գրավում էր նաև Պուշկինի ստեղծագործության վերածննդյան շունչը, արվեստի հանճարեղ պարզությունը.

Քնարն է պետք Ալեքսանդրի,
Ու քնարի հետ միասին՝
Այդքան անհուն ու ահագին,
Այդքան պայծառ ու վեհ մի սիրտ—

Վերին աստիճանի ուշագրավ են Չարենցի մտորումները բանաստեղծության «սպիցիֆիկայի»՝ գրական վարպետության, սիթմի ու հանգի, նյութի դիմադրության և՛ տյնի, մասին:

Ինչպես պոեզիայի այլևայլ հատկանիշներին, այնպես էլ վարպետությանը նվիրված մտորումները ոչ թե դիդակտիկական սահմանումներ ու պատվերներ են, այլ սեփական ստեղծագործական փորձից բաղված, «անձնական

ճակատագրի» կնիքը կրող եղրակացություններ, յուրահատուկ «ազատ մտքեր»:

Ի՞նչ կարևոր, էական հետևությունների են բերում շարենցյան «գեղագիտական» փորձերը»:

Ահա դրանցից ամենահիմնականը, ծրագրային-սկզբունքայինը, արտահայտված մի ամբողջ տեսություն ամփոփող հետևյալ ֆրագմենտի մեջ.

Թե ուզում ես, որ խոսքդ կտրի հորիզոններ, դաշտեր,—
Պիտի վարպետ լինես անօրինակ թափի,
Ինչպես լենինը—ապստամբության, ինչպես էյնշտեյնը—
Թվի, տարածության, ձգողության, շափի:

Խոսքի վարպետությունը համադրելով քաղաքական և գիտական վարպետության՝ ապստամբության և տարածության գաղտնիքների խոր իմացության հետ, Չարենցն այս համադրությամբ կարևորում է ոչ միայն և ոչ այնքան բանաստեղծության տիխնիկական ղինվածությունը, այլ, առաջին հերթին, իրականության խոր ու ամբողջական գեղարվեստական հետադոտությունը:

Կենսագրության լենինգրադյան հանգրվանը (1929 թ. աշուն) եղավ մոտավորապես երազած «բոլդինյան աշունը»:

✓ Լենինգրադում, իր խոստովանությամբ, Չարենցը ճաշակեց հոգեկան խաղաղության, հետևաբար և հաճույքներից բարձրագույնի՝ ստեղծագործության, հաճույքը.

Ճաշակեցիր դու մի զարմանալի հանգիստ,
Օ՛ր, անհանգիստ իմ սիրտ, անհանգրվան ճամփորդ:

✓ Այստեղ, Պուշկինի ոստանում, նա գրեց ոչ միայն «էպիքական լուսարաց» շարքը՝ Մուսայի հետ բացած մտերմական խոստովանություններով, էպիքական ֆրագմենտներով, շափածո նովելներով, որոնք համախմբված են «Լենինգրադյան ցիկլ» խորագրի տակ, այլև «Էիրիքական անտրակտը», ուր Չարենցի գեղագիտական դավանանքը մեկնարանող «Ars poetiga»-ի յուրօրինակ, շատ ինքնատիպ էսքիզներից բացի, տեղ գտան նաև ուրիշ գործեր՝ «Մանկություն» պոեմը, սատիրական բանաստեղծությունները, էպիգրամները՝ զրական-բարոյական թեմաներով և այլն:

✓ Էպիքական ֆրագմենտներով («Հատվածների չգրված պոեմից», «Չուգունե մարդը», «Հոկտեմբեր 25—26. 1917») Չարենցը նորից դառնում է սոցիալիստական հեղափոխության ոլորտը՝ նյութ քաղելով Հայաստանի հեղափոխական իրադրության, երկրի վերակառուցման և 1917 թ. Հոկտեմբերի ղինված ապստամբության դեպքերից:

Ի տարբերություն հեղափոխության անսանձ, փոթորկոտ, բարձրացող տարերքը ռոմանտիկական-հուզական պայթյունի գեղագիտությամբ («Սոմա», «Ամբոխները...») և հանդիսավոր-հրովարտակային ոճով (Ռադիոպոեմներ) բացահայտող գործերի, ֆրագմենտներում Չարենցը դիմում է ռեալիստական սլատումի եղանակին:

Նորագույն պատմության լեզենդի մի էական դրվագն է Պուշկինի «հանգով» հյուսած («Նրա հանգով է, որ հյուսեցիր ես էլ այս երգս...») «Չուգունե մարդը», մյուսը՝ դարձյալ պուշկինյան «հանգով» գրված Չմեռային պալատի գրավումը նկարագրող «Հոկտեմբեր 25—26. 1917» ֆրագմենտն է:

Ռուս պոեզիայի պատմության մեջ պուշկինյան պլաստիկական անմրցակից է, իսկ նրա պլաստիկայի դազաթը՝ համարվում է «Պղնձե հեծյալ» պոեմը,

ուստի Չարենցը գեղարվեստական պատկերի իր նոր սկզբունքները մշակելիս ամենից առաջ հենվում էր այդ պոեմի վրա:

Դրա մի արտահայտությունն է «Չուգունն մարդը»:

✓ 1929-ին, «Նոր ուղի» ամսագրում (№ 9—10) «Լենինգրադյան ցիկլից» ընդհանուր վերնագրի տակ Չարենցը տպագրեց երեք գործ՝ «Ձմեռային պալատի ներքնահարկում», «Անակնկալ հանդիպում Պետրոպավլովյան ամրոցում», «Հոկտեմբեր 25—26. 1917»:

«Չարենցի ստեղծագործական ուղին» հոդվածում Արուստես Կարինյանը արել է մի ենթադրություն, որը պարզում է «ցիկլային» բաժանման գաղտնիքը. «Հաճանականությունից զուրկ չէ, որ հենց Լենինգրադում նա սկսում է նորից կարդալ Լենինի ուսումնասիրությունները, առանձնապես նրա «Գերցենի հիշատակին» հոդվածը: Ինձ թվում է, որ հենց այդ հոդվածում արծարծված մտորումները կարող էին Չարենցին թելադրել այնքան յուրահատուկ կերպով մոտենալ անցյալի հեղափոխական շարժումներին»²¹:

Միանգամայն ճիշտ կռահում:

«Գերցենի հիշատակին» հոդվածը, ինչպես հայտնի է, Լենինյան դրական ծառանգության մեջ յուրահատուկ տեղ է գրավում իբրև ուսական աղատագրական շարժման պարբերաշրջանների խորաթափանց վերլուծություն: Ինչպիսիք տարակուսելի չէ, որ Ռուսաստանի աղատագրական-հեղափոխական շարժումների Լենինյան պարբերացման տպավորության տակ էլ Չարենցը մտահղացել է [«Լենինգրադյան ցիկլը», խնդիր ունենալով գեղարվեստական խոսքով լուսաբանել այդ շարժումների պատմական հաջորդականությունը՝ աղնվականական-գեկաբրիստական («Ձմեռային պալատի ներքնահարկում»), ուսմոլոլինյան-գեմոկրատական («Անակնկալ հանդիպում...»), պրոլետարական-հեղափոխական («Հոկտեմբերի...») էտապները:

«Լենինգրադյան ցիկլը» Չարենցի ստեղծագործության ուշագրավ էջն է նաև պուշկինյան գեղարվեստական ավանդների՝ ժանրի, ոճի, ոտանավորի, ստեղծագործական յուրացման առումով:

Անդեն աչքով իսկ նկատելի է այդ ցիկլի «պուշկինյան ֆակտուրան»՝ հակիրճ, խտացած և պարզ պատում, էպիկական մոտիվների հուզական գունավորում, նյութի ու թիմական կազմակերպման ճկունություն, խստաշունչ արտահայտչություն, պուշկինյան պեյզաժի (նկա, Պետրոպավլովյան ամրոց, պղնձի հեծյալ, պատմական հուշարձաններ) նկարագրություններ և այլն:

✓ 1932-ի երկրի մեջ «Անակնկալ հանդիպումը...» փոխում է իր տեղը. «Լենինգրադյան ցիկլից» անցնում է «Չափածո նովելների» շարքը, ուր խմբված էին ևս երեք գործ՝ «Homo Sapiens», «Մեծ առօրյան», «Գանգրահեր տղան»:

«Չափածո նովելները», «այլակերպ», տարբեր հնչերանգով (առաջին գեպրում՝ քնարական, երկրորդում՝ սատիրական, երրորդում՝ պաթետիկ) հյուսված «թեմատիկ պատմություններ են», որոնց միջոցով Չարենցը յուրացնում է իր կենսագրության որոշակի հատվածները:

✓ «Homo Sapiens-ում նա դառնում է կենսագրության վաղ շրջանին, պատանեկան ապրումներին, ուստի և դիմում է այդ նյութին համապատասխանող քնարական-դրամատիկ հնչերանգին:

«Մեծ առօրյայում» «թեմատիկ պատմության» նյութը սոցիալիստական շինարարության եռուկուսից խորթացած «փոքր մարդու» հոգեկան ճգնաժամն արտահայտող ապրումներն են, որը և բերել է համապատասխան երգիծական-հեգնական հնչերանգ:

✓ «Գանգրահեր տղան» պատմում է ժողովրդի գալիքի, հասարակության ներդաշնակության բանաստեղծի իղևալի մասին, որը և թելադրել է նովելի ոգեշունչ-պաթետիկ-փառաբանական հնչերանգը:

✓ Չափածո նովելների խմբին, որոշ կողմերով, մասնավորապես իր կենսագրության դրվագի հետ կապված պատումով, միանում է «Մանկություն» պոեմը, որի շարժառիթն էր Գ. Մահարու «Մանկություն» և «Պատանեկություն» գրվածքների հրատարակությունը, որոնց շուրջը ժամանակի մամուլում բուռն վեճեր են գնացել:

Չարենցը ևս որոշել է մասնակցել այդ բանավեճին, բայց ոչ թե գրական հողվածով, այլ չափածո խոսքով, պոեմի համար բնաբան ընտրելով Մահարու բանաստեղծության հետևյալ դարձվածքը՝ «Մանկություն իմ, ոսկեծամ...»:

Չարենցի բանաստեղծական վեճը թեև իր վրա կրում է ժամանակի «սոցիոլոգիական դոկտրինայի» կնիքը, բայց տարբերվում է Գ. Մահարու վիպակների այլևայլ ընթերցումներից՝ մեկնաբանության աղնվությամբ:

Չարենցը նույնպես չի բաժանում «ոսկե մանկության», «ջինջ պատանեկության» մահարիական կեցվածքը և, պատմելով տխուր մի դեպք իր կյանքի առավոտներից (նոր զգեստի պատմությունը), գրչակից ընկերոջն է դիմում հետևյալ հանդիմանությամբ.

Եվ դու, Գուրգեն, իզուր ևս բռնաբարը դրել,
Որ համոզես, թե քոնը եղել է ջինջ լուսին:

✓ Իր իսկ մանկությունը Չարենցը գնահատում է ոչ այլ կերպ, քան «գորշ կտավ».

Ես չգիտեմ հիմա, թե ես ինչ եմ հիշում,
Իմ մանկությունն արդյոք, թե այն անթով,
Այն զարշափող տնցյալը, որ մեզ համար միայն
Նողկալի բույր ունի, ու անարգանք, ու մահ:

✓ Այս գնահատության մեջ դեր է խաղացել Չարենցի իրապես դաժան մանկությունը: Դրա համար էլ նա բերում է իր մանկության պատկերն ու պատկերացումը՝ հերքելու մահարիականը.

Օ, մանկություն իմ, պարզ պատմություն ևս դու մի,
Դու քնքշություն, դու մեղմ թովչություն ևս բուրում...
Փովում է դեմս ահա քո գորշագույն կտավը—
Եվ իմ երգի համար ևս ընտրում եմ Սկտավը:

✓ 1934-ին տպագրվեց Եղիշե Չարենցի նոր ժողովածուն՝ «Գիրք ճանապարհի» խորագրով:

✓ Չարենցը հավանորեն զգացել էր, որ սա լինելու է իր վերջին, ամենավերջին մատյանը, ուստի և գրում էր դարերի համար, դարերին հանձնելու իր մտքերն ու պատվիրանները:

✓ Նախ՝ խորագրի մասին:

✓ Ի՞նչ իմաստ է արտահայտում «Գիրք ճանապարհի» խորագիրը, ի՞նչ է նշանակում՝ ճանապարհի գիրք:

Հարցին բրոշակի պարզություն է բերում խորագրի սկզբնաղբյուրը:

✓ Գևորգ էմինի վկայությամբ խորագիրը Չարենցը «յուրացրել» էր վաղըն-
ջական դարերի չինական փիլիսոփայության՝ դաոսականության հիմնադիր
Լաո-Ցզիից՝ ծանոթանալով վերջինիս գրքի ուսեսերեն («Книга пути» թարգ-
մանությամբ)²²:

✓ Այդ վերնագիրն, անշուշտ, պատահական ընտրություն չէր:

✓ Կարգալով դաոսական իմաստասիրության խոշոր գեմքերից մեկի՝ Լաո-
Ցզիի «Դաո-Դի-Ցզին» գիրքը, ուր «ճանապարհի»՝ Դաո-ի, ուսմունքը գտել է
իր կատարյալ և ամբողջական արտահայտությունը, Չարենցն այնտեղ նըշ-
մարել է մտքեր, բանաձևեր, պատվիրաններ, մարդարևություններ և այլն,
որոնք հարադատ են եղել այդ տարիների իր մտածումներին:

✓ Դաոսականությունը ոչ միայն միատարր և միակողմանի ուսմունք չէ, այլև
վերին աստիճանի հարուստ ուսմունք է՝ բազմաթիվ ու բազմակողմանի իմա-
ցական շեշտերով:

✓ Ձևավորվելով մեր թվականությունից առաջ՝ VI—V դարերում, իբրև կոն-
ֆիցիուսականությանը հակադրվող ուսմունք, «դաոսականությունը» սկզբնա-
պես նշանակել է ճանապարհի (Դաո-ի) ուսմունք, հետագայում հեռանալով
նախնական «ճանապարհ», «ուղի», «երթ», «ուղղություն» իմաստներից, նշա-
նակել է բնության օրինաչափությունների ճանապարհ, մարդկային կյանքի
ճանապարհ («Դաո-դի»), իրերի բնական ճանապարհ (մատերիալիստ Լաո-
Ցզիի մոտ), «աստվածային, իդեալական սկիզբ» (դաոսականության իդեալիս-
տական թևի մոտ) և այլն, և այլն:

✓ Դաոսականության ի՞նչ շերտեր կամ գաղափարական ի՞նչ մոտիվներ են
գրավել Չարենցին:

✓ Հավանորեն դաոսականության ուսմունքի այն մոտիվը, որի համաձայն
իրերը ծնվում, զարգանում և կերպարանափոխվում են միմիայն սեփական ճա-
նապարհի, իրենց մեջ եղած ներքին լիցքերի շնորհիվ, իսկ եթե բացա-
կայում են շարժման ներքին լիցքերը, ապա անհրաժեշտաբար վերաճում են
իրենց հակադրությանը, այսինքն ճանապարհը զրկվում է բնական զարգաց-
ման հնարավորությունից:

Իրերի սեփական ճանապարհի մոտիվից բացի Չարենցին հատկապես
գրավել է հավերժական ճանապարհի գաղափարը՝ դաոսականության փիլի-
սոփայության գլխավոր կետը:

30-ական թվականներին՝ ստեղծագործական կյանքի նոր հանգրվանում,
Չարենցի ստեղծագործության մեջ հիմնական որակ է դառնում իրերի էության
փիլիսոփայական թափանցումը:

Իրերից, բնականաբար, նրան ամենից ավելի հետաքրքրում են ժողովրդ-
դի պատմական երթի՝ Պատմության ճանապարհի, Գոյի էության՝ կյանքի ճա-
նապարհի, արվեստի նշանակության՝ կրվեստի ճանապարհի, խնդիրները:

✓ Այդ խնդիրներին համապատասխան էլ Չարենցը դասակարգել է «Դիրք
ճանապարհի» ժողովածուն:

✓ «Պատմության բառուղիներով» բաժինը նվիրված է ժողովրդի պատմա-
կան հին ու նոր ուղիների քննությանը, «Ճաղեր և խորհուրդներ» բաժինը՝
կյանքի էության փիլիսոփայական մեկնաբանությանը, «Դիրք իմացության» և
«Կրվեստ բերթության» բաժինները՝ արվեստի հավերժության բացատրու-
թյանը:

✓ Չարենցի յուրօրինակ պատմափիլիսոփայութեան յուրացումը եղաւ «Պատմութեան քառուղիներով» գործը, որով խորագրւած է նաև պոեմների ամբողջ շղթան՝ Թվով տասը պոեմ:

✓ Սա, բնութիւն, բնարական-հրապարակախոսական մենախոսություն է հայոց պատմութեան քառուղիների, նրա դժվարին երթի՝ անկումների և վերելքների, նրա գոյութեան հիմնական աղբյուրների մասին:

✓ Այս պոեմի բովանդակությունը շարենցյան ճշտութեամբ կարդալու համար անհրաժեշտ է նորից հիշել դառնականութեան բանաձևերը: Մեկ այն, որ իրենք ծնվում և կերպարունափոխվում են սեփական ներքին լիցքերի միջոցով՝ կենսունակութեան ներքին պաշարներ հայթայթելով, մեկ էլ այն, որ իրենք ձգտում են հավերժական ճոնապարհին:

Դառնականութեան այս բանաձևը տեղադրելով հայոց պատմութեան իր տեսութեան մեջ, Չարենցը դրանց տվել է վճռական նշանակություն:

Պոեմը սկսվում է Հայոց Պատմությունը տրված հետևյալ ընդհանուր գնահատականով.

Պատմութեան քառուղիներով մենք քայլել ենք երկար՝
Անդեկ, ցաքուցրիվ, անգաղափար,
Հին դարերից մինչև այս հանճարեղ ներկան,
Որ հուրհրատում է մեր դեմ գալիքնափայլ:
Այն անգո առավոտից, երբ լեզենդական
Իր խարույկն է վառել մեր անգո նախահայրը,
Այս Մասիսի հանդեպ, այս անիրական
Արարատյան դաշտում—որպես զույգ անձայր մի
Տարածվել է ուղին մեր անպատմելի,
Անձայրածիր ձգվել ու դարերով ձիգ,
Եվ գնում է այսօր ու երկարվում էլի
Դեպ ինչ անհայտ ափեր ու գալիքներ անծիր...

✓ Մենախոսական պոեմի այս Մուտքը որոշակի տեսություն է հայոց պատմութեան ճակատագրի և ասպագայի մասին:

✓ Պոեմի հաջորդ հատվածները կոնկրետացնում են Մուտքի ընդհանրացումը, ասպարեղ բերելով հայոց պատմութեան քառուղիները՝ այդ քառուղիների տարբեր ու տարբեր աստիճաններով, տարբեր հատվածներով:

✓ Պատմութեան քառուղիների իր տեսությունը Չարենցը, բնականաբար, սկսելու էր խոր հնադարից՝ «նախնիներից փառապանծ», որոնք շին արել ավելին, բան ստրկութեան և երկրային անիմաստ ընթացքի «գլուտը»:

✓ Չարենցի կեցվածքը՝ նախնիների հանդեպ անպայմանորեն ժխտական է, դատապարտող:

Ինչո՞ւ է այդպես:

Ազգի գոյութեան խնդիրը կապելով մեսիանիզմի քարոզի հետ («Առանց մեզ աշխարհը կլինի ասպարեղ մի ամայի»), նախնիները, Չարենցի պատմագիտական բացատրությամբ, ժողովրդին շին տվել գոյութեան ամենախմայտուն ղենքը՝ մաքառման, պայքարի, դիմադրութեան ոգին.

Օ՛, չի եղել մեր գայլը պղնձյա,
Եվ ոչ մարմարիոնյա, և ոչ անգամ քարե.—
Նիւար, կոզերը լերկ, նա անցել է անձայր
Տափաստաններ, մինչև նա հանգիստ է առել
Այս Մասիսի հանդեպ անիրական,
Այս խորշակյալ, անդուռ Արարատյան դաշտում,

Եվ՝ լուսնի դեմ նստած՝ նա երկար
Ոռնացել է իր վիշտը անկշտում...

✓ «Օ՛, չի եղել մեր գայլը պղնձյա...» դարձվածքը պոեմի գլխավոր, ամեն-
նազխալոր ընդհանրացումն է։ Դրա վրա է հենվում Չարենցի պատմական
տեսությունը։ Մեղավոր են նախ և առաջ նախնիները։

Ի՞նչ են թողել սրանք հետագա դարերին։

Նրանց հորինած առասպելական գայլը՝ «դեմքը՝ տված գալիք փորձանք-
ների հողմին», քայլել է անդեկ, անառագաստ, ոռնացել է իր «անձուկ տա-
ռապանքը»՝

Եվ ոռնոցը նրա
Դարձել է հիմեր մեր ահարձաղանք—
Ու դարերով հնչել մեր պատմության վրա...

✓ Վաղնջական նախնիների անուղի ճանապարհը,— ասում է Չարենցը,—
շարունակել են «արքաներ անժողովուրդ և գահազուրկ», որոնք հարյուրամյակ-
ների շարունակ, անկերպարանք ուրունների նման, միայն օգային ամբողջներ են
կառուցել, բնավ չմտահոգվելով աղգային գոյության ներքին պաշարների՝
դիմադրության պղնձյա ոգու, մասին։

✓ Դալով հայոց պատմության V դար՝ աղգային գաղափարախոսության
երկունքի ժամանակաշրջանը, Չարենցը դարձյալ պատմությունը գնահատում
է ներքին ուժերի՝ սևիական ճանապարհի դիրքերից, ուստի և պահում է իր
ժխտական կեցվածքը։

✓ Աղգային փրկության առաջին գաղափարախոսներից հետո գալիս են
XVIII դարի՝ դարձյալ անդեկ առաջնորդները, որոնք.

Ելել են գիշերով ու մենակ ճամփորդել են
Դեպի հյուսիս, դեպի հյուսիսային Արշի
Որքերը սառցասիրտ ու արնաթաթախ,—
Այդպես մեր գայլն էր հին ճանապարհվում որսի՝
Հյուծված, կողերը լերկ և անատամ...

✓ Ապա գալիս են «երեկվա տերերը»՝ ավելի «անկերպարանք, անդեմ»։

Մի ամբողջական հայացքով ընդգրկելով հայոց պատմության երկարաձիգ
շղթան՝ հին դարերից մինչև «դարերը նորեկ», Չարենցը, բնականաբար, չէր
կարող շրջանցել ժողովրդի գնահատության խնդիրը։

✓ Իր պատմական տեսության մեջ Չարենցը ժողովուրդը առանձնացնում է
ուրպես հաստատովող, մեծարվող, դրական արժեք՝

Իսկ ժողովուրդը, որ եղել է հանճարեղ,
Եղել է որմնադիր, եղել է կառուցող,
Քաղաքներ է շինել, պարիսպներ է շարել,
Կամուրջներ է գցել կոր գծով,—

Ժողովուրդը՝

Ապրել է նա իր ճորտային կյանքով,
Խոր խավարում՝ արև երազել,—
Եվ երգել է դարեր իր ուսմական հանգով
Իր խոհերը արգար ու վսեմ։
Ստեղծել է նա իր հեքիաթները,— և իր հնամյա
Վեպում հանճարեղ

իր ապագա կյանքի գաղափարը կարմիր
նվ անմահ խորհուրդն է դրել:

✓ Պատմության քառուղիներում ժողովուրդը եղել է այն ուժը, որ պահել ու
պահպանել է գոյության ոգին և արևի ճանապարհի երազը, այն խարիսխը, ուր
առագաստ է նետել հայոց պատմությունը՝ իր բոլոր երերումներից, իր ան-
վերջ տարուբերումներից հետո:

Պոեմի մի ծայրից մյուսն անցկացնելով ժխտման դիժ, Չարենցն, այսուա-
մենայնիվ, դատապարտում-բացասումից հետո գրում է.

Մոլորակի վրա այս խայտաբղետ,
Աշխարհի սկզբից մինչև վախճանը
Երևի առաջին ժողովուրդն ենք մենք,
Որ կամենանք անգամ—դավաճանել
Անկարող ենք փառքին մեր ու կատմությանն անցած

Դեռ ավելին՝

Այդ մենք ենք Երևի այն ուղտը հաստակող,
Որ Հիսուսի առակին հակառակ,—
Պիտի մտնենք՝ անգամ առեղի նուրբ ծակով՝
Ապագայի դրախտը անարատ...

«Հիսուսի առակով» Չարենցը նկատի ունի Մաթևոսի ավետարանի (ԺԹ)
այն հատվածը, ուր Քրիստոսը պատկերավոր ձևով իր աշակերտներին բա-
ցատրում է այսինչ կամ այնինչ գործողության անհնարինությունը. «Դյու-
րին է մալխոյ (ուղտի) մտանել ընդ ծակ սողան, քան մեծատուն յարքայու-
թիւն Աստծոյ մտանել»:

Դժվար է այստեղ նկատել որևէ այլախոսություն:

Ավետարանական առակի հղումը սրամարանական շարունակությունն է
Չարենցի տեսության, ուր պատմությունը երևում է երկու վերաբերմունքով,—
մեկ իբրև բացասվող, մեկ իբրև հաստատվող արժեք: Բացասվում են ազգա-
յին գոյության իսկական աղբյուրները չհանձնարարած նախնիները, հաստատ-
վում է ժողովրդական «անշեջ ոգին», որը ընդունակ է նվաճելու «անծիր» դա-
լիքը, ժողովրդի հավերժության ճանապարհը:

Շարքի մյուս պոեմը «Մահվան տեսիլն» է:

Հարց է ծագում. ինչո՞ւ, ի՞նչ նպատակով Չարենցը դիմեց տեսիլքին, ին-
չո՞ւ նա որոշեց հայ ազատագրական գաղափարախոսության անցած ուղիները
ներկայացնել ոչ այլ կերպ, եթե ոչ՝ միջնադարյան հնաոճ տեսիլքի արտա-
հայտչական միջոցներով:

Խնդիրը միայն այն չէ, որ XIX դարի և XX դարասկզբի ազգային պատ-
մությունը՝ փրկության սպասումներից մինչև մեծագույն աղետը, այսինքն՝
ազգային գոյության ուղիների ողորդական փլուզումը, կարող էր յուրացվել
ոչ այլ կերպ, եթե միայն մահվան տեսլանկարով, տեսիլային խառնապատ-
կերով, տեսիլային այլափոխություններով ու դույներով:

Սա իր հերթին:

Կա նաև ուրիշ պատճառ, տեսիլքների շարքին դիմելու ուրիշ արդարա-
յում:

Հայոց պատմության մի ամբողջ բարդ ժամանակաշրջանի երևույթները
տեղագրելով տեսլանկարի շրջանակներում, Չարենցը գեղարվեստական այդ

կառուցվածքով փորձում էր պատմական ճշմարտությունը ներկայացնել իր ամենաօբյեկտիվ պատկերով:

Նրա մտահղացման յուրացման համար ճկուն հնարավորություններ էին տալիս տեսիլային մտածողության և՛ համաշխարհային, և՛ ազգային, և՛ միջ-նազարյան, և՛ նորագույն աղբյուրները:

Այդ աղբյուրները շատ-շատ են:

Դրանց մեջ, իրավացիորեն, առաջին հերթին հիշատակվում է միջնադարյան տեսիլային գրականության ամենամեծ կոթողի՝ Ալիգիերի Դանտեի «Աստվածային կատակերգության» անգորշիրիմյան թափառումների տեսիլքը, որի անմիջական ազդակներով, արդարև, Չարենցը գտել է «Մահվան տեսիլի» կառուցվածքը:

✓ «Մահվան տեսիլը», ինչպես բաղմիցս նշվել է, իր կառուցվածքով «Դժոխքի» արտանկարն է: Բանաստեղծը Դանտեի հետ (ինչպես վերջինս Վիրգիլիոսի առաջնորդությամբ) ճանապարհորդում է մեռյալների աշխարհում և գնահատականների տալիս մեռյալներին:

Ինչո՞ւ Չարենցն իր թափառումների ընթացքում առաջնորդ կարգեց Դանտեին և ոչ թե մեկ ուրիշի:

✓ Այս հարցի ուղղակի պատասխանը տրված է պոեմի «Մուտքում», որը շատ կարեոր մեկնաբանական մտքեր է պարունակում:

✓ Դրական «ուրապատույտ ճանապարհների» անցնելուց հետո Չարենցը եկել կանգնել է «բարձր լեռան» առջև: Դժվարին լեռը, այսինքն՝ պատմության ճշմարտությունը («Դժոխքի» լեռը ևս խորհրդանիշ է ճշմարտության) նվաճելու համար նա հայացքը հառում է անցյալի ստվերներին՝ Մտքի, Հանճարի և Քերթության գագաթներին, նրանցից քաղելու և ուժ, և վստահություն:

Նրան պետք էին հենարաններ:

Նեցուկ չէր կարող լինել ոչ Հոմերոսը, որ էրգել է հերոսների մահը,
սակայն խաղաղ սրտով, մի մանկական
հերիախ իբրև թե,—

ոչ Վիրգիլը՝

«Էպիկական Երգի հուշակը ավետող,—

ոչ Ֆիրդուսին՝

«շուշյուրեն փարթամ»:

Սրանք բոլորը միասին թվում են «այնքան թոթովախոս ու միամիտ»:

Այն նյութը, որի մասին պատմելու է Չարենցը, չէր կարելի տեղադրել հերոսական-էպիկական արվեստի շրջանակներում:

Բայց անցյալը այն, այն ուղին, այն ճանապարհը
չարչարանաց,

Որին ահավասիկ ևս ուզում եմ մոտենալ—

Զէ լլաոն հերոսության, կամ վեհության ուղի,

կամ փառքի ճանապարհ,

կամ իմաստության պարտեզ, կամ ոգորում հոգու,

կամ տքնություն անմահ...

Եվ այն տեսիլը, որ տարիներից հասնած՝

Նառացել է ահա իմ վարանոտ ու դարհուրյալ հայացքի դեմ—

Ոչ փառքի գագաթ է խոստանում, ոչ քերթության Պառնաս,

Ոչ անգամ փողփողյալ տողերի անմրցելի հանդես...

«Չարչարանաց ճանապարհի» տեսիլքը նկարագրելու համար, բնականաբար, պետք էր առաջնորդ ունենալ տառապած հանճարի, մեկին, որ տեսիլ էր մարդկային շարչարանքներն ու սարսափները և կարող էր «հոգու խորքը» նայելով, իր աշակերտին առաջնորդել «մոռյալ ուղիներով»՝ հայոց նոր պատմության դժնատեսիլ ճամփաներով:

Այդպիսի զորություն ուներ Ալիգիերի Դանտեն, ուստի և Չարենցը նրան է կարգում իրեն առաջնորդ:

Բնորոշ է անցյալի մեծությունների շարենցյան տարբերակումը, ուր Դանտեն ներկայանում է իբրև արյունակից.

Ձեր մարմարոնյա և դաշն դեմքերի փոխարեն,
Իբրև վարպետ միակ, իբրև անկատար մարդարե,
Ահա՛վասիկ հառնում է մոռյալ միջնադարից
Նվ կանգնում է դեմս, ով տառապյալ հանճար,
քո կերպարանքը քարե...
Անցյալի արնակարմիր տեսիլներից շշմած հայացքներիս
հանդեպ,—
Որ ուղեցույց են հայցում, և առաջնորդ արդար, և
կորովի հանճար—
Պատկերելու համար անցյալի խավարից հառած
զարհուրանքը—
Դժոխքի դժնի մշուշից բարձրանում է քո դեմքը
բազմաշարչար...

Դանտեական Դժոխքից հայոց պատմության շարչարանաց ճանապարհը բաժանում էր ավելի քան հինգ հարյուր տարի և, այդուամենայնիվ, նրանց միջև կային ընդհանուր շատ եզրեր, ուստի և Չարենցը Դանտեին է ապավինում իր ճանապարհորդությունից առաջ:

Չարենցը, ինչպես երևում է թե «Դանթեական առասպելից», թե հետագա տարիների գրառումներից, պատանեկան տարիներից սկսած ունեցել է Դանտեի նախասիրություն, ավելի ստույգ՝ «դանտեական ներշնչանք»:

Ներշնչանքի աղբյուրները մի քանիսն էին:

Նախ և առաջ դանտեականության հայկական ավանդները, որ ձգվում են վենետիկյան մենավորից՝ Ղ. Ալիշանից մինչև սիամանթոյական կոտորածի պատկերները:

Տարակույս չի կարող լինել, որ Չարենցը քաջատեղյակ էր հայ դանտեականությանը՝ «Բազմավեպի» հոդվածներին, Մխիթարյան միաբանների, մասնավորապես Արսեն Ղադիկյանի թարգմանություններին:

Այնուհետև գալիս են ռուսական սիմվոլիստները, որոնց առանձնահատուկ վերաբերմունքը դեպի Դանտեն՝ «միջնադարի հանրագիտարանը», ինչպես բնորոշել է Ալ. Բլոկը, ամպայմանորեն որոշակի ազդեցություն է թողել Չարենցի գրական ներշնչանքի վրա:

Նվ, վերջապես, հայ իրականությունն իր կենդանի դժոխքով, զարհուրանքի ու սարսափի, տառապանքի ու շարչարանքի մթնոլորտով, չէր կարող չհարուցել դանտեական զուգորդություններ և տպավորություններ:

Դանտեականության այս հարուստ կուտակումներով էլ Չարենցը գրեց «Մահվան տեսիլը»:

Ըիշտ չի լինի, սակայն, դրությունը պատկերացնել այնպես, որ դանտեական «գույներից ու շրջագծից» զատ «Մահվան տեսիլ» պոեմում, չեն օգտագործված գրական այլ աղբյուրներ:

«Աստվածային կատակերգության» մտապատկերներից բացի, պոեմում տեղ ունեն և Հուգո Ֆոսկոլոյի «Յաղագս գերեզմանաց տաղի» կառուցվածքային-արտահայտչական տարրերը (Չարենցը ևս, Ֆոսկոլոյի նման, տալիս է ոչ թե անուններ, այլ ակնարկներով հասկացնում է այս կամ այն անձի ու լինելը, նա ևս ոգեկոշում է Դանտեին), և՛ Սիամանթոյի խառնանկարային տեսիլների լայնաշունչ վրձնահարվածները, և՛ Դր. Նարեկացու «Մատյանի...» ոճաձևերը, և՛ «արդիականության Դանտեի»՝ էմիլ Վերհարնի, բանաստեղծական ավանդները:

✓ Հայոց պատմության մահվան տեսլանկարի միջոցով Չարենցը ներկայացնում է ազատագրական գաղափարախոսության ձևափոխությունները՝ հույսի, սպասման, ակնկալությունների, հառնումի, դահալիժման և այլն, տարբերակներով:

✓ Պոեմի «Մուտքից» հետո, ուր պարզվում են Չարենցի գեղագիտական կողմնորոշումները՝ ժանրի, կառուցվածքի խնդիրները, նկարագրվում են աշակերտի և ուսուցչի (Դանտե) թափառումները հայոց պատմության քառուղիներում:

✓ Ինչպես Դանտեն «Աստվածային կատակերգության» մեջ, Չարենցը նույնպես «Ճանապարհորդական թափառումներից» առաջ պատմում է իր զժվարին ապրումների մասին.

Քայլում ենք, իրարու բռնած, բալլերով տարտամ, երերուն,
Անուղի, ինչպես մոլորված երկու կույր, կամ անհոգ մանուկ:
Միենույն յառախուղն է բռնել թե մոտիկը մեր, թե հեռուն,
Միենույն լուսությունն անհոգ:

Ինչպես «Աստվածային կատակերգության» մեջ, «Մահվան տեսիլում» ևս Ճանապարհորդությունը սկսվում է «մթին անտառի» պատկերով, որը տվյալ դեպքում խորհրդանշում է Ճանապարհորդներին սպասվող զժվարությունները:

Չարենցը անընդմեջ դիմում է ձայների միջոցով տեսիլքը ներկայացնելու բնական հնարանքին («Եվ ահա հնչում է մթին անտառի խորքից մի հառաչ...», «Մի գուռ թնդչուն և ևս ընդոստ սթափվեցի ակամա», «...շառաչուն երգի փոխարեն արձակեց խուլոտ հառաչ, որ նման էր բամու կաղկանձի», «անտառը լցվեց ծայրեծայր բարձրաձայն լացով ու ճիչով» և այլն, և այլն):

Կարելի է հայտարարել նաև ուրիշ «զանտեսական հղումներ»՝ նկարագրություններ («Դժոխք»՝ «Եվ մահուկով ահա դեպի մեզ է գալիս...»—«Մահվան տեսիլ»՝ «Մոտենում է մեկը, դեպի մեզ, դեպի մեզ է գալիս...»), բնութագրություններ («Օ՛, դու բոլոր պոետների փառք ու լույս», գրում է Դանտեն, «Առաջնորդ, տեր, ուսուցիչ», Վերգիլի մասին, նույն կերպ է բնութագրում Չարենցը Դանտեին և՛ իբրև առաջնորդ, և՛ իբրև ուսուցիչ), վերապրումներ («Դժոխք», «Ով կարող է նույնիսկ արձակ խոսքերով պատմել արյունն ու վերքերը այն բռլոր, որ ևս տեսա իմ սևփական սաքերով»,—«Մահվան տեսիլ»—«Այդ դաժան տեսիլքին ի տես—քայլերով երեք մենք փախանք»), ոճեր, դարձվածքներ, սիմվոլներ (աստղ-լուսին), բայց Դանտեին օգտագործելու գլխավոր տվյալը նրա «Սրբազան պոեմի» կառուցվածքի ընդօրինակումն է:

Չարենցը, ինչպես երևում է մի գրությունից, ուսումնասիրել էր «Աստվածային կատակերգության» կառուցվածքային սկզբունքները:

1937 թ. օրագրային գրառումներում այլևայլ անձնական «գաղտնիքների» շարքում նա թողել է նաև հետևյալ գրառումը.

«Դանտեի. «Աստվ. կատ.» կառուցվածքը... շարքում՝ ինը տառ ինը գլուխ 33 տերցին—101—102 տերցին յուրաքանչյուր շարքում (նայել Энциклопедия): Համեմատել Դանտեի պոեմի առումով մեր և լատինական (իհարկե մեր հին) աղբյուրները:

Հավելում. «Աստվածային կատակերգության» բոլոր գլուխները վերջանում են աստղերի մասին խոսող տողերով...»:

Թեև դանտեական պոեմի այս ղենումները արձանագրվել են «Մահվան տեսիլը» գրելուց շուրս տարի հետո, սակայն բնավ կասկած չի հարուցում, որ Ջարենցը դրանից շատ առաջ էլ տեղյակ էր Դանտեի ստեղծագործական «գաղտնիքներին»: «Դանթեական առասպելը»՝ ճանապարհի կառուցվածքով («Մենք ճամփա ելանք...») և վերելքի նկարագրություններով, վերջիվերջո, ներշնչված է դանտեական թափառումներից:

✓ Թե՛ «Դանթեական առասպելում», թե՛ «Մահվան տեսիլում» «Աստվածային կատակերգության» կառուցվածքային սկզբունքների օգտագործումը հետապնդում է ոչ միայն նյութի ձևակառուցման հնարանքային բացահայտումների խնդիր:

Դանտեական կառուցվածքը այստեղ հանձն է առնում շարենցյան գնահատականները յուրովի անդրադարձնող հայելու դեր:

✓ Ջարենցի տեսլանկարում մեկը մյուսի հետից անցնում են հայոց պատմության հայտնի դեմքերը, նրանք, ովքեր զորավիգ եղան ազատության ուխտին:

Ճիշտ չի լինի ասել, թե Ջարենցը այդ պատմական գործիչներին գնահատելիս ասպարեղ է բերում «սիրել-ատել» պարզունակ չափանիշը՝ տեսլանկարում երևացող մարդկային ուրվականների մի շարքին ատում է, մյուսին՝ սիրում:

«Մահվան տեսիլ» պոեմում, անտարակույս, երևում է ազգային շարժման շարենցյան տարբերակումը:

Բայց անկախ դրանից, անկախ պատմության այս կամ «հերոսի» էության, մի դեպքում՝ հուզական-քնարական, մյուս դեպքում՝ գրոտեսկային-սատիրական բացահայտումից, էական նշանակություն ունի շարժման ընդհանուր գնահատականը, որ բնավ էլ բացասական չէ:

Ոչ մի տրամաբանության չի դիմանում այն տեսակետը, թե Ջարենցը մի օր արթնացավ և ոչ այս, ոչ այն, սկսեց քարկոծել ազատագրության հայոց ուխտը, ազգային շարժման նահատակների հիշատակները:

Ճիշտ է, իբրև մտածող Ջարենցն ավելի ապագայի հետ էր, քան անցյալի, բայց նա չէր ժխտում անցյալը՝ հենց այն բանի համար, որ ապագան չէր կարող գոյություն ունենալ առանց անցյալի:

✓ Անցյալ-ապագա հարաբերության մեջ ունեցած իր դիրքը Ջարենցը ձևակերպել է վերին աստիճանի հստակ՝ «աչքերս հառել եմ անցյալին՝ ապագայի նժույգը նստած»:

✓ Սա է ամբողջ Ջարենցը:

✓ Սա է նաև «Մահվան տեսիլի» Ջարենցը:

Անցյալի և ապագայի փոխհարաբերության այսպիսի ըմբռնում ունեցող բանաստեղծը չէր կարող հարցականի տակ դնել ազգային ազատագրության, ազգային մաքառման ամբողջ պատմությունը՝ սկզբնավորումից մինչև կոտորածներ, մինչև Մեծ եղեռնի հունձը:

Այդպիսի եղրակացության համար հիմք չեն տալիս իր այն գնահատականներն ու արժեքավորումները, որ բերում է ազգային շարժման գործիչների նկատմամբ:

✓ Չարենցի տեսլանկարի մեջ «գործող անձինք» չունեն իրենց կոնկրետ անունները. իրենց կենսագրությունից և պատմությունից հայտնի դեպքերն ու փաստերն են ակնարկում նրանցից յուրաքանչյուրի ու վիճակը:

✓ Առաջինը ասպարեզ է գալիս Ղևոնդ Ալիշանը: Իր խսկ խոսքերի միջոցով սարնոթագրվում է իբրև մեծ ու անկաշառ հայրենասեր:

Ղևոնդ Ալիշանի Գործի մեջ գլխավոր շեշտը Չարենցը համարում է «նախնյաց փառքի» մեծարանքը: «Վառելով ջահերն անցյալի, իբրև նոր փերկության փարոս», Ալիշանը, Չարենցի բնութագրությամբ, ասպարեզ բերեց «քաջարի ալյուրի անմահ մի սերունդ»:

✓ Ղ. Ալիշանից հետո իրենց դամբաններից հառնում և տեսլանում են Բաֆ-ֆին և Ռափայել Պատկանյանը:

Ռափայել Պատկանյանը՝ «Իր ձեռքի պղնձյա շեփորով շեփորեց նա պայքար ու կռիվ»:

✓ Օրյիկտիվ պատմաբանի նման Չարենցը առանձնացնում է ամեն մեկի գործի գլխավոր շեշտը, այն շեշտը, որով նրանք հայտնի են պատմությանը:

✓ Այնուհետև գալիս են՝ Քրիստափոր Միքայելյանը, Սուլթան Համիդի դեմ մահափորձ կատարելու ծրագրերով, որ տխուր վախճան ունեցավ իր համար. նրա գաղափարակիցները՝ «Երկու մարդ սևազգեստ, մուսլ, կրծքերին պղնձյա նշան», Ստեփանոս Նազարյանցը՝ ձեռքին բռնած այն գանձարանը, որի անունն էր «քաղաքական անոթ», Պետրոս Դուրյանը («նվագում էր իր խեղճ սրինգով նաև տաղեր վշտի և սիրո»), Դրիգոր Արծրունին, խրիմյան Հայրիկը՝ իր պատմական «շերեփով», Մկրտիչ Պեշիկթաշլյանը, Ավետիս Ահարոնյանը, Սիամանթոն, Դ. Վարուժանը և էլի ուրիշ պատմական անձինք:

Չարենցն, իհարկե, հավասար վերաբերմունք չունի իր «Տեսիլքի» մեջ հայտնված «ուրվականների» հանդեպ. նրա աչքին միևնույն կշիռը չունեն, ասենք, Գր. Արծրունին և Սիամանթոն, Ավետիս Ահարոնյանն ու Դանիել Վարուժանը, մյուսները: Դրա համար էլ նա որոշ տեղ դառնում է դատապարտող, ինչպես Քր. Միքայելյանի հանդեպ՝

Երբ ճիվազը հանկարծ այն ծանոթ, որ նման էր մարդակերպ հողի,
Մորեխի պես օդում ցատկելով՝ մոտեցավ Արթուրի դահին,—

որոշ տեղ էլ՝ խանդաղատագին պաշտող, ինչպես Սիամանթոնի («Նա հող էր հայցում՝ խավարին կարկառած ձեռքով իր քարե...»), Դ. Վարուժանի («Եվ դուլալ, արծաթյա ձայնով երգում էր արևի մասին, իր գյուղի արևի մասին, որ մորթել էին ցիլեկով...») հանդեպ: Իրենց դամբաններից տեսլացածներին Չարենցը մի դեպքում նկարագրում է զրոտեակի միջոցներով (ինչպես Գր. Արծրունուն, Քր. Միքայելյանին), մյուս դեպքում քնարական (Պ. Դուրյան, Մ. Պեշիկթաշլյան և այլն):

✓ Այսուամենայնիվ, ազգային ազատագրության նահատակների տեսիլքը Չարենցի համար միայն շարժառիթ է՝ ներկայացնելու հայ ժողովրդի դանտեական Դժոխհը, որ պոեմում սիմվոլացնում է կիսալուսնի տակի խավար, մթին «Անտառը»՝ մեռյալների գանգերով, աղաղակներով ու ճիչերով, քրքիչներով ու հեկեկանքներով, նզովքով ու ողբով, արյան հեղեղներով, շաբա-

րանքներով, մահվան խրախճանքով, մահադուլժով, որ շեփորում էր «արքան այն, Կ՛հղին՝ որդանի նման մորուքով»:

✓ «Մահվան աշխարհի վարպետի» հետ անցնելով հայոց դանտեականի դաժան պարունակներով, «անցյալի մռայլ եզերքով», Չարենցը փնտրում էր այն լույսը, որ կարող էր իրենց հանել «մութ անտառից»:

✓ «Լույսի տեսիլքը», ինչպես բնութագրում է Չարենցը Լենինի հայտնությունը, եղավ հայ ժողովրդի «փրկարար հուրը»:

Հայոց պատմության իր տեսությունը կառուցելիս Չարենցը չէր կարող շրջանցել այնպիսի խոր ազգային ստեղծագործություն, ինչպիսին «Սասնա ծռեր» ժողովրդական վիպերգն է և, հատկապես վիպերգի Դավթի դուցազներդական-արմատական ճյուղը, ուր, բանաստեղծի իսկ բնութագրությամբ, խտացված է հայության պատմական մաքառման և պատմական երազների բովանդակ էությունը.

Ստեղծել է նա իր հեքիաթները, և իր
Հնամյա վեպում հանճարեղ՝
Իր ապագա կյանքի գաղափարը կարմիր
եվ անմահ խորհուրդն է դրել:

✓ Հայ ժողովրդական վեպի բացառապես սոցիալական բովանդակության ըմբռնումը առաջին տպավորությամբ պահպանվում է նաև «Սասունցի Դավիթ» պեմում, ուր գրականագիտությունը տեսնում է ժողովրդական բանավոր նյութի «հույժ արդիականացում»՝ «դասակարգային լույսի» որակով և ուրիշ ուլին:

✓ Առարկությունների մեծ բաժինն ընկնում է Ձենով Օհանի կերպարի, ինչպես և նրա ու Դավթի փոխհարաբերության շարենցյան մեկնաբանության վրա:

Չարենցի Ձենով Օհանը, իրոք, ավանդական պատկերացումներից արմատապես տարբեր, նոր գույներով և նոր լույսով մեկնաբանված կերպար է:

Մինչ ժողովրդական վիպերգի սկզբնաղբյուրների գրառումներում՝ Գ. Սըրվանձտյանցի («Սասունցի Դավիթ» կամ «Մհերի դուռը»), Մ. Աբեղյանի («Դավիթ և Մհեր»), Գ. Հովսեփյանի («Սասնայ ծռեր»), Բ. Խալաթյանցի և ուրիշների, որոնց հետ հավանորեն Չարենցը ծանոթ է եղել, ինչպես և վեպի գրական մշակումներում (այստեղ բարձրագույն կետը Հովհ. Թումանյանի մշակումն է) Ձենով Օհանը երևում է շրջահայաց, հաշվենկատ, իրադրության պահանջով անսխալ կողմնորոշվող, կյանքային փորձառություն ձեռք բերած իմաստունի տեսքով (չին մոռացվում նաև նրա մարդկային առանձին թուլությունները՝ ինքնագոհություն, երկշտություն, իրասածի «ծոռություն» և այլն): Չարենցի պոեմի Ձենով Օհանն ունի ազգային շահերի դավաճանի նկարագիր, հանդես է գալիս Դավթի հերոսական-մաքառման դժին ընդդիմադիր հոգեբանությունը մարմնացնողի կերպարանքով:

Չարենցին հայտնի էին, իհարկե, վեպի բանահյուսական տարբերակների և մանավանդ Հովհ. Թումանյանի գրական մշակման մեջ եղած արժեքավորումները, ուր Ձենով Օհանը, անկախ նրա հանդեպ բանեցվող ժողովրդական հումորից, վերջիվերջս, ներկայացվում է Սասունցի Դավթի մաքառման արմատական գիծը մարմնացնող հերոսների շարքում, իբրև Դավթի «համախոհ» ու գլխավոր նեցուկը:

Ձենով Օհանի կերպարի և վարքագծի այս մեկնաբանությունը չէր կարող պահանջել Չարենցին, չէր կարող բավարարել հայոց պատմության նրա տե-

սությանը, որի հիմնական դրույթն է՝ «0⁷, չի եղել մեր դայլը պղնձյա» սահմանումը:

✓ Հայոց պատմության իր տեսության մեջ Չարենցն արմատական էր. նա մերժում էր միջին դժի հաշվենկատ, իր կարծիքով՝ անհեռանկար, ազգային շահերի տեսակետից վտանգավոր հոգեբանությունը:

Վիպերգը մշակելիս նրան անհրաժեշտ է եղել մի այնպիսի կերպարային նախատիպ, որի «օգնությամբ» պետք է արտահայտեր երևույթի իր ըմբռնումը:

✓ Այդպիսի տվյալներ նա տեսավ վիպերգի Չենով Օհանի մեջ, որը, դատելով բանահյուսական պատումներից, Դավթի մղած կռվի մեջ վարում էր «ժամանակ շահելու», օտարի «զայրույթը» մեղմելու գիծ:

Չենով Օհանի վարած դիվանագիտական գիծը՝ «պղնձյա ոգու» ըմբռնման համաձայն, մարմնացնում էր ազնվարարի հոսանքը, որը, Չարենցի տեսակետով, բացի վնասից, չի կարող որևէ օգուտ տալ ազգային ճակատագրին:

Ուշագրավ է, որ Չարենցը չէր բաժանում անգամ սկզբնաղբյուր վիպերգի Չենով Օհանին տված դրական գնահատականները և իր պոեմի մի հատվածում ուղղակի վիճում է զրույցն ասացողների հետ.

Եվ, Դավթին, ընկած խավարում բար,
Օգնության կանչեց երկար, երկար,
Եվ զուր է առում զրույցը հար,
Թե պահուն այդ սե, այդ ժամին շար,
Օգնության եկավ խորհուրդով վառ
Չենով Օհանը, իշխանն այն մառ,—
Նա չեկավ, Չենով իշխանն հայոց.
Սև սրտում՝ սարսափ ու ահ մահու՝
Նա Մելիքին էր նվաստ նայում
Եվ ժողովրդին հրամայում:

Այս ակնարկով («Զուր է ասում զրույցը հար») Չարենցը նշում է ժողովրդական վիպի, իր կարծիքով, միակ ճեղքվածքը, դրա մեջ նշմարելով «համակերպման», նվաստացման հոգեբանության թափանցումը հերոսական մարտումն ու արմատականությունը փառաբանող պատումի մեջ:

✓ «Սառնա ծուր» վիպերգի տարբերակներում, դատելով այդ հուշարձանի գիտական մեկնարանություններից, Չենով Օհանը ներկայացնում է անհամար արհավիրքների և փորձությունների միջով անցած հայ մարդու «իմաստուն տիպը»:

Այդպես է բնութագրում Չենով Օհանին Դ. Դեմիրճյանը՝ հետևյալ բացատրությամբ. «Նա արդյունքն է հայ ժողովրդի դառն ու խրատական պատմության: Նրա մեջ խտացած է հայ ժողովրդի պատմության նեղ ու դաժան մոմենտների՝ դարերի իմաստությունն ու հեռատեսությունը: Նա տան մեծն է, տան տերը, ժողովրդի հոգսը քաշողը: Եվ եթե Դավթի «գժություններ» է անում՝ Չենով Օհանը պարտավոր է մտածել այդ մասին, հոգալ, որ տան «ծուռ տղան» մի որևէ փորձանք չբերի տան գլխին ու ժողովրդին...

Չենով Օհանը դարերի լուծը քաշած, փորձված, համակերպված արտաքինի տակ՝ ըմբոստ ու պայքարող հոգի ունեցող հայ ժողովրդի իմաստուն տիպն է: Նա է, որ հրեման իր պասսիվ վարվեցողությամբ, հրեման բաց ու ակտիվ պայքարով, պահել է իր գոյությունը և դուրս է եկել փորձանքների, բուքերի, հեղեղների միջից»²³:

Ձենուլ Օհանն իր վարքով ու բարքով, իր հաշվենկատությամբ ու ղիշումներով իսկ և իսկ դեմիրճյանական «պատմության տեսությունը» արտահայտող կերպար է, այնպիսին, որը բնավ չէր բռնում «պղնձյա» ուժեղ և կամային ոգու, բաց, արմատական պայքարի ճանապարհը միակ ճանապարհ համարող պատմական տեսությունը:

Ուրիշ հարց է, թե դրանցից որն է խրատական սկզբունքը:

✓ Չարենցի «Սասունցի Դավիթը» սյուժետային կազմությամբ, սյուժետային շղթայի օղակներով համարյա թե վերակրկնությունն է Հովհաննես Թումանյանի «Սասունցի Դավիթի» կառուցվածքի:

✓ Տարբերությունը գաղափարական շեշտերի մեջ է, իհարկե, նաև վեպի մշակման գեղարվեստական սկզբունքների:

Դրանք, անհամեմատելի մշակումներ են՝ եթե նկատի ենք ունենում Թումանյանի և Չարենցի պատումների ոճական (և ոչ միայն ոճական) հյուսվածքը:

Եթե Հովհ. Թումանյանը՝ հավատարիմ էպոսի մասին ունեցած իր պատկերացմանը («Ժողովուրդները ոչ մի բանի մեջ էնքան պարզ ու պայծառ չեն երևում, ինչքան իրենց էպոսի մեջ»²⁴), կերտել է վիպերգի շնչին համահասարակ իր գործը, անգամ շեղումներով (հեղինակային ներմոծումներով) պահպանել է ժողովրդական սկզբնաղբյուրների անաղարտ ու անխաթար ոգին, ապա Չարենցը, իր մշակման մեջ, ընդառաջ գնալով էպոսի պատմական կոնկրետացման տարածված վարկածներին, էպոսային նյութը յուրացրել է ոչ թե «հանրամարդկային», համազգային՝ այլ կոնկրետ պատմական խնդիրներ լուծելու համար, ասել է թե՛ «լայն ժամանակների մեծ ընդհանրացումները», «համակենտրոնացումները», ինչպիսին էր հայկական վեպը, տարրալուծել է «նեղ սահմանագծերի» մեջ:

Կարևոր չէ, որ Չարենցը «Ֆոլկլորիստ» չէր (այս հասկացության ամենաբարձր քմբոնումով), ինչպես Հովհ. Թումանյանը:

Խառնվածքն, իհարկե, դեր ունեցել է:

Հովհ. Թումանյանը՝ ժողովրդական-գյուցազներգական-էպիկական շնչի բանաստեղծ, հայկական էպոսի մեջ գտավ իր հարազատ, ամենահարազատ գիրկը: Դա իր տարերքն էր:

Եղիշե Չարենցը՝ գրքային շնչի բանաստեղծ, ինչքան էլ շքեղ ձիրքերի տիր, չէր կարող էպոսային գեղարվեստական մտածողության, նրա յուրահատուկ համի ու հոտի այնպիսի խոր թափանցում հայտաբերել, ինչպես դա արեց Հովհ. Թումանյանը: Ծիշո է, Չարենցը նույնպես էպիկական հզոր տարերքի և ուժի բանաստեղծ էր, բայց նրա էպիկայի հոդն ու պատվանդանը ոչ թե ժողովրդական ակունքներն էին, այլ իր իսկ էությունը:

1934-ի օգոստոսի 30-ին Փարիզից բանասեր Ս. Սուքիասյանին ուղղված նամակում Ա.Վ. Իսահակյանը գրում է. «Հզոր է պոեմների մեջ՝ «Դանթեական առասպելը», «Խմբապետ Շավարշը», «Ամբոխները խելագարված», «Հողիս ռադիոկայան է» և այլն: Սրանց մեջ կա շատ տարերք, կիրք ու կորով, թափ ու բոց, շոփնդ ու շառաչ, բայց և շատ մտածում ու քարոզ, լավագույն անունով՝ լիրիկական էպիկա»:

Միանգամայն ստույգ, անվիճելի բնութագրություն, որ պատասխանում է նաև այն հարցին, թե ինչու Չարենցի բանահյուսական մշակումը չէր կարող ունենալ Հովհ. Թումանյանի պատմողական-ասմունքային ոճի վառվռուն գույները:

Հայ ժողովրդի պատմության նոր շրջանի զարգացման «գլխավոր գծերն» անցնում են հաշատուր Աբովյանի «Գործի» միջով:

Թեև Աբովյանի գնահատման այս գիտակցությունը կար արդեն նրա կենդանության օրոք («ես կարծում եմ—գրել է Ստ. Նաղարյանը Աբովյանին,— երախտագետ սերունդները մեզ կգնահատեն և մեզ վրա կնայեն զարմացած հայացքով, որպես հայրենյաց մաքուր սիրո գովելի օրինակների վրա»), թեև հայ լայնահուն դեմոկրատիան միշտ էլ ի դեմս հաշատուր Աբովյանի տեսել է ազգային դարձման մեծ պատգամախոսին և իր նվիրական երազանքների արտահայտչին, բայց և անպակաս են հղել նրա գործի ծուռ ու սխալ մեկնաբանությունները, հակապատմական վերագրումները: Ոչ միայն հեղափոխությունից առաջ, այլև մեր օրերում:

Անհավանական է, որ Բակունցի «հայտնագործած» Աբովյանի անմիջական ազդակներով էլ հայոց «պատմության քառուղիների» գաղափարը լուծելու համար Չարենցը դիմեց նաև ապագայի պատգամախոսի կերպարին՝ բնակչու նրա պատգամախոսության չափն ու կշիռը:

✓ Չարենցի մտահղացումը եղավ «Դեպի լյառը Մասիս» պոեմը:

«Դեպի լյառը Մասիսը» Չարենցի ամենաուժեղ, ամենախորունկ, ամենատարողունակ գործերից մեկն է, բանաստեղծական բացառիկ մի թափանցում:

✓ Իր բնույթով՝ հուզական շաղախով և կառուցվածքով, «Դեպի լյառը Մասիսը» դրամատիկական պոեմ է, ներքին դրամայի կանոններով գրված պոեմ, ինչպես «Խմբապետ Շավարշը»:

✓ Ի տարբերություն սյուժետային-պատմողական պոեմի, դրամատիկականը, շրջանցելով «միջանկյալ» գծերն ու մանրամասնությունները, պատումը անմիջապես սկսում է գործողությունից, հերոսների կենսագրության դրամատիկական շիկացման հասած կետից:

✓ Աբովյանի կյանքի համար այդպիսի շիկացած կետ էր 1848 թվականի ապրիլի 14-ը՝ նրա «անհայտ բացակայումի» օրը, որի հիշատակումից էլ բացվում է պոեմը.

Նա դուրս եկավ տնից առավոտվա ծեղին,
Իր ետևից կամաց դուռը փակեց,
Վերջին անգամ նայեց իր տնակին—
Նվ քայլերը ուղղեց դեպի բաղբերը—
Ֆուրտ էր—Արևը դեռ հորիզոնից
Նոր էր փոել աղջամուղջը վաղընջական,
Ծվ վաղ առավոտի ծիրանագույն ֆոնին
Հեռվում երևում էր Մասիսը՝ կապույտ
շղարշ հագած...

✓ Սա, ի՞նչ կարելի է ասել, պոեմի «արտաքին» գործողությունն է, որին նախորդել է ճակատագրական գիշերը, ուր երևում է Աբովյանի «ներքին գործողությունը»՝ նրա հոգեկան մեծ դրաման.

Դիշերը չէր քնել—Քրքրել էր թղթերը,
Երկար թերթիկ թղթերը բաղմաթիվ,—
Օրագրեր, զրբեր, ձեռագրեր,
Գրություններ՝ մնացած դեռ Դորպատից:

✓ Սա սովորական գիշեր չէ, այլ ճակատագրական անքուն այն գիշերն է, երբ տրվելով ինքնավերլուծության, հաշատուր Աբովյանը քննում է իր գործի արժեքը՝ ինչ է տվել իր ժողովրդին, ինչով է սատարել նրա գոյությունը,

ի՞նչ նշանակութիւն ունեն իր մաքառումները ժողովրդի ապագայի համար, ի՞նչ է ներկայացնում իր քաղաքական կտակը:

Վերջին գիշերը՝ լի ողբերգական ապրումներով և ողբերգական առեղծ-վածներով:

Աբովյանի դրաման ներկայացնելու համար Չարենցը դիմում է իր իսկ հուշերին, առանձնացնելով կենսագրութեան բարձրակետերը, բարձրակետերի շարքը, որոնց համար էլ հիմք են ծառայում ձեռագրերը, օրագրերն ու նամակները: Սրանք իր խոհերն են՝ «ողողված դեպի սերունդները գալիք», իր անկատար ծրագրերն են, իր մաքառման վկայութիւններն ու հոգու մասունքները:

«Վերք Հայաստանին» Աբովյանի քաղաքական կտակն է իր ժողովրդին, ուստի և ձեռագրի հետ կապված ապրումները Չարենցի պոեմում դառնում են նրա «հոգեկան պայթիւնի» հարուցիչները:

✓ Ճիշտ է արդյո՞ք գրված այդ գիրքը, — սա է հարցերի հարցը, որը Աբովյանին կանգնեցնում է տանջալից մտքերի ու կասկածանքների առաջ.

Արդեն մոտենում էր առավոտը, և նա պիտի գնար,
Սակայն կարգում էր դեռ,— և հանկարծ
Տազնապալից այն միտքը անհնար
Բարձրացավ, ցցվեց ուղեղում՝ զարմանալի ուռուցիկ
ու պայծառ—

Ի՞նչ է առում այդ գիրքը և ի՞նչ է բարբառում.
Ջուր չէ՞ արդյոք վատնել անհատնելի իր ձիրքը,
Եվ չի՞ արդյոք եղել իր ողջունած հեռուն
Մի թիարան վտտթար, և այդ գիրքը՝
Իր արյունով՝ սրտի յուրաքանչյուր նյարդով,
Իր վերջին ճիգով հորինած—
Չէ՞ արդյոք խեղճութեան ու սխալի արդյունք՝
Սերունդների երթին ի վնաս...

Խաչատուր Աբովյանին մտահոգող այս հարցի ուղղակի պատասխանը թեև չկա պոեմում, բայց (դժվար է համաձայնել «պատմական պետիմիզմի» վերագրումին, իբրև թե Չարենցը Աբովյանին ներկայացնում է իր «գաղափարական ուխտը» հերքողի կերպարանքով, թե տալով Աբովյանի նախամահյան («գլուխը մահու տալու») տրամագրութիւնների պատկերը, Չարենցը համաձայնվում է «գաղափարական նահանջի»՝ իրականութեան հետ համակերպվողի, լեզենդին:

Աբովյանի՝ ժամանակի խավարի դեմ ծառացած միայնակ անհատի, միայնակ մաքառողի խռովված հոգուց բխած տարակուսանքները, նրա ողբերգական գալարումները բնավ հիմք չեն տալիս նման եզրակացութիւնների համար:

✓ Խաչատուր Աբովյանը իր հանճարեղ գիրքը գրելով, չէր կարող չունենալ կասկածներ, մանավանդ, երբ տեսնում էր ցարիզմի բերած կնուտն ու աղքատութիւնը («Հայկական մարդում», տեսնում էր «կյանքի ժայռակուռ պարիսպը»՝ լույսի և աղստութեան ճանապարհին:

✓ Մանր իրականութիւնը հարուցում էր ողբերգականը:

Միթե սո՞ւտ է բոլորը և փորձա՞նք...

Միթե մո՞լիս է բոլորը, ոգու սայթաքո՞ւմ,—

✓ այս կասկածները Աբովյանին դնում են ճշմարտութեան որոնումների ճանապարհի վրա:

✓ Պոեմը փակվում է Արարատի և Աբուլյանի միաձուլման խորհրդանշական պատկերով.

Դեմը դաշտն էր անծայր, իսկ հեռվում Մասիսը,
Լյառն այն վսեմ, որի ճանապարհով մի օր
Բարձրացել էր ինքը և սառցանիստ
Գեղեցկությամբ գերվել:— Եվ այժմ մենավոր
Նա գնում էր կրկին դեպի հեռուն այն լուրթ,
Դեպի Լյառը անհաս ու վեհանիստ,—
Դեպի գազաթը բարձր, որ իր ժողովուրդը
Համարել է հավետ իր գոյության խորհուրդը,—
Որ ճաշակե այնտեղ հավերժական հանգիստ:

✓ Չարենցը այլաբանական այս պատկերով արտահայտում է ժողովրդական հավատը մեռնող և հարության առնող հերոսների մասին, որոնց մահը դառնում է սկիզբը մի նոր կյանքի:

Չարենցի պատմական տեսության դրվագներն են «Նորք» և «Դուլք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոեմները:

«Նորքը»՝ «Պատմության քառուղիներով» շարքի ամենաքնարական պատումը, բացվում է հայոց ավանդական հողի ավանդական խորհրդանշաններից մեկի՝ նաիրյան բարդու, կենսագրությամբ (Ա. ութնյակ).

Բարձրաբերձ բլուրի վրա,
Ավանում այն հին, հայրենի,
Ամրացած հնավանդ իր բնին՝
Բարձրացել էր բարդին այն բուրյան,—
Բարձրացել էր բարդին նաիրյան
Եվ թե լույս, թե մութ օրերում
Իր իրանն էր մեղմ օրորում—
Եվ սիրում էինք մենք նրան:

Նաիրյան բարդին մարմնացնում է իր ժողովրդի պատմության տրտում, վշտալի էջերը, նրա մորմոքներն ու կարոտները:

Մորմոքի և ցավի, կարոտի և վշտի երգիչներից մեկն էր Վահան Տերյանը՝ «մի պոետ մեղմախոս ու խեղճ»:

Բ. ութնյակում Տերյանի երգը գուգահեռելով նաիրյան բարդուն, Չարենցը գրում է.

Նա մի օր եկավ ու երգեց
Այն բարդու հմայքը բուրյան.—
Եվ սիրեց մեր ոգին նրան,
Պոետին այդ տխուր ու բարի,
Որ կառած բարդու այդ ծառին՝
Մորմոքաց իր վիշտը նաիրյան:

Չարենցը անպայմանորեն դրական նշանով է արժեքավորում Վահան Տերյանի նվագները, դրանց մեջ դիտելով իր «հնավանդ տան», իր երկրի առանձնահատուկ՝ ուղեմուր, ծանր ճակատագրի, ցուլացումը:

Եվ, աչտուամենայնիվ, ութնյակից-ութնյակ («Նորքը» կառուցված է ութատող տներից) նա աստիճանաբար իջեցնում է գնահատականները:

Գնահատականների իջեցումը վերաբերում է ոչ թե առհասարակ Վահան Տերյանի բանաստեղծությանը, որ նրա պաշտամունքն էր, այլ, իր կարծիքով, այդ բանաստեղծությանը պակասող մաքառող, ըմբոստացող տարերքին:

Չարենցն, իհարկե, շարաշար սխալվում էր՝ Վահան Տերյանի նվագների մեջ չգտնելով ոգու տոկունություն, ըմբոստացող տարերքի և մաքառման շեշտեր: Ավելի քան անարդար էր, երբ Տերյանի երազանքները տեղադրում էր անիրական ցնորքի սահմաններում, երբ նաիրյան «վերջին պոետին» վերագրում էր անհույս, նկուն հոռետեսի կեցվածք («Թե չկա փրկության օր աշխարհում մռայլ ու մթին»), երբ Տերյանին պաշարած ահը («Որքան ահ կա իմ սրտում...») համարում էր դարերով պարտված մեր ոգու հարազատ արտահայտությունը:

Արդար չլինելով առանձին գնահատականների մեջ, Չարենցը միանգամայն արդար էր երևույթը ամբողջության մեջ գնահատելիս:

Արդեն բարձրացել էր հողմը՝ «Ուրազանն արյունոտ», շարժելով մահվան գերանդին, հնձել էր «բերքի նման սուրբ նաիրյան գուսաններ անթիվ», սպառնալիք էր կախվել վերջին հենարանի՝ մեր երկրի սրբազան բարդու վրա, երբ պայթեց Հոկտեմբերյան փոթորիկը:

Կատարվեց պատմական հրաշքը, հայոց տխուր քնարը թեաքաց սավառնեց աշխարհում.

Մեր ոգին, ոգին նաիրյան,
Ուր դիտեր լուկ մորմոք ու լաց—
Առաջին անգամ թեաքաց
Պալատենց աշխարհում համայն,—
Մոռացած իր մորմոքը ունայն
Իր բույնը թողած այն խեղճ—
Սավառնեց ճիգով մի ահեղ
Դեպի աշխարհը լայն:

«Դուք խաղողի, գինու և գեղեցիկ դպրության» պոետի գլխավոր շեշտը կյանքի, գոյության («Ես կյանքի գովքն եմ երգում...») և ժողովրդի ստեղծարար ոգու մեծարանքն է:

Ժողովրդական ոգին մարմնացնում են, ի թիվս այլ արժեքների, նաև հայոց խաղողը, հայոց գինին և հայոց դպրությունը՝ բանաստեղծական մուսայի աղբյուրները.

Երգում եմ ահա այս գովքը ես
Խաղողի մեր բոքը ու լուսատեսք,
Մեր դինո՜ւ պայծառ ու հրակեղ,
Մեր արվեստների մեծահանդես:
Եվ դպրությունն եմ մեր երգում ես,
Դեղեցկությունը դպրության վես,
Որ օրերում այս պարզեև մեղ
Հույզեր հրահուր և մրդեր կեղ:

Չարենցը, հայոց պատմության իր տեսությունը մշակելիս, անհրաժեշտաբար՝ տեսության ամբողջացման կարիքով, պետք է դառնար նաև Հայաստանի բաղադրացիական կոնիվների անցքերին:

Սոցիալիստական հերոսապատումից նու ընտրել է թերևս ամենահուզիչ և ամենադրամատիկական դրվագներից մեկը՝ «Վարդան Զորավար» դրահանգնացքի պատմությունը, այն զրահագնացքի, որը Հայաստանում հեղափոխական իրադրության շիկացման պայմաններում առաջինը պարզեց գինված ապստամբության դրոշմ՝ ընդդեմ դաշնակցական հանրապետության:

30-ական թվականները սովետական հասարակության տարեգրության մեջ «աշխատանքային մեծ զորակույզի» տարիներ էին: Ամենուր՝ երկրի բոլոր ծայրերում, սկսվել էր սոցիալիզմի կառուցման հզոր արշավը: Սոցիալիզմի կառուցմանը եռանդուն մասնակցություն էր բերում նաև հայ ժողովուրդը, որն իր դարավոր պատմության ուղիներում առաջին անգամ վայելում էր բոլոր կապանքներից և բռնություններից ազատագրված Աշխատանքի հրճվանքը:

Բուռն և ինքնամոռաց աշխատանքային արբեցման ղեկավարությամբ են ներշնչված 30-ական թվականների հայ բանաստեղծության շատ էջեր, այդ շարքում նաև Չարենցի «Գալիբի որմնադիրները» և «Համայնական դաշտերի սերմնացանները» ներբողաշունչ պատումները:

Ուրմնադիր և սերմնացան,—սրանք այն հիմնական արժեքներն էին, որոնք պետք է տեղ ունենային, չէին կարող տեղ չունենալ Չարենցի պատմական տեսության մեջ:

13

Արևելյան հայեցող, ներհուն խառնվածք չլինելով (իր «ամպլուան-տարերքն էր»), Չարենցն, այսուամենայնիվ, ինչպես երևում է ղեռ պատանեկան քնարից, ունեցել է մարդկային կեցության խորհուրդը մեկնաբանելու փիլիսոփայական հակումներ: Դրա վկայություններն են կյանքի բարդ առեղծվածների և «երազ-կյանքի» արժարժումները, «Սումա» պոեմի և «Աստղիկ» բանաստեղծության սահմանումները՝ երևույթների ճկուն փոխակերպությունների մասին, առաջին «Տաղարանի» (1922)՝ խայտառկ շնչի բանաստեղծությունները և այլն:

Տարիների հետ Չարենցի ստեղծագործության մեջ ավելի ու ավելի ամրանում են Դոյի խորհուրդները մեկնաբանող բանաստեղծական երակները:

Արդեն 1926-ին գրած «Ռուբայաթներ» (1927, Թիֆլիս) գրքույկում Չարենցը հակումներ է գրսևորում՝ վերանալու «կոնկրետ շարժառիթների», իր «անձնական գաղտնիքների» և տալավորությունների անմիջական-հուզական յուրացումներից՝ մեկնաբանելու կեցության համընդհանուր եղրերը:

✓ Կեցության ներքին փիլիսոփայական խորքը բացելու համար նա դիմում է արևելյան դասական բանաստեղծության կանոնիկ ձևերից մեկին՝ ռուբայաթ-քառյակին: Հինավուրց գրական ձևը ապրումի և մտքի համադրման արդեն մշակված կառուցվածքով այն ոլորտն էր, որը կարող էր տեղադրել բանաստեղծի փիլիսոփայական թափանցումները:

Քառյակի ամանդական-դասական կառուցվածքի մեջ Չարենցը մուծեց իմացության նոր աղբյուրներ: Նրա «ռուբայաթային» մտորումները յուրօրինակ բանաստեղծական ձևակերպումներ են այն մտքերի, որ տեղ ունեին ժամանակի փիլիսոփայական գրականության մեջ, մասնավորապես իմացության տեսության և գիալիկտիկայի նորագույն ձևնարկներում:

Ժամանակի փիլիսոփայական գրականության մեջ հոլովվող ընդհանուր օրենքներից՝ «բանաձև-սահմանումներից», Չարենցը քաղում է այն մասնահատուկ-անհատականը, որը հարադատ էր իր դավանանքին և աշխարհատեսությանը:

Իրար բերելով «Ռուբայաթներ» 44 ռուբայիները, դժվար չէ հայտաբերել փիլիսոփայական այն գլխավոր գաղափարը, որ միացնում է դրանց:

Ո՛րն է այդ գաղափարը:

Այն, որ գոյութիւնը նորաձեւումների, նորակազմութիւնների անընդհատ ընթացք է, որ աշխարհը անէացման և ծննդյան, հատնումի և գտնումի, կերպարանափոխութիւնների հարուստ սուբստանցիա է, որ անթիվ, անհամար, բազմապիսի ձեւափոխութիւններից հետո էլ աշխարհը մնում է կանգուն՝ հաստատու ու ամբողջական:

Այլեւայլ պատկերային համեմատութիւններով և զուգորդութիւններով Չարենցը ռուբայաթներում հաստատում է կյանքը՝ ոչ թիւ իբրեւ երազ ու տեսիլք, ինչպես վարվում էր վաղ տարիների սիմվոլիստական հափշտակութեան օրերին, այլ իբրեւ անընդհատ նորոգվող, իր հատնումներից նորանոր գույներ հայտաբերող, իր մահերից նորանոր ծնունդներ հայթայթող ռեալականութիւն, իբրեւ զարգացման կենդանի երևոյթ:

✓ Գոյութեան ճանապարհը մեկնաբանող ռուբայաթների յուրօրինակ լրացումն են այն ռուբայիները, դիստիքոսները, բնյթերը, որոնք տեղ են գտնել «Գիրք ճանապարհի» ժողովածուի «Գիրք իմացութեան» բաժնում:

1926-ի ռուբայաթներից Չարենցի քառյակների նոր շարքը, անտարակույս, ունի որոշակի տարբերութիւններ:

Նախ և առաջ՝ փիլիսոփայական մտածմունքը իր կենսագրութեանը, իր անձնական ճակատագրին մերկու գծով: Նրկորդ՝ դիդակտիկական-խրատական շեշտը վերլուծական-քնարական տարիւրթով խորացնելու և, վերջապես, քառյակի դասական կառուցվածքը՝ եզրափակիչ տողի դիպուկ հնչեղութիւնը պահպանելու առումով:

✓ «Գիրք իմացութեան» շարքը Չարենցը գրել է իր «գլխիկական ներշնչանքի» օրերին, որով և բացատրվում է այդ շարքի ընդգծված քնարական ոգին:

Դա են վկայում Ա, Բ, Գ ռուբայիները՝ իմաստուն ոգու մեծարումները.

Այսպես՝ այս ուշ ժամին, եկաւ և մոտեցաւ քո ոգուն
Իմացութեան, կշռոյթների գիշերային անմահ բուն.—
Ա՛խ, դեռ ինչպես ամենատես, Իմաստունն է այն ասել—
Դիշերով է ելնում որսի այդ թռչունը իմաստուն:

Ողջունելով իմաստութեան թռչունի հայտնութեան ժամը, Չարենցը կատարում է հաջորդ քայլը՝ իմաստութիւնը սահմանազատում է հայեցողութեանից.

Ով իմաստուն, այդ շերտիով չի դատարկվի
այս կաթսան,
Քանի-քանի իմաստուններ և հանճարներ անսասան
Այդպես՝ միայն հայեցումով այն ձգտեցին
դատարկել,—
Եվ ոչ միայն հատակն, այլև-մակերեսը շտեման:—

✓ Չարենցը մերժում է արեւելյան անգործնական փիլիսոփայութիւնը՝ հայեցողականութիւնը և մեծարում է ակտիվ, ըմբոստացող տարիւրթը:

Ճանաչման վերին պայմանը համարելով ինքնայրումը, ինքնարոցնալառումը, կրքերի խարույկը, Չարենցն այդ թեմային է նվիրում նաև «է» ռուբային.

Ա՛խ, շուտ է լինում ոգին-լոկ մի անգամ իր կյանքում,
Նրբ վառվելով, մոխրանալով՝ իր վախճանին է հանգում.
Լինում է միշտ դա լույս, անվիշտ ու երջանիկ այն ժամին,
Երբ իր մահով՝ խնդով, ահով՝ ծնում է աստղ իր հանգույն:

✓ Գոյութեան ճանապարհի շարենցյան տեսութեան ինքնատիպ յուրացումներն են Տաղերը՝ ձոնված ապագայի պարմանիներին, եկվորներին, ճանա-

պարհորդներին, հիվանդներին, մեռյալներին, գրքերին, մանրանկարիչներին, բնությանը, և խորհուրդները՝ հղված քաղաք կառուցողներին ու վարպետներին, գալիքի սերմնացաններին ու գալիքի երգասաններին:

✓ «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքը առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում իբրև միջնադարյան հայ բանաստեղծության՝ տաղագրության մեջ մեծ դարգացման հասած բանաստեղծական կառուցվածքները վերաիմաստավորելու, դրանց արտահայտչական հարուստ հնարավորությունները նորովի հնչեցնելու երևույթ:

Աղգային գեղարվեստական ավանդների «միջնադարյան գծի» օգտագործման խնդիրը շատ է զբաղեցնում նաև Չարենցին:

Այսպես, 1934 թվականին, գրողների համամիութենական առաջին համագումարում նա ասաց հետևյալ նշանակալից խոսքը. «...Ես տեսնում եմ, որ այնպիսի վարպետներ, ինչպիսիք են մեր միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծները, այդ «հանճարեղ ճորտերը», չի կարելի գտնել ուրիշ և ոչ մի գրականության մեջ, իհարկե, ոչ թե նրանց հանճարեղության, այլ գույների ու երանգների, ձևի ու նյութի մշակման ինքնատիպության իմաստով:

Այսօր նրանք մեծ օգնություն են ցույց առել ինձ՝ կերտելու այնպիսի ձևեր, որոնք արմատապես տարբերվում են խորհրդային մյուս պոետների գործածած ձևերից»:

Մինչև այս խոստովանությունը Չարենցն արդեն «շոշափել» էր հայոց միջնադարը՝ ի դեմս իր առաջին, Սայաթ-Նովայի խաղերով կնքված «Տաղարանի»:

20-ական թվականներին, սակայն, նա շունչի հայոց նորդարյա բանաստեղծության հնագույն պատմական արմատների, նախահիմքային շերտերի այն թափանցումը, ինչին հասավ 30-ական թվականներին:

✓ «Տաղեր և խորհուրդներ» շարքում, անտարակուսելիորեն, երևում է միջնադարյան տաղասացության ավանդների շունչը: Գրողների համագումարի ճառի համապատասխան հատվածն էլ վերաբերում է, առաջին հերթին, այդ շարքին, թեև ուրիշ առիթներով նույնպես Չարենցը «օգնություն է ստացել» միջնադարյան բանաստեղծական ձևերից՝ ողբերից, տեսիլքներից, հորդորականերից, ներբողյաններից:

Իր իսկ խոստովանությամբ Չարենցն օգտվել է միջնադարյան տաղասացների նյութի մշակման ձևերից, ինքնատիպ կառուցվածքներից, պատումի երանգավորումներից, արտահայտման գույներից:

Այսպես, Ապագայի պարմանիներին ձոնված սիրո ևռամաս տաղում (Ա, Բ, Գ) երևում է միջնադարյան սիրո և բնության փառաբանական տաղերի, մասնավորապես Կոստանդին Երզնկացու սիրո տեսիլքների («Մանուկ մը լուսեւեն...») ու Բանքերի, Արեւագալի ու Լույսի մեծարանքի («Բանք յաղագս արեւական արդարության», «Լույս, ի լուսոյ ծագումն»), բնության օրհներգությունների («Վասն գարնան եղանակաց»), Հովհաննես Թլկուրանցու՝ դարձյալ բնության և սիրո տաղերի («Տաղ վասն սիրո» և այլն) շունչը:

Եկվորներին նվիրած տաղերի մեջ ակնհայտ է միջնադարում տաբածված իմաստական ասքերի, այսպես կոչված՝ «խրատական բանքերի», արտահայտման եղանակների յուրացումը (Կոստանդին Երզնկացի՝ «Ահա սկիզբն առնեմ բանից և խրատ տամ հասարակաց», Խաչատուր Կեղառեցի՝ «Եղբայրք, ձեզ խրատ մի տամ...», Նաղաշ Հովնաթան՝ «Խրատ պիտանի վասն հոգևոր...», Ֆրիկ՝ «Քեզ խըրատ մի տամ յիրուի» և այլն, և այլն):

«Հասարակաց» խրատ սկզբունքներով են շարակարգված նաև Չարենցի յոթնաբանյա խորհուրդները՝ «Ուլ դուք, որ գալու եք վաղը կառուցելու այստեղ», «Ուլ, գալիքի սերմնացաններ, որ լիաբուռ նետելու եք ձեր սերմը...», «Ահալասիկ, ուլ դուք, իմ առաջին խորհուրդը...»:

Չարենցի Տաղարանում կիրառված են նաև միջնադարյան բանաստեղծությանը բնորոշ նուշնահանգության (Ն. Շնորհալու միակերպ հանգերով է գրված «Դուլքը») և ճարտասանական դիմումների յուրահատուկ ոճեր (Մ. Նաղաշ՝ «Հսեցեք այսօր և ողբացեք ամենեքեն, դառն արտասուք հառաչեցեք դուք միաբան»—Չարենց՝ «Ողջույն ձեզ, ողջույն ձեզ, ուլ անծանոթներ»), դարձվածաբանություններ (Մ. Նաղաշ՝ «Ճանապարհ հեռավոր ունես գնալու»—Չարենց՝ «Դու գնում ես դեպի հեռունքը վսեմ...»):

Չարենցի Տաղարանը, անտարակույս, ամենից ավելի ներշնչված է միջնադարյան բանաստեղծության տեսակային կառուցվածքներից (ներբող և «ուղերձ առ...», դուլասանություն և հորդորակ, ավետիս և մեղայական) և, նամանավանդ, պատմական շունչ կրող ոճական-դարձվածքաբանական ձևերից՝ «ահալասիկ երգում եմ ես մեղսական քո սերը», «ոչ միայն մարմնով և ոգու անգիտությամբ», «բերքեր անտեսանելի», «պտուղներ վայելքի և սերմեր իմաստության», «այս ճանապարհը ձեզ ի վերուստ սահմանած», «ունայնության սաղմ», «գալիս եք ճաշակելու իմաստություն և մահ», «ես քեզ ապարինում և օղնություն կտամ», «Ուլ անդարձ հեռացողներ, ուլ մեռյալներ» և այլն, և այլն:

«Բանաստեղծի արհեստը» հետազոտության մեջ, դառնալով բանաստեղծական ավանդական ձևերի օրենքների՝ կանոնների, անբավարար տեսական քննությանը, Վ. Բրյուսովը գրում է, որ «արաբ, պարսիկ, հին հայկական բանաստեղծների դորձածած շատ ձևեր»²⁵ նույնպես կարիք են զգում տեսական իմաստավորման:

Բրյուսովը, ամենայն հավանականությամբ, նկատի է ունեցել միջնադարյան հայ քնարերգության ավանդական ժանրային ձևը՝ տաղը, «Տաղ՝ ասացյալները», սրանց ամենաբազմազան տարբերակներով:

✓ Տաղերը և խորհուրդները, ինչպես Չարենցն է խոստովանել, հենվում են միջնադարյան տաղարանների «ժանրային մոդելներին», հատած են դրանց «ոսկե օրենքով»: Տաղային նախասիրություններով Չարենցը հերքեց այն սխալ մտայնությունը, թե «իրենց դարն ապրած», իրենց «սպառած» բանաստեղծական ձևերն այլևս չեն կարող ապաստարան լինել նոր բովանդակության արտահայտման համար:

Երևույթն ունի երկու կողմ՝ յուրացման և նորոգման:

Միջնադարյան ավանդական տաղերի, հատկապես խրատական-իմաստական Բանքերի հետ, անտարակույս, Չարենցի տաղերն ունեն և կառուցվածքային (նյութի՝ թեմայի, նախնական շոշափում, թեմայի պատկերային ատաղձի լարդացում, նյութի խրատական ամփոփում), և ոճային-արտահայտչական (հետոքական դիմումներ, շրջասություններ, սիմվոլային հղումներ, քնարական պաթետիկայի շեշտեր) ընդհանրություններ: Դրանք, սակայն, վերջին հաշվով, միջնադարյան տաղային ձևերի մեխանիկական կրկնությունը կամ նմանակումը չեն, այլ գեղարվեստական նոր կաղամություններ են՝ ուր տաղային հին կառուցվածքները նորոգվել են՝ ըստ Չարենցի ճարտարապետական «նոր մոդելներին»:

Միջնադարյան խրատական (և մյուս բնույթի) տաղերը ավելի «անկանոն են», արտահայտման ձևով ավելի ազատ և անկախապար, Չարենցիներ, կարելի է ասել, ժանրային կառուցվածքով ավելի «կանոնիկ են», ավելի համաչափ ու դաշնավոր, ուր, առաջին հերթին, կարևորվում է ճարտարապետական սկզբունքը:

Տաղային ճարտարապետության հիմնաքարը բանաստեղծի դիմում-հղումն է նրանց, ում տրվելու է խորհուրդը: Հղումից հետո անմիջապես տրվում է զրլ-խավոր միտքը, տաղի հիմնական բովանդակությունը, այսինքն՝ գաղափարական արմատը: Այնուհետև հարկ առ հարկ, «ազատ վարիացիաներով», գլխավոր մտքից՝ արմատից, առանձնացվում են այդ մտքի ճյուղավորումները, որոնք, ի վերջո, հավաքվում են կառուցվածքի վերին հարկում:

«Տաղ եկվորներին ողջունելու համար» գործում դիմումից հետո («Ողջուն ձեզ, ողջուն ձեզ, ով անծանոթներ») Չարենցն արտահայտում է այն գլխավոր միտքը, որ աշխարհ հկողներն իրենց հետ բերելու են անհուն ու անհատնում պարզեն, «անտեսանելի բերքեր», դրանցով դարդարելու և հարստացնելու են աշխարհը: Սա դադափարական արմատն է:

Այս մտքին հատկում են բանաստեղծի զնահատականները՝ կյանքում սպասվող դժվարությունների («խնդությունը չի իջնում, իբրև ցող»), աշխարհի անսարքության («այս հինավուրց պարտեզը դեռ խառն է ու խռիվ»), աշխատանքի ստեղծարար դերի («որքան, որքան դեռ ջանքեր են հարկավոր...»), երազանքի («Թող ձեր երթը հսկի ապագայի Ղովաթ...») մասին: Սրանք էլ արմատից բարձրացող ճյուղերն են, որոնց հետևում է նորից արմատին՝ ելակետային գաղափարին, տանող եզրակացությունը՝

Որ անխախտ ու հաստատ ընթանաք այս ուղին
անծայրածիր,

Այս ճանապարհը՝ ձեզ ի վերուստ տահմանած,—

Որ այնքան հոգևորվամբ ճաշակած ձեր

հանապուգօրյա հացը

Ունայնության սաղմով չզառնանա...

Ճարտարապետական նույն՝ արմատի և ճյուղերի սկզբունքով են կառուցված նաև մյուս Տաղերն ու խորհուրդները: Մանավանդ յոթ խորհուրդները՝ կառուցողներին, սիրմնացաններին, կառուցվածքային առումով ճարտարապետական համաչափության ցայտուն օրինակ են:

Գրական խառնվածքով լինելով բարենորոգիչ, Նղիշե Չարենցը պարբերաբար փորձարկում էր գեղարվեստական արտահայտման նոր սկզբունքներ՝ հաստատելու ժամանակի տվյալ հատվածի համար ամենահեռանկարային և ամենակենսունակ սկզբունքը: Ժամանակակից տերմինով ասած՝ ծրագրում էր գալիքի հերկը:

Չարենցը լավ գիտեր արվեստի դարգացման բարձրագույն օրենքը, որ անշարժությունը, անցյալ դարաշրջանների գեղարվեստական ձևերի մեքենայական ռեստավրացիան արվեստի մահացման ստույգ նշանն է, որ ասպարեզ մտնող յուրաքանչյուր նոր բանաստեղծ պետք է ունենա կոլոմբոսյան քնադդ՝ արվեստի նոր ափեր հայտարհելու, դրանով էլ արվեստի ջահելությունը՝ կենդանի, գործող ոգին, արթուն պահելու համար:

Իր գեղագիտական դավանանքի մեջ զարգացման առաջնային պայմաններից մեկը համարելով ժառանգորդությունը՝ «Ժամանակների կապը», «Չարենցը ավանդների յուրացումը դիտում էր ոչ թե իբրև զուտ «գեղարվեստի

երևույթ», այլ կենսական լայն տարածության վրա, կերպարանափոխվող կյանքի հարուցած նոր հոգսերի յուրացման դիալեկտիկական փոխհարաբերության մեջ:

Մրանով է բացատրվում կյանքի աղբյուրների մեծարման, աստվածացման այն շունչը, որ երևում է Չարենցի գեղագիտական դավանանքում:

Ահա, օրինակ, այն դիստիքոսը, ուր կյանքը դիտվում է իբրև արվեստի ճանապարհի գլխավոր սկզբունք.

Երգը անժամ է քերթողից իր և դարից իր անցնում,
Երբ առնելում է կյանքին հուր միջուկով իր անանց:

Սա էլ մյուս դիստիքոսը, ուր բանաստեղծական ներշնչանքը հավասարեցվում է կյանքի աղբյուրներին.

Ոչ ակունքները Դելփյան, ոչ կախարդանքը Պանի
Չեն հոշակի բեղ պոետ, եթե խորթ է ոգուդ-առօրյան:

Այս և համաշխարհային գեղագիտական թափանցումներից երևում է, որ իսկական բանաստեղծության գլխավոր պայմանը Չարենցը համարում է կյանքային-հոգեկան փորձի և մշակութային, կուլտուր-պատմական փորձի բնական օրգանական սինթեզը, այս երկու աղբյուրների դաշնությունը: Առանց այդ դաշնության, առանց կյանքի և Երգի (այսինքն՝ կուլտուրայի) հանդիպման, բանաստեղծությունը, Չարենցի դավանանքով, չի կարող ունենալ ներգործման հզոր ու տևական թափ:

Ռուբայաթներում, դիստիքոսներում, այլևայլ բանաստեղծություններում ասպարեղ տալով գեղագիտական կարևոր դրույթների՝ «էություն և ձևի» արվեստի դավարին ճակատագրի, «սրտի քնքշության» և «ոգու կորուլի» հարաբերության, հնամյա քերթության ծաղկման, բանաստեղծական լայն տեսողաշտի, ոգու դաշնության, և այլն, մասին, Չարենցը միշտ էլ դրանք մեկնաբանում է պատմության, ժամանակի դիրքերից, ասպարեղ հանելով նաև այս խորհուրդը.

Դարը մեզ մուրհակ է տալիս. բայց այդ փակ մուրհակի
Հատուցումը
Սերունդներն են ճշտում ապագա, և շատերն են սնանկ
հոշակվում:

Դարի տված մուրհակի իսկական հատուցման մտահոգությամբ է գրված «Յոթը խորհուրդ գալիքի երգասաններին» տաղը, ուր Չարենցը միասնական պսակի մեջ է բերում գալիքի բանաստեղծության իր պատկերացումները:

Այս խորհուրդը բանաստեղծության «բազում ուղիներով և հերկերով անցած», բազում սկզբունքներ փորձարկած և իմաստության հասակը թեկոխած պոետի փորձի ամփոփումն է, այն փորձի, ուր տեղի ունեն նաև համաշխարհային պոեզիայի օրինաչափությունները:

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, չարենցյան յոթնաբանյա դասակարգումով, ունի գլխավոր ու պարապարկ հայտանշաններ:

Առաջին հայտանշան. «Երգը երկրից է աճում, և ոչ թե ձայներից կամ բառերից»:

Բանաստեղծության դարավոր ակունքներով ստուգված այս խորհուրդը նշանակում է, որ առանց կյանքային և հայրենական արմատների, առանց բնական հիմքերի, անմոտեփն է իսկական բանաստեղծությունը, որ բանաս-

տեղծական արտահայտման միջոցները երկրորդային կշիռ ունեն իրականության արմատների համեմատությամբ:

Երկրորդ հայտանշան. «Երգը—ընթացք է ու հուն, և տեղ է և ոգու աղամանդյա վահան, և բարիք է, և շնորհ անանձնապատկան»:

Այս խորհրդով Չարենցը կարևորում է բանաստեղծության շարժումը կեցության լայն ուղիներում, ստեղծագործական ակտի ֆարուցած հրճվանքի և անձնականությունից վեր կանգնած երգի դաշինքը:

Երրորդ հայտանշան. «Թեկուզ դարն է ծնում և երկիրն է տալիս երգին շունչ ու ոգի,—բայց երգը երկրից ու դարից միշտ երկար է տևում»:

Սույն խորհրդով Չարենցը դառնում է բանաստեղծության հավերժությանը, արվեստի համամարդկային էությանը, այն արվեստի, որը հաղթում է ժամանակին և բարձրանում պատմության կատարը:

Չորրորդ հայտանշան. «Որքան էլ վեհ լինի ձեր ներկան—չմոռանաք, որ դուք սերմեր ցանեք, որ լինեն դարից ձեր—երկար»:

Ամեն մի բանաստեղծություն, ներշնչվելով իր ժամանակի ապրումներով, միաժամանակ պարտավոր է ունենալ իր ժամանակից վեր բարձրացող բովանդակության պոստենցիան:

Հինգերորդ հայտանշան. «Ոչ մի աշխատանք տքնաջան չէ այնքան, որքան ոգու հերկը.—ի սկզբանն էր բանը, և բանն էր ճիգ ու ջանք, և ջանքին առնթեր էր երգը»:

Այս խորհրդով բանաստեղծությունը պատկերացվում է իբրև աշխատանքի և ոգու (տաղանդի, ձիրքի) համաձուլվածք, այս երկու կարևոր նախադրյալների միագումար:

Վեցերորդ հայտանշան. «Տքնեցեք տքնաջան ու հնչյուններ ցանեք՝ հերկելով հերկերն անցյալի՝ հանուն գալիք օրվա»:

Այս խորհրդով Չարենցը դառնում է «ժամանակների կապի» գեղադիտությանը, հուշակելով արվեստի ժառանգորդական խոր հիմքերը:

Այնուհետև գալիս է յոթերորդ հայտանշանը. «Խորհրդդ չի ընդունում ապագայի երգը», որով ամբողջանում է Չարենցի գեղապիտական պսակը:

14

«Գիրք ճանապարհին» փակեց Չարենցի ստեղծագործության գրավոր շրջանը. դրանից հետո նրա անունը հալվադեպ էր երևում միայն պարբերական մամուլի էջերում, գերազանցորեն տոնական օրերին, գերազանցորեն տոնական բանաստեղծություններով՝ ձոնով ու ներբողով:

✓ Այդ տարիներին (1934—37 թթ.) Չարենցը համարյա մեկուսացած էր պրակտիկ կյանքից, շրջապատից և մարդկանցից:

Դա են վկայում իր իսկ օրագրային գրառումները:

Վերին աստիճանի պերճախոս են այդ տարիների իր գրությունները՝ չափածո և արձակ (նամակների, դիմում, օրագրություն), իր ֆելիկյան շնչի գանգատներն ու նարեկացիական հանգի ողբերը, որոնց մեջ իր և հայոց Հելիկոնի ճակատագրին վերաբերող «մտորումներից» բացի, շատ բնորոշ են վրա եկող օրերի («անորոշ օրերի») նախադպացումներն ու կռահումները:

✓ Արդեն 1934-ին գրած մի շարք բանաստեղծություններում, ինչպիսի հատուկ է մարգարեական-թափանցող խառնվածքի բանաստեղծին, Չարենցը կռահում էր հասարակական մթնոլորտում կուտակվող ամպերը:

✓ Այդ թվականից արդեն նա գրում է իր տազնապի ու ահազանգի երգերը, այն երգերը, որոնք մարդկանց ղգոնություն էին կոչում՝ կանխելու մոտեցող սպառնալիքը:

1933—34—35 թթ. Չարենցը, բնականաբար, դառնում է իր անցած պոետական ճամփաներին՝ սյդ ճամփաները համեմատելով իրեն վիճակված փորձությունների հետ:

Տազնապի ու հաշտության նվազներից, ապա և դիֆերամբներից հետո, թվում էր, թե Չարենցը այլևս պետք է դառնար հայրենական երգի «սերմնացանի» վերուստ տրված առաքելությանը, բայց... բանաստեղծի հոգեկան դրաման թևակոխեց սուր կետերի՝ շիկացման, փուլը:

Այդ թվականների էության մասին վերին աստիճանի հստակ դադափար են տալիս Չարենցի բանաստեղծությունները՝

նղձ է արդյոք անցյալում, հնում,
Որ պոետները երգերի վերև
Իբրև վերնագիր՝ լոկ թվեր գրեն,—
Որ լինեն դրանք ավելի անհուն,
Ավելի խորունկ և իմաստավոր,
Քան հազարատես դիրքը հաստափոր...

✓ Չարենցի անտիպ թղթերի մեջ կան մեր հասարակության կյանքում տեղի ունեցած կտրուկ փոփոխությունների («Ի՞նչ պատահեց կյանքում») պոետական բացահայտումներ, դառն ապրումների խոստովանություններ:

Գիշերային առանձնության մեջ («ընտելացած արդեն կիսարթմնի կյանքի») նա գրում է իր գիշերային երգերը:

✓ Կեսգիշերային ինքնաքննության այդպիսի մի պահի է գրվել «Իմ լուսաստղը» սոնետը.

Առավոտ կանուխ բարձրացիր,
Երբ նոր, դեռ նոր մարմանդ լուսանում է:—
Կրտսնիս լուսաստղը կապտածիր,
Որ պայծառ ցուրտով բարձրանում է:—

Ախ, այդպես բարձրացավ մի օր
Սխալմամբ, Չարենց, քո անունը...
Բայց հետո-կլանեց անհունը,
Քո լուսաստղը-ցուն, ոսկեվոր...

Այդ ոչ թե արևն էր՝ բարձրացավ—
Եվ սրբեց ոսկեզօծ քո ցուրբ
Իր շքեղ ցուրերով պայծառ—
Ոչ:—Չնչին ամպերի սև դորքը
Պաշարեց արևից առաջ քեզ,—
Իսկ այնտեղ, ներքևում-երգի սով էր:—
Բայց ցնծում էր Պառնասն առանց քեզ...

✓ «Իմ լուսաստղը» սոնետի հետ միևնույն շարքի մեջ է «Վեբջին աղոթքը»՝ գիշերվա-առավոտվա, երազի-իրականության, անհունի-լուսաբացի սահմանագծին դրած տարբերակներով, ուր Չարենցը ներկայացնում է իր «անկեղծ մտերմությունը» մոտանների հետ, պոեղիայի իր «սրբազնագույն» պաշտամունքը, որը հարուցում է գրական հակառակորդների անզուսպ թշնամությունը:

Անգամ խռովված այս հոգեվիճակի մեջ Չարենցը դարձյալ պահպանում է հոգեկան աշխարհի մեծագույն կորովն ու անվհատ արիությունը.

Շնորհակալ եմ, Տեր, այն ամենի համար,
ինչ տվեցիր դու ինձ կյանքում իմ խեղճ...

Եվ ապա՝

Ինձ չի ընկճել երբեք և ոչ մի ծանր քար,
եվ ոչ մի կոճղ՝ ընկած խոփիս առջև:

Դեռ ավելին. իր պաշտած մուսաների սուրբ ու անկեղծ մտերմության համար նա պատրաստակամությամբ է հայտնում տանել ամեն տեսակ շարժարանք և տառապանք, «անգամ՝ մահ», միայն թե կրի «պարգևը լույս...»: Մինչդեռ՝ «անապակ պարգևը վերին՝ դարձավ մաղձ ու ցավ», թելադրելով նաև այս տողերը.

Իմ մահվան օրը կիջնի լուծյուն,
Ծանր կընստի քաղաքի վրա,
Ինչպես մթին ամպ կամ հին տրամություն
կամ լուր աղետալի՝ թերթերում գրած...

Եվ համր՝ մի ուրա՛հ գիշերվա կեսին
Բոլորի սրտում կկանգնի հանկարծ,
Անհաղորդ, ինչպես հեռավոր լուսին,
Իմ դեմքը՝ արդեն հավիտյան հանդած...

Մերթ հանդարտվելով, մերթ մոլեգնելով, մերթ հոգնելով, մերթ ծառս լինելով, Զարենցը նորից գալիս է իր ճակատագրին (Մուրա-Մոա-ճակատագիր), ասել է՝ դրամայի վերջին, ամենավերջին գործողությանը, որի մասին պատմում են մի շարք գործեր, նաև «Պոեմ անվերնագիր» (1937) գործի Երազ-ների մասին առաջին պլուխը.

Զարմանալի շփոթ, ու անհեթեթ, ու մութ,
Ես մի երազ տեսա այս երեկո հանկարծ,
Ոչ թե երազ-զառանցական տեսիլ—
Արդեն վաղուց է, որ ես մատնված եմ այս
Զառանցանքի նման անիրական կյանքին:
Եվ, իոգի նման ծալապատիկ նստած՝
Վարժեցնում եմ հոգիս հայեցումի անկիրք...

Նրան այլևս գրավում են միտքիկական երազները՝ յոգական ինքնաշարժարանքներն ու ինքնաներսուզումները («Արդեն վաղուց է՝ ես ընտելացել եմ այս տարօրինակ իոգային կյանքին»), էդգար Պոի («Ուլալում») բանաստեղծության սև ուրվականները, ֆրոյդյան պսիխոանալիզը, ճակատագրի հնագույն ուսմունքները, «Այսպես խոսեց զրադաշտի» պատվիրանները:

Ամբողջ կյանքում ասլրելու միակ ձևը և գոյություն միակ իմաստը «անգին լռելումը», ոգու բարձրացումը համարած բանաստեղծը ստիպված է տրվել նման հուզապրումների:

✓ Այստեղից մի քայլ է մնում մինչև շուտափույթ մահվան տենչանքը՝ «Տուր ինձ երկինք այդպիսի մահ ու այդպիսի թաղում...»:

✓ Եվ սև թիկնոցը վրան բարձրանում է իր լեռան դագաթը՝ աղոթքի («Իմ լեռան աղոթքը»).

Քառասունամյա կյանքի քարն ուսերիս վրա,
Արարչական գործիս անագորույն կեսին,
Հղում եմ Քեզ կրկին ահավասիկ ես իմ
Խոհն անտրաունջ երթիս՝ աղոթքը իմ լեռան:

Քեզ, ով Բաշխող խոհի և շնորհող եռանդ,
 Քեզ, տվողիդ հանճար, և ինքնութիւն, և ձիրք,—
 Դող՝ տարփուհուն պարող, շնորհք՝ բանաստեղծին,
 Որ բարբառեն բանիվ և գեղգեղեն ձեռամբ...
 Շնորհապարտ եմ, Տեր, ինձ լիաբուռ ձեռած
 Շնորհների համար և ձիրքերի անեղծ,—
 Որ կոշեցիր երգիչ ու բանաստեղծ,
 Նվիրեցիր տավիղ և էվոլյան քնար։

Շնորհապարտ եմ, Տեր, նա առավել, սակայն,
 Որ կոշեցիր դու ինձ ոչ սովորական քերթող,—
 Այլ ասպետ, և պետ, և գինակիր,
 Եվ սերմնացան աննինչ—դժնի ժամանակի...

Նարեկացիական «մեղավորիցըս մեղավոր չկա» և «կարեկցիր ինձ, Տեր» հառաչանք-դիմումների ոգով Չարենցը պարզում է իր հոգեկան ներքին պատկերը, ուր հակամարտութիւնը լուծւում է ոչ թե հոգեկան աշխարհի երկփեղկումով, ոչ թե երկվությամբ, այլ մի այնպիսի հավատով, որ կարող էր ունենալ միայն Չարենցի պէս ամուր հոգու տեր Մարդը, «մեղսապարտ դպիրը քերթության արվեստի»։ Իր դեմ ուղղված բոլոր հարվածները Չարենցը համեմատում է Արարատի վրա նետված շնչին քարերի հետ։

✓ Դր. Նարեկացու շնչի գիշերային ողբերից և Վ. Տերյանի շնչի աշնան ու մայրամուտի նվագներից բացի, նույն օրերին նա գրեց նաև իր լուսաբացյալ ցնորքները, իր լուսեղեն առասպելները, արվեստի և գոյի հավերժական էությունը հաստատող իր կանչերն ու տեսիլքները։

✓ Դրանց մեջ է բանաստեղծական Մուսայի ծնրադրութիւնը՝ «Իմ Մուսային» ոտնդոն՝ գրված 1937-ին.

Մաքուր իմ սեր, միակ իմ զեն,
 Միակ իմ հուր, իմ սուր, իմ վարդ,
 Հույս իմ լուսե, քույր իմ հպարտ,—
 Իմ անաղարտ սիրո հույզեր,—
 Լույս իմ կյանքի, հույս իմ զվարթ...

Ամեն վայրկյան ու ականթարթ
 Դու ես միայն ինձ հետ կիսել
 Թե վիշտ, թե վերք, թե երգ, թե վարդ
 Մաքուր իմ սեր։—

Ինչպես անցիտ մանկան համար
 Թոխք ու վազք, ու կարուսել,—
 Ինչպես երգչին—քնքուշ քնար,
 Զորավարին—անկոր սուտեր,—
 Իմ զեն, իմ սուր, իմ հուր անմար,—
 Անհուն իմ սեր...

✓ Մուսայից հետո գալիս է կանացիության ծնրադրութիւնը՝ պեսպես ձևերով.

Աստվածամայր, հեռացած կնոջ պատկեր լուսե,
 Իրրև Տեսիլք՝ հառապած երազներում մեր սին...
 Քեզ նվիրած հիմներում մենք մեր ցնորքն ենք հյուսել՝
 Այն, ինչ տրված ենք ուզել երազներում փիրուզե
 Մեր մարմնաբույր, մեր հողկ սիրուհիներին...

✓ Սիրային առասպելների պսակը, անտարակույս, հելլենական դիցաբանության թեմայով գրված «Նավդիկե» պոեմի հատվածն է, որը համարելով իր «ամենաչքնաղ հրկը», Չարենցը նվիրել է «Արփիկին, Արփիկին, Իդաբելլային»։

Արկածներով ու փորձանքներով լի ճանապարհորդությունից հետո ան-
ծանոթ կղզում հայտնված և նավլիկեով հմայված Ողիսեսի թեման Չարենցի
համար այն ոլորտն էր, ուր կարող էր բացել իր կենսագրությունը:

✓ Նավլիկեն Չարենցի համար նույնն է, ինչ Լաուրան Պետրարկայի, Գյո-
ղալը՝ Սայաթ-Նովայի, Հրաշք աղջիկը՝ Վահան Տերյանի համար:

Դա իր լուսեղեն երազների բարձունքն է՝

Մանկությունից իմ լուրթ-մինչև կեսօրն իմ թեժ,
Իմ •բերում՝ անցած երազի պես,—
Ես սղասել եմ, որ՝ ահա կելնես իմ դեմ,
Ամենօրյա ցնորք, իմ նավլիկե...

✓ Կյանքի բոլոր հատվածներում՝ «անդարձ տարիների» բոլոր կետերում,
կեցության բոլոր շրջադարձերում բանաստեղծի հայացքի առաջ կանգնել է
նավլիկեն, այսինքն՝ մեծ կարոտի ու մեծ ներդաշնակության տեսիլքը:

Մերթ աղչկա նման, մերթ մանկական տեսքով,
Մերթ որպես կին՝ տեսած երազի մեջ,—
Մերթ իրրե կույս անեղծ, մերթ մի Մանոն Լեսկո
Պատկերացել է ինձ—իմ նավլիկեն...

Մերթ սպիտակ, որպես մարմարոնյա արձան,
Մերթ մեքենյան կավե մի վազի պես
Մերթ հրենյա մարմնով եղիպառուհի դարձած՝
Հմայել է հեռվից իմ նավլիկեն...

Մերթ կոնքերով ողորկ, որպես ձուլված արծաթ,
Մերթ՝ որպես էգ օձ երազի քեզ՝
Մերթ աչքերով կանաչ մի կին դարձած—
Անկեղծ մի կույս կարծած իմ նավլիկեն...

Ամենատարբեր, հաճախ իրար հերքող հատկություններ՝ պարզ մարդկա-
յին գծերից մինչև դեմոնական կախարդուհու գծեր, սովորական էությունից
մինչև խորհրդավոր էություն,—վերագրելով նավլիկեին, Չարենցը աշխարհի
կանացիության սկզբունքի թափանցումից աղեղ է կապում դեպի արվեստն ու
գոյությունը:

✓ «Նավլիկեն» ոչ միայն բանաստեղծի սիրո պատումն է, այլև արվեստի
իմաստավորումը՝

Նա մերթ կանչել է ինձ սրինգային ձայնով,
Մերթ՝ քնարի քնքուշ նվագի պես,—
Մերթ դարերով ծանոթ, մերթ միայն նոր,—
Ինձ հարադատ ձայնով—իմ նավլիկեն...

Նավլիկեն՝ իբրև արվեստի անհասության, բարդության, բազմակողմա-
նիություն, կատարելության չափանիշ, երևացել է բանաստեղծի կենսագրու-
թյան մեջ՝ «շրջադարձում, երթում, քայլափոխում ամեն...»:

✓ Իր ճակատագրի յուրացումներից դատ, Չարենցի ներշնչանքների մեջ տեղ
գտան նաև հայ ժողովրդի պատմական ճակատագրին և այդ ճակատագրի
նվիրյալներին վերաբերող մտահղացումները:

✓ Կոմիտասին «հավերժական հանգիստ» ըղձացող օկտավներից, Ալիսել Բակունցի ներբողից, Ավ. Իսահակյանին՝ թաշկինակի վրա ձոնած բանաստեղծությունից բացի, գրական թողոնների մեջ կան մի շարք անավարտ էջեր, որոնք վկայում են նրա պատմական և մշակութային հարցասիրությունների շառավիղները:

Քո անունն է՝ Չարենց,
Լևոնանսն է՝ «Արև»,
Եվ բառն՝ «հանճարեղ»:

✓ Սրանք Չարենցի տողերն են: Ճշմարիտ, անհերքելի տողեր:

Չարենցը հայ գրականության դարավոր պատմության հավերժական ուղեւորն է, նրա անմահության վկաներից մեկը:

ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

Դերենիկ Դեմիրճյանը երկու պատմաշրջանի գրող է, մեկ՝ նախահեղափոխական, մեկ էլ՝ սովետական շրջանների:

Ստեղծագործական ճանապարհի «ակամա» բաժանումը իր կնիքն է դրել նրա գրվածքների բովանդակության և ուղղության վրա: Առաջին շրջանի երկերը բնութագրվում են դերադանցապես իրականության, առհասարակ կյանքի բացասման բանաձևերով, բննադատական վերաբերմունքով, երկրորդ շրջանի երկերը՝ իրականությունը հաստատող դրական պաթոսով, առհասարակ Գոյության մեծարանքով:

Պատմական-ժամանակագրական այս սահմանագծի մեջ, կյանքի տարբեր շերտերի հիմքի վրա և տարբեր լուծումներով, Դեմիրճյանն անդրադարձել է «ներքին մարդու» բացատրությանը, այդ խնդիրը դարձնելով իր գեղարվեստական-փիլիսոփայական-բարոյախոսական հայտնագործումների գլխավոր առանցքը:

Մարդը՝ մարդու, մարդը՝ ժամանակի, մարդը՝ աշխարհի հետ ունեցած հարաբերությունների տարբեր լուծումների, աշխարհազգացական տարբեր վերաբերմունքների մեջ էլ արտահայտվել է Դեմիրճյանի գեղարվեստական զարգացումը՝ բացասման սահմանումներից դեպի դրական իդեալի դիրքերը:

Ինչպես ամեն մի գրող, Դ. Դեմիրճյանը ևս գալիս է գեղարվեստական մշակույթի որոշակի շերտերից ու աղբյուրներից: Նրա անհատականության ձևավորման մեջ դեր են ունեցել և՛ V դարի հայ պատմիչների հրեղեն գրերը, և՛ միջնադարյան արվեստի վերածննդյան գույները, և՛ հայ ժողովրդական վիպերգի արիության դասերը, և՛ բայրոնյան «համաշխարհային թախծի» կեցվածքը, և՛ «ծիծաղ՝ արյունքի միջից» գոգոլյան գեղագիտությունը, և՛ Մ. Նալբանդյանը՝ հրապարակախոսական ջղուտ ֆիլիպիկաներով, և՛ Ֆ. Մ. Դոստոևսկին՝ մարդու հոգեկան անձավների միկրոսկոպիկ սուղումներով, և՛ XX դարի նորագույն դրական հոսանքները, և՛ իր ժամանակակիցները՝ Հովհ. Թումանյան, Ա. Բ. Խաչատրյան, Վ. Տերյան, Նար-Դոս:

Գեղարվեստական այս և այլ աղբյուրների խառնարանից Դեմիրճյանը յուրացրել է շատ բան, բայց, իր իսկ խոստովանությամբ, ամենամեծ ներշնչանքը եղել է իր ժողովրդի պատմական-հոգևոր-բարոյական փորձի ճանաչումը, ինչպես և կյանքի հարուստ սեահողը, որի անխոնջ և սրատես, հմուտ և անհագ հետազոտողն էր նա:

Ամենայն առումով՝ կյանքի ներշնչանքների, «կյանքի գիտության» գրող, որի ստեղծագործության ժանրային և ոճային հարուստ կազմը նույնպես վկայում է նրա հարցասիրությունների բազմակողմանիությունն ու խորությունը:

Դեմիրճյանի ստեղծագործության նյութական տարածությունն իր ապրած ժամանակի գրվածքներից, ակներև իրողությունից, առօրեական կոնկրետ պահից գնում-հասնում է մինչև ժողովրդի պատմական կյանքի հնագույն շերտե-

րը, մինչև դարերի քողի տակ պահված հոգեբանական արժեքները, անմիջական հուզապրումներից մինչև ժողովրդի հավաքական հոգեբանական-կյանքային տարերքը:

Իր նյութական-պատմական տարածությունը Դեմիրճյանը յուրացնում է ոչ իբրև սովորական տարեգիր, այլ իբրև կյանքի մեկնաբան, միշտ անսովոր, միշտ ինքնուրույն մեկնաբանություններով, փիլիսոփայական խորացումներով, իր շոշափած նյութերի փիլիսոփայական միջուկի բացահայտումներով:

Անտարակույս, Դ. Դեմիրճյանը հենվում է և՛ պատմության, և՛ ժամանակակից կյանքի տարեգրային տվյալների վրա, բայց այդ տվյալները քննում է իր ուղղությամբ, մշտապես ձգտելով դեպի կեղևների տակ եղած միջուկը, դեպի երևույթների ընդերքը՝ լինի դա պատմական մեծ իրադարձությունը, թե տվյալ կոնկրետ, ամենակոնկրետ երևույթը:

Ի՞նչ կյանքային պաշարները և դրանց մեկնաբանությունները Դեմիրճյանը տեղադրել է ամենատարբեր գրական տեսակների մեջ՝ քնարական բանաստեղծություն և փիլիսոփայական պոեմ, դրամա և կատակերգություն, պատմվածք և ակնարկ, ժամանակակից և պատմական վեպ, գրականագիտական հետազոտություն և քննադատական հոգված, արվեստաբանական վերլուծություն և հրապարակախոսություն, վերջապես՝ «գրական մանրուք»:

Ըստ ամենայնի՝ բաղմակողմանի տարերքի, մեծահարուստ ներշնչանքների և գեղարվեստական ինքնատիպ լուծումների գրող, որի ժառանգությունը հայ գրականության երևելի արժեքն է:

1

Ախալքալաքը, ուր 1877 թ. փետրվարի 17-ին ծնվել է Դերենիկ Դեմիրճյանը (ծննդյան մատյանով՝ Դեմիրչօղլյանը), թեև «հեռավոր, գավառական» անկյուն էր, բայց շնչում էր դարավերջի հայ գրականությանը բնորոշ ապրումներով՝ սղգային փրկության հույսեր, հայրենասիրական ոգորումներ... Արդեն լսել էին ռուս-թուրքական (1877—1878 թթ.) պատերազմի կրակոցները, բայց այդ պատերազմի հետ կապված ումանտիկական շունչը ոչ միայն չէր մարել, այլև գավառի բնակչությանը՝ գյուղացիներին, արհեստավորներին, վաճառականներին, ժողովրդական մտավորականներին, դեռ հրապուրում էր սղատագրության պատրանքներով:

Ամենուրեք հնչում էին զինվորական, հայդուկային, աշուղական նշանավոր երգերը, եկեղեցական բեմերը ողողված էին հայրենասիրության քարոզներով, «լուսավորության կենտրոններից» շրջագայության գուրս եկած թատերախմբերը ներկայացնում էին ժամանակին հռչակված պատմական ողբերգությունները՝ հայոց պատմության հերոսներով ու նահատակներով: Ազգային ոգու ճախրանքը Դեմիրճյանի ծննդավայրի կոլորիտի հիմնական գույնն էր: Ինքնակենսագրության վկայությամբ Դեմիրճյանն իր մանկությունը սկսել է մեկ հայրենասիրական ներշնչանքով, մեկ էլ՝ նյութական անապահով վիճակի տպավորություններով:

Հայրը թեև մի ժամանակ հարուստ վաճառականի դիրք էր ունեցել, բայց ինչ-որ արկածով ենթարկվել էր առևտրական աշխարհի սնանկացման օրենքին, ընտանիքը մատնելով «լիակատար թշվառության»:

Համաքաղաքացիները թեև հորը դեռ պատվում էին «Կարապետ աղա» անունով, բայց դա «արդեն ֆինանսական մտքով անարժեք խոսք էր, ունեք բարոյական նշանակութուն»¹:

Ախալքալաքի մեկդասյա դպրոցից ավելի, մանուկ Դեմիրճյանի համար մեծ ուրախություն էր իր քահանա հորեղբոր ընտանեկան հարկը, ուր եղել է արվեստի պաշտամունք: Այստեղ պարբերաբար հայտնվում էին թափառական աշուղներ և նվագաժողովներ, բացելով հրգի ու ասմունքի յուրօրինակ հանդեսներ:

«Արվեստի» առաջին դասերը ստացել է այս միջավայրից, ինչպես և հորեղբոր որդիներից, որոնցից մեկը՝ Ստեփանը, ազգային երգերի հեղինակ էր, բանաստեղծ և «վառվռուն հռետոր-քարոզիչ», իսկ մյուսը՝ Վահագնը, բազաբում հռչակված թատերասեր: Սա հաճախակի կաղմակերպում էր «ընտանեկան-բակային» ներկայացումներ, որոնք այդ տարիներին տարածված ազգային ողբերգությունների և կենցաղային ողբերգությունների խաղացանկի ընդօրինակությունն էին:

Այդ ներկայացումների պարտադիր արդուպարզը՝ սուր և վահան, նիզակ և սաղավարտ, սաղ և քամանի, «ուղմաղաշտում» զլորվող հերոսներ և մահվան շնչում ճառեր ճչացող զորավարներ,— այս ամենը, իր վկայությամբ, բառացիորեն կլանում են «հանդիսատես» Դերենիկի ուշքն ու միտքը, այնպես են հափշտակում, որ մեկ-մեկ հանդես է դալիս փոքրիկ դերերով և անգամ մտածում... դերասան դառնալու մասին:

Թատերական ոգևորությունը երկար չի տևում. իր հոր և նրա մի վանեցի բարեկամի սրճարանը ավելի զրուցարան էր, քան վաստակի աղբյուր, ուստի և «Կարապետ աղան» բախտը փորձելու նպատակով ընտանիքով տեղափոխվում է Արդահան՝ կնոջ ծնողների մոտ: Արդահանում Դեմիրճյանը հաճախում է Ս. Տեր-Մելիքսեղեկյանի նորաբաց դպրոցը:

Երբ արդեն ամենացորդ սերտել էր դասընթացը, Արդահանի դպրոցի հոգաբարձությունը 1892 թ. հուլիսի 31-ին գրավոր միջնորդում է էջմիածնի Դեմիրճյան ճեմարանի տեսչության առջև՝ լսարանական բաժին ընդունելու «աստվածատուր բնական ձիրքերով օժտված», «նախանձելի ընդունակությունների» տեր պատանուն:

Ճեմարանում իր ուսուցիչների մեջ էր բանաստեղծ և թատերագիր, անտիկ, եվրոպական և ռուս գրականության բազմադիրտակ Լևոն Մանվելյանը, որից էլ Դեմիրճյանը ստանում է «գասականության» վաղ ներշնչանքները: Ճեմարանում խորանում է հայոց պատմության մեջ՝ մատենագիտական սկզբնաղբյուրներով, ինչպես և ժանոթանում է համաշխարհային գրական հուշարձաններին: Նրա կուռքերն էին Շեքսպիրը, Գյոթեն, Բայրոնը, Հայնեն, Պուշկինը, Լերմոնտովը, Գուգոլը:

Բանաստեղծություններ գրելուց բացի Դեմիրճյանը փորձում է զարգացնել նաև իր երաժշտական ու նկարչական ձիրքերը, խորհրդատուներ ունենալով ճեմարանի ուսուցիչներ Կոմիտասին և Նզիշ Թադևոսյանին:

1894 թ., երբ Դեմիրճյան հաստատության ազատախոհ ուսուցիչների մի մասը զրկվում է պաշտոններից, սկսվում են աշակերտական հուզումները: Դեմիրճյանը դրանց տպավորության տակ ինքնակամ հեռանում է Թիֆլիս և կրթությունը շարունակում ներսիսյան դպրոցում: Այստեղ կրոնի ուսուցիչն էր Պեթճ Պոռչյանը: Դեմիրճյանի պատմելով Պոռչյանը վայելում էր աշակերտների հազվագյուտ սերը՝ կրոնական-ավետարանական նյութերից ավելի խոսք ու

զրույց բացելով աղգային պատմութեան, ժողովրդի հայրենասիրական անցյալի, հայրենագիտութեան և աղգագրութեան շուրջը: Պռոշյանը եղել է Դեմիրճյանի գրական ներշնչանքների խրախուսողը:

Դարավերջի Թիֆլիսը՝ աշխույժ եռուղեռով, մանավանդ գեղարվեստական կյանքի նորություններով, Դեմիրճյանի առջև բացում է «նոր աշխարհ»՝ այնքան տարբեր իրեն քաջածանոթ գավառական կյանքից:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ դեռ մի կարգին չճաշակած Թիֆլիսի «համն ու հոտը», Դեմիրճյանը 1897 թ., ներսիսյան դպրոցն ավարտելուց անմիջապես հետո, հայտնվում է «Ժառայութեան» մեջ: Ծառայութեան սկսում է իբրև Արդահանի օգերևութաբանական կայանի դիտորդ: Այս գործը՝ միալար, միապաղաղ ութմով, ձանձրույթի իսկական աղբյուր էր: Շատ շանցած Դեմիրճյանը դառնում է Արդահանի գյուղերից մեկի փոստակայանի վերակացու:

Դեմիրճյանը իր հուշապատումի մեջ կենսագրութեան այս կետը համարում է ամենասարսափելին՝ գռհհիկ կառապաններ, հարբած ուղեորներ, անբուն գիշերներ, ամեն տեսակետից անհրապույր միջավայր (կյանքի հատակ), որը չէր կարող հոգեկան բավականություն տալ արվեստի ներշնչանքով լեցուն երիտասարդին:

2

Նրկու հանդիպում վճռական, կարելի է ասել՝ ճակատագրական, դեր են խաղացել Դ. Դեմիրճյանի կյանքում. մեկը՝ Ավ. Իսահակյանի հետ, մյուսը՝ Հովհ. Թումանյանի «Վերնատան»:

Դեռ Դեորգյան ճեմարանում սովորելիս Դեմիրճյանը «բարդիների արահետներում», «մարգերի շուրջը», «Ներսիսյան լճի ափին», «ճեմարանի պարտեզում» որոնում էր իրենից առաջ Ալեքսանդրապոլից սովորելու եկած Ավ. Իսահակյանի հետքերը, որը աշակերտների շրջանում հայտնի էր «ճեմարանի բանաստեղծ» անունով:

Դեռ Իսահակյանին շտեմած, Դեմիրճյանը հաղորդակցության էր գնում նրա հետ, խորհրդավոր մի բնազդով հոգեկան ներքին կապ էր տեսնում իրենց միջև («Ես ինձ մենակ չէի զգում, ես նրա հետ էի», — գրել է հուշերում): Իսկ երբ «Տարադ» հանդեսում կարդում է Իսահակյանի բանաստեղծությունները, նույն բնազդով սպասում է նրա խոսքին՝ իր բանաստեղծությունների մասին, որոնք «ուղեգիր» էին ստացել նույն «Տարադի» էջերից, 1893 թ.: Ստանում է առաջին նամակը՝ ծանոթության խոստովանով, որին հետևում է առերես հանդիպումը Թիֆլիսում: Զրույցների նյութը եղել է բանաստեղծությունը՝ ճաշակալին տարբերակներով: Որոշ ժամանակ անց, ստանում է մի ուրիշ, կարևոր նամակ՝ Արդահանում, ուր Դեմիրճյանը զօր ու գիշեր շարժարվում էր իր վերակացուական գործի մեջ:

Այդ նամակը՝ «բանաստեղծական պատվիրաններով», Դեմիրճյանին ավելի է մղում դեպի Ավ. Իսահակյանը, որն արդեն տպագրել էր «Նրբեր ու վերքեր» ժողովածուն և դարձել ընթերցող հասարակության կուռքը:

Նամակը գրվել էր 1898 թ.: Մեկ տարի անց, ձեռքն առած իր «Բանաստեղծությունների» (1899) առաջին տետրակը, Դեմիրճյանը հայտնվում է Ավ. Իսահակյանի հայրենի քաղաքում, նրա հարկի տակ: Միասին անց են կացնում ամռանալի օրեր Շիրակի գյուղերում, Ալեքսանդրապոլի հանրային հավաքա-

տեղիներում, ժողովրդական հանդեսներում, Արագածի փեշերին, սարվորների վրանների տակ: Այցելում են Անիի ավերակները:

Դրական զրույցները շարունակվում են նաև Ղազարապատում՝ աստղադարձ գիշերներից մինչև լուսաբացյալն աթլորականչ:

Այստեղ էլ դրվում է մեծ բարեկամության սկիզբը՝ արվեստին և ժողովրդական ուխտին անմնացորդ նվիրումի չափանիշներով:

Այնուհետև, մեկն Ալեքսանդրապոլից, մյուսն՝ Արդահանից, գալիս են Թիֆլիս, ուր այդ տարիներին կենտրոնացած էր հայ մտավորականությունը:

Դեմիրճյանն աշխատում է իբրև Հայոց բարեգործական ընկերության տնօնիկական քարտուղար, ազատ ժամերը նվիրելով իր բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Դարավերջյան Թիֆլիսը ամբողջովին շնչում էր աղգային մշակույթի դարպացման մտահոգություններով: Մտավոր կյանքը հոռուհուռի մեջ էր: Հովհ. Թումանյանը սկսել էր «գրական նոր շարժումը»: Դեմիրճյանը թեև ուներ ծանոթ մտավորականների լայն շրջապատ, բայց, ինչպես ամենքը, մղվում էր դեպի Հովհ. Թումանյանը: Այլ. Իսահակյանի «բարեխոսությունը» կայանում է ծանոթությունը:

Դա 1900 թվականին էր², երբ Թումանյանը մտահոգված էր գեղարվեստական նոր շարժումը կաղմակերպչական ամուր հիմքերի վրա դնելու խնդրով:

Ձևավորվում է նշանավոր «Վերնատունը», որի հիմնադիր «վեցյակի» մեջ էին Ղազարոս Աղայանը, Հովհաննես Թումանյանը, Լևոն Շանթը, Նիկոլ Աղբալյանը, Ավետիք Իսահակյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը³:

«Վերնատան» «առաքյալներից» բացի խմբակի զրույցներին և ընթերցումներին մասնակցում էին Թիֆլիսում ապրող հայ գրողները՝ Պերճ Պոռչյան, Շիրվանզադե, Նար-Դոս, Լևո, Մուրացան, Լևոն Մանվելյան, Վրթանես Փափաղյան, Հակոբ Հակոբյան, ինչպես նաև խմբագիրներ, հրատարակիչներ, ուսուցիչներ, նկարիչներ, երաժիշտներ, դերասաններ:

«Վերնատունը» մտերիմների սովորական խումբ չէր, այլ համախոհների ստեղծագործական միավորում՝ գեղագիտական որոշակի դավանանքով:

«Վերնատան» դավանանքի մասին Դեմիրճյանը գրել է. «Շարժում՝ դուրս գալու աղգային սահմանափակությունից, ժողովրդական աղգային կուլտուրա, համամարդկային գաղափարներ, համաշխարհային կլասիկա»⁴:

Դա մի լայն ծրագիր էր, որը խառնվում էր արվեստի համամարդկային գծերի և ժողովրդական աղգային հիմքերի համագործան սկզբունքի վրա: Այդ դավանանքի գրոշակակիրը Հովհ. Թումանյանն էր:

«Վերնատան» հավաքություններին, որ տևում էին մինչև ուշ գիշերներ, զրական վեճ ու զրույցներից բացի, ընդունված է եղել գրական երկերի ուսումնասիրման «սեմինարական մեթոդը»: Այդ սեմինարներում, կետ առ կետ, մանրամասնորեն վերնականներն ուսումնասիրել են համաշխարհային գրականությունը՝ սկսած հին հունական ողբերգականներից, XVIII—XIX դարերի եվրոպական և ռուսական գրական հսկաներից մինչև նորգարյա գեղարվեստական հոսանքները:

Հուշագրական նոթերում Դեմիրճյանը գրել է, որ «Վերնատան» սկզբունքներին ինքը մոտեցել է ոչ թե ուղիղ դժով՝ ժողովրդագնացությամբ, այլ «թեան-

ցիկ» արահետներով, մի ոտքը պահած ժողովրդական գեղագիտության հողի վրա, մյուս ոտքը՝ նորագույն հոսանքների, սիմվոլիստական գեղագիտության:

Դեմիրճյանի գեղագիտական «երկփեղկման» ցայտուն վկայությունը իր պոեզիան է, որը, դատելով 1899 և 1913 թթ. բանաստեղծությունների ժողովածուներից, մի յուրօրինակ խճանկար է՝ տարբեր բանաստեղծական շերտերով: Այս մասին Դեմիրճյանը գրել է. «Պատանեկան ռոմանտիկական պեսիմիզմ, «բայրոնիզմ», սրա ռուսական անդրադարձումները Պուշկինի և Լերմոնտովի նախնական ստեղծագործությունների վրա, Գոգոլի ռոմանտիկական Ուկրաինան, «Մեռած հոգիների» բանաստեղծական ռեալիզմը, Հայնեի սիրո հումորն ու արցունքները, Դյոթեի կլասիկական հանգստությունը, խորամիտ փիլիսոփայությամբ ներշնչված Շեքսպիրի համամարդկային կրքերի ծովը... Այս ամենը հաճախ իրար հակառակ հոսանքներով իմ մեջ անդրադառնում էին յուրակերպ: Ես չէի գիտակցում, որ որոնում էի ինձ: Այդ որոնումը երկար տևելից, նրա խմորումը, դարգացումը, որոշվելը անցավ որոշ տարիների պրոցեսի միջով»⁵:

Թեև դժվար է Դեմիրճյանի պոեզիայի տարբեր շերտերի համար առանձնացնել կտրուկ անցումների որոշակի տարեթվեր, այդուամենայնիվ ակնհայտ է 90-ական թթ. ռոմանտիկական-բարձրացող տարերքի իշխող դիրքը և 900-ական թթ. սիմվոլիստական տարերքի ուժեղացող երակը:

Գեղագիտական կողմնորոշումների այս պատկերը պայմանավորված էր հասարակական կյանքի բեկումնային երևույթներով:

Դեմիրճյանի գրական մուտքը զուգադիպեց հայ հասարակության ազատագրական հույսերի շրջանին. այդ տարիների նրա բանաստեղծություններում հուն բացեցին ճշմարտության որոնման խռովարար կանչերն ու ժամանակի սարք ու կարգի գեմ ուղղված հարցականները: Իսկ երբ եկան հույսերի խորտակման տարիները, Դեմիրճյանի քնարը ապաստարան գտավ սիմվոլիստական գեղագիտության «անհայտ ուղիների» և տեսիլքների, աշնանաթափի և մենուկյան ափերում:

Դ. Դեմիրճյանը, — իրավացիորեն գրել է ժամանակի քննադատը, — «անբույժ մենուկյան երգիչն է»⁶, տառապանքի փիլիսոփան, ջարդված, բեկված հոգիների ներանձնացման դրամայի կրողը: Սա է նրա բանաստեղծությունների ընդհանուր բանաձևը: Տարբեր են միայն արտահայտման ձևերը:

90-ական թվականների բանաստեղծական կառուցվածքների էական տարրերն են ծովը, մրրիկը, կայծակը, շանթը, հալածական ամպը, ուժգնացող քամին, շառաչող անձրևը՝ ռոմանտիկական (նեոռոմանտիկական) տարադի մեջ, 900-ական թվականների բանաստեղծությունների պատկերային նյութն են աշունը, տերևաթափը, անլույս գիշերները, դժգույն օրը, մենությունը՝ սիմվոլիստական արդուզարդի մեջ:

Դարավերջյան բանաստեղծություններում տեղ են գտնում հայ հասարակության մեջ արթնացող փրկության սպասումները, ինչպես, օրինակ, իր առաջին տպագիր ոտանավորի՝ «Ապագայի» («Տարազ», 1893) հետևյալ պատկերը.

Մանուկ ասվակը առաջ է հոսում,
Դեպ ծովն է վազում անայլալ խոխոջով,
Նվ ճանապարհին նա կյանք է սփռում՝
Դալար խոտերին գրկախառնվելով...

Բայց երբ որ դառնա ակիբ կատաղած,
Նա կխորտակի ահեղ նավերին,

Եվ ամեն րոպե՝ մրրկով բռնված
Կբախի կուրծքը կարծր ժայռերին...

Դեմիրճյանը դարավերջյան բանաստեղծություններում ներբողում էր «ահեղ նավերի» դեմ ծառացած կատաղած ալիքների և ծովային տարերքի խենթությունը՝ Հովհ. Այվազովսկու շնչով ստեղծելով բանաստեղծական ծովամարտություն:

Դարասկզբյան բանաստեղծություններում արդեն, երբ վրա հասան փրկության հույսերի փլուզման օրերը, Դեմիրճյանը փարեց «անկոխի ապրումների» գեղագիտությանը: Տրամադրությունների բեկման ընթացքը շափազանց ընդգծված բնորոշում է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Ծովի բացերն ազատ, վայրի,
Ուր մրրկին է տրտնջում զուր՝
Ընկած է դիրկն ալիքների
Մի կայմ բեկված, հուսակտուր...

Մերթ նա դատվում, նետվում է վեր,
Մերթ հուսաբեկ իջնում էլի,
Եվ քանի որ կյանքն է ավեր
Ձի տրտնջում արդեն հիմա:

Չունի մի հլթ՝ ձգտի որին,
Իր կյանքն արդեն տխուր կատակ,
Մեկ վեր, մեկ վար, օրը օրին
Հածում է զուր, հոգնած, մենակ...

Դեմիրճյանի բանաստեղծություններում աստիճանաբար նվազում են կյանքի կառուցվածքի դեմ ուղղված հարցականներն ու պոռթկումները և, հակառակը, խորանում են իր ժամանակակիցներին համակած տազնապների ու հուսահատության շեշտերը: Դրա վկայությունն են մենության և անհեռանկարայնության խոստովանությունները («Ու ես մենակ եմ, անսահման մենակ եմ, անսահման մենակ», «Լեռան ծաղկի պես մնացի մենակ»), մահվան ու գերեզմանի տեսիլքները, մայրամուտային աշնան նվագները:

Թեև 900-ական թվականներին Դեմիրճյանն իրեն որակավորում էր ճշմարտության «անտուն ու անհուն մարգարեի» տեսքով, սակայն իրականում նրա բանաստեղծությունները չէին կրում հասարակական-քաղաքական ապրումների ծանրությունը, լավազույն դեպքում նրա քնարը դեգերում էր տարերային տրտունջների և սենտիմենտալ-լավիկան հումանիզմի ափերում.

«Շատ տերևներ թափվեցին
Հուսակտուր այս գիշեր...»:
«Ո՛ւր ես, ախ, ուր ես
Իմ մահվան հրեշտակ...»:

Մինչ Հովհ. Թումանյանը և Ավ. Իսահակյանը, հենվելով ժողովրդական աշխարհազգացության հավատի ու արիության նստվածքներին, հասարակական ծանր ողբերգության մեջ անգամ դառնում էին կյանքի մեծարանքին և «ազատության դանգերին», Դեմիրճյանը դիմում էր անորոշ եղբրքների ու գալկացող կյանքի գեղագիտությանը՝ պեսիմիզմի սլաքով: Կյանքը չի տալիս փրկության լաոտեր, փշուր-փշուր են լինում բոլոր երազները, կյանքի հյուրերին և խեղճ թափառականներին անգամ «արեւ մութն է երևում», ուստի պետք է համակերպվել հավիտենական տանջանքի իրականության հետ,— սա է Դեմիրճյանի նոր հավատը, որի ձևավորման մեջ դեր են ունեցել սիմվոլիս-

տական ուղղության հրահանգները՝ «աշխարհի ունայնության», «վերջին դատաստանի» մտապատկերներով:

Դարասկզբին Դեմիրճյանը, ինչպես մյուս վերնականը՝ Լևոն Շանթը, անցնում է սիմվոլիստական գեղագիտության դիրքերը:

Եթե դարավերջյան բանաստեղծությունների արտահայտչության տեսակարար որակը գրական-գրքային ձևերի մեջ թափանցած ժողովրդական գույներն էին՝ իսահակյանական թեքումով (նամվորդ, դարդ, լացող ուռենի, ջափեկ հասակ, արև կյանք), դարասկզբյան բանաստեղծություններում արտահայտչությունը բացառապես գրական էր՝ տերյանական թեքումով (լուսե հանգրվան, երազ, անձրև, մենավոր ուղիներ, անձե տենչանքներ և այլն):

Դարավերջին Դեմիրճյանը շնչում էր այդ տարիներին բնորոշ իսահակյանական զգացողություններով, դարասկզբին՝ տերյանական ճաշակով:

Գրականության պատմագրության մեջ Դեմիրճյանի նախաշավիղը՝ պոեզիան, դիտվել է ծայրահեղ հակառակ կետերից: Ոմանք բանաստեղծական ներշնչանքները համարել են անկարևոր, շարքային դրվագ նրա կենսագրության մեջ, ուրիշները (օրինակ՝ Հր. Մուրադյանը) հայոց բանաստեղծության մեջ Դեմիրճյանի դիրքերն ամրապնդելու համար... նրան դրել են Վ. Տերյանից առաջ, իբրև տերյանական բանաստեղծական մտածողությունը կանխողի: Բանն այն է, որ իսահակյանական գծից Դեմիրճյանն անցավ տերյանականին այն ժամանակ, երբ արդեն մթնոլորտը լցված էր Տերյանի շնչով: Վ. Տերյանն ավելի էր պատշաճում Դեմիրճյանի «կիսաուրբանիստական» խառնվածքին, ավելի հարազատ էր իր մենավոր բնավորությանը: Կար նաև արտահայտման նոր լեզվի խնդիրը, որը տերյանական դիրքերը բերեց անգամ Ավ. Իսահակյանին՝ ժողովրդագնացին, էլ ուր մնաց Դեմիրճյանը, որը թեև դարավերջին գրած մի նամակում (Ավ. Իսահակյանին) ասում էր, որ «ուրիշ ճամփա չկա... դեպի ժողովուրդը», բայց այդպես էլ չհասավ ժողովրդական ներշնչանքին, փորձեց և... շրջվեց դեպի իր ներաշխարհը, դեպի «նեղ օրերի մեջ» հայտնված քաղաքային մտավորականության զգացողությունները: Նրա դարձը նշանավորվեց ոչ այլ կերպ, և թե... «կյանքի առեղծվածներին» փիլիսոփայական սուլումներով, որը երևի թե միակ փրկությունն էր իր պեսիմիզմից:

Դ. Դեմիրճյանի խառնվածքի ուժեղ երակը երևութների փիլիսոփայական իմաստավորումն է, այն երակը, որը գնահատել է նաև Ավ. Իսահակյանը:

Սա վերաբերում է նրա որոշ բանաստեղծությունների և, առաջին հերթին, «Կյանքի տեսիլը» (1904—1912) պոեմին, որին չափազանց մեծ նշանակություն տալով իբրև իր աշխարհադավանանքի անկյունաքարերից մեկին, Դեմիրճյանը անդրադարձել է մի քանի անգամ՝ ստեղծելով պոեմի տարբերակներ:

Արդեն բանաստեղծություններում հայտնված փիլիսոփայական հարցադրումներից թելեր են գալիս դեպի «Կյանքի տեսիլը», որի առաջին տարբերակը տպագրվեց 1904-ին, «Մուրճ» ամսագրում:

Այնուհետև, ինչպես երևում է Երկերի առաջին հատորի (1976) ծանոթագրություններից, եղել են մեկ տասնյակի հասնող տարբերակներ՝ մինչև 1913 թ. «Բանաստեղծություններ» գրքում տպագրված «կանոնիկ» բնագիրը:

Հայոց բանաստեղծության մեջ դարավերջին ուժեղանում է Գոյություն, տիեզերքի, մարդու ճանաչման փիլիսոփայական տեսանկյունը: Այսպես ասած՝ ռեալությունից, կյանքային ակներև, շոշափելի շերտերից բանաստեղծները ոտք են դնում նաև «տիեզերական առեղծվածներին» ոլորտը՝ տիեզերական շափանիշներով բացատրելու Գոյության օրենքները:

Ազգային բանաստեղծության այս ընթացքի յուրովի արձագանքն էր նաև Դեմիրճյանի «տիեզերական պոեմը»՝ «Կյանքի տեսիլը», նույնաբնույթ պոեմներից («Ոչ այս աշխարհի», «Դեպի տիեզերք») ամենահետաքրքրականը:

«Կյանքի տեսիլը» պոեմի կառուցվածքի մեջ, ինչպես նկատել են «Երկերի» առաջին հատորի (1976) ծանոթագրողները, տեղ են գտել եվրոպական գրական հուշարձանների որոշ մոտիվներ՝ Բայրոնի «Մանֆրեդի» աշխարհափախուստը, բնության ոգիների՝ հավերժահարսների, հայնական մեծարանքը, մասնավորապես Գյոթեի «Ֆաուստի» և բանաստեղծությունների («Անտառի արքան» — «Erlkönig») ստրուկտուրաները («Վալպուրգյան գիշերի» խառնապատկերը և այլն):

Այս մոտիվները ավելի էական դեր են խաղում պոեմի գաղափարական դրույթների, դեմիրճյանական բնափիլիսոփայական-կենսափիլիսոփայական սրունումների մեջ, քան բաղմիցս հղված արարական լեգենդների հերոսի՝ Անթարի, մոտիվը:

Թերևս Դեմիրճյանը ցանկացել է արարական սկզբնաղբյուրի հիման վրա ստեղծել երազանքի և կյանքի բախման դրամատիկական պատում՝ սիրային, սիրավեպային սյուժետով, բայց գնացել է այլ ուղղությամբ՝ փիլիսոփայական հարցադրումների, սկզբնաղբյուր լեգենդից թողնելով միայն իր հերոսի Անթար անունը:

Թեև տարբերակներում «Կյանքի տեսիլը» ենթարկվել է բաղմաթիվ կառուցվածքային-սյուժետային փոփոխությունների և շեշտերի խմբադրության, բայց նրա փիլիսոփայական միջուկը՝ կյանքի իմաստի որոնման թեման, բոլոր տարբերակներում մնացել է «նույն տարադի» մեջ:

Դեմիրճյանական փիլիսոփայության կրողն է Անթարը, սրը դուրս է եկել Մայր Բնության ոլորտները՝ նախ պարզելու, ամեն մի աղամորդու մտահոգող կյանքի՝ վայելքի արժեքը, այնուհետև՝ մարդու տեղը տիեզերական անսահմանության «շրջապատությունների» մեջ, վերջապես՝ բնության մյուս տարրերի և մարդու հարաբերությունը:

Անթարը՝ «առեղծվածները» թափանցողի, ֆաուստյան որոնումների դրոշմի մի հերոս, ինչպես ներկայացնում է Դ. Դեմիրճյանը, կյանքի ու վայելքի, մարդկային երջանկության անսահման տենչերով է լցված: Նրան մտահոգող հարցերի առանցքն է տիեզերքի ամբողջական ընկալումը, որտեղից էլ սկսում է վայելքի իր բաժինը («Ինձ ով կտանի դեպի տիեզերք, ով կտա կյանքի գաղտնիք ու վայելք»):

Անթարը ձգտում է ոչ թե վաղանցուկ, այլ հավերժական վայելքին:

Այստեղից, այս կետից էլ սկսվում է նրա հոգեկան դրաման՝ երազանքի ու իրականության բախման հոգի վրա: Նրա որոնումները, որոնք կոչված էին լրացնել իր փնտրածը, ըստ էության դառնում են կործանման սկիզբը:

Պոեմի «գործող անձերից» մեկը՝ Ամպը, որը մարմնացումն է «հոր նյութի» և տիեզերքի «գաղտնիքների» («Ես նյութն եմ հոր, գաղտնիքը անլույծ մեծ տիեզերքի») Անթարին խոստանում է տալ իր փնտրած վայելքը՝ կյանքային երջանկությունը և նրան առաջնորդում է դեպի բնության խորքերը:

Անթարն, իրոք, իր տիեզերագնացության միջոցին վայելում է ամպի խոստացած կյանքային բարիքները, Ջադուի եփած խմիչքի շնորհիվ նա հաղորդակցության է գնում հավերժահարսին, ըմբռնում ակնթարթը: Կաթսայում եփվող խմիչքի ազդեցությամբ նա բարձրանում է երանության գագաթը:

Ողջո՞ւյն րեզ, զաղտնիք, ահեղ հրաշալի,
Մաքուր թի պղա՞որ, անուշ թե լեզի,
Ինչ որ էլ լինես՝ հո՞ծար եմ, արի
Միայն տուր վայելք,
Մի կաթիլ վայելք:

Վայելքի ճակատագրական պահը՝ հավերժահարսի կերպարանքով, դառնում է Անթարի տառապանքի սկիզբը, նրա մարդկային տանջանքների աղբյուրը: Նույն «անուշ գիշերը», որ Անթարին գցում է երանություն գիրկը, որ նրան դարձնում է կյանքի բանաստեղծ-փառաբանող, այլևս զրկվում է արժեքից, երբ գալիս է կյանքի երազը ժխտող ոգին՝ Ամպը, իր դաժան հրահանգով:

Այստեղից են ծագերն անձայն տիեզերքի
Թող կյանքդ կարճ, սա է դուռը հավերժության:

Անթարը, ինչպես հիանալի մեկնաբանել է Ավ. Իսահակյանը, «տանջանքի և հաճույքի հավասարակշռության» դեմիքայինական գաղափարի արտահայտությունն է, այն գաղափարի, որի համաձայն մարդուս երջանկությունը պատրանք է, նրա ճանապարհը՝ անվերջանալի դրամա, կյանքը՝ ինքնակործանման ընթացք:

Իր գրառումների մեջ, որ կոչվում է «Կյանքի տեսիլը» պոեմի շուրջ նկատողություններ և մտքեր», Դեմիքյանը Անթարին համարում է «անցավոր կյանքի» դրամայի հերոսը. «Գեղեցիկ ես, անցավոր ես, դրա համար ես այդքան ցանկալի, բայց այդքան ցանկալի վայելքը կյանքը տանում է դեպի ոչընչացում»:

Անթարի դրաման հենց դրանումն է, որ այդ փիլիսոփայությունը ինքը ապրում է, ինքն էլ գործիք է բնության այս խաղի համար: Տանջանքը և վայելքը, մահը, կյանքը միեկնույն ոպիներն են տիեզերքի անդունդում... Կյանքի տեսիլը մի դրամա է մարդու (Անթար) և նյութի (Ամպի) միջև»⁷:

Անթարի դրաման պայմանավորված է ոչ միայն հավերժահարսի տված վայելքի՝ սիրո ակնթարթով (սա սեր է անում և անմիջապես հեռանում), այլև այն հանգամանքով, որ իր կյանքային վայելքը հիմնված է ուրիշ էակների, բնության մյուս մասնիկների՝ ծաղիկների, բույսերի, տերևների ոչնչացման, այն էակների, որոնցից Ջադուն պատրաստում է կյանքի խմիչքը՝ «բանը ահեղ և գեղեցիկ»: Այս դրամայի հիմքի վրա Անթարը ինքնավերլուծաբար հանգում է այն մտքին, որ մարդը բնության մեծ շրջապատույթի մեջ նույնպիսի մասնիկ է, ինչպես մյուս տարրերը, ենթակա կյանքի և մահվան, զարթոնքի և կործանման բնական օրենքներին:

Տարիներ անց, անավարտ ինքնակենսագրության մեջ, դառնալով «Կյանքի տեսիլի» շարժառիթներին, Դեմիքյանը գրել է. «...Իմ լիրիկական բանաստեղծությունների շարքում աննկատելի կերպով հայտնվեց մի պոեմ, որ իր ձևով և բովանդակությամբ այլ էր, քան մինչև այդ իմ ստեղծագործությունը: Դա «Կյանքի տեսիլն» էր: Դա իմ առաջին գործն էր, որի մեջ արտահայտվեցին իմ խոհերը և աշխարհըմբռնման ուղղությունը: Ինչպես իմ հետագա ստեղծագործական ժանրերի մեջ՝ դրամատիկական, վիպական, երգիծաբանական՝ սկսեցին հրևան դալ իմ աշակերտական տարիների հակումները դեպի կլասիկներից Շեքսպիրը, Տոլստոյը, Գոգոլը, Մոպսսանը, այնպես էլ այստեղ՝ Գյոթեն: Այս պոեմում ես պատկերացրի և անցկացրի իմ բնափիլիսոփայությունը կենսափիլիսոփայության բովո՞ղ անցկացրած»⁸:

Սա շատ էական խոստովանություն է՝ «Կյանքի տեսիլի» բովանդակությունը ճիշտ ընթերցելու համար:

«Կյանքի տեսիլը» պոեմի փիլիսոփայական բազմազան շերտերից Ավ. Խաչակյանը առանձնապես էական էր համարում բնության բոլոր ձևերի հավասարության «բոլորովին ինքնուրույն հզրակացությունը», որով կյանքի հումանիստական ըմբռնումը հաղթում էր նույն պոեմի մեջ եղած «կյանքի ունայնության» հոռետեսական հարցականներին:

Տասական թվականներին Դ. Դեմիրճյանի բանաստեղծական ներշնչանքների մեջ տեղ են գտնում նաև աղցալին պատմության նյութերը. գրում է «Լենկ Թիմուր» պատմական պոեմը, որի թարգմանությունը Վ. Բրյուսովը տպագրում է «Հայաստանի պոեզիան» անթոլոգիայի մեջ:

Հիշարժան է Սարգսրապատի ճակատամարտի նահատակներին նվիրված Բեքվիեմը: Դ. Դեմիրճյանը, ինչպես պատմում է ականատեսը՝ Հ. Թուրշյանը, կարդացել է նահատակների թաղման սգո հանդեսում⁹:

Ներանձնացման վիճակներից դուրս գալու մյուս ապացույցը «Գարուն» սիրային Տաղարանն է (1920, Թիֆլիս):

Դեռ իր առաջին բանաստեղծություններում Դեմիրճյանը սիրո զգացմունքին տալիս էր հոգեկան մենակությունը փարատող ուժի դեր. «Եվ դու աստղի պես եկար ժպտալից, մտերիմ ու հեղձ՝ ինչպես երեկոն»:

Բանաստեղծը մեծարում է սիրո երազային ձևը, այն «երազ-աշխարհը», ուր «սերն անուշ է ու խնդումն անվերջ»:¹⁰ Իրական սիրո տառապանքի կողքին Դեմիրճյանը ասլավինում էր անուրջի հովվերգական կառուցվածքին՝ հեռավոր տնակի, իրիկնային զանգերի ռոմանտիկական մեկնաբանությամբ.

Հեռու մի տնակ, ոսկե լուսամուտ,
Քնած են վրան մարմար կաղնիներ,
Եվ վառ լույսի հետ խաղում են անփույթ
Չլուռի թովռուն ուրախ թիթեռներ:

Ոսկի մի ճրագ, մի բաց ոսկե դիրք,
Թեքվել է վրան երեսդ զոդարիկ,
Հոսում է գիշեր, և լուռ սենյակում
Օջախն անրջով աչքերն է փակում:

Բանաստեղծի աչքին սերը երևում է լեզնիդի կերպարանքով. «Ասում են հեռու, հեռու մի հովտում ապրում էր սերը»:

«Գարունի» մանրապատումների մեջ Դեմիրճյանը այլևս ոչ սիրո ռոմանտիկն է, ոչ էլ «բարի գիշերներից» հետո մենավոր ողբասացը, այլ, եթե կարելի է այսպես ասել, սիրո, իբրև գոյության հիմքերից մեկի, փիլիսոփան:

Քառյակ-վեցնյակ-ոթնյակների մեջ թեև տեղ են գտել դժվար սիրո ասլ-րումներ՝ անհասության հարուցած տխրությունը, հոգեկան տանջանքի պահերը, բեկված սրտի ելեէջները, բայց այս «կոլորիտի» մեջ անգամ Դեմիրճյանը գալիս է այն մաքին, որ սերը կյանքի վայելքի աղբյուրներից մեկն է, որ ասպետական նվիրումի երևույթով է կյանքը հարուստ, ուստի և այդ զգացմունքը արժանի է պսակադրման:

Եթե դարավերջին Դեմիրճյանը իր «պատանեկան պոեմների» ղրղումներով գրում էր՝ «Ես չեմ հավատում սիրո պսակին», ապա «Գարունի» քնարական ներշնչանքներում ամբողջ էությունը մղվում է դեպի սիրո պսակը, մեծ սիրո վայելքի արարողությունը:

Դեմիրճյանի «սրտի դրաման»՝ միանձնուհին, քաղաքաբնակ աղջիկն է, մոտավորապես նարդոսյան մտավորական հերոսուհիների հոգեկան պատկերով: Դա ոչ Ալ. Խաչատրյանի մանկների զառ-վառ, կարմրաթուշ գեղջկուհին է, ոչ էլ մթնշաղային անուրջների դալուկ դիցուհին: Դա յուրօրինակ «իդեալիստ» է, գրքերի մեջ թաղված մի աղջիկ, որին սիրահար-ասպետը կանչում է սիրո արարողությամբ:

Դեմիրճյանի Տաղարանի հիմնական որակը ասպետական նվիրումի կամքն է: Իր սիրո առարկան ամենաբարձր կետն է աշխարհում, միակն ու եզակին՝ «իմ միակ արշալույս, իմ վերջին վերջալույս», «իմ դժվար, իմ երբեք», «իմ վերջին մայիս օր», «իմ կյանքի միակ ժպիտ» և այլն:

Սա է, որ կա՝ թեև անմատչելի («իմ անհաս»), բայց միակը. «Լցված եմ քեզանով, ես դու եմ և դու՝ ես»:

Թեև Դեմիրճյանը իր սիրո առարկային որակավորում է «առաքյալ ես, սուրբ ես», «լույս երազ ես» և նման «ոչ զգայական» հատկանիշներով, բայց դա սովորական գրական պերճախոսություն է: «Տաղարանը» դժվար սիրո («իմ գարնան որոնած, իմ աշնան գտնված») նվագներից ալելի լցված է գեղոնխտական-դիոնիսյան վայելքի կանչերով, այս հասկացության «ժողովրդական» խմբագրությամբ՝ կյանքի ու քեֆի, ուրախության և գինու սահմաններում:

«Դարունից» հետո Դ. Դեմիրճյանը մյուս ժանրերի միջնարարում գրեց և՛ քնարական, և՛ քաղաքացիական շնչի բանաստեղծություններ, հանդես եկավ ժողովրդական առակների մշակումներով և մանկական բանաստեղծություններով (սրանց մեջ են հանրահայտ «Ծտերի հարսանիքը» և «Պուլ-պուլ մուկիկը»), կատարեց թարգմանություններ, որոնց մեջ է Պուշկինի «Աքսորյալ դեկաբրիստներին» բանաստեղծության հիանալի թարգմանությունը:

4

Դարավերջին թեև հայտնի բանաստեղծ էր, բայց իրենից անպակաս էին կյանքի հոգսերը՝ հայ գրական աշխատավորի մշտական ուղեկիցները: Դեմիրճյանը մեկ դառնում է Թիֆլիսի բարեգործական ընկերության տեխնիկական քարտուղար (1900), մեկ Բաքվում աշխատանքի է անցնում (1903) Մանթաշեի նավթահանքերում՝ իբրև բանվորական թեյարանի վարիչ, մեկ ապարդյուն րախում է «գրական մեկենասների» դոները, մինչև որ վճռում է գնալ Շվեյցարիա՝ բարձրագույն կրթության: Սկզբում ընդունվում է Ժնևի համալսարանի բնագիտական բաժանմունքը, այնուհետև փոխադրվում է մանկավարժականը, միաժամանակ, իբրև «ազատ ունկնդիր», դասախոսություններ է լսում գրականությունից և փիլիսոփայությունից: Նաև ջութակի դասեր է առնում կոնսերվատորիայում:

Կյանքի «շվեյցարական շրջանը» (1905—1909) վճռական դեր է խաղում Դեմիրճյանի և՛ իմացությունների ժողովման, և՛ աշխարհայացքի խորացման մեջ: «Ակադեմիական» պարապմունքներից դառնալով անձնական շփումների է գնում Ռուսաստանից ժնեում ապաստանած քաղաքական էմիգրանտների, ռուս հեղափոխականների, հայ հասարակական մտավորական խմբերի, ռուսանոդական շրջանակների հետ: Հասարակական-քաղաքական լայն ծրագրերով շնչող նոր միջավայրի ազդակներով անանձնապես տարվում է սոցիալիստական ուսմունքներով՝ հասարակագիտական գրականությամբ: Դեմիրճ-

յանը մասնակցում է նաև ուսանողական այն հավաքույթներին, ուր հիւշթներ էին ունենում Վ. Ի. Լենինը և Գ. Վ. Պլեխանովը:

Անհանգիստ, գիտելիքների ծարավ, ամեն ինչով հափշտակվող բնաժորովյուն, դեռ իր կոշումը չպարզած, Դ. Դեմիրճյանը ժնկում չափազանց քիչ ժամեր է նվիրում գրականությանը...

1910-ին գիտելիքների հարուստ բեռով վերադառնում է Թիֆլիս և ստանձնում հայոց լիզլի ուսուցչի պաշտոնը Գայանյան օրիորդաց դպրոցում:

Տասական թվականներին նա վերստին նկատում է գրական տապալակ, այս անգամ գերազանցորեն արձակ և թատերագրական երկերով: Բանաստեղծությունն ալլես դառնում է առնթևի գործ, նրան կանչում էին արձակի հեռաստանները և թատերագրության խորությունները, ուր տեսնում էր իր տարերքը: Մանավանդ որ անցել էր «կյանքի համալսարաններով» և, ըստ էության, նախադատորապես տվել այն ժանրերին, որոնք, ներշնչանքներից բացի, պահանջում էին հոգեբանության թափանցումներ և կյանքի պաշարներ:

Արձակը, իհարկե, Դեմիրճյանի վաղ ներշնչանքների մեջ ունի իր նախապատմությունը. դեռ 1895-ին «Մուրճում» նա տպագրել էր «Իդեալիստը» պատմվածքը, 1905-ին՝ «Աշուղի հեքիաթը» երկու պատումից զրքույկը, 1909-ին «Ջութակը և սրինգը»՝ հնդկական ավանդության յուրօրինակ ռեալիստիկ:

Սրանք, անգամ «Ջութակը և սրինգը», որին մեծ տեղ են հատկացրել Դեմիրճյանի գրական ըմբռնումները բացատրելիս, դեռևս չունեն արձակի այն որակը, որ կարելի է անվանել ղեմիճնյանական որակ:

«Ջութակը և սրինգը» արձակաշար բանաստեղծության հետևություններից մեկը՝ խոր և թեթև արվեստների տարբերակումը (առաջինի կրողն է ջութակահար Նալը, երկրորդինը՝ սրնգահար Հայանթին), անտարակույս, տեղ է գտել Դեմիրճյանի գրական դավանանքի մեջ, բայց այդ պատումը արևելյան գծի սիրավեպային կառուցվածքով, բավականաչափ հեռու է տասական թվականների պատմվածքների դեմիրճյանական խնդիրներից:

Երբ մի ընդհանուր հայտարարի ենք բերում տասական թվականների պատմվածքների գաղափարական-գեղագիտական շեշտերը, ակներև է դառնում Դ. Դեմիրճյանի դոմինանտ բարոյախոսությունը: Դա «բնական մարդու» աղավաղման պատճառների և հետևանքների վերլուծությունն է, որով Դեմիրճյանը յուրովի արձագանքում էր «մարդու հեռանկարի» ժամանակակից տեսություններին՝ իր մեկնաբանություններով:

Դեմիրճյանի «բնական մարդու» «տեսության» սկիզբը հղավ 1910-ին գրած «Սեփականությունը» պատմվածքը, կատարումով ոչ այնքան ուժեղ, բայց հարցադրումներով հետաքրքրական մի պատում, որի «զրույթները» անցան նրա մյուս պատումներին:

Պատմվածքի «գեպը» հասարակ մի բան է. շվեյցարական գավառի ավաններից մեկում ժակ Բուրդիելին անունով անձնավորությունը ունի մի այգի, որի մոտքը արգելված է կողմնակի մարդկանց, անգամ՝ երկնաբնակ թռչունների համար: Բայց, խախտելով սեփականության հրահանգը, այգին է խուժում մի հոգնած, շոգից տոշորվող օտարական՝ օգտվելու ոչ թե բարիքներից, այլ ընդամենը... ծառերի ստվերից: Սա է «միջադեպը», որի շարժառիթներով Դեմիրճյանը բացում է իր բարոյախոսության կծիկը «մարդու ապամարդկայնացման» պատճառների մասին: Այս հոգեբանության կրողը ժակ Բուրդիելին է, որը հանգիստ վայելում է սեփականության բարիքները, բնավ

չմտածելով, որ դրանով նա խախտել է «բնական օրենքի» սահմանները, բոլոր մարդկանց համար ստեղծված հողի (և կյանքի) հավասարության կանոնը:

«Աչքդ բաց արի՛ր և տեսար այս տունը, այս այգին և ամենքը քեզ ասին, սա քոնն է»,—խորհրդածում է Դեմիրճյանը մասնավոր սեփականության էության մասին, այս կետում էլ բռնելով իր հերոսի հանցանքը:

Դեմիրճյանը «հանցավոր մարդուն» կանչում է «հանդ դատաստանի» պատժին՝ մահվան, որն, իհարկե, խնդրի բարոյական լուծումն էր և ոչ պատմական-սոցիալականը: «Հերթով ու ժամանակով» ամեն բան ընկնում է իր տեղը, բոլոր մարդիկ կանգնում են մահվան իրականության առաջ: Սա, անտարակույս, «աշխարհի ունայնության» և «կյանքի անցողիկության» ուսմունքների արձագանքն էր Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ և այստեղ չէ Դեմիրճյանի պատումի արժեքը, մանավանդ որ ինչ-ինչ սահմաններում հեղինակը ժակ Բուրդիելիեի կործանումը բացատրում է քրիստոնեական-ավետարանական ճակատագրականության շեշտերով: Ավելի էական է պատմվածքի այն շեշտը, որով «հերոսը» տարբերակում է երկու վերաբերմունք՝ իր «ես»-ի վերաբերմունքը ուրիշների հանդեպ և իր «ես»-ի վերաբերմունքը իր հանդեպ: Նրա էության մեջ խոսում է անհատապաշտը, նա այն մտքին է, որ իր այգին մտած օտարականը «ավելորդ է», որ կյանքի վայելքը սահմանված է միայն իր համար և ոչ թե ուրիշների: Ուսսոցյական «բնական մարդու» տեսության մեջ խմբագրված այս բարոյախոսությունը, անշուշտ, ուներ հումանիստական նախադրյալներ, որով և Դեմիրճյանը իր մյուս պատումներում ավելի ցայտուն գծերով զարգացրեց «հավասարության» իր բարոյախոսական դոմինանտը:

«Սեփականություն» պատմվածքի էթիկական ստրուկտուրան այլ միջավայրի (հայկական) և այլ իրադրության (պատերազմի) նյութի վրա անցնում է նաև մյուս պատումներին, առաջին հերթին Դեմիրճյանի ամենահայտնի պատմվածքին՝ «Ավելորդին» (1917):

Ինքնակենսագրական նոթերում Դեմիրճյանը խոստովանում է, որ այդ սուրիներին «մարդու էության» խնդրին ինքը մոտեցել է ոչ թե երևույթների սոցիալական պատճառականության, կյանքի նյութի և հոգեբանության կապի տեսանկյունից, այլ ընդհանուր-վերացական բարոյագիտության չափանիշներով: Ստեղծումների նման ուղղության մեջ դժվար չէր նկատել էմիլ Զոլյայի ժառանգական-կենսաբանական չափանիշի, անհատների բարոյական ինքնաբնության տուլստոյական ուսմունքի, «սիրիր մերձավորիդ» ավետարանական պատվիրանի խաչաձև նստվածքները:

«Ավելորդը» պատմվածքի մեջ գոյակցում են վերոհիշյալ երեք շերտերը:

Հաջի աղան՝ վաճառական է, մեծ կայքի ու հարստության տեր: Սա էլ նրան ներշնչում է այն միտքը, որ ինքը բացառիկ էակ է, որին տրված է աստծո սահմանած կյանքի իրավունքը: Ոչ միայն խուճապի առաջ կանգնած համաքաղաքացիները (քաղաքին հն մոտեցել թշնամու զորքերը), այլև յուրաքանչյուրը, սկսած անդամալույծ, անօգնական քրոջից, մտահոգված են լուկ Հաջի աղայի փրկության խնդրով, որովհետև նա է աստծո ընտրյալը այս աշխարհում, նրան է տրված ապրելու վերին իրավունքը: Նա նյութապաշտ է, անհատապաշտ, ընչաքաղց,—բացատրում է Դեմիրճյանը,—ոչ թե սոցիալական միջավայրի գծերը խտացնելու, այլ կենսաբանական ժառանգական հատկանիշների պատճառով:

Սա պատմվածքի գույլայական շեշտն է՝ նեոդարվինիզմի խառնուրդով:

Հաջի աղան, ճակատագրական մի իրադրության մեջ, պետք է ձեռք մեկնի յուրայիններին, փրկության ձեռք: Դրա կարիքը ամենից շատ զգում է անդամալույծ քույրը, մի բարի, հրեշտակի նման արարած: Հաջի աղան, սակայն, մերժում է օգնությունը, քրոջն իբրև ավելորդի թողնում բախտի քմահաճույքին, դրանով իսկ ոտնակոխ տալիս «Երիտ մերձավորիդ» քրիստոնեական պատվիրանը: Նա դեմ է դնում աստծո օրենքներին, ուստի և կանգնում է դատաստանի առաջ: Հաջի աղան դատապարտյալ է, պարտավոր է կրել եթե ոչ ուրիշների, ապա իր սևփական անձի դատաստանը, որն արտահայտվում է հոգեկան շարժարանքների ձևով:

Սա էլ պատմվածքի բորոյախրատական շերտն է:

Հաջի աղայի էության մեջ հանցանքից հետո սկսում է խոսել «խղճի ձայնը», նա փնտրում է մեղքերի քավություն, «բարոյական մաքրման» ուղիներ:

Սա էլ, ըստ էության, ինքնաքննության շերտն է:

Չնայած Դեմիրճյանի գեղարվեստական դիրքերի մեջ թափանցած տարասեռ նստվածքներին, նրա պատմվածքում «տարերայնորեն և ենթագիտակցորեն» (սա իր բնորոշումն է) տեղ են գտել նաև հասարակական միջավայրի այն օրենքները, որոնք մարդուն հանում են իր բնական էությունից և դատապարտում բարոյական կատարյալ խեղաթյուրման: Սկսելով բարոյական քննությունից, Դեմիրճյանն ի վերջո գալիս է երևույթների գնահատման սոցիալական ելակետները, հոգու և նյութի հարաբերությունը, ակամա հանգում է այն մտքին, որ աշխարհում իրերն են ղեկավարում մարդկանց արարքները, որ Հաջի աղան «նյութի» լիցքերով հոսով իր անմարդկային վարքագծին:

Ոչ միայն Հաջի աղան, այլև մյուս արձակ պատումների հերոսները՝ գյուղական քահանան, որը ցնծությամբ է ընդունում մյուս ծխի քահանայի մահը՝ իր եկամուտների ավելացման հեռանկարով («Տերտերը»), աշխարհը իր պատյանի մեջ ամփոփած ծայրահեղ ժլատ խոնավ պանր՝ համանուն պատմվածքից և մյուսները Դեմիրճյանի բարոյական քննությունների լույսի տակ երևում են իբրև խեղաթյուրված ուրվականներ:

Դիշտ է, Դեմիրճյանը ինչպես պատմվածքներում (այստեղ ավելացնենք նաև «Ստամբուլը»), այնպես էլ դրամաներում («Դատաստան», «Հովնան Մեծատուն») մարդկանց արարքները գնահատելիս գործի է դնում զուլայական կենսաբանական-ժառանգական դոմինանտը, այդուամենայնիվ, «տարերայնորեն» (իր խոսքն է) գալիս է այն մտքին, որ հոգեախտաբանական երևույթները հետևանք են նյութապաշտական բնազդների: Իյս առումով Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ շատ էական դրվագ է «Դատաստան» (1916) դրաման՝ այդ ժանրի իր լավագույն գործը: Դեպքերը տեղի են ունենում Հին Զուղա քաղաքում, պատմական հեռավորության վրա: Բայց «Դատաստանը» ամենևին էլ պատմական պիես չէ, ինչպես պատմական պիես չէր Լևոն Շանթի «Հին աստվածները», որի մեջ կիրառված թատերագրական սկզբունքները միանգամայն հարազատ էին Դեմիրճյանին:

«Դատաստան» պիեսում Դեմիրճյանին զբաղեցնում է տվյալ երևույթի հոգեբանական-բարոյական քննությունը: Հին Զուղա քաղաքի դատավոր Թովմասը, խստաբարո և խստակենցաղ մի երիտասարդ, այն մտքին է, որ մարդն առհասարակ իրեն պետք է հեռու պահի աշխարհիկ վայելքներից, այլապես կհամարվի մեղսագործ՝ աստծո սահմանած կարգ ու սարքի դեմ:

Թովմասը քրիստոնեական դոգմաների երդվյալ պաշտպանն է, ախոյան ամեն մի, թեկուզ և չնչին, շեղման: Իր տեսությունը նա գործադրում է նաև իրականության մեջ, ամենաբիրտ հալածանքը սկսելով նկարիչ Նաղաշի դեմ, որը քաղաքում հայտնի էր կյանքի վայելքները փառաբանող կտավներով և գեղեցիկի պաշտամունքով:

Թովմասի հալածանքը սաստկանում է, հրե նրան են հասնում նկարչի և գեղեցկուհի Թանգիկի սիրո լուրերը: Այդ սերը նա համարում է աստծո կարգի դեմ ուղղված հանցանք և բարքերի այլասերում:

Քաղաքի սլատիվը փրկելու համար նա որոշում է Թանգիկին պահել իր տան մեջ: Նկարիչը հրապարակով քարկոծվում է և ամբաստանվում, իսկ Թանգիկը տեղափոխվում է Թովմասի հարկի տակ:

Դիմելով այդ քայլին, Թովմասն ուզում է իր համաքաղաքացիներին ապացուցել, որ մարդ կարող է դիմանալ գեղեցկության դյութանքին և կարող է հեռու մնալ աշխարհիկ վայելքներից:

Բայց կատարվում է անսպասելին, ճակատագրականը. Թովմասի էության մեջ գլուխ է բարձրացնում զգացմունքը, նա գլխովին հափշտակվում է Թանգիկով, բայց հանուն քաղաքի «պատվի» թաքցնում է իր «մեղքը»:

Բայց քաղաքի սրբակենցաղ բնակիչները տեղյակ են ամեն ինչին և պահանջում են խոստովանել «մեղքը», ինչպես և հատուցել անարդար դատապարտված նկարիչ Նաղաշի կյանքի համար:

Թովմասը հրաժարվում է խոստովանությունից:

Այն ժամանակ, հրե ցանկանում է վկայության կանչել Թանգիկին, նրան է հասնում Թանգիկի ինքնասպանության՝ կախաղանի, լուրը:

Այստեղ Թովմասը խոստովանում է իր սերը («մեղքը») և ամբոխի թեղադրությանը գնում մահապատժի:

«Դատաստան» դրամայում Դեմիթրիյանի գեղագիտական իդեալը մարդու հոգեկան կատարյալ ազատության իդեալն է, որի մեջ ակնհայտ է ընդլզումը մարդկային մղումները սահմանափակող հասարակական միջավայրի դեմ:

Մի հայտարարի բերելով Դ. Դեմիթրիյանի սասական թվականների պատմը վաճառքների ու դրամաների գաղափարական հետևությունները, դժվար չէ նկատել դրանց միջով անցնող «մարդու բացասման» բանաձևերը: Այդ բանաձևի տակ են դրված ոչ միայն բացահայտ տնհատապաշտները, ինչպես Հաշի աղան կամ իր անձի փրկության համար բոլոր յուրայիններին սրի քաշած Հովնանը («Հովնան Մեծատուն» դրամայից), այլև դոգմաների դեմ ծառացողները, ինչպես դատավոր Թովմասը, այլև ժլատներն ու ագահները, ինչպես խանութպանն ու տերտերը, այլև հասարակ մարդը, ինչպիսին է «Ստամոքս» պատմվածքի հյուսնը:

Բանն այն է, որ Դեմիթրիյանը ժխտում էր մարդու կենսաբանական ձևը: Ճիշտ է, ինչ-որ սահմաններում Դեմիթրիյանը դիմում էր նաև կյանքի սոցիալապատմական շերտերին,—ինչպիսիք էին պատերազմը, իրային հարաբերությունները և այլն, սակայն դրանք սոսկ շարժառիթներ էին (ոչ հիմնական գործոններ) մարդու կենսաբանական կառուցվածքը հարցականի տակ առնելու տեսության համար:

Մարդը, Դ. Դեմիթրիյանի հայեցողյամբ, դուրս գալով աստծո սահմանած բնական վիճակից, դառնում է «մեղավոր», «հանցակիր», ուստի և կորցնում է գոյության հեռանկարը: Փրկության համար Դեմիթրիյանն առաջարկում է փարել «աստծո» սահմանած բնական կարգին, մաքրագործվել աստծո լույսով:

Արդեն նախահեղափոխական տարիներին ձեռնարկվեց գեղագետի դեմիրճյանական որակը: Ե՛վ իր պոեմներում, և՛ պատմվածքներում, և՛ դրամաներում նա երևաց ոչ թե իբրև «արտաքին դեպքերի»՝ եղելությունների ու ֆարուլանների շարադրող, այլ կյանքի նյութի փիլիսոփայական ու խորքը հայտաբերող գեղագետ:

Դեմիրճյանի գրվածքները ըստ էության վերլուծություններ են, հետազոտություններ, հարցադրումներ իր պատասխաններով, «առեղծվածներ» ու «կնճիռներ»՝ իր լուծումներով, հոգեբանական կծիկներ՝ իր թափանցումներով:

Դեղարվեստական մտածողության վերլուծական ուղղությունը, երևույթների կապ ու կապակցությունների հետազոտական տարերքը, հավատարիմ իր գրական խառնվածքին, Դեմիրճյանը գործի դրեց նաև 20—30-ական թվականների ստեղծագործության մեջ:

Այդ տարիների գրական դասակարգումով Դեմիրճյանը «ուղեկից» գրողների մեջ էր, այն գրողների, որոնք եկել էին նախահեղափոխական շրջանի դեմոկրատ-մտավորականների շարքերից: Դեմ առ դեմ կանգնելով պատմական նոր իրականության հարուցած գեղարվեստական խնդիրների առաջ, Դեմիրճյանը, իր իսկ խոստովանությամբ, կարիք ուներ ստեղծագործական դիրքերի վերանայման, ծրագրերի կարգավորման, նոր ժամանակի էության ճանաչման:

Վերին աստիճանի անհանգիստ, կյանքի հարցերով այրվող անհատականություն, 20—30-ական թվականներին Դեմիրճյանն անխափան գործում էր իբրև պատմվածքագիր, ակնարկագիր, վիպագիր, թատերագիր, ֆելիետոնիստ, հրապարակախոս, քննադատ, արվեստաբան, դառնալով գեղարվեստական շարժման կենտրոնական դեմքերից մեկը:

Կարելի է ասել, որ Դեմիրճյանը այդ թվականներին ոչ թե ժամանակի հետ էր, այլ ժամանակի բուն խառնաբաժնում, այնքան ուշադիր էր նա իրականության նոր փոստերի, մարդկանց հոգեբանական «բեկումների» հանդեպ:

Եթե տասական թվականների ստեղծագործության մեջ Դեմիրճյանը «մարդու լուսարանության» իր գլխավոր խնդրին դիմում էր առավելապես բարոյախոսական տեսակետով, ապա քսանական թվականներից սկսած նա շոշափելիորեն լայնացնում է իր գրվածքների սոցիալական-պատմական տեսադաշտը, մարդկային հարաբերությունները մեկնաբանում է առավելապես սոցիալական գործակիցներով:

Այս լույսի տակ առավել գրական հետաքրքրություն են ներկայացնում Դեմիրճյանի այն պատմվածքները, որոնք տպագրվելով ժամանակի պարբերականներում, 1929 թ. կազմեցին «Նրանց ժպիտը» ժողովածուն:

Նորագույն գրականության համար վճռական նշանակություն ունեցող պատումների շարք էր «Նրանց ժպիտը», առավելապես մարդու նկատմամբ մշակած նոր վերաբերմունքի, մարդու նոր կոնցեպցիայի առումով: Եթե մինչև հեղափոխությունը գրած պատմվածքներում Դեմիրճյանը մարդուն նայում էր իբրև խեղաթյուրված ուրուների, կյանքի բնական շրջագծերից դուրս ընկած անհատապաշտի՝ հոգեախտաբանական գծերով, ապա «Սաթուն», «Կալարանի Սկորը», «Մերկեն», «Հանգստյան տանը» և հարակից պատումներում նա այլևս մի կողմ է դնում վաղեմի հարցականները և մարդու էության մեջ հայտնա-

դործում է մարդկայնության այն երակը, որը ասպարեղ կոչեց հեղափոխությունը:

«Նրանց ժպիտը» շարքի պատումներից յուրաքանչյուրը մի ճակատագրի պատմություն է: Դրական տիպաբանությամբ դրանք այն հերոսներն են, որոնց մի բառով անվանում են նակատագրով դատապարտվածներ, «ավելորդներ»:

Նախապաշարմունքների ճնշման տակ խեղճացած, անազատությունը դուրսից միակ արդար ձևը համարած հերոսները՝ կայարանի Ակորը, ծերունի Մերկեն, բանվոր Սարգիսը և մյուսները, անմոռնչ տարել են ճակատագրի լուծը, բնավ չմտահոգվելով իրենց կյանքի հնարավոր փոփոխությունների մասին:

Բնական կյանքի շավիղներից դուրս մնացած այդ հերոսների հանդեպ կիրառելով հավասարության իր վաղեմի դոմինանտը, Դեմիրճյանը կատարեց աշխարհայացքային վճռական շրջադարձը՝ «կենսաբանական մարդուց» դեպի «պատմական մարդու» տեսանկյունը:

Հաշիվները մաքրելով անհատապաշտության խոցը կրող հերոսների հետ, նա դիմեց այն մարդկանց կերպարներին, ովքեր իրենց ուսերի վրա են պահում կեցության ծանրությունը, որոնց տրվում է իրականությունը արարողի՝ դեմիուրգի, նշանաբանը:

Դեմիրճյանի պատումներում կան և՛ սյուժետային պատմություններ, և՛ բնավորություններ, և՛ բախման ոլորտներ, բայց ավելի էական է նոր հերոսների հանդեպ մշակած վերաբերմունքը՝ խոնարհ, գորովալից, հավատով լի վերաբերմունք:

Խնդիրը միայն այն չէր, որ բոլոր «ավելորդները» հեղափոխության շրջափուլում ապրում են իրենց կյանքի երկրորդ ծնունդը՝ իրավական առումով, առաջինը՝ փաստականորեն:

Սա իր հերթին:

Պակաս էական չէ նրանց հոգևոր վերածնության-զարթոնքի, շարժառիթների իմաստավորման դեմիրճյանական կերպը:

Հերոսների հոգեկան վերլուծության մեջ առաջին տեղը տրվում է արդար աշխատանքի ղգացողությանը, որով «աննշան մարդիկ»՝ կյանքի բուռն եռուզեռին անհաղորդ մի կայարանի Ակոր, խեղճ ու կրակ մի ծերունի Մերկե, հյուրանոցի ծառայող մի նախկին բանակային Սուրյատ, հանգստյան տանը անգամ անհանգիստ մի բանվոր Սարգիս, գյուղից քաղաք եկած մի գեղջկուհի Սաթո դառնում են պարոսի հերոսներ:

Ինչպիսի՞ ներշնչանքով և անսքող հրճվանքով են խոսում նրանք կյանքի վերադարձի, իրենց ամենաշարքային, համեստ դործի մասին, ինչպես են դուրսգրում աշխատանքի գաղափարը:

«Նրանց ուղին» պատմվածքը Դեմիրճյանն անվանել է «էպոսոյ իրականությունից»: Այդպիսի էություններ, պատկերներ, ուրվագծեր են «Կյանքի ժպիտը» շարքի մյուս բոլոր պատումները, ուր Դեմիրճյանը պծագրում է ոչ թե պատմության գլխավոր դեմքերի հոգեբանական բարդ դիմապատկերները, այլ սոցիալական բնագլուխի ազդեցությամբ աննշան մարդկանց ներքնաշխարհի բեկումները, մասնավորապես մարդկային աշխատանքային արժանապատվության արթնացման ընթացքը:

Այս առումով բնորոշ է հատկապես «Սաթոն» պատմվածքը:

Գյուղից գալով քաղաք, Սաթոն ծառայության է մտնում տեխնիկ Սըմբատյանի ընտանիքում: Տնային աղախինի պարտականությունները նա կատար-

րում է այնպիսի ողևորությամբ, ասես դուլլերով ջուր բերելը և լվացք անելը մեծ բավականություն են պատճառում Սաթոյին: Դա, իհարկե, այդպես էլ է գյուղական միջավայրում մեծացած, առողջ կաղմվածքի տեր, աշխատասեր աղջկա համար: Աշխատանքը նրա տարերքն է, ինչպես որ պետք է լինի ամեն մի կարգին մարդու բնավորության գլխավոր հատկանիշը: Թեև Սմբատյանի քաղքենիական ընտանիքում Սաթոյի վրա նայում են սոսկ իբրև կենսաբանական արարածի, սակայն Սաթոն ինքը գիտակցում է իր մարդկային արժեքը: Թեկուզ և այն բանով, որ ուրիշի տանն անգամ, արհամարհանքի ու նվաստացման պայմաններում իսկ, նա հավատարիմ է մնում գեղջկական մաքուր հույուն, աշխատավորի իր էությունը:

Դա էլ դառնում է այն հիմքը, որը նախապատրաստում է Սաթոյի հոգեկան վերածնությունը:

Սաթոն աստիճանաբար հասնում է մարդկային արժանապատվության գիտակցմանը: Կարծես այնքան էլ շատ բան չի փոխվել նրա կյանքում. հաճախում է կինո և լիկկայան, գնում է ժողովների, սակայն այս «աննշան դեպքերն» էլ բավական են, որ նա կապվի նոր կյանքին և իրեն զգա իբրև հասարակության լիարժեք անդամ:

«Սարոն դառավ դեմ՛, ֆիգուրա, որակ», — այս խոսքերով է բնութագրում Դեմիրճյանը իր պատմվածքի թեման:

«Մարդ զգալու» դժվարին ընթացքի լուսարանությունը Դեմիրճյանը շարունակում է նաև 20—30-ական թվականների ուրիշ գրվածքներում:

Եթե «Նրանց ծպլիար» շարքի պատումները մի մարդու զգացմունքների ու մտորումների պատկերներ են, ապա 20—30-ական թվականներին գրած ընդարձակ կտավներում՝ վիպակներում, վեպերում, դրամաներում Դ. Դեմիրճյանը դիմում է ավելի լայն, ավելի զանգվածային նյութի՝ ներկայացնելու ժամանակի պատմական բովանդակությունը:

Թեև այդ տարիների իր տեսական հրահանգներում Դեմիրճյանը առավելապես հակված էր դեպի մոնումենտալ-բաբոռաֆանդակային պատկերազրույթունը, սակայն գործնականում նա դիմում էր առավելապես կենցաղի միջոցով ժամանակի պատմական բովանդակությունը արտահայտող գեղագիտությանը:

Այդ գեղագիտության արտահայտություններն էին, նախ և առաջ, Հասասանի ագրեհանական գյուղերի անցողգարձի մասին պատմող «Ռաշիդ» (1929) և «Նիգյար» (1932) վիպակները:

Թե մեկը և թե մյուսը Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության մեջ ունեն նյութի նախնական մշակման արժեք: Ոչ ավելին: Անտարակույս, երկու վիպակներում էլ կան գեղարվեստական առանձին էջեր, «Ռաշիդում»՝ Հասան բեկի հոգեկան պարտության պատկերները և առհասարակ նրա շրջապատի կույր ատելությունը մարմնացնող զրվագները, «Նիգյարում»՝ Ասադի հոգին կրծող խանդը առ կինը՝ Նիգյարը և ագրեհանական կոլորիտի մասունքները:

Լինելով 20—30-ական թվականների ագրեհանական միջավայրի վավերագրություններ, «Ռաշիդը» և «Նիգյարը» չափած-ձևված էին իբրև հին և նոր աշխարհների՝ կուլակների և բաթրակների («Ռաշիդ»), չադրայի հնազանդությունից ազատագրված կնոջ և նահապետականության բարոյական նորմերին գամված տղամարդու («Նիգյար») բախումների «իգեոլոգիական պրոնկցիաներ»:

Այն դեպքերում, երբ Դեմիրճյանը դիմում է ուղղակիորեն կյանքի (կենցաղի) նյութին, նրա պատկերները շնչում են ռեալիստական արժանահավատությամբ (սա էր գնահատում նաև Ն. Զարենցը): Իսկ այն դեպքերում, երբ Դեմիրճյանը այդ նյութը տեղադրում է գաղափարական սխեմաների մեջ, նրա պատկերները զրկվում են կենդանի թրթիռներից և դառնում թեզերի իլյուստրացիաներ:

Դեմիրճյանի ստեղծագործության այս թուլությունն էր քննադատում Ստ. Զորյանը «Գրողը, քննադատը և հարակից հարցեր» հայտնի հոդվածում:

Կյանքի նյութի սխեմատիզացիան Դեմիրճյանը արդարացնում էր «գիստանցիայի տեսությամբ»՝ կյանքի արագությունից շուշանալու պատճառաբանությամբ:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ շափաղանց ակտիվ դիրքեր գրավելով նոր իրականության առաջադրած խնդիրների հանդեպ, Դեմիրճյանը երբեմն այդ խնդիրների գեղարվեստական լուծումները տանում էր բացառապես թեզիսների արծարծման ուղղությամբ:

Այլ խոսքով՝ ստեղծում էր յուրօրինակ «էֆապերիմենտալ աբձակ», գրական սյուժեների միջոցով պատասխան տալու մի շարք հասարակագիտական-բարոյախոսական խնդիրների:

էֆապերիմենտալ ուղղություն ունեն մասնավորապես «Երեքը» և «Ցաված սիր» ընդարձակ պատմվածքները: Դրանց մեջ Դեմիրճյանը քննում է «սիրո առեղծվածը» հետևյալ սխեմաներով՝ ի՞նչ վերաբերմունք պետք է ցույց տալ այն անձնավորությանը, որը ուժեղ զգացմունքներ է տալիս իր մտերիմ ընկերոջ կնոջ հանդեպ (սահմանապահ Սյոմայի սերը Մաքսիմի կնոջ՝ Մարուսյայի հանդեպ), ինչպես է տվյալ անձնավորությունը (շինարար-բանվոր Ռուբենը) գնահատում շփրած կնոջ անձնվիրումը (Սոֆյա Պետրովնան ջերմագին խնամում է Ռուբենի լքված երեխաներին):

Թեև Դեմիրճյանը այս հարցերին պատասխանելիս միանգամայն հեռու է կյանքը քանոնի տակ դնելուց, թեև նա հակված է դեպի մարդկային զգացմունքների արտահայտման անկաշկանդ կերպերը, պաշտպանում է մաքուր բնական իրավունքը, այդ հանգամանքներում իսկ դեմիրճյանական պատումները շունեն դուրսյունների և բնավորությունների հոգեբանական խորություն և ռեալիստական հավաստիություն:

Նույն թերություններով ընդգծվեցին նաև 30-ական թվականների դրամաները՝ «Ֆոսֆորային շողը» և «Կապուտանը», որոնք, Դ. Դեմիրճյանի թատերագրության մեկնաբանի տպավորությամբ¹⁰ հենված են բացառապես արտաքին գործողությունների վրա, ուստի և կոնֆլիկտներն ու կերպարները տառապում են ակնհայտ սխեմատիզմով:

Հիսնելով երազահայաց-ապազայահայաց գրական խառնվածք, Դ. Դեմիրճյանը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել այնպիսի պատմական երևվույթ, ինչպիսին ազգային կյանքի «ուրբանիզացման» ընթացքն էր:

Այդ երևույթը տեղ գտավ «Նոր մոնումենտալ» (1931—32) վեպում և բովանդակությամբ նրան աղգակից «Քաղաք» վեպի անավարտ կամ սեպիր հատվածներում, հեղինակային նշագրություններում և տարբերակներում:

Քսանական թվականների վերջում և 30-ականների սկզբին քաղաքաշինությունը, մասնավորապես Երևան մայրաքաղաքի կառուցումը ժամանակի ամենահրատապ, կենտրոնական խնդիրն էր, որը իր շուրջն էր համախմբել

հայ մտավորականության և ժողովրդական լայն զանգվածների համակ եռանդըն ու ոգևորությունը:

Մայրաքաղաքի կառուցման նյութով Դեմիրճյանը շարադրեց իր վիպական կտավները:

Այդ նյութը, բնականաբար, պետք է «շուշափվեր» ժամանակի համար շատ բնորոշ երևույթի՝ հին մտավորականության, այսպես ասած՝ «սպեցների» վերակառուցման, իհարկե նաև ճարտարապետության տարբեր հոսանքների միջև ընթացող վեճերի վերարժարժման միջոցով:

Դատելով գլխավոր հերոսի՝ ճարտարապետ Մելիքյանի բնութագրման որոշակի տվյալներից, ի դեմս նրա կերպարի, Դեմիրճյանը նկատի է ունեցել Ա. Բամանյանի անձնավորությունը և կենսագրության որոշակի փուլը: «Նոր մոնումենտալի» սոցիալիստական մեծ կառուցման գաղափարների կրողը՝ ճարտարապետ Մելիքյանը, ինչպես հղել է նախատիպարի հետ, ենթարկվում է ամենակողմանի մշակման՝ իբրև թե անցյալի ճարտարապետական ձևերի միջոցով անցյալ դարաշրջանների հոգեբանությունը վերադարձնելու համար: Ծարտարապետին գրոհում են, առաջին հերթին, ձախ Պրոլետկուլտական հովերով տարված ճարտարապետները, որոնք իրենց «կոնստրուկցիաները» համարում են ճարտարապետության «պոլիտաբական ոճի» առարկայական արտահայտություններ:

Տեխնոկրատ—կոնստրուկտիվիստների հետ են նաև ճարտարապետի նախկին ուսանողները, որոնք իրենց հակադասական հայացքներով խոր ցավ են պատճառում ուսուցչին:

Ապա գալիս են լայն հասարակայնության ներկայացուցիչները՝ ի դեմս լրագրողների ու տեսաբանների: Եվ, վերջապես, ճարտարապետ Մելիքյանի դեմ են «նախկին սպեցները», այսպես կոչված բուրժուական ինժեներիան, որը դավանում է «կանխիկ օգուտի» սպառողական փիլիսոփայությունը:

Մելիքյանի ծրագրած «նոր մոնումենտալի» պարտությունը, ըստ էության, ճարտարապետի հոգեկան աշխարհում ծայր առած մեծ ողբերգության գլխավոր շարժառիթն էր, այն ողբերգության, որը հղել էր Դեմիրճյանի մտահղացման առանցքը:

«Նոր մոնումենտալի», ինչպես և նրա մյուս տարրերակին՝ «Քաղաքը» վեպ-ուտոպիային Դեմիրճյանը, դատելով արխիվային հարուստ նյութերից, առանձին նշանակություն էր տալիս իր դրական կենսագրության մեջ:

Բայց այդպես էլ վեպի թե մեկ և թե մյուս տարբերակները չդարձան գեղարվեստական նշանակալից փաստեր, մնացին «գրական երազանքների» մեջ:

6

Հասարակական կյանքի հանդեպ ունեցած չափազանց սուր և արթուն վերաբերմունքը պայմանավորեց նաև Դ. Դեմիրճյանի էության «բացասող տարրերի»՝ երգիծական հնարագիտության զարգացումը:

Քսանական թվականների պարբերականները լեփ-լեցուն էին Դեմիրճյանի «երգիծական մանրուքով»՝ ֆելիետոններով, երգիծական դիալոգներով, հումորիսկներով, որոնք լեռ կամսարի նույն ժանրատեսակներից հետո ընթերցողների շրջանում ունեին ամենաբարձր պահանջարկը:

Դ. Դեմիրճյանի ֆելիետոններից առավել նշանակալից են նրանք, որոնց ծաղրի առարկան միջազգային քաղաքական կյանքի երևույթներն են՝ դիվա-

նագիտական խաբեությունները, իմպերիալիստական տերությունների ագրեսիայի ծրագրերը, երկրորդ ինտերնացիոնալի լիգերների օպորտունիստական վարքագիծը և այլն:

Դ. Դեմիրճյանի քաղաքական ֆելիետոնները՝ «Պունակարեի պատերազմը և դարաքիլիսիայի բիձան», «Ազգերի լիգան դաշլերի լիգա է», «Յոթ անգամ չափիր, մի անգամ կտրիր» և այլն, իրենց դավաժքների սրությամբ և հիմնավորվածությամբ հարում են Մ. Նալբանդյանի հրապարակախոսական պամֆլետներին:

Դ. Դեմիրճյանը իր ֆելիետոնների մյուս խմբի մեջ անդրադարձել է «ներքին կյանքի» խնդիրներին, կենցաղային հասարակ մանրութներից մինչև սովետական բյուրոկրատիան, որի անողոք քննադատներից էր Լեո Կամսարի հետ միասին:

Ֆելիետոններից բացի Դեմիրճյանը իր «Երգիծական գիտելիքները» տեղադրել է նաև գրական այլ տեսակներում:

Արձակում՝ երգիծական պատմվածքներն են, որոնց մեջ առանձնանում է «Համառոտ անմահներ կամ հավիտենական մահկանացուներ» պամֆլետը:

Դեմիրճյանի աշխարհայացքային կոորդինատների մեջ, ազգային կյանքի առողջացման ծրագրերի տրամաբանությամբ, միշտ էլ էական տեղ է ունեցել ընչաքաղցության, փողատենչության, անձնապաշտության, իշխանամոլության դատապարտումը:

Հասարակական ամենավտանգավոր խոցը համարելով այդ երևույթները, դեռ 1919-ին գրած «Ազգային խայտառակութուն» կատակերգության մեջ ծաղրի սուր ծայրն ուղղում է ազգի հակատագիրը տնօրինելու կոշված այն բախտախնդիրների դեմ, որոնք ազգային ողբերգությունն անգամ դիտում են իրեն հարստանալու աղբյուր:

Ընչաքաղցության դատապարտման գիծը Դ. Դեմիրճյանը շարունակում է նաև «Համառոտ անմահների» մեջ, այս անգամ նյութ ունենալով Արարատյան հանրապետության այն գործիչների վարքագիծը, որոնց վրա դրված է «ազգային հոգսերի» իրականացումը:

Անողորմ երգիծանքով Դեմիրճյանը չրի երես է հանում նորագույն «ազգային ջոջերի» ծրագրերի քաղքենիական բովանդակությունը, որը հանգում է բացառապես հաշվի և դիմի, փողի և իշխանության պաշտամունքին: Ի տարբերություն ծիծաղելի երևույթների մակերեսային մեկնաբանությունների, Դ. Դեմիրճյանը խորապես հասկանում էր դրանց հասարակական վտանգավորությունը, որակելով դա ոչ այլ կերպ, քան «ազգային խայտառակություն»:

«Ազգային խայտառակության» մեկնակետն է նաև 1934-ին Դ. Դեմիրճյանի գրած «Նապոլեոն Կոստանյան» կատակերգության ներքին ուղղությունը: Բնե ժամանակի գրական-թատերական քննադատությունը սվիններով դիմավորեց այդ պիեսի հայտնությունը Դ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմում՝ «Իրականությունը խեղաթյուրելու», հասարակական արատները խտացնելու մեղադրանքներով, իրականում Դեմիրճյանը խորաթափանց այն գրողն էր, որ դեռ սաղմնավորման տարիներին կռահեց այնպիսի երևույթի խորացման նախագրյալները, ինչպիսի ժամանակակից քաղքենիությունը՝ սպառողական հոգեբանության յուրօրինակ «փիլիսոփայությամբ»:

Կատակերգության նյութը սովխոյներից մեկի «զեկավար անձանց»՝ դիրեկտորի, հաշվապահի և մյուսների շահատակություններն են, հանրային ունեցվածքի հափշտակությունները:

Սովխոդի մարդիկ թալանում են հանրային բարիքը՝ «դադափարական հիմնավորումներով», և սոցիալիզմին նվիրվածության ցույցերով: Նրանք փառաբանում են սոցիալիզմը, որը հնարավորություններ է բացել մարդու կենսաբանական կարիքները բավարարելու համար: Նրանք հորինել են «ուտելու», «ուտելով զեպի սոցիալիզմ» ընթանալու մի ամբողջ փիլիսոփայական համակարգ և այդ «փիլիսոփայությանը» էլ արդարացնում են իրենց գործելակերպը... Նրանց հետ է նաև վերաբնիշ կոչված, իրականում շրջանային մթերման լիազոր նապոլեոն Կուրկոտյանը, որի հայտնվելը սովխոդում սկզբում առաջ է բերում կատարյալ իրարանցում, իսկ աշխուհետե տեղի է ունենում ուժերի համագործակցություն-դաշինք:

Դեմիրճյանը ի դեմս «Նապոլեոն Կուրկոտյան» կատակերգության, արդարև, փորձել էր ստեղծել «խորհրդային Ռևիզոր», պիեսի կառուցման համար դիմելով նախատիպարի կատակերգական միջոցներին (և՛ դրություն, և՛ խոսքի): Դեմիրճյանը այդ պիեսում ասպարեզ հանեց վերին աստիճանի կենդանի դիալոգ՝ կերպարների երգիծական բնութագրումներ, որոնցով հասարակական ծանակման սլաքը ուղղում էր աղգային կյանքի առողջընթացին վնասակար, հիվանդագին երևույթների դեմ: Դեմիրճյանի հայտնագործած «խորթ մարդկանց» կերպարները եղան տարիներ անց հայ թատերագրության մեջ հայտնելված Բալաբեկի և նման պերսոնաժների նախօրինակները:

«Նապոլեոն Կուրկոտյանը» մյուս նշանավոր կատակերգության՝ «Քաջ Նազարի» հետ վկայեց Դեմիրճյանի քաղաքացիական ուժեղ խառնվածքը և երգիծական նշանառության սրությունը:

1923 թ. «Նորք» հանդեսում տպագրվեց Դեմիրճյանի երկրորդ կատակերգությունը՝ «Քաջ Նազար» «արևելյան հեքիաթը»: «Ինքնակենսագրության» մեջ (1948-ին գրած) կատակերգությունը գրելու շարժառիթների մասին Դեմիրճյանը պատմում է. «Մոսկվայից Թիֆլիս էին եկել մի խումբ երիտասարդ ուսանողներ, որոնք Վախթանգովի մոտ, ստուգիայում, սովորում էին: Նրանց մեջ էին Թաթիկ Սարյանը, Գուլակյանը և ուրիշներ, որոնց չեմ հիշում: Նրանք ինձ խնդրեցին ցույց տալ աղգային մի որևէ հեքիաթ, էպոս կամ պատմություն՝ բեմավորելու համար: Ես տվի «Սասունցի Դավիթ», «Քաջ Նազար» և ինչ-որ հեքիաթ: Նրանք հետևյալ օրը ինձ խնդրեցին մի էջ կոնսպեկտով տալ «Քաջ Նազար» հեքիաթի սյուժեն: Ես կատարեցի խնդրերը: Աշխուհետե խընդրեցին գոնե մի գործողության շատ համեստ կոնսպեկտ տալ: Այդ ևս կատարեցի: Բայց երբ վերջացրի՝ ես նրանց ասացի, որ մի փոքր սպասեն և ես կտամ ավելի մշակված բան: Կոնսպեկտը մեծացավ, և ես երեք ամսում գրեցի այժմյան «Քաջ Նազարը»¹¹:

Հայոց թատրոնի «սոցիալական պատվերով» գրված կատակերգությունը ընդառաջում էր և՛ ժամանակի թատերական մատածողության մեջ խոր արմատներ նետած ժողովրդական հանդիսանքի՝ քամաշայի պահանջներին («Պիեսը թամաշա է որոշ չափով» խոստովանել է հեղինակը), և Դեմիրճյանի ստեղծագործության տիրապետող թեմային՝ «նեքին մարդու» մեկնաբանությունը:

«Երբ գրում էի «Քաջ Նազարը», ես դեռ շարունակում էի «մարդու լուսաբանությունը»... Իհարկե, մեր քննադատությունը շատ խանգարվեց գրողական, հումորային արտաքին ձևավորումից և կարծեց թե մի «զվարճալի» պիես է, ամենաշատը որոշ տիպ է ավանտյուրիստականության: Ոմանք գործը սեղմեցին դաշնակցության շուրջը, օգտվելով այն հանգամանքից, որ այդ էլ

կար պիտիսում... «Քաջ Նազարի» խոր փիլիսոփայությունը դեռ մինչև օրս էլ անհայտ մնաց հայ քննադատության համար»¹²:

Դեմիրճյանը ուրիշ առիթներով ևս խոսել է իր պիեսի «փիլիսոփայական» ուղղվածության մասին:

«Քաջ Նազար» կատակերգությունը տասնամյակների ընթացքում շատ մեկնություններ ու ընթերցումներ է ունեցել՝ և բեմական, և գրականագիտական, պիեսի կառուցվածքում մատնանշվել են տարասեռ մոտիվների խաչաձևումներ՝ ընթացիկ-պատմականից մինչև հավերժական-փիլիսոփայականը: Այնտեղ բավական հարևանցիորեն, կարելի է ասել թուույիկ է խոսվել «մարդու մեկնաբանության» փիլիսոփայական միջուկի մասին, որի ծանրությունը կրում են «սառսափելի մարդու» էությունը բացահայտող «աշխարհը բոխ միջին է» և «ես հերիք եմ» նշանաբանները:

Այս գլխավոր կետերի վրա է կառուցված Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարի «փիլիսոփայական վերաբերմունքը» աշխարհի հանդեսը:

Դա էլ Դ. Դեմիրճյանի «հեքիաթային հերոսի» նորությունն ու տարբերությունն է և՛ հեքիաթի սկզբնաղբյուր բնագրից, և՛ գրական մյուս մշակումներից:

Հայկական «Քաջ Նազար» հեքիաթի սկզբնաղբյուրը՝ Գ. Սրվանձտյանի գրի առած «Դրժիկոն» իր տիպաբանական առանձնահատկություններով մրտնում է համաշխարհային հեքիաթների այն համակարգի մեջ, որը բանագիտությունը առանձնացնում է «կառնեցյալ հերոսների հեքիաթ» անունով:

Այս շարքը ունի հրկու ենթաշարք. առաջինը այն սյուժեներն են, որտեղ գլխավոր հերոսը ասպարեզ է գալիս ճարպիկ և փորձված խաբեբայի, բախտախնդիր հերոսի գծերով, երկրորդը այն սյուժեներն են, ուր բախտի բերումով ծուլը, ապիկար և վախկոտ մարդը դառնում է հարստության և իշխանության տեր: Հեքիաթի հայկական տարբերակը՝ «Դրժիկոն», իր տիպաբանական հատկանիշներով հարում է երկրորդ շարքին, ինչպես ռուսական «Թովմա Բերեննիկովը», համակուլկասյան «Նազնայ հսկան» և այլն:

«Քաջ Նազարի» գրական մշակումներին նվիրված մենագրական հետադասության մեջ (անտիպ) բանագետ Սյուզան Գուլախյանը հմուտ վերլուծություններով անդրադարձել է սկզբնաղբյուրի և գրական մշակումների տարբերություններին, սկզբնաղբյուրից ամենից «խորթ, անհարազատ» համարելով Դ. Դեմիրճյանի մշակումը:

Դժվար չէ նկատել, որ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազարը» հենվում է ոչ թե ժողովրդական բնագրի, այլ Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթի կառուցվածքի վրա: Ի դեպ, մոսկովյան հայկական ստուդիայի դերասանները նախապես դիմել են Հովհ. Թումանյանին: Տկարության՝ վատաուղջության պատճառով նա հրաժարվել է և խորհուրդ է տվել դիմել Դ. Դեմիրճյանին՝ գնահատելով վերջինիս թատերագրական հնարավորությունները:

Դ. Դեմիրճյանի պիեսի տարբերությունը Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի մշակումներից ոչ միայն ժանրային նոր կազմությունն է (նախորդները մշակել են հեքիաթներ, Դեմիրճյանը հեքիաթը վերածել է պիեսի՝ արեւելյան դրամատիկական բուֆոնադի), ոչ միայն բազմաթիվ նոր կերպարների ու գրվագների ներմուծումն է հայտնի սյուժեի մեջ, այլև գլխավոր հերոսի, առհասարակ «քաջնազարականություն» կոչվող երևույթի գնահատման նոր և տարբեր տեսանկյունը: Տարբերությունը սկսվում է արդեն այն բանից, որ Դեմիրճյանը իր գրվածքում հանդես է գալիս ոչ թե իբրև ժողովրդական նյութի գրական մշակող՝ բյուրեղացնող, ինչպես Պուշկինը և Թումանյանը, այլ

այդ նյութի շարժառիթներով միանգամայն ինքնուրույն ստեղծագործության շարահյուսող:

Հովհ. Թումանյանին, «Քաջ Նազարը» մշակելիս, գրավել էր նախ և առաջ աշխարհի ժողովուրդների «թափառական հեքիաթի» հենց ժողովրդական-փիլիսոփայական շերտը, որի համաձայն բոլոր ժամանակներում էլ անարժան, ապիկար մարդիկ դառնում են գրության տերը և ծիծաղում են աշխարհի վրա: Թեև Ավ. Իսահակյանի «Աղա Նազարը» չունի Թումանյանի հեքիաթի հերոսի մոնումենտալությունը և մասշտաբայնությունը, բևե դա կերպարի այսպես ասած շարքային-սովորական-ընթացիկ տարրերակն է, սակայն այս դեպքում էս, ինչպես Թումանյանի մշակած հեքիաթում, շեշտը դրված է նախախնամության՝ ճակատագրի, ապա նաև միջավայրի անսանձ հիմարության և կույր բնազդների մոտիվների վրա:

Եվ Հովհ. Թումանյանը, և՛ Ավ. Իսահակյանը, և՛ Դ. Դեմիրճյանը, և՛ «Քաջ Նազարի» սյուժեին դիմած մյուս հեղինակները (Համաստեղ, Ստ. Զորյան) նյութը մեկնաբանել են ըստ իրենց աշխարհայացքային և գեղարվեստական կոռեկցիաների, ասել է թե՛ այս դեպքում էս մեացել են իրենց ստեղծագործության գլխավոր հունի և տարերքի մեջ:

Այսպես, Հովհ. Թումանյանին «կարծեցյալ հերոսի» միջազգային թափառական հեքիաթների տարրերակներում գրավել է նախ և առաջ դրանց համամարդկային, վերժամանակային և վերտառածական բովանդակությունը:

Մի որոշ ժամանակ փորձել են Հովհ. Թումանյանի մշակած հեքիաթը սեղմել սոցիալական կոնկրետ միջավայրի սահմաններում՝ մեկնաբանելով դա իբրև իշխողների դեմ ուղղված սոցիալական երգիծանք: Իրականում Հովհ. Թումանյանին զբաղեցրել է հավիտենական նշմարտության փիլիսոփայական մոտիվը, որը արտահայտել է էպոսային չափանիշներով՝ վերանալով կերպարի պատմականացումից և սովորականացումից: Այս դեպքում էս Հովհ. Թումանյանը հենվում է ժողովրդական կենսափիլիսոփայության և գաղափարական կողմնորոշումների վրա: Եթե Հովհ. Թումանյանին առանձնապես հարազատ էր այն միտքը, որ զանգվածներն են իրենց ամբոխավարական հոգեբանությամբ ոչնչություններից կուռքեր ստեղծում և բարձրացնում պաշտամունքի պատվանդանին, ապա Ավ. Իսահակյանը ժողովրդական հեքիաթի մշակման մեջ վերադասավորելով շեշտերը, հիմնական շեշտը տալիս է կույր ճակատագրին՝ նախախնամության կամքին:

Եվս մեկ հարաբերություն. Ավ. Իսահակյանը ֆուլկլորային նյութին է դիմել զանգահարի, ըմբոստացողի իր խառնվածքին անհարազատ կրավորական հոգեբանությունը, պասսիվության վարքագիծը պսակադերձելու նպատակով. Ավ. Իսահակյանի մշակած հեքիաթի հերոսը, ինչպես և պետք էր սպասել բնարական շնչի բանաստեղծից, որոշ սահմաններում ունի քնարական կերպարի նկարագիր, Հովհ. Թումանյանին էպիկական-սինթետիկ հերոսի բնութագրեր, իսկ Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը...

Ինչպես ժողովրդական հեքիաթի մյուս մշակումներում, այնպես էլ Դ. Դեմիրճյանի կատակերգության մեջ, Նազարն իր «գործունեությունն» սկսում է ճանճ սպանելուց և ավարտում թագավորական գահի վրա:

Այն շարաբաստիկ օրվանից, երբ գյուղի տիրացուն Նազարի դրոշակի վրա գրում է «Անհաղթ Նազար, քաջն Նազար, մին կլարկի, ջարդի հաղտը» սարսափազդու բառերը՝ նրա բախտի անիվը պատվում է այնպիսի մի արագություն, որ Նազարը մեկ էլ իրեն տեսնում է թագավորական գահին նըս-

տած ու «աշխարհը բռան մեջ»: Պահպանելով ժողովրդական բնագրի հեքիա-
թային միջադեպերը, թատերագիրը Քաջ Նազարին ներկայացնում է ավելի
կոնկրետ ու իրական հանգամանքներում: Դրա համար էլ նա իր գրվածքը ան-
վանում է «հեքիաթ-եղեղություն»:

Հեքիաթայինը ծուլը, երկչոտ, անբան մարդուն ժպտացող բախտի մոտիվն
է, որ Նազարին փառքի աստիճաններով բարձրացնում է մինչև գահակալու-
թյուն: Եղեղությունն այն է, որ կյանքը լիքն է անհեթեթ դիպվածներով, որոնց
շնորհիվ մարդկային ոշնչությունը դառնում է դրություն տեր և ամբարտա-
վան հաճույքով ծիծաղում աշխարհի վրա:

Այսպիսի մեկնաբանությամբ Դեմիրճյանը վերանայում է ժողովրդական
հեքիաթի այն հայացքը, որի համաձայն նախախնամությունը՝ ճակատագիրն
է կառավարում մարդկանց հարաբերությունները: Դիպվածը, իհարկե, դեր խա-
ղում է կատակերգության հերոսի կյանքում, բայց գլխավոր դերը պատկանում
է այն միջավայրին, որ ինքնահնար երկչուղով, ստորաքարշություն, համա-
տարած հիմարությամբ պարարտ հող է ստեղծում բախտախնդիրների առա-
ջացման համար: Թատերագիրը, բնականաբար, ծիծաղում է և Քաջ Նազարի
վրա, որը հարպկորեն խաղում է մարդկային թուլությունների հետ, և առա-
վելապես այն միջավայրի, որը ստրկահաճությամբ ողորմելի մարդուն դարձ-
նում է իր կուռքը, նրան կնքելով ամենաշքեղ անուններով՝ «արեգակ արդա-
յության», «ձյուն մաքրության», «պատկեր գեղեցկության»: Իր դադափարա-
կան հետևությամբ գրողն առաջադրեց կարևոր մի բարոյախոսություն՝ անողոր
լինել կույր հավատի ամեն մի արտահայտության հանդեպ, զգաստ լինել
մարդկանց էությունը գնահատելիս:

Միանգամայն ուրիշ նկարագրի տեր է Դ. Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը՝
ավելի բարդ, ավելի «խառը», բաղմակողմանի կերպար, ժողովրդական
սկզբնաղբյուրին արտաքնապես ավելի մոտ կանգնած, բայց ավելի հեռացած՝
լստ էության:

Թատերագրական Քաջ Նազարը իր նկարագրով այն կերպարների շարքում
է, որոնք Դեմիրճյանի դասակարգումով հանդես են գալիս իբրև անհատա-
պաշտական հոգեբանության կրողներ՝ Հաշի աղայի, Հովնան Մեծատունի, դա-
տավոր Թովմասի, «Ազգային խայտառակություն» կատակերգության հերոս-
ներին:

Քաջ Նազարը բացարձակի է հասցնում անձնապաշտությունը, այս զան-
գակատնից էլ սահմանելով իր դերն ու տեղը աշխարհում: Հիշենք նրա մտո-
րումների ինքնատիպ շարքը՝ «Իմ ցեղը սուրբ է», «Ժողովուրդը պիտի աշխա-
տի, ևս ուտեմ», «Պիտի սրբերի դասը դասվեմ», «Մենք ցեղով ազնիվ ենք»,
«Աստծո օրենքի մեջ էդպես էլ գրված է, որ մենք պիտի հաղթենք», «Աշխարհ-
քը որ կա իմ գերին է» և այլն, և այլն: Դժվար չէ նկատել, որ «փիլիսոփայա-
կան» մտորումների իր համակարգով այս Քաջ Նազարը դեմիրճյանական
«աստծո ընտրյալների» ուղղակի շարունակությունն է, դրանց անհատապաշ-
տական անսահման ձգտումների թանձրացումը և, իհարկե, «իմաստնացած»,
կատարելագործված տարրերակը:

Անհատապաշտ լինելով, Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը, բնականաբար, նաև
վտանգավոր է: Նրա մասին Դեմիրճյանը ասում է՝ «սաւուսփելի մաւղ է, հրք
ձեռք ուժ ու հնար է ընկնում»:

Դեմիրճյանի Քաջ Նազարը, արդարև, բախտավոր է, բայց նաև բախտա-
խնդիր է՝ ամբողջովին ներշնչված իշխելու, հրամայելու, վայելելու տենչով,

շատ վայրենի բնազդներով, նենգ գործողություններով, հարձակողական վարարագծով:

Կերպարի և երևույթի այս բնութագիրը, ըստ էության, որոշել է Դ. Դեմիրճյանի մեկնաբանության, նրա վերաբերմունքի յուրահատկությունը:

Ո՞րն է նրա վերաբերմունքի մեկնակետը:

Արմատականությունը:

Նրա մարմնավորած Քաջ Նազարը ոչ «ակամա զոհ է», ոչ էլ «ճակատագրի ընտրյալ», այլ նորից դիմենք Դեմիրճյանի բնութագրությանը՝ «սառսափելի մաքր», ուստի և նա գործի է դնում քրքջացող, անգութ, երևույթի հետ հաշտության ոչ մի եղբւր շահագործող ծիծաղի ալիքները՝ արմատապես խաբխրելու քաջնազարականությունը՝ իր բոլոր արտահայտություններով՝ և արդեն եղած, պատմական ճանապարհ անցած, և դեռ լինելիք, շարունակվող ձևերով:

Դ. Դեմիրճյանի կատակերգական հեքիաթի կարեորագույն կետերից մեկը այն է, որ քաջնազարականությունը տեղադրում է նաև մյուս կերպարների մեջ: Դրա կրողներն են նաև Ուստիանը, իշխան Սաքոն, սենեկապետը, թամաղան, տերտերը, պալատականները, հսկաները, Քաջ Նազարի մեծ ու փոքր: տեսանելի ու անտեսանելի կրկնակները:

Թեև «Քաջ Նազարին» նվիրված առանձին վերլուծություններում Ուստիանը համարվել է հակառակադարձացնող գծի արտահայտություն (նկատի են ունեցել Ուստիանի ղազանալը և առհասարակ Նազարի հանդեպ ունեցած նրա իշխանությունը-կամքը), սակայն, ըստ էության, Ուստիանը և Նազարը ներդաշնակություններ են: Դեռ ավելին. Ուստիանը ավելի գործնական է իր իշխանական ցանկությունների մեջ (իմանալով Քաջ Նազարի գահակալության լուրը, անմիջապես ցանկանում է թագուհի դառնալ), ավելի համարձակ է իր վերաբերմունքը, մանավանդ հակաաշխատանքային էությունը արտահայտելիս՝ «Ինչ լայնդ է, որ աշխատեմ», ավելի կրքոտ է իր ազնվական ծագումը փաստարկելիս, ավելի անհանդուրժող է ենթակաների հանդեպ:

Ուստիանը Քաջ Նազարի կրկնակն է:

Քաջ Նազարի բազմաթիվ կրկնակներին ասպարեղ հանելով, Դեմիրճյանը հետամոտ է, Տիգրան Հախումյանի մեկնաբանությամբ, «քաջնազարիզմ» կոչվող հավերժական և կոնկրետ-պատմական երևույթի դատաստանին:

Ի տարբերություն թուամայանական «հավերժական սիմվոլի», Դեմիրճյանը, ինչպես նկատվել է, քաջնազարականությունը ներկայացնում է նաև իբրև XX դարի ագրեսիվ բյուրոկրատիայի ցայտուն արտահայտություն:

Ժամանակակից այս շերտի մասին դեմիրճյանական մտքերի վկայակոչումներ է բերում Ա. Զաքարյանը «Քաջ Նազար կատակերգության շուրջը» հոդվածում. «Քաջ Նազարի իշխանությունը վախկոտի իշխանություն է, ուստի և ճնշում է պանիկական ուժով», «Քաջ Նազարի» իդեոն ոչ թե միայն դաշնակցությունն է, մենշևիզմը, ցարիզմը և այլն, այլև մարդը, որ լրբորեն դաժան է, երբ իշխանություն ունի և սաստիկ մտահոգ իր անձի ապահովությանը, երբ վտանգների մեջ է»: Ոչ միայն Նազարը, այլև նազարյանը՝ ամբողջ կազմով, վկայել է Դեմիրճյանը, «հաճույակատար, վախկոտ, դարձուրդ, բծնող իրենցից վերելն և դեպոտ, անգութ, դաժան՝ իրենցից ստորինների հանդեպ»¹³:

Միանգամայն համոզիչ են «Քաջ Նազարը» ևս ազգային ինֆեռնալիզմա-տուրյան դեմիրճյանական համակարգում տեղադրելու հիմնավորումները: Այն տրամաբանությամբ, որ Դեմիրճյանը հայ ժողովրդի ազգային փլուզման ճակատագրական թվականներին բանադրելով մորթապաշտության, աշխատ-

ծախնդրութեան, մեծագարութեան, շահատակութեան, կրավորականութեան, տիրաշիրութեան հասարակայնորեն վտանգավոր ախտերը («Ազգային խայտառակութիւն» կատակերգութեան մեջ, մի շարք բանադրական-դատաստանական չափածո թղթերում), իր ստեղծագործութեան այդ երակը շարունակեց «Քաջ Նազարի» ժխտական-դատապարտող պաթոսով:

Իրապես Դեմիրճեանը այն մտքին էր, որ Քաջ Նազարը, այսինքն՝ գահա-կալը իր շրջապատով, մեծ ու փոքր պալատական շահատակողներով, ոչինչ տալիք չունեն ազգային առաջադիմութեանը և նրանցից ունեցած սպասելի-ները սոսկ օճառի պղպջակներ են:

Քաջնազարականութեան՝ իբրև առհասարակ մինչև վերջ դատապարտվող երևույթի դեմիրճեանական արմատական վերաբերմունքը տեղ է գտել կատա-կերգութեան ֆինալում:

Այստեղ ուշագրավ է Դեմիրճեանի գաղափարական ստրուկտուրայի հե-տևյալ եզրը. մինչ տասական թվականների գրվածքներում (դրամաներում և պատմվածքներում) «մեղավորներին» նա տանում էր այնաշխարհի դատաս-տանին (Բացարձակի՝ աստծո դեմ դործած հանցանքների համար), Քաջ Նա-զարի և նրա շքախմբի փլուզումը ներկայացնում է այս աշխարհի մեջ՝ իբրև պատմական անխուսափելի գործողութիւն: Այլ խոսքով հանցանքի և պատմի վաղեմի էթիկական ստրուկտուրան Դեմիրճեանը, հեղափոխական անցքերի ազդեցությամբ, վերանայում է պատմական ժամանակի բովանդակությամբ:

Քաջ Նազարի կործանումը՝ գահընկեցութիւնը, քննադատութեան մեջ հա-մարվել է կամ «անախրոնիզմ», կամ «մոդեռնացում»: Դ. Դեմիրճեանի մոտե-ցումը տարակուսանքների տեղիք է տվել... ոչ թե Դեմիրճեանի, այլ թուման-յանական լուսարանութեան դիրքերից: Հուշագիրները (օրինակ, Ռուբեն Զար-յանը) պատմում են, որ Դ. Դեմիրճեանն ինքը անհամողիչ էր համարում իր լուծումը՝ պիեսի ֆինալը, — գտնելով, որ դա «հակառակ է» հեքիաթի ոգուն. «Բնավ էլ կարիք չկար, որ ես նոր լուծում գտնեի, քանի որ ժողովուրդը ինքը արել է այդ և չի սխալվել»:

Այս հուշի տվյալներով Դ. Դեմիրճեանը անհամաձայն է... Դեմիրճեանի հետ:

Բայց եթե խնդրին նայենք իր իսկ ասելիքի, իր նյութի, իր էթիկական հա-յացքների տրամաբանությամբ, Դ. Դեմիրճեանը անպայման պետք է շրջան-ցեր «ֆուկլորային լուծման» սահմանները, պետք է գնար նաև Հովհ. Թուման-յանին հակադիր ճանապարհով (մինչև այսօր էլ գահին է և ծիծաղում է աշ-խարհի վրա) և երևույթը տեղադրեր կոնկրետ-պատմական սահմանագծի մեջ:

Միայն այդ կերպ, եթե Քաջ Նազարի «ֆանտաստիկայի» հետ գործ ուներ Դեմիրճեանը՝ իր գրվածքներից անբաժան էթիկական հայացքներով: Այստեղ դեր է խաղացել նաև այն հանգամանքը, որ Դեմիրճեանը միակողմանի, մի «հիմնական» գաղափարի արվեստագետ է:

«Հին» գրականութեան և «հին» թատրոնի դեմ ուղղված իր կրքոտ բանա-վեճում («Ամենապոեմի» և «Կապկազ թամաշայի» մեջ) ի թիվս Սոֆոկլեսի, Դյումալի, Հաուպտմանի, Շիրվանդադեի պիեսների, Զարինցը հիշատակում է նաև Դ. Դեմիրճեանի «Դատաստան» պիեսը («Ինչի՞րի՞ է էսօր հարկավոր «Դատաստան»), հոգեբանական խորացումների թատերագրութեանը հակադրե-լով գործողության արվեստը:

Ժամանակի «մասսայական թատրոնի» ուղղությանն ընդառաջ գնաց նաև Դեմիրճյանը՝ «Քաջ Նազար» կատակերգությունը ծրագրելով իրրև գաղժոզության քստրոնի յուրօրինակ նմուշ:

«Քաջ Նազարը» ժանրային խառնուրդ է, որի էությունը Դեմիրճյանը մի գրության մեջ սահմանել է հետևյալ կերպ. «Քաջ Նազարը... արևելյան ժողովրդական հեքիաթ է՝ վերածված բուֆոնսդի: Հեքիաթը կենցաղային բնույթ ունի այստեղ և խառնված է ֆանտաստիկ տարրերով: Ուրեմն՝ հայկական եթնոգրաֆիական ոևալիդմը պիտի հարակցվի ժողովրդական-ֆանտաստիկականին և դուրս բերվի խառն ստիլով ընդհանրապես արևելյան ժողովրդական բուֆոնսդ»¹⁴:

Մայակովսկիական-մեյերհոլդական բուֆից, ազգային եթնոգրաֆիական ոևալիդմից բացի «Քաջ Նազարի» կառուցվածքի մեջ իրավացիորեն մատնանշվել են նաև Ն. Վ. Դոգուլի «Ռեկվորի» երկհյուսվածքային (խլեստակովի և գավառապետության) «ներդաշնակությունը» հարադատ (դիմադրություն և համերաշխություն) կառուցվածքային ներմուծումները (Քաջ Նազարի դաշնությունը իրեն ծնող և սնող ամբողջական շրջապատի հետ):

Կառուցվածքային այս յուրահատկությունն էլ պայմանավորել է Դ. Դեմիրճյանի պիեսի գաղժոզ անձանց երգիծական բնութագրումների արտակարգ կենդանությունն ու սրությունը, կատակերգական իրավիճակների ու կատակերգական խոսքի զարմանալի բնականությունը: Ոչ միայն Քաջ Նազարն ու Ուստիանը, այլև պիեսի մյուս բոլոր «պերսոնաժները», մասնավորապես սենեկապետը, ցնդած տիրապետ, թամաղան ու վարժապետը տիպագրված են վերին աստիճանի տպավորիչ և կենդանի գույներով:

Դուրսյան և խոսքի կատակերգական արտահայտչամիջոցների հարաբերության մեջ ծանրության նժարը այնուամենայնիվ թեթևում է դեպի խոսքը, որը և դառնում է կերպարակերտման գլխավոր նախապայմանը:

Ժամանակակիցների հուշերի վկայությամբ 20—30-ական թվականների հայ իրականությունը ողողված էր «Քաջ Նազարի» թևավոր դարձվածքներով ու սրամիտ բառապաշարով, մանավանդ դարձվածքներով՝ «բմբուլներդ կթոցենեմ երկինք», «գյադա, աշխարհը բեր բռնեմ», «մտքներինս էդ է», «ինչո՞ւ է էսքան տերությունն ու թագավորը, ես հերիք եմ», «Հիմի ուզում եմ, որ ոնցոր մտքիս տալիս է՝ էնպես էլ աշխարհը շարժվի», «կնիկ, ինչ քարվան կտրելու գիշեր է» և այլն, և այլն:

Նման ոճաձևերի կիրառությամբ Դեմիրճյանը յուրացնում է կերպարի մտքերի ներքին ընթացքը, ուրեմն նաև՝ նրա անհատականությունը, առավելապես մեծագաղափրյան ցնորքը:

Եթե Քաջ Նազարի խոսքը առավելապես հակված է բնութագրելու ապիկար, բախտախնդիր իշխանամուլին, ապա մյուս պերսոնաժների խոսքային պաշարները նույնպես ունեն անհատականացման նպատակահետքեր: Օրինակ, սենեկապետի բառաբանը, որով կատարյալ է դառնում արևելյան շոդոքորթի նկարագիրը՝ «պատկերք գեղեցկության, ձյուն մաքրության, ձա՛ն ավետաց, գրիչ երկնային, կարկուտ բարկության, ծով խելաց, քիմք նրբաճաշակության, կենտրոն տիեզերաց» և այլն, և այլն: Մակդիրավորումների-հարադրությունների մի ամբողջ շղթա, որով պերսոնաժի կատակերգական էությունը բացվում է առավել տպավորիչ և առավել բնական:

«Քաջ Նազարի» խոսքի առանձնահատկության մասին ասված է. «Քաջ Նազարը» գրելիս Դեմիրճյանը չի գնացել կոմիկական խոսքի կերտման տրո-

ված ճանապարհով, երբ երգիծական ներգործությունը նվաճվում է բառախաղերի կամ ակնհայտորեն անհարիր լեզվական զուգորդումների միջոցով: Այս երկում ընտրված է կոմիկական խոսքի կերտման առավել դժվարին ուղի: Ծիծաղը-ծաղրը ոչ թե խոսքի միջոցով է վերագրվում-փոխանցվում կերպարին, այլ բխում է նրա բուն իսկ էությունից, ծիծաղելին-ծաղրելին նրա բնավորության մեջ է, ուստի և երբ հեղինակը կերպարի բերանով բացում է նրա բնավորությունը, ծիծաղելի է դառնում նաև խոսքը: Սա մի տեսակ թաքուն, առերևույթ անկապ, բայց իր խոսքով չափազանց ցայտուն խոսքի կոմիզմ է, երբ ծիծաղելին ոչ միայն խոսքի ձևն է, այլև գլխավորապես բովանդակությունը»¹⁵:

Դ. Դեմիրճյանի մի շարք այլ գրվածքների («Տերտերը», «Դատաստան») հետ միասին Եղիշե Չարենցը 1934 թ. վեկուցման մեջ բնորոշ օրինակներ է բերում նաև «Քաջ Նազարից»՝ փաստարկելու ոչ միայն բառապաշարով, այլև շարահյուսությամբ (սինտաքսիսով) լեզվի և ոճի ազգային ձևը հաստատող պեղագիտությունը:

«Քաջ Նազարը» ծննդյան իսկ օրից եղել է հայոց թատրոնի խաղացանկի ամենաբանուկ պիեսներից մեկը: Թատերական վիճակագրության տվյալներով¹⁶, «Քաջ Նազարը» բեմադրվել է Երևանի, Թիֆլիսի, Բաքվի, Դոնի Ռոստովի, Բաթումի, Տաշքենդի, Արմավիրի և այլ քաղաքների դրամատիկական 33 թատրոններում, Երևանի օպերային, Երաժշտական կոմեդիայի և տիկնիկային թատրոններում: «Քաջ Նազարի» սյուժեով ֆիլմ է նկարահանել Երևանի կինոստուդիան: «Քաջ Նազարի» 1924 թ. առաջին բեմադրությունների (Թիֆլիսի և Երևանի թատրոնների) ռեժիսորը եղել է թատերական մտածողության ժամանակակից ձևերով հափշտակված Արշակ Բուրջալյանը: Մյուս բեմադրություններից հիշարժան են Թաթևի Սարյանինը (Բաքվի թատրոնում, 1933-ին) և Ա. Գուլակյանինը (Երևանի Պատմի հանդիսատեսի թատրոնում, 1934-ին):

«Քաջ Նազարի» բեմադրության ամբողջ պարտիտուրան արդեն մշակել էր վարդան Աճեմյանը, սակայն վերահաս մահը կանխեց հայ թատրոնի մեծ ռեժիսորի մոնումենտալ մտահղացման իրականացումը:

«Քաջ Նազարի» բեմական նկարչության հետ կապված են Մ. Սարյանի, Միքայել և Սերգեյ Արուտչյանների, Գիգո Շարբարչյանի, ճարտարապետներ Կարո Հալաբյանի և Միքայել Մազմանյանի անունները:

Քաջ Նազարի բովանդակալից և հյուսիսը դերը հայոց թատրոնի հիսուն բեմադրություններում ունեցել է փայլուն մարմնացումներ, որոնցից թատրոնի տարեգրության մեջ իբրև առաջնակարգ երևույթներ հիշվում են Հովհաննես Աբելյանի, Բադրատ Մուրադյանի, Համբարձում Խաչանյանի դերակատարումները:

7

Գրական ճանապարհի գրեթե բոլոր կետերում Դեմիրճյանը գիմել է աղայային պատմության սյուժեներին և կերպարներին՝ այն հստակ և սպառիչ պատկերությամբ, որ ամեն մի ժողովուրդ իր արմատների, իր պատմության շարունակությունն է: Հայոց պատմության էջերում նրան հետաքրքրել է ոչ թե եղևությունների արտաքին տեսքը, այլապես ասած՝ «պատմական բուրսափորիան», այլ պատմական տվյալ դրվագի «քարոսական խորհուրդը», մասնավորապես պատմական այն շերտերի բացահայտումը, որոնք այս կամ այն

կերպ խոսում են արդիականության հետ, նեցուկ են դառնում՝ ժամանակակից խնդիրներ արժարժեղու համար: Գեղագիտական այս սկզբունքը Դեմիրճյանը տարբեր ձևով էր յուրացնում նախահեղափոխական և սովետական տարիների պատմական թեմա ունեցող գրվածքներում: Առաջին շրջանի համար բնորոշ էր պատմական նյութի նվազ կշիռը՝ «բարոյական-փիլիսոփայական» խնդիրների հարաբերության մեջ: Այսպես, «Լենկ-Քիմուր» (1905—1912) պոեմում միջնադարյան Հայաստանի աղետավոր իրականությունը լուրջարժանի էր «սլաւամուրյաւ ունայնության» դեմիրճյանական հարցադրման համար, որով նա գնում էր «կյանքի ունայնության» սիմվոլիստական հրահանգների դիրքերը:

«Վասակ» դրամայում (1912) թեև Դեմիրճյանը ըստ ամենայնի պատմական նյութի ավելի լայն շերտեր էր բացում, բայց դեռևս իր նախասիրության՝ «շաբաթօրեքներ» մեթոդի, սահմանների մեջ էր:

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանին այդ դրամայում գերազանցորեն զբաղեցնում էր Վասակի ավանդական «առեղծվածք» իբրև հոգեբանական երևույթ, նրա ներաշխարհի կծիկները, ուր պատմական իրականությունը խաղում էր սոսկ ֆոնի դեր: Անտարակույս, Դեմիրճյանը հետապնդում էր պատմական ինչ-ինչ ճշմարտությունների բացահայտման խնդիր, թեև ոչ Վասակի կերպարի նոր մեկնաբանության այն խնդիրը, որ առաջարկում էին Մ. Գարագաշյանը և ուրիշներ, սակայն հայոց պատմության դիվանագիտական, անարյուն պայքարի իր տեսությունը Դեմիրճյանը ամրացնում էր հոգեբանական և ոչ թե պատմական նյութով:

«Վասակ» դրամայի կենտրոնական գաղափարը դրական Վասակի քաղաքական ունակության ներաշխարհի, նրա դավաճանությունը դիվանագիտական ու ստրատեգիական նկատառումներով բացատրելու, նրա վարքագծի մեջ ինչ-որ հեռավոր «ողջախոհություն» ու հոգեբանական տառապանք տեսնելու իդեան, որ Դեմիրճյանը վերցրել էր իր ժամանակի պատմագրության զինանոցից, Տիգրան Հախումյանի «Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան» աշխատության մեջ արժանացել է լուրջ առարկությունների: Տ. Հախումյանը ասում է, որ Դեմիրճյանի գրվածքը պատմական նյութ չի արժարժում («Պատմականությունը երևվութական է, խիստ պայմանական»), որ ի՞նչ նա նույնիսկ «զաղտնի նպատակ» է ունեցել Վասակին ցույց տալու «նոր լույսի տակ», ապա պիտուի Վասակը դրվում է այնպիսի դրությունների մեջ և շրջապատը այնպիսի վերաբերմունք է հանդես բերում, որ մեջտեղից վերանում է Վասակ Սյունիի դրական հասկացության խնդիրը:

Ամբողջ հարցն այն է, որ դրամատուրգը «գիտավորյալ է» հեռացել պատմականությունից, որպեսզի, ի դեմս Վասակի, լուսապսակով ներկայացնի բարդ ու ոլբերգական այն անհատին, որը, ճիշտ է, ունեցել է բնավորության ծայրահեղ վատ գծեր (փառասեր, իշխանատենչ, միջոցների մեջ խտրություն չգնող), բայց միաժամանակ լինելով ուժեղ քաղաքագետ, ավելի հեռուն է մտածել: Հախումյանի բերած փաստարկումները՝ թե շրջապատը ոչ մի դրական բան չի ասում նրա վարքագծի մասին, թե Վասակի ինքնախոստովանությունները մերկացնում են նրան, թե «Վասակն ահով ու տագնապով ինքն է առաջինն ասում իր մասին այն խոսքը, որ դիտե հաստատապես տեսելու է ժողովուրդը», և այլն,— այս բոլոր փաստարկումները ուժից դրվում են հեղինակի նպատակադիր վերաբերմունքի առաջ:

Վասակի ինքնախոստովանություններն ու ղեկավարները, որոնք գերազանցապես հետևյալ որակի են՝ «Մաղդեղանց կրոնը մի ժամանակավոր զգեստ է, կհագնենք, հետո կհանենք», «Դիր սուրդ պատյանը և մերկացրու խոհականությունդ», «Թող հանգիստը իբրև գթոտ մայր՝ իր գիրկն առնի մեր հոգնությունը», «Հեղ եղբք գառան պես և համբերող՝ ինչպես ժամանակըս» և այլն,— ցույց են տալիս, որ Դեմիրճյանը ոչ թե ուղղափառ դրական հերոսի է պատկերում, այլ տատանվող անհատականության, որը ողբերգական բախման մեջ է իրեն «չհասկացող», հակավասակյան ուժերի հետ:

Որ Դեմիրճյանը ժողովրդի դիրքերից է «իդեալագործել» Վասակին,— դա ակնհայտ է: Սակայն ակներև է նաև այն, որ դրամատուրգը պատմությունը մոտեցել է սուբյեկտիվիստական պատմահայեցության դիրքերից, փորձել է ինչ-որ գեղարվեստիկ փնտրել Վասակի վարքագծի և հեռավոր նպատակների միջև: Այստեղ է, ահա, նրա պատմահայեցության թուլությունը:

Ճիշտ է, «Վասակը» ևս մտնում է Դեմիրճյանին ղեկավարող «մարդու թեմայի» շրջանակների մեջ, սակայն, դա, ինչպես նկատել է քննադատությունը, լուծված է այն կոնցեպցիայի ոգով, որ նրան դուրս էր բերում կերպարի ավանդական սահմանագծից:

Պատմության հանդեպ ունեցած բուռն հարցասիրությունը Դ. Դեմիրճյանը պահպանեց նաև սովետական տարիներին: Արդեն 30-ական թվականներին, քսանական թվականների «եռուլեռից» հետո ստեղծված համեմատաբար «խաղաղ» իրադրության մեջ՝ 1935-ին նա գրեց իր արձակի պատկերից մեկը՝ «Դիրք ծաղկանց» փիլիսոփայական ասքը:

Հայտնի է, որ հայ գրողները՝ բանաստեղծները, թատերագիրներն ու վիպասանները, ժողովրդի քաղաքական մաքառումը ներկայացնելու համար նյութ են քաղել հայոց պատմության հերոսական անցքերից կամ նահատակների կյանքից: Նրանց ուշադրությունից դուրս էր մնացել հայ ժողովրդի կուտուրական մաքառումը: Դեմիրճյանի «Դիրք ծաղկանցը» այն երկն է, որ ի հայտ է բերում այդ թեման՝ նյութ քաղելով հայկական Վերածնության ժամանակաշրջանից:

Մյուս էական նորությունն այն է, որ պատմական մեծահուշակ դեմքերի կամ դիցաբանության առասպելական հերոսների փոխարեն Դեմիրճյանը հերոսներ ընտրեց պատմության անանուն ներկայացուցիչներից:

Միջնադարյան Հայաստանում բարձր զարգացման հասավ գրչության ու գրքի պատկերազարդման արվեստը: Վանական խցերում, ձեթի ճրագի աղոտ լույսի տակ գրիչներն ու նկարիչ-ծաղկողները օրնիբուն ստեղծում էին հայոց գիրք: Միջնադարյան հիշատակարանները նրանց մասին թողել են միայն թուրքիկ վկայություններ, թե այսինչ ձեռագիրը նկարազարդել է այսինչ ծաղկողը կամ այսինչ գիրքը ընդօրինակելու համար տքնել է այսինչ գրիչը...

Պատմվածքի հերոսներ ընտրելով այդ մարդկանց միջավայրից՝ Դեմիրճյանը բացում էր պատմական թեմայի մեկնաբանության նոր ճանապարհ՝ և բերում էր նոր սկզբունքներ:

Վանահայրը, որ նախկինում ճարտարապետ է եղել, նստած իր խցում գրում է մի աշխատություն: Դրա մեջ նա նկարում է նաև շենքեր, տալիս է ճարտարապետական գծագրեր: Իր աշակերտների՝ Զվարթի և Ղուկիանոսի համար նա բարձրաձայն կարդում է գրքի գլխավոր մտքերը: Աշխարհը,— ասում է նրա գիրքը,— հիմնված է կառուցման վրա: Թե՛ քաղաքը, թե՛ խոսքը, թե՛ միտքը, ամեն, ամեն ինչ, հաստատում են կառուցման մեծ խորհուրդը:

Վանահայրն իր գիրքը գրում է, որ սերունդներին կտակի կառուցման մեծ խորհուրդը:

«Եղեք և դուք կառուցողք և դուք շինարարք, որպես մարդիկ երկրի, սիրեցեք աշխատանք, զի կառուցումն և աշխատանք սուրբ են...»:

Պատանի Զվարթը, որ վանք է բերվել կրոնի սպասավոր դառնալու, հափըշտակվում է վանահոր վսեմ կերպարով: Զվարթը նրա միջոցով «խցից դուրս նայում է աշխարհին»: Զվարթն ունի բանաստեղծական շնորհք: Նա հշուտում է կյանքի՝ ծաղիկների վեպը:

«Նա ոգում էր հափշտակված, բառերը անարգել հոսում էին, նա ոչինչ չէր տեսնում,— դալիս է գարունը, ձայն է տալիս հողին, դարձնում է հողը, ձայն տալիս բոլոր բույսերին: Զարթնում է ձնծաղիկը, ձայն տալիս մյուս՝ ծաղիկներին...»:

Հետո նկարիչ Թադեն բնության հոյս գույներով դարդարում է վանահոր աշխատությունը, որի մեջ գրի է առնվել նաև ծաղիկների մասին պատմող Զվարթի բանաստեղծությունը:

«Վանահայրը իր նվիրական գիրքը հանձնեց պատանիներին և պատվիրեց լսով պահպանել: Նա մեռավ...»: Մեռնում է նաև վանքի մենախցում արգելափակված Զվարթը՝ «հոգում ծաղիկներ»:

Դեմիրճյանը հետևյալն է ասում դարերին ավանդ մնացած գրքի մասին. «Ուսկեհատ մի գիրք, լի լույսերով և իմաստությամբ: Բոցավառ կենդանաթուղուններ, ձկնագազաններ և ծաղիկներ շրջանակել են երկու վեպ. մեկը, որ խոսում է աշխարհի կառուցողական սկզբունքի, շինարարական աշխատանքի սրբության մասին, իսկ մյուսը, որ կրակե ժապավենի նման հոսում է էջ առ էջ՝ Զվարթի վեպը ծաղիկների մասին»:

Գիրքը ենթարկվում է դաժան փորձությունների: Առաջին փրկիչը լինում է Ղունկիանոսը՝ վանահոր աշակերտը և Զվարթի ընկերակիցը: Սա և նկարիչ Թադեն գիրքը թաղում են քարե պատսպարանում:

Հայաստան են խուժում նվաճողները, ավերում են նրա ավանները, վանքերը, գրադարանները: Լեռների լանջով գնում է Ղունկիանոսը, մեջքին մի սլարկ, ձեռքին մի մետաքսե կապոց: Նա հեռանում է մենաստանից, որպեսզի գրքերը չընկնեն թշնամու ձեռքը: Ղունկիանոսը գիրքը թաղում է մի լեռնային խարխուլ վանքի դռան առաջ. «Ձյան մեջ մի կիսաթաղ մարդ է երևում, պարկը մեջքին, կողքին մետաքսախառն մի գիրք, որ բացվել և ժպտում է կապույտ երկնքին»:

Դարերը հաջորդում են իրար, երկիրը ասպատակում են տարբեր նվաճողներ, բայց ժողովուրդը աներհակառակի դժոգությունների գնով, փրկում է գրքի կյանքը: Անցնելով ձեռքից ձեռք, շատ անգամ վտանգվելով՝ կառուցման և ծաղիկների գիրքը մնում է կենդանի:

Վերջին անգամ գիրքը փրկում է Հուսիկ անունով մի գյուղացի: Սով էր ամբողջ երկրում: Զրադապյան Հակոբն իր որդուն՝ Հուսիկին է ղրմում հետևյալ խորհրդով. «Գնա, Հուսիկ, Դամասկոս: Աղսրիքները կանգնեցին: Գնա ցորեն բեր, ցանենք, կենդանությունը չմարի»:

Հուսիկը ճանապարհ է բնկնում և հասնում է Դամասկոսի արաբական շուկան: Այստեղ նա տեսնում է, թե ինչպես մի խոտն բազմություն «ծիծաղելով իրար ձեռքից առնում և բարակ մատներով կողերը բացուխով էին առնում մի գիրք»:

Հուսիկը զննում է այդ գիրքը, որը նրա մեջ արթնացնում է հայրենի հովիտների, լեռների, ծաղիկների հարազատ ու մտերիմ գույները:

Նա ղինվորին է տալիս ցորեն առնելու համար հորից ստացած փողը և աշխատանքն ու կյանքը մեծարող այդ գիրքը բերում է հայրենիք:

Պատմվածքն ավարտվում է գրքի ներբողով.

«Սև դարերի խորքից գալիս է մի գիրք: Խաղարի միջին թափառող լույսի նման դողդողում է, բայց գալիս է, թե ինչ վտանգներ է ապրում, չի տեսնում նա: Ոչ ձմեռ, ոչ խավար: Ոչ կրակն է այրում նրան, ոչ շոգը խեղդում: Հրաշքն է պահում նրան, թե՛ պատահմունքը: Բայց սերունդները խնամում են նրան, թաքցնում, փրկում և ավանդում նրան սերունդներին: Ձեռքնձեռք է անցնում դարերի փորձանքներից, անցկացնում հուր, սուր, ջուր:

Մի կարմիր հողմ փոթորկալի թերթում է ոսկե լույս թերթերը գրքի. որ ընկած մի մեծ ճանապարհի վրա, նայում է նրան մտերմորեն, նա փրկված է իրեն միշտ փրկող ժողովրդի հետ:

Նրկաթև գրադարակներում լուռ է նա դարերը: Մի ալեհեր գլուխ հակված է պատմության անդունդը և խոր հովտում տեսնում է ծաղիկներ, ծաղիկներ...»:

«Գիրք ծաղկանց» պատմվածքով հեղինակն արտահայտում է այն դադափարը, որ հայ ժողովուրդը իր կենսունակություներ պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտերով ու ռազմական մաքառումներով, այլև կյանքի սիրով, աշխատանքի ու գեղեցիկ արվեստների պաշտամունքով, հոգեկան ազատությամբ ծառավով:

Վանահուր, Զվարթի, Ղունկիանոսի և Հուսիկի կերպարներով Դեմիրճյանը բացահայտում է հայ ժողովրդի կենսունակության աղբյուրները: Մի դեպքում այդ աղբյուրը կառուցման իմաստությունն է (Վանահայր), մյուս դեպքում՝ ղգացմունքների ազատության ծառավը (Զվարթ), երրորդ դեպքում՝ հայրենականի պաշտամունքը (Ղունկիանոս), վերջապես, հոգու վեհանձնությունն ու անձնավորությունը (Հուսիկ):

«Գիրք ծաղկանցը» Դ. Դեմիրճյանի կենսագրության մեջ ուշագրավ փաստ էր նաև պատմական նյութի մշակման սկզբունքներով: «Շարժառիթների» վաղեմի մեթոդից նա շրջադարձ է կատարում դեպի նյութի «պատմական հիմքերի» գեղագիտությունը: Ինչպես պարզաբանում է Հրաչյա Թամրազյանը¹⁷, «Գիրք ծաղկանց» ասքը գրելու համար Դ. Դեմիրճյանը օգտվել է Կ. Նրզընկացու երեք տաղից («Ոմանք չարախոսեն ղինքն վասն նախանձա», «Բունքըս վարդի օրինակաւ զՔրիստոս պատմե», «Մեկնություն վարդին համառութ...»)՝ Զվարթի կերպարը գծագրելու համար, Նրզնկացու կենսագրության մի փաստից՝ Ղունկիանոսի կերպարի համարժեքի համար, Վենետիկի Մխիթարյանների Մատենադարանի № 88 ձեռագիր Ավետարանից՝ Հուսիկի հետ կապված գլխավոր դեպքը պատմելու համար:

1938 թ. Դ. Դեմիրճյանը գրեց «Նրկիր հայրենի» հերոսական դրաման, որի նյութը հայ-բյուզանդական հարաբերությունների պատմության երեկելի գրվածքն էր՝ Գագիկ Նրկորդ արքայազնի հայրենասիրական մաքառումը Անիի Բագրատունյաց թագավորության անկախության համար:

Եթե չհաշվենք Սարգսրապատի հերոսամարտի նահատակներին ձոնած մահերգը, Դ. Դեմիրճյանը մինչև «Նրկիր հայրենին» երբեք չէր դիմել հերոսական նյութի և հայրենասիրական պաթոսի:

Բայց պիեսի հայանությունը նաև անակնկալ չէր, եթե նկատի ունենանք բարոյական արժեքների անկասելի որոնման դեմիրճյանական կիրքը: Վաղ

թե ուշ իր աշխարհայացքային կոորդինատների մեջ նա տեղ պետք է տար հայրենասիրության բարոյական կատեգորիային, դրանով լրացնելու իր էթիկան:

Թեև Տ. Հախումյանը այն տեսակետին է, որ «Վասակ» դրամայի համեմատությամբ ուսակական փոփոխությունների շի ենթարկվել պատմական նյութի մշակման դեմիրճյանական ելակետը, իրականում Դեմիրճյանը հեռացել է «շարժառիթների» մեթոդից և ի հայտ բերել թե պատմական դեպքերի վավերագրական հարադատություն, թե պատմական ընթացքի ճշմարիտ ըմբռնում:

«Տարբերությունը ոչ միայն «վարպետացած գրողի», «ցայտուն խառակ-տերների», «ստեղծագործական խտացումների», այլև պատմությանը մեր-ձենալու եղանակների և սկզբունքների մեջ է:

Մինչ «Վասակ» դրամայում պատմական նյութին, իրոք, շարժառիթ էր իր բարոյախոսական դիրքերի ապացուցման համար, «Նրկիր հայրենին» շնչում է խոր պատմականությամբ: Սա վերարերում է ոչ միայն պատմությունից հայտնի կերպարներին և պատմական եղելություններին (Գաղիկ, Պահլավունի, Սագիստրոս, Փառանձև, Վեստ-Սարգիս, հետկար), այն ամենին, որոնք արձանագրված են պատմական հիշատակարաններում, այլև պատմությանը անհայտ «մտացածին» կերպարներին ու պատմական կենցաղի մասունքներին:

Դեմիրճյանը մնացել է պատմության սահմաններում՝ արտահայտելու նողի և ժողովրդի միասնության, իբրև հայրենիքի հավերժության նախապայմանի, փրկիստության գաղափարը: Այդ փրկիստության կրողներն են ոչ միայն Անին կառուցած վարպետներն ու հայրենի հողի փրկիստաները («Հող ծանդր է», «Վերջը կմնա էլի հողը, էլի ումիկ», «Հողը չերթար, ումիկ չերթար»), այլև Գաղիկ Նրկրորդը իր համախոհներով: Իշխանության և ժողովրդի հավաքագրումը՝ Գաղիկ թագավորի գործունեության ամենակարևոր կետը, Դեմիրճյանը գնահատում է իբրև պետական մտածողության բարձրագույն արտահայտություն:

Ի դեմս Գաղիկի կերպարի Դեմիրճյանը հայոց թատրոնի պատմության մեջ առաջինը բեմ հանեց ժողովրդական զանգվածին հենվող, հասարակության բոլոր հայրենասիրական շերտերը միավորող, հերոսական սխրագործության պատրաստ թագավորի վավերուն կերպարը:

Գաղիկի կերպարն է նաև «Նրկիր հայրենի» դրամայի Վարդան-Աճառյանական բեմադրությունների (երկու անգամ բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում՝ 1940 և 1945 թվականներին, երկու անգամ՝ Լենինականի թատրոնում՝ 1943 և 1956 թվականներին) առանցքը¹⁸:

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը գնահատվել է իբրև ժողովրդական մեծաշունչ և լայնապիծ ներկայացում, «ամենահանդիսավոր և ամենահայրենասիրական ներկայացումը, որ երբևէ բեմադրվել է հայ դրամատիկական թատրոնում»¹⁹:

Իր ապավորությունները ներկայացումից Ավ. Իսահակյանը արտահայտել է հետևյալ խոսքերով. «Խոշոր ներկայացում էր, հարուստ ժողովրդական պատկերներով: Ամենից լավ միտքս մնացել է Գաղիկ արքայի բեմ մտնելը: Դա անակնկալի բերող, հուզիչ ցույց էր: Հայոց արքան բեմի վրա հայտնվում է հրաշքի պես, ասես բոցերի միջից: Դա ինձ հիշեցնում էր Վահագնի առասպելական ծնունդը: Նրեի խառտաշ պատանեկիկը հենց այդպես բոցերի միջից վազելով է աշխարհ եկել»²⁰:

Դեմիրճյանի պիեսի սյաթոսի նշաններից մեկը, ինչպես նկատել է թատերագետը, նրա բառապաշարի առանձնահատկությունն է. «Այստեղ ոգի են առնում բուրգ-պարիսպ-աշտարակ մեծիմաստ գոյականները; հողն ասես հատուկ անուն է դարձել, իսկ դրանց կողքին բարձրաձայն հնչում են գոռոզ ածականը և ածականաբար օգտագործվող զայլ բառը: Դրամայի մեջ փաստորեն չկա մի տեսարան, ուր այս բառերը ամենատարբեր ձևերով չհղումվեն, չկա մի հերոս, որի շուրթերից չհնչեն այս բառերը: Քիչ չեն հոլովվում նաև խիղմն ու արյունը: Բայց զայլն ու գոռոզը, հողն ու պարիսպը ավելի մեծ եռանդով են մտնում գերծածության մեջ»²¹:

Ծիշտ է նկատված, որ զայլի պարբերական հղումով Դեմիրճյանը յուրովի բանավիճում է «չի եղել մեք զայլը պղնձյա» տեսակետի դեմ:

Դեմիրճյանը գրելով «Երկիր հայրենին», իրավամբ բեմ էր հանում հայոց պատմության պղնձյա ոգին՝ ի դեմս, առաջին հերթին, Գաղիկ արքայի՝ «Ինձ գալը են ասում և ճշմարիտ էս գալը եմ և այս օրերս կպատահոտեմ բյուզանդական գալլին»:

Գաղիկի հետ են երկրի հայրենասիրական բոլոր ուժերը, օտարի գերության լուծը չհանդուրժող անեցիները:

Վարելով «հայրենի հողի», հայրենի երկրի կոնիվը, Գաղիկը պանծացնում էր աղբյալին արժանապատվության և հալրենասիրական կամքի ժողովրդական պատկերացումները:

«Երկիր հայրենի» դրամայի կապակցությամբ խոսք ու վրույց է գնացել նրա թատերագրական ուղղության շուրջը. շիլլերյան-ռոմանտիկական ձայնափողային դավանա՞նքի, թե՞ շեքսպիրյան-ռեալիստական-հոգեբանական սկզբունքի արտահայտություն է:

Բանն այն է, որ Դեմիրճյանի պիեսում կան և՛ շիլլերյան պաթոսի նմանակներ, և՛ շեքսպիրյան հոգեբանական խորացումների «արձագանքներ», ուստի և ստույգ չի վերոհիշյալ հարցադրումը:

«Երկիր հայրենին» ամենայն առումով ուշագրավ երևույթ էր հայ գեղարվեստական կյանքում՝ և՛ իբրև պատմության մեկնաբանություն, և՛ իբրև ժամանակակից հնչեղության զրամա:

8

Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործական կենսագրության մեջ նոր սկիզբ եղան Հայրենական պատերազմի տարիները: Ինչպես և պետք է սպասել քաղաքացիական տարիքի գրողից, Դ. Դեմիրճյանը դուրս եկավ գրական առաջին բնագծեր՝ թիկունքը և ռազմաճակատը զինելու այդ տարիների համար այնքան անհրաժեշտ հոգեկան վառելանյութով:

Ժամանակի շիկացած ալիքների վրա ստեղծվեցին ատելության գիտության մեջ շնչող նրա հրապարակախոսական բաղամաթիվ հոգվածները, հերոսության բարձրագույն ձևը՝ անձնազոհությունը ներկայացնող պատմվածքները («Քոշտանդվածի սվանդը» և այլն), կեցության տարբեր կզրերը շոշափող փիլիսոփայական մանրապատումները և, վերջապես, «Վարդանանք» պատմական էպոսիկան՝ հայ դրականության թախքներից մեկը:

Հայրենական պատերազմը Դ. Դեմիրճյանը դիմավորեց այնքան կենտրոնացած, այնքան սթափ, որ պատկառելի հասակում դարձավ աշխարհագրու-

կան և անգամ, ինչպես հուշագիրներն են վկայում, ցանկացած իբրև «կամավոր զորակոչիկ» մեկնել ռազմաճակատ:

Պատերազմի տարիներին, ըմբռնելով իրադրության ճակատագրական խորհուրդը, Դեմիրճյանը իրեն պահեց հայրենիքի զինվորի պես:

Նման կեցվածքի համար նա ուներ երկու հիմնավոր պատճառ:

Առաջին՝ վտանգը կախվել էր սոցիալիստական հայրենիքի վրա, որի հովանու տակ «փոքր» հայրենիքը կառուցում էր իր կյանքը:

Երկրորդ՝ Դեմիրճյանը առանձին ատելություն ուներ առհասարակ պատերազմների՝ կյանքը կործանող ուժերի դեմ:

Ահա այս երկու շարժառիթով նա դարձավ հակապատերազմական դրող՝ այս հասկացության բովանդակ առումով: Նրա հակապատերազմական տրամադրությունները տեղ գտան նաև «Վարդանանք» պատմավեպում, որը, իր իսկ՝ Դ. Դեմիրճյանի վկայությամբ, ստեղծվեց իբրև սովետական ժողովրդի մղած ազատագրական-հայրենական պատերազմի պատմական զուգահեռ՝ ժամանակակիցներին պատմության դասերով զինելու մեծ խորհրդով: Մի հոգվածում Դ. Դեմիրճյանը հետևյալ բացատրությունն է տվել իր պատմավեպի ծննդյան շարժառիթին. «Վարդանանք» պատմավեպը ևս գրեցի Հայրենական պատերազմի ժամանակ, երբ վճռվում էր մեր հայրենիքի լինել-չլինելու ճակատագրական խնդիրը... Նա ղգացի, որ «Վարդանանքի» պահանջը օդի մեջ է... Նա հիշեցի հինգերորդ դարը, հայ ժողովրդի կյանքի ու մահի կոիվը պարսից բռնակալության դեմ և քանի որ ժողովուրդը դուրս էր եկել հայրենական պատերազմի՝ ևս կամեցա հիշեցնել նրան, որ նա հնում շատ է ունեցել հայրենիքի պաշտպանության պատերազմներ, որոնց մեջ ամենամեծը Վարդանանց պատերազմն էր»²²:

Մեր թվականության V դարը հայոց պատմության մեջ շրջադարձային ժամանակաշրջան էր: Այս դարում ստեղծվեցին հայոց գրերն ու դպրությունը, որոնք դաշտափարախոսական հզոր ուժ դարձան ազգային գոյության պայքարում (դեռ 387 թվականին, Հայաստանը՝ երբեմնի հզոր ու անկախ պետությունը, բաժանվել էր Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի միջև):

Սասանյանների պարսկական դինաստիան, շարունակելով Շապուհ 2-րդի քաղաքականությունը, արդեն V դարում փորձում էր ոչնչացնել պետականության վերջին մնացորդները Արևելյան Հայաստանում, խափանել ազգային կուլտուրայի զարգացումը, հայերի մեջ ևս հաստատել դրադաշտական կրոնը (կրակապաշտությունը):

Պարսկաստանի վարած քաղաքականությունը խոր դժգոհություն է առաջ բերում ժողովրդական լայն խավերում և նրանց բարձրացնում ազգային-ազատագրական պայքարի: 451 թվականին հայերի և պարսիկների միջև տեղի է ունենում վճռական ճակատամարտ, որը հայ ժողովրդի պատմության մեջ մտել է Ավարայրի ճակատամարտ անունով:

Ժողովրդի ազատագրական պայքարը գլխավորում էր հայոց սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանը, որի անունը սրբազործվելով, դարձել է ժողովրդական հերոսի խորհրդանշան: Թեև Ավարայրի ճակատամարտում հաջկական զորքը պարտություն կրեց, բայց պարսից կողմն էլ չափազանց մեծ կորուստներ ունեցավ և տեսավ, որ դուրսին բան չէ կոտրել հայերի ազգային անկախությունն ու պետականությունը, նրանց՝ հայրենիքն ու լեզուն պաշտպանելու վճռականությունը:

Դա է Վարդանանց պատերազմի վիթխարի նշանակությունը հայոց պատմության մեջ: Այս բախտորոշ իրողությունն է կազմում Դեմիրճյանի «Վարդանանք» վեպի պատմական հիմքը:

Հայ ժողովրդի ազատագրական կռիվների դարավոր շղթայում ամենաճանաչատագրական օղակը լինելով, վարդանանց շարժումը երևույթ էր ոչ միայն պատմական կոնկրետ ժամանակի՝ V դարի, այլև հայոց տարեգրության հետագա բոլոր դարերի համար ունեցած բացառիկ նշանակությամբ:

Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքը» համարել է իր հայրենասիրական-քաղաքացիական, «մարտական պարտի» հատուցումը: Ահա թե ինչու վեպը նա գրել է ստեղծագործական հազվագյուտ ներշնչանքի՝ էփատզի պայմաններում, գործի գրել «ներքին ալման» շարժիչները՝ օր առաջ ընթերցողներին հասցնելու հայրենասիրության պատգամը:

Օբադրային ցուցմունքների համաձայն, «Վարդանանքի» շարագրանքը Դ. Դեմիրճյանը սկսել է 1943 թ. փետրվարին և երկու (Ա և Բ) մասերը միասին ավարտել 1946 թ. մայիսի 14-ին: Այդ ժամանակամիջոցը եղել է տառապալից, անքուն գիշերների, դժվարությունների հաղթահարման, կամքի մեծագույն լարման, ստեղծագործական կենտրոնացման ու ներշնչանքի շրջան:

Շրագրային մի գրառում (1944 թ. մայիսի լույս 3-ի գիշերվա) պատմում է. «Նժի իմ ընթերցողն իմանա, թե ինչ ծանր գիշերների արդյունք է «Վարդանանքը»: Ա մասը գրվեց, ըստ մեծ մասին, հիվանդանոցում, իսկ սկիզբները, որ մաս-մաս գրում տպել էի տալիս ամսագրում՝ դարձյալ մեծ մասը ասթմատիկ գիշերների ծնունդ էր... Աստված կամ սատանան հասնի ինձ»:

Մի այլ գրառում (1944 թ. մայիսի լույս 22-ի ժամը 2-ի) պատմում է. «Տաժանելի վիճակում (խեղճում է սաստիկ) գրում եմ «Վարդանանքը»: Թե սա ինչպես է ազդելու վեպի որակի վրա, թող դատի սերունդը... Գրիչը հավի՛լ եմ բռնում...»:

«Վարդանանք», գիտական հրատարակության (7-րդ և 8-րդ հատորների) ծանոթագրությունների համաձայն, ունեցել է երեք խմբագրություն:

Առաջինը Ն. Չարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարանում պահվող ձեռագիրն է (451 և 452 ֆոնդեր), երկրորդը՝ առաջին հրատարակությունն է (Ա գիրք—1943, Բ գիրք—1946), երրորդը՝ վերամշակված տարբերակն է՝ 1951 թվականի հրատարակությունը:

Թեև 1954 և 1956 թթ. հրատարակություններում Դ. Դեմիրճյանը դարձյալ վերամշակել է վեպը, սակայն փոփոխությունները նույնքան էական չեն, ինչպես երբորդ խմբագրությանը:

Այսուամենայնիվ վեպի հեղինակային վերջնական բնագիրը համարվում է 1956 թվականի հրատարակությունը:

Դ. Դեմիրճյանին, բնականաբար, վեպը շարադրելիս, ամենից առաջ դրողեցնում էր Վարդանանց պատերազմի բնույթի, նրա բովանդակության և շարժիչ ուժերի խնդիրը:

1943-ին գրած «Վարդանանց պատերազմը» պատմագիտական հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը հետևյալ կերպ բնութագրեց Ավարայրի ապստամբության խորհուրդը. «451 թվականի պատմական դեպքերը հայ ժողովրդի պատմության մեջ որքան փոքր ու համեստ են թվում ըստ երևույթին, սակայն խոշոր են ու խրատական: Նախ և առաջ այդ դեպքերը օղակների շարունակությունն են այն պայքարի, որ մղել է հայ ժողովուրդը օտար տիրակալություն-

ների դեմ և երկրորդ, դրանց մեջ խտայալ և ամբողջությամբ արտահայտվեց հայ ժողովրդի բոլոր պոտենցիալ ուժերն ու խարակտերը:

Վարդանանց պատերազմը մի տիպիկ իրադարձություն եղավ մեր պատմության մեջ, որովհետև այդ անհավասար և վճռական պայքարի մեջ հայ ժողովուրդը դուրս եկավ ազատագրական պատերազմի և օրհասական կռիվ մղելով՝ հասավ իր նպատակին, այն է՝ պաշտպանեց իր ազգային ինքնությունը:

Վարդանանց պատերազմը ժողովրդական ազատագրական պատերազմ է իր բոլոր հիմնական և խարակտերիկ գծերով»²³:

Ոչ միայն հիշված հոգվածում, այլև բաղմաթիվ ուրիշ առիթներով Դեմիրճյանը անդրադարձել է Վարդանանց շարժման նայրենական-ազատագրական-նամաժողովրդական-ֆալանգական բովանդակությանը, Ավարայրի վրայից վերցնելով իբրև բացառապես քրիստոնեական հավատի համար մղված կրոնական պատերազմի, նախատակությամբ պատերազմի պատկերացումը: Վարդանանց պատերազմը համարելով ազգային անկախության և ինքնուրույնության ժողովրդական գործ, Դեմիրճյանը, այդուամենայնիվ, բնավ էլ չի բացառում նախատակությամբ մոմենտը, որը, իր իսկ բացատրությամբ իբրև պատմական փաստ տեղ պետք է ունենար վկայի հյուսվածքում:

Այս առումով անշափ հետաքրքրական է վեպի ռուսերեն թարգմանության շարժառիթով մոսկովյան հրատարակիչներին 1948 թ. փետրվարին գրած նամակում եղած մեկնաբանությունը: Դ. Դեմիրճյանը գրում է.

«Նեկամիտ համարեցի հրաժարվել հայ-պարսկական պատերազմը կրոնական պատկերելու մտքից: Ես համաձայն եմ, որ այդ պատերազմը ըստ էության բնավ էլ կրոնական չէ, որ այն ծագեց ժողովրդի վնասի և ցանկությամբ. ճիշտ է, հոգևորականությունը պաշտպանում էր եկեղեցին ու կրոնը, նույնը մասամբ և հայ ֆեոդալները, բայց այս երկու դասակարգերը կրոնի և իրենց հողերի հետ պաշտպանում էին իրենց հայրենիքը, ազատությունը: Սակայն դրա հետ միասին վկայի սյուժեն շարադրելիս, չկարողացա շրջանցել պատմական փաստը և դուրս նետել այն: Պարսկական արքունիքի հիմնական նպատակը՝ հայերի վերջնական հնազանդեցումն ու ձուլումը, ծածկված էր հրովարտակի պաշտոնական քողով՝ «ուրանալ քրիստոնեությունը և ընդունել դրադաշտականությունը»: Հենց այս ձևակերպումից էլ հայերը բռնեցին: Այսպիսով, կրոնի մասին խոսակցությունը իբրև «վեճի առարկա» կամա-ակամա անխուսափելի մտավ ինչպես պատմական իրադարձությունների, այնպես էլ վեպի մեջ: Ահա և անուշադիր ընթերցողի այն տպավորությունը, թե պատերազմը ցույց է տրված իբրև կրոնական»²⁴:

Այսպիսով, բնավ չբացառելով պատմական իրադարձությունների մեջ իբրև պատմական փաստ տեղակայված քրիստոնեական հավատի երանգը, Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց պատերազմի գլխավոր բովանդակությունը համարում է ժողովրդյան մաքառումը, որին իրենց մասնակցությունն են բերում նաև հոգևորականներն ու նախարարները, որոնք «ժողովրդի հետ գործում են ոչ թե միասնական հոսքով, այլ իրենց դասակարգային շահերին համապատասխան՝ սոսկ-տակտիկական նկատառումներով, միավորելով բոլոր հայերի ջանքերը»²⁵:

Դեմիրճյանը շարունակ ընդգծում է Վարդանանց պատերազմի համաժողովրդական էությունը, ասպարեզ հանելով հարցի նաև փիլիսոփայական ըմբռնումը. «Ժողովրդական կամ հայրենական է այն պատերազմը, որին ժողովուրդը, իր շահերի բարձր գիտակցումով, իր հայրենիքի անկախության ու ազատության համար մասնակցում է բացի իբրև զորք, նաև կամավորական աշխարհազորի

կամ պարտիզանական զորամասերի ձևով, հանդես բերելով իր կամքը և ձեռնարկելով իր իրավունքները: Այդպիսի մասնակցությունը ժողովրդի կողմից փոխում է թե՛ պատերազմի ձևերը, թե՛ նրա ուժը և թե՛ գաղափարը: Պատերազմը ընդունում է այլ բնույթ: Դա ծավալում, դրսևորում է ժողովրդի ողջ ֆիզիկական և հոգեկան կարողությունները, դառնում է իրոք էպիկական, համաժողովրդական, հայրենական»²⁶:

Կ. Տիրատուրյանի հողվածում նշված են դեմիրճյանական ուրիշ մտորումները՝ վարդանանց ժողովրդական շեշտի կապակցությամբ:

Այսպես, մի տեղ Դ. Դեմիրճյանը գրում է. «Վարդանանց պատերազմը չունի կամ քիչ ունի պալատական, վերնախավային, կամերային սյուժեների հարուստ նյութ: Դա ժողովրդական մասսաների նյութ է... «Վարդանանքը» ժողովրդական սյուժետ է, ժողովրդի պատմություն է»²⁷:

Մի ուրիշ տեղ Դեմիրճյանը գրում է. «Նս ըմբռնել եմ պատերազմի հայրենասիրությունը իբրև արտակարգ, ընդհանուր աղետի, երկրաշարժի ֆորս մոժոր, որ նվազեցնում է (ոչ դանդաղեցնում) ներքին պատմության շարժումը, թափը»²⁸:

Վարդանանց պատերազմի գլխավոր շարժիչ ուժը համարելով ժողովրդական կամքը, Դեմիրճյանը, իհարկե, չէր կարող նվազեցնել նաև այն դերը, որ կատարել էր հոգևորական-իշխանական դասը պատերազմի համաժողովրդականությունը պահպանելու առումով: Իր պատմագիտական մտորումներում Դեմիրճյանը մեկ անգամ չէ, որ խոսում է պատմության մոդեռնացման վտանգից, հատկապես դասակարգերի ներքին հակամարտությունից, նրանց շահերի հակադրությունների ընդգծումից, որը, իր իսկ ասելով դիսոնանսներ կմտցնի հայրենիքի պաշտպանության գլխավոր նպատակասլացքի մեջ: Ժողովրդական ցատկում, Դեմիրճյանի ասելով, շատ էական խմբագրումներ է մտցնում նաև նախարարների և հոգևորականության վերաբերմունքի մեջ, կարգավորում ճիգերի ու ջանքերի միացումը՝ հանուն հայրենիքի պաշտպանության:

Դեմիրճյանը պատմության խոր թափանցող էր և հանրագիտակ: Դա երևում է ոչ միայն «Վարդանանց» շարժման բովանդակության բազմակողմանի քննությունից, այլև առհասարակ V դարի հայ իրականության փառափառական-նազմական-մշակութային լայն ֆոնի խոր իմացություններից:

«Վարդանանց պատերազմը» հետազոտության մեջ Դեմիրճյանը Ավարայրի «մեծ խորհուրդը» արժեքավորելուց զատ անդրադառնում է նաև «մասնավոր խնդիրների»՝ հայկական ռազմագիտության առանձնահատկություններին, Հայաստանի քաղաքական կողմնորոշումներին և նրան բնորոշ պետականության ձևին (կիսաանկախ դրություն իբրև պետականության տիպիկ ձև), հարևան տերությունների շրջապատում Հայաստանի գրաված գիրքին, քրիստոնեության և հեթանոսության ներքնապայքարին, Վարդանի և Վասակի «առեղծվածին», բազմաթիվ ուրիշ խնդիրներին:

Դեմիրճյանի աշխատության մեջ, բնականաբար, հատուկ տեղ է գրավում բանասիրության մեջ բազմիցս արժարժված մի խնդիր ևս: Դա Նղիշի «Վարդանի և հայոց պատերազմի մասին» գրքի աղբյուրագիտական հավաստիության խնդիրն է, որը հարցականի տակ էին դրել մի շարք պատմաբան-բանասերներ՝ սկսած Մ. Գարազաշյանից: Հակադրվելով «կասկածամիտ» բանասերներին, որոնք Նղիշի գիրքը համարում էին հեռագա ժամանակների «կեղծիք», իսկ պատմիչին՝ դեպքերը գեղարվեստորեն շարադրող և ոչ թե գիտականորեն

վերլուծող, Դեմիրճյանը հերքում էր այդ թյուր պատկերացումները, գտնելով, որ Եղիշեն «պատմագրության յուրահատուկ ձև է», բանաստեղծական կրակոտ ոճի մեջ իսկ վարմանալի ունակությամբ և վավերական, այնքան վավերական, որ Ավարայրին դիմող և ոչ մի գրիչ չի կարող շրջանցել այդ «բազմախորհուրդ աղբյուր»:

Դրա օրինակը տվեց նաև ինքը, որ պատմագիտական աշխատությունների շարքից «Վարդանանքում» ամենից շուտ յուրեն Եղիշենի «Պատմության...» կողմնորոշումներին, իհարկե, իր գեղարվեստական աշխարհի ուժեղ կնիքով:

Եղիշենի Պատմությունից Դեմիրճյանը քաղել է հարուստ տվյալներ թե բուն ապստամբության ընթացքի և թե ժամանակի քաղաքական իրադրության— հայերի ու պարսիկների հարաբերությունների, նաև կրոնական դավանաբանական պայքարի վերաբերյալ: Դեմիրճյանը չէր կարող, իհարկե, համամիտ չլինել Եղիշենի այն մտքին, որի համաձայն Վարդանանց պատերազմը մղվում էր հանուն քրիստոնեական կրոնի գաղափարախոսության և դրա տակ շտեմել պատմական-քաղաքական շատ ավելի մեծ իմաստ: Դեմիրճյանը ցույց տվեց, որ չնայած կրոնական տարադին, 451 թվականին հայերի բարձրացրած ապստամբությունն ուներ քաղաքական նպատակներ, արտահայտում էր հայրենիքի անկախության ժողովրդական գաղափարախոսությունը: Զգալով հայրենի հողը կորցնելու վերահաս սպառնալիքը, ժողովրդական տարերքի պոփոխ անցան ժամանակի առաջավոր նախարարները, ինչպես նաև հոգևորական գործիչներ:

Դիմելով հնագույն պատմիչներին (Եղիշենից բացի նաև Ղազար Փարպեցուն, որի «Պատմության» երկրորդ դրվագը ես նվիրված է Վարդանանց ապստամբությանը), Դեմիրճյանը քննադատաբար է մոտեցել նրանց որոշ հայացքներին: «Վարդանանքը» գրելիս Դեմիրճյանը բավականաչափ շուտ յուրեն օգտագործել է պատմիչների գրքերում հիշատակված փաստերը՝ դեպքերի ժամանակագրությունը, պատերազմի մասնակիցների գործերին վերաբերող տվյալներ և այլն: Բայց դրողը հանդես եկավ Վարդանանց պատերազմի էություն իր մեկնաբանությամբ, որով ժխտվում էր «կրոնական հավատի համար նահատակության» տեսակետը և հաստատվում այն հայացքը, որ Վարդանանց պատերազմը իր բովանդակությամբ ու խնդիրներով, խորապես ժողովրդական, ազատագրական կռիվ էր: Դեմիրճյանի լուսաբանությամբ, հայ ժողովուրդը V դարում այնքան հասունացավ, որ լիովին գիտակցեց պարսիկների առաջարկած կրոնափոխության ահալոր հետևանքներն իր գոյության համար և մեկ մարդու պես ոտքի կանգնեց՝ արյամբ պաշտպանելու հայրենի հողը, հայրենական կուլտուրան, իր ազգային արժանապատվությունը:

Արտահայտելով ժողովրդական ապրումները, Վարդան Մամիկոնյանը դեպքերից առաջ ազդարարում էր. «...Բռնավորը բնաջնջման սուրն է մեկնում մեր աշխարհին: Հավատքի պատրվակով միտում է մեր ինքնագլխությանը, մեր աշխարհին, մեր ազգությանը... Մեր նախնիները մեզ կտակեցին հայրենիք և ազգ: Արյամբ պահպանեցին նրանք մեր ազատությունը, հայրենիքը և մեզ հրաման թողին սնրասիր պահել այդ սրբությունները: Պաշտպանենք մեզ կտակած գանձերը: Մեռնենք, չտանք թշնամուն ոչինչ»:

Խորապես քննարկելով V դարի պատմության առանձնահատկությունները, Գ. Դեմիրճյանը ստեղծեց հայրենասիրության չերմ դգադմունքով ներծծված,

ժամանակաշրջանի ոգին ու հոգեբանությունն արտահայտող մի երկ, որը հայ պատմավեպի գագաթներից մեկն է:

Ո՞րն է վեպի սյուժեն՝ սեղմ գծերով:

Պարսկաստանի բռնակալ թագավորը՝ Հազկերտ 2-րդը, մի «Թուղթ» է առաքում Հայոց աշխարհ, հրաման արձակելով՝ քրիստոնեական հավատի փոխարեն ընդունել զրադաշտական կրոնը: Նախարարներից էլ պահանջում է, որ գան Տիզբոն՝ իր աթոռանիստ քաղաքը և կրոնափոխության երդում տան:

Հազկերտի հրովարտակը, որ պարսից շահերի վաղեմի քաղաքականության մի նոր արտահայտությունն էր, ամբողջ Հայաստանով մեկ բարձրացնում է դժգոհության ալիք: Սպասվող արհավիրքը, որ սպառնում էր վերջ տալ հայությանը, բոլորին դնում է ծանր մտատանջության մեջ: Նախարարների մեծ մասը, որոնց գլխավորում էր հայոց սպարապետ Վարդան Մամիկոնյանը, համաձայն չէ պարսից թագավորի պահանջին: Միաբանվելով, նրանք մտորում են իրենց հետագա անելիքների շուրջը:

Հազկերտը հայ նախարարներին կանչում է իր աթոռանիստ քաղաք՝ հավատափոխության: Նախարարների մի մասը, մարզպան Վասակ Սյունեցու հետ միասին, ընդունում է նոր կրոնը: Իսկ Վարդանը իր համախոհների ու կողմնակիցների հետ, կեղծ երդում է տալիս, որպեսզի ժամանակ շահի և ուժերը համախմբի: Դա միակ ելքն էր՝ ստեղծված դժվարին կացությունից դուրս գալու համար: Տիզբոնից վերադառնալով Հայաստան, Վարդանը միաբանում է նախարարական տներին և գլխավորում երկրում հասունացող ժողովրդական ապստամբությունը:

451 թ. մայիս ամսին, Տղմուտ գետի ափին, Ավարայրի դաշտում, տեղի է ունենում հայերի ու պարսիկների ճակատամարտը: Այդ ճակատամարտում թեև Վարդանը և նրա ղինակիցներից շատերը զոհվում են, բայց ժողովուրդը կարողանում է պաշտպանել իր անկախությունը: Հայերը պահպանում են իրենց նախկին իրավունքները և օգտվում զինադադարից՝ պատրաստվելու նոր ճակատամարտերի:

«Վարդանանքի» այս բովանդակությունը հիմնական գծերով համապատասխանում է պատմական անցքերի հաջորդական ընթացքին:

«Վարդանանքը» սյուժետային ճյուղերով, կոնֆլիկտներով և կերպարներով հարուստ, բարդ գրվածք է: V դարի հայոց պատմության և ժամանակի բոլոր կողմերը՝ քաղաքական, սոցիալական ու անձնական կյանքի համարյա բոլոր բնագավառները, հասարակության բոլոր խավերը ներգրավված են վիպական սյուժեի մեջ:

Այդ սյուժեն առաջ են մղում երկու հիմնական կոնֆլիկտ: Դրանցից մեկը Հայաստանի և Պարսկաստանի կոնֆլիկտն է, մյուսը՝ վարդանանց ու վասակյանց, այսինքն՝ հայրենասերների ու հակահայրենասերների կոնֆլիկտը: Այս հիմնական գծերից բացի, վեպում գործում են իրենց նշանակությամբ նույնպիսի կարևոր, բայց ստորադաս հարաբերություններ, ինչպիսի ժողովրդական խավերի՝ շինականների սոցիալական բողոքը նախարարական տների շահագործման դեմ, նախարարական առանձին տների անմիաբանությունը և այլն:

Վեպի գործողության ու կոնֆլիկտի զարգացման համար Դեմիրճյանն ստեղծել է լարված հանգույցներ, որոնք վճռական դեր են խաղում նրա կառուցվածքի մեջ:

Առաջին հանգույցը Հաղկերուի հրովարտակն է և նրան տրվելիք պատաս-
խանք: Այստեղ արդեն երևում են տարբեր դիրքավորումները: Եթե Վարդանը
և ժողովուրդը այդ հրովարտակը զնահատում են որպես ստորացման ու աղ-
գատնչացման ծրագրի սպառնալիք, ապա Վասակի կողմնակիցները դավա-
նափոխության առաջարկը համարում են սոսկ կրոնով նույնանալու մտադրու-
թյուն:

Վեպի կառուցվածքի մյուս կարևոր հանգույցը պարսկական արքունիք
գնալու հարցի քննությունն է: Հայ նախարարների մի մասը պահանջում է
անհապաղ մեկնել Տիգրոն, իսկ մյուս մասը ելք է որոնում ավելի սթափ գնա-
հատելու ստեղծված իրադրությունը և ավելի նպաստավոր վիճակ ձևոք բե-
րելու այդ վիճակից: Տագնապալից մթնոլորտում ավելի որոշակի է դառնում
վարդանանց ու վասակյանց դավանած ուղիների տարբերությունը:

Հերթականորեն երրորդ էական հանգույցը Անգղի տարերային ճակատա-
մարտն է, ուր Վասակը վերջնականապես ի հայտ է բերում իր դիրքորոշումը,
իսկ ժողովուրդը՝ իր ապստամբ ոգին:

Այս բոլոր դեպքերը, լարվելով ու շիկանալով, գալիս հասնում են Ավա-
րայրի ճակատամարտին, որը «Վարդանանքի» բարձրակետն է:

Հայ գրականության մեջ թերևս չի կարելի ցույց տալ մի այլ ստեղծա-
գործություն, որն այնքան շատ հերոսներ ունենա, որքան «Վարդանանքը»: Դա
մարդկային ամենատարբեր խառնվածքների ու ամենատարբեր սոցիալական
խմբերի մասին պատմող վիթխարի կտավ է: Ռազմական գործիչներ ու նա-
խարարներ, սրետական անձնավորություններ ու եկեղեցականներ, զորի ու
մտքի մարդիկ, զինվորներ ու զեղջուկներ, ծերեր ու պատանիներ, ուսուցիչ-
ներ ու քարոզիչներ, արհեստավորներ ու արվեստասերներ, մայրեր ու աղջիկ-
ներ, ղեսպաններ ու լրտեսներ՝ վիպասանը կարողացել է այս բոլորին ներկա-
յացնել իրենց բնավորությամբ ու հոգեբանությամբ:

«Վարդանանքը» հայ գրականության այն հաղվագյուտ երկերից է, որտեղ
հիանալի պահպանված է ռեալիստական արվեստի հանրածանոթ պահանջը՝
ամեն մի կերպար և՛ որոշակի մարդկային անհատականություն է, և՛, միա-
ժամանակ, սոցիալական որևէ հոսանքի ներկայացուցիչ:

Դեմիբճյանի տիպաբանության ու անհատականացման վարպետությունը նրա
ուրիշ ոչ մի գործում չէր փայլել այնպիսի ուժով ու այնքան բազմակողմա-
նորեն, որքան «Վարդանանքում»: Կերպարները տարբերվում են միմյան-
ցից ոչ միայն իրենց բնավորությամբ, այլև նրանց կերտման միջոցներով:
Հերոսների մի մասին Դեմիբճյանն օժտում է էպիկական-հերոսական գծերով,
մյուսին՝ քնարական տարերքով, երրորդի հանդեպ բանեցնում է երգիծական
(կերպարագծման) հնարը: Վիպասանը գործի է դրել իր բոլոր հնարավորությու-
ները՝ կենդանագրելու 1500 տարվա հեռավորությամբ մեզանից բաժանված
մարդկանց զգացմունքների ու մտքերի, կրքերի ու երազների աշխարհը:

Հայ ժողովրդի ազգային սրբություններից է Վարդան Մամիկոնյանը, որի
անվան շուրջը ժողովուրդն ստեղծել է բազում ավանդություններ և սերունդնե-
րի իշողության մեջ անմահացրել նրան: Դեռևս Ավարայրի երգիչը՝ Եղիշեն,
իր պատմության մեջ սրբազործեց Վարդանին, մի ամբողջ ժողովրդական
ապստամբություն կոչելով «Վարդանի պատերազմ»:

Այնքան մեծ է եղել Վարդանի գործի հմայքը, որ հետագա դարերում հայ
ժողովուրդը, մեծով ու փոքրով, տոնել է «Վարդանանց օրը»: Վարդան Մամի-
կոնյանի պատկերը եղել է ամեն մի հայ օջախում, հայ աղջիկներն իրենց

օժիտների մեջ տարել են նրա պատկերը, իսկ ժողովրդական գուսանները մեր նախնիների գովքերում առաջինը հիշել են «քաջն Վարդանին»:

Ինչպես պատմության ու ժողովրդի հիշողության մեջ, այնպես էլ Դեմիրճյանի վնասում աղատագրական պայքարի գլխավոր դեմքը Վարդան Մամիկոնյանն է:

Պատմության մատչաններում մեծ անուն թողած անձնավորության գրական կերպար ստեղծելը գեղարվեստական դժվարին խնդիր է. գրողից պահանջվում է ոչ թե հերոսի սրբապատկեր, այլ նրա մարդկային կենդանի բնավորությունը: Բացի այդ, ամեն մի գրող պարտավոր է իր ժամանակի խոսքն ասել պատմական հերոսի մասին: Դեմիրճյանը, գծելով Վարդան Մամիկոնյանի կերպարը, մի կողմ է դրել քրիստոնեական նահատակի ավանդական ու հնացած պատկերացումը և բացահայտել զորականի, քաղաքական գործչի և մարդու կենդանի խառնվածքը: Ինչպես պատմական մյուս վեպերի դրական հերոսները, այնպես էլ Դեմիրճյանի Վարդան Մամիկոնյանը, հայրենասեր է իր բովանդակ էությունը: Նա ամեն ինչից բարձր է դասում հայրենիքի շահը: Խաղմական մարտերում թրծված հայոց սպարապետը մարմնացնում է հայրենիքի մաքառումները, տենչերը, երազները և պատրաստ է գլուխը դնել հայրենյաց կուլի զոհասեղանին: Բազմաթիվ դրվագներում՝ սկսած Հազկերտի հրովարտակից մինչև Ավարայրի ճակատամարտը, Դեմիրճյանը բացահայտում է Վարդանի հայրենասիրական բարձր գիտակցությունն ու ներշնչանքը: «...Այն, որ ավանդ ենք ստացել մեր նախնիներից՝ մեր հայրենիքը, մեր ազատությունը, մեր իշխանությունը,—դա չենք տա ոչ ոքի»,—այսպես է խոսում Վարդանը ոչ թե չլրալինների հետ, այլ պարսից արքունիքում: Նրա ամբողջ գործունեությունն այս հայրենասիրական ուխտի իրականացումն է: Ոչ միայն ինքն է զոհվում՝ հասարակ զինվորների հետ բաժանելով պատերազմի բոլոր դժվարությունները, այլև հայրենասիրական սխրագործության է առաքում որդուն՝ Զոհրակին:

Մամիկոնյան նշանավոր տոհմի բարձր առաքինությունների կրողն է Վարդանը: Հայրենասիրության առաջին դաստիարակը եղել է մայրը՝ Մամիկոնյան Մեծ Տիկինը, որն իր ոգեշունչ խոսքերով անձնագոհության դասեր է տալիս և՛ Վարդանին, և՛ նախարարներին, և՛ հայրենի հողի պաշտպան գեղջուկներին:

Վարդանի հայրենասիրությունը սնունդ է ստանում այն գիտակցությունից, որ իմաստուն կերպով ձևակերպել է Եղիշեն իր Պատմության մեջ. «Զգիտակցված մահը մահ է, գիտակցված մահը՝ անմահություն»:

Դեմիրճյանը, ի դեմս Վարդան Մամիկոնյանի, ներկայացրել է ոչ միայն հայրենասեր-զորականին, այլև հայոց պատմության իմաստը ըմբռնող խելացի քաղաքագետին: Թերևս բոլորից լավ նա է ըմբռնում պարսիկների առաջարկած հավատափոխության քաղաքական նպատակները և ամբողջ էությունը դիմադրում է այդ ծրագրին: Նա գիտե, որ կրոնի հարցը միայն շարժառիթ է, խորամանկորեն հյուսված որոգայթ, որը սպառնում է ամենից առաջ հայոց աշխարհի ինքնությունությանը: «Մեռնենք և չտանք թշնամուն ոչինչ»,—այս նշանաբանն է նա թեկադրում և՛ նախարարներին, և՛ հայրենիքի զինվորներին: Այդ հողի վրա էլ շիկանում են նրա հարաբերությունները մարգարան Վասակի հետ, որը պաշտպանում էր կամավոր ստրկության ծրագիրը:

Վարդանը նաև խոհեմ ու կշռադատող դիվանագետ է: Նրա դիվանագիտական հմտությունը երևում է մանավանդ այն ժամանակ, երբ հակառակ ուրիշ

նախարարների, առաջարկում է զնալ Տիգրոն՝ ժամանակ շահելու և ապստամբությունը նախապատրաստելու համար:

Ուշագրավ է նաև այն, որ Դեմիրճյանը Վարդան Մամիկոնյանին ներկայացնում է որպես ժողովրդական տարերքի էությունը հասկացող ու նրա անշահախնդիր հայրենասիրությունը գնահատող պետական մարդ: Նա գիտե, որ ռամիկ դասակարգը ամենից շատ է շահագրգռված հայրենի հողի պաշտպանությունում, ուստի և ապստամբությունը նախապատրաստելիս հենվում է նախ և առաջ ժողովրդի ուժի վրա: «Նախարարը վախեցած է այս կովից,—խորհում է Վարդանը,—հոգևորն էլ իր հոգևոր գործերն է հոգում, հոգին փրկում: Նա այդ կարող է անել մի քարանձավում փակվելով և կգոհանա զրանով, եթե մեր աշխարհը ոչնչանա էլ: Բայց ռամիկը կկովի, ռամիկը կփրկի աշխարհը, քանի որ հենց ինքն է աշխարհը»:

Վարդան Մամիկոնյանին վիպասանը ներկայացնում է նրա ներքնաշխարհի բազմակողմանիությունը և այնքան անմիջական, որ թվում է, թե գործունենք ոչ թե պատմության ավանդական կերպարի, այլ կենդանի խառնվածքի հետ: Դեմիրճյանը վկայն անվանել է ոչ թե «Վարդան Մամիկոնյան», այլ «Վարդանանք»:

«Վարդանանքի» ակունքների շուրջը հաղորդման մեջ²⁹ Մ. Ավգալրեգյանը գտնում է, որ «Վարդանանք» բառակազմությունը իր ձևով հարում է հնագույն հայկական և ոչ հայկական սերա-խոսություններ—վկայաբանություններին, որոնց անունները կազմում են մի գլխավոր նահատակի՝ զաղափարական հերոսի անունից: Դեմիրճյանը իրեն վերնագիր նախընտրել է հայ հին պրակա-նությունը հարադատ Վարդանանք ձևը, «բոլորովին նոր, ժողովրդական իմաստ գնելով նրա մեջ»:

Դա պատահական չէ: Հայոց սպարապետը գլխավորում էր ժողովրդական մի ամբողջ շարժում, ուրեմն և այդ շարժման անունով էլ պետք է կոչվեր վկայը: Շարժման մեջ իրենց տեղն ու դերն ունեն և Վարդանի կողմնակից նախարարները, և հոգևորական դասի առանձին ներկայացուցիչները, և ժողովրդական ապստամբները՝ հայրենիքի զինվորները:

«Վարդանանք» վկայում, գլխավոր հերոսից բացի, Դեմիրճյանն ստեղծել է իրենց քաջությունը ու անձնագոհությունը աչքի ընկնող մարդկանց բազմաթիվ կերպարներ:

Հայ պատմավեպերում նախարարները գերադանցորեն երևում են իրենց անմիաբանությամբ ու անիշխանությամբ: Դրական բիշ բան է ստվում նրանց առաջավոր դեմքերի մասին: V դարում նախարարությունն ազգության պահպանության ու հայրենի հողի պաշտպանության հարցում հանդես բերեց ակներև համերաշխություն: Եղիշին իր «Պատմության...» վերջում թվարկում է այն նախարարների անունները, որոնք իրենց կյանքը տվին հայրենիքի անկախության պայքարին: Դեմիրճյանը ևս, վերանայելով միակողմանի հայացքը, վկայում կերտում է հայրենասեր նախարարների մի շարք գունդ կերպարներ: Դրանք, իհարկե, չունեն Վարդանի մտքի խորությունը և աներբ հավատը ժողովրդական տարերքի հանդեպ. տվելին՝ նախարարների մի մասը ժողովրդական «անիշխանության» մեջ տեսնում է իր գլխակի թշնամուն և չի բաժանում ռամիկի մեջ արթնացող սոցիալական գիտակցությունը: Բայց, չնայած դասակարգային նախապաշարմունքին, նախարարների մեծ մասը ճակատագրական օրերին հանդես է գալիս բարձր հատկություններով՝ պայքարի

վճռականութեամբ, անձնական խիզախութեամբ, հայրենասիրական վարքագծով:

Այդ նախարարներից է Ատոմ Գնունին, որը Վարդանից հետո երկրորդ դեմքն է նախարարների մեջ: Սրան Վարդանն այնքան է վստահում, որ Ավարայրի մարտի նախօրյակին կարգում է իր հաջորդը: Ատոմ Գնունին օժտված է պողպատյա կամքով, լիոնական զորականի վճռականութեամբ, քաղաքագետի հավասարակշռութեամբ: Առանց տատանվելու նա միանում է Վարդանանց շարժմանը և մեծ գործ է կատարում դիմադրութիւնը կազմակերպելու համար:

«Հայրենիքը պետք է փրկենք»,—սա է Ատոմի առաջին և վերջին նշանաբանը: Այդ վսեմ նպատակի համար նա անում է ամեն ինչ՝ նախարարների պորագնդերից ընդհանուր զորաբանակ կազմելու համարձակ ծրագրից մինչև իրեն սոցիալապես անհարազատ ռազմիկների ուժն օգտագործելը: Ատոմը երգվյալ աղնվական է, դասային վիթխարի տարբերութիւն է զգում իր և ռամիկի միջև, սարսափում է ռամիկի ցասումից, բայց վճռական ժամին հանդես է բերում մտքի ճկունութիւն՝ միասնական ճակատ կազմելով անիշխանական ուժերի հետ:

Արտակ Մոկացին՝ մյուս համակրելի նախարարը, նույնպես ունի իր հատուկ դասային վերաբերմունքը դեպի ռամիկները: Բայց նա չի սարսափում ժողովրդից, այլ աստիճանաբար համոզվում է, թե ինչքան զորութիւն և առաքելութիւն կա դեղջկական այն խրճիթներում, որ արժանացել են նախարարների արհամարհանքին:

Եթե Ատոմ Գնունին վերստին մարմնացնում է հայ ժողովրդի ռազմական կորուվը, ապա Արտակ Մոկացին ներկայացնում է ժողովրդի իմաստութիւնը: Նա քաջ ծանոթ է հայոց պատմութեանը և հպարտութեամբ է խոսում իր ժողովրդի մասին: Աղգային արժանապատւութիւնն այնքան խոր արմատներ է գցել Արտակ Մոկացու հոգում, որ նա ծեծում է պարսիկներին ստորաքարշող Վասակի ազգականին և դուրս շարտում վրանից: Հայրենական գրի ու դպրութեան ջերմ պաշտպանը նախ խիզախ կռվող է: Վարդանը առաջինը նրան է ուղարկում Ավարայր, իմանալով, թե ինչպիսի անձնագոհութեան է ընդունակ աղգային հպարտութեամբ ներշնչված երիտասարդ նախարարը:

Հայրենասերների շարքում են ուրիշ հերոսներ՝ հայոց այրուծիի հրամանատար Գաբեգին Մովսէսյանցը, որն անօրինակ մի վճռականութեամբ պարսկական հողից այրուծին հասցնում է Հայաստան, ծեր նախարար Վահան Ամատունին, Ընծայնոց Արսենը, որ հանուն հայրենիքի զոհաբերում է նաև իր սերը, Վարդանի թիկնապահ Արծվին, որդին՝ Զոհրակը, հոգևորական Ղեվունդ Լրեցը, մատենագիրներ Նզնիկն ու Նդիշեն, Մեծ Տիկիներ, որ հանդես է գալիս «զինվորյալ ենք—հավասար ենք» կոչով, Ավարայրում նահատակված Անահիտը, որը հանուն հայրենյաց հրաժարվում է իր անձնական երջանկութիւնից: Հերոսական բնավորութիւններ են սրանք, որոնցից յուրաքանչյուրի համար Դեմիրճյանը դտել է համապատասխան գույներ և դարձրել լիարժեք կերպարներ:

Հին պատմիչները, հասկանալի պատճառներով, ժխտ տեղեկութիւններ են թողել ժողովրդի ներքին կյանքի մասին: Ժողովուրդը, նրանց հայացքով, պատմութեան գլխավոր դեմքը չէր: Սովետական պատմավեպերում ժողովրդական զանգվածները ներկայանում են որպես պատմական դեպքերի վրա ազդող հզոր ուժ: Այս միտումն իր արտահայտութիւնը գտավ նաև «Վարդանանքում»: Հարցը միայն այն չէ, որ այստեղ կան ժողովրդական կերպարներ և ժողովրդի

անկասելի տարերքը ցուցադրող բազմամարդ տեսարաններ: Ամբողջ վնասը ծայրից ծայր շնչում է այն գաղափարով, որ ժողովուրդն է այն ուժը, որի վրա հենվելով, նախարարությունը կազմակերպեց ազատագրական պատերազմը: Վեպի առաջին գլուխներից մեկում Դեմիրճյանը ցույց է տալիս հայրենի հողը արյամբ պաշտպանելու շինականների հաստատ վճիռը: Այս տեսարանում երևում է նրանց տառնապն ու մտահոգությունը. կոնա՞ն արգյոք նախարարներն իրենց հետ:

Դեմիրճյանի նկարագրած շինականները՝ Սահակը, Առաքելը, Գողոթը, ջրաղացպանը, դարբին Հովակիմը, Վարաժը, Աբրահամ պապիկը, Մարտիրոսը և մյուսներն ունեն այն դիտակցությունը, որ երկիր հայրենին կանգուն է ոչ թե աղնվական ու հոգեորական դասով, այլ ժողովրդի միասնությամբ: «Անձներս վրա դնենք,—աշխարհք ազատենք»—այս նշանաբանից է խոսում դեղջուկներից մեկը Վարդանի հետ:

«Մենք ոտքի տակ ծեծված հող ենք: Կծիծեն, կտրորեն, բայց մենք հա կանք ու կանք: Կապրենք...»,—ասում է մի ուրիշ շինական:

Ժողովուրդն իր վեհությունը ցուցադրում է և՛ Հազկերտի հրովարտական սլոտասխան տալու օրերին, և՛ պարսից հարկահաններին դիմադրելիս, և՛ Անգղի տարերային ելույթների ժամանակ, և՛ Ավարայրում: Ժողովուրդը հանդես է գալիս անխորտակելի հայրենասիրությամբ, դյուցազնական ուժով, հայրենին պաշտպանելու վառ հավատով:

Ժողովրդի ռազմական ոգին ցուցադրելու հետ միասին Դեմիրճյանը ներկայացնում է նաև նրա շինարարական ու աշխատանքային առօրյան: Կյանքի բարձր րմբոնում ունեն նրա հերոսները՝ լինի դա Տղմուտ գետի ափին Վարդանի հետ զրուցող շինականը, թե հեթանոսական պաշտամունքով դերված Մարտիրոսը, ախոռապան Վարաժը, թե Անահիտի վերքերը դարձանող ջրաղացպանի կինը: Իշենց պարզ ու գեղեցիկ կենցաղով նրանք արտահայտում են ժողովրդական զգացմունքների խորությունն ու կյանքի հավերժությունը:

Դեմիրճյանը կերտել է ժողովրդի հայրենասիրական գիտակցությունն արտահայտող մի շարք պատում կերպարներ: Դրանցից մեկը Առաքել անունով գյուղացին է, որը գլխավորում է ժողովրդական պինվորյալների շարժումը: Նա է ժողովրդի գլուխն անցած մտնում եկեղեցի և նախարարներից պահանջում, որ մերժեն Հազկերտի հրովարտակը: Առաքելը թեև անվստահությամբ է լցված նախարարների հանդեպ, բայց ինքը այնքան վստահություն է ներշնչում, որ Վարդանը նրան կարգում է ժողովրդական գնդի հրամանատար: Առաքելն ունի և խոր միտք, և շիտակ վերաբերմունք, և հերոսական ոգի: Անգղի հեղեղեցում նա ոչնչացնում է պարսից մոգերին և իր գնդի գլուխն անցած սխրանքներ գործում Ավարայրում:

Ժողովրդական կյանքի մի ուրիշ կողմն է ներկայացվում Սահակի միջոցով: Հմբոստ գյուղացի է Սահակը: Մոլեգին ատելությամբ նա դիմադրում է պարսիկ հարկահաններին: Նրան ենթարկում են ֆիզիկական խոշտանգման, բայց նա պահպանում է իր կամքն ու կորովը: Ժողովրդական վրեժի ու ատելության կենդանի մարմնացումն է Սահակը:

Ինչպես Վարդան Մամիկոնյանի անունը հերոսության և հայրենասիրության հոմանիշն է, այնպես էլ Վասակ Սյունեցուն՝ դավաճանի: Անարժան և ստոր մարդկանց ժողովուրդը խարանում է «Վասակ» անունով:

Հայ պատմավեպերում կան դավաճանների կերպարներ, որոնք գծված են միակողմանիորեն, ներկված բացառապես սև գույնով: Հոգեբան գրողին չէր կարող բավարարել «դատարյուն դավաճանի» կերպարը: Նվ նա ստեղծեց դավաճանի բարդ, հակասական կերպար, աշխատելով հիմնավորել Վասակի դավաճանության հոգեբանական դրդապատճառները:

Ինչպես նկատել է քննադատությունը, Վասակը ևս մարդկային այն բնավորություններից է, որոնք ունեն իրենց բացառիկության, իրենց եզակիության սին մարմաջը: Նա իրավացի է համարում միայն իրեն, բարձր է դասում իր անձը: Ինքը և ուրիշ ոչ ոք: Այսպիսի համարում ունեցող գերմարդը, ասում է Դեմիրճյանը, պետք է որ մոլեգին փառասեր լինի, իսկ այստեղից մինչև դավաճանություն ընդամենը մի քայլ է:

Վասակն անուղղելի փառասեր է: Հայաստանի մարդպանն է, այսինքն՝ ամենաբարձր դիրք գրավող, վճիռներ արձակող մարդը: Բայց ոչ մի բանի առաջ կանգ չի առնում իր դիրքերն էլ ավելի ամրապնդելու և պարսիկների վստահությունը շահելու համար: Վասակը, իհարկե, ունենում է հոգեկան տառապանքի այրող պահեր, բայց այդ ցնցումները նույնպես բխում են նրա փառասիրական էությունից: Ինչպես հայասեր չէ, այնպես էլ պարսկասեր չէ: Վասակը եսասեր է: Քծնում է պարսիկներին, բայց և հոգու խորքում ատում է նրանց: Երբ ավագ որդին՝ Բաբեկը, հորը նախազգուշացնում է, թե՝ «Դենշապուհը արքա է դառել մեր գլխին», Վասակն իրեն նվաստացած է զգում: Մի՞թե ինքը չի լինելու հրամայողը և չի նվաճելու հայոց թագավորական գահը: Եսասեր մարդուն մինչև հոգու խորքը վիրավորում է նաև այն, որ ինքը ժողովրդի մեջ չունի Վարդանի հեղինակությունը, որ նախարարների մեծ մասը հավատում է սպարապետին:

Մենակ մնացած մարդ, որից երես են թևքում որդիները, խորշում են հարազատները, հեռանում են բարեկամները: Վիպասանն, այսպիսով, ներկայացնում է փառատենչ մարդու ողբերգությունը, որը և նրան մղում է դավաճանության:

Վասակի բարոյական անկմանը ուղեկցում են դաժանություններն ու արդահատելի արարքները: Նա փորձում է պարսկացնել որդիներին և չի դիմադրում, երբ Հաղկերտը նրանց պատանդ է պահում Պարսկաստանում: Իսկ երբ որդիներն ըմբոստանում են պարսկամոլ հոր վարքագծի դեմ, մորթազերծ է արվում ներսիկը և սպանվում Բաբեկը: Վասակը չի ճանաչում ոչ ընտանիք (սպանում է իր հայրենապաշտպան կնոջը), ոչ հայրենիք, ոչ պատիվ ու խիղճ: Նրա աչքի առաջ պարսիկներն այրում են մագաղաթյա մատյաններով լի վանքը, կեղեքում են հայ շինականներին, անարգում են հայի ազգային արժանապատվությունը:

Նպատակը արդարացնում է միջոցները: Վասակն ընկնում է այն աստիճան, որ իր զորքով միանում է պարսկական զնդերին՝ կռվելու իր սեփական ժողովրդի դեմ:

Քննադատները Դեմիրճյանին երբեմն կշտամբել են այն բանի համար, որ նա Վասակին ներկայացրել է մարդկային որոշ ապրումներով: Այսպես, մարդպանը ծանր ապրումներ է ունենում որդիների կապակցությամբ, դժվարությամբ է սրձակում Բաբեկին սպանելու վճիռը: Սրանով, ըստ էության, Դեմիրճյանը խորացնում է դավաճանի նկարագիրը, ասելով, թե մինչև ուր կարող է գլորվել փառքի մոլուցքով լցված մարդը: Լինում են պահեր, երբ Վա-

սակը մտածում է նաև հայրենիքի մասին, բայց ամեն անգամ գլուխ է բարձրացնում նեղ անձնականությունը և նրան մղում ավելի մեծ հանցանքներին:

Վեպում Վասակն ունի իր սավերները՝ իր նման մաքդկանց շրջապատը: Դրանցից են Պաղիշոն, որ Վասակին հուշում է նորանոր հանցանքներ, դաժանության մեջ մրցակիցը շունեցող Արտակ Ռշտունին և Կողակը, մի խարդախ ծերուկ, որ առաջնորդվում է «Կրնկնիմ» ոտքերը կլիպեմ, կբարձրանամ՝ գլուխը կկտրեմ» սկզբունքով: Վասակի դավաճանության այս սպասարկուներն ու հանձնակատարները վեպում այնպես են անհատականացված, որ դարձել են մարդկային այս կամ այն արատը մարմնացնող ավարտուն տիպեր. Գաղիշոն՝ քաղաքական ռուսահայության, Արտակ Ռշտունին՝ ֆեոդալական դաժանության, Կողակը՝ բանասարկության:

Անցած 1500 տարվա ընթացքում Վարդանանց պատերազմը հայրենասիրական ներշնչման ու ոգևորության անսպառ աղբյուր է եղել հայ ժողովրդի համար: Սկսած Եղիշեից, որ ոսկեդենիկ գրչով անմահացրեց Ավարայրի քաջերին, մինչև մեր օրերը, գեղաբովստական գրականությունը (նաև կերպարվեստը) շարունակ դիմել է Վարդանանց թեմային: Ղ. Ալիշանը և Ռ. Պատկանյանը, Ս. Շահադիյը և Զիվանին, Հովհ. Հովհաննիսյանը և Լևոն գրել են բանաստեղծություններ, պոեմներ, դրամաներ, որոնց մեջ հավերժացրել են Վարդանանց պատերազմի հերոսներին, նրանց օրինակով դաստիարակել տասնյակ սերունդներ:

Բայց եթե հայ մատենագիրները, ի դեմս Վարդանանց պատերազմի հերոսների, փառաբանել են կրոնական հավատի նահատակներին, եթե XIX դարի գրողները բավարարվել են միայն հայրենասիրական զգացմունքներ արթնացնելով, ապա Դ. Դեմիրճյանը Վարդանանց շարժման մեջ տեղադրել է ավելի խոր ու հավերժական բովանդակություն:

1944 թ. ապրիլի 25-ին իր օրագրում Դ. Դեմիրճյանը գրում է հետևյալ բանալի-տողերը. «Վարդանանքը» խորացնում եմ: Գրել պատմական հայրենասիրական վեպ (միայն) չեմ կամենում. եթե չպիտի լինի վեպում որե՛նչ նոր բան, չարժե գրելը: Ես կարծում եմ, որ ամեն ազգային նշանակություն ունեցող վեպ պիտի համաշխարհային, համամարդկային մի բան ունենա: Դա միայն իրավունք ունի ազգային լինելու կամ արժե միայն աշխարհի ազգային գրականություն ունենալ»³⁰:

Դիմելով ազգային պատմության ճակատագրական իրադրությանը՝ Ավարայրի հերոսամարտին, Դեմիրճյանը, ի տարբերություն ավանդական պատմավեպերի միակողմանի ուղղության, հայոց պատմության նահատակների սխրանքի մեջ հայրենասիրության և հերոսության, պետականության և քաղաքական կողմնորոշման շերտերից բացի առավելապես կարևորեց կյանքի, գոյության, աշխարհի, հոգեկան լիարժեք զգացմունքների համար մղված մարտման գիծը:

Հայրենասիրական-քաղաքական էական խնդիրների կողքին «Վարդանանքում» գաղափարական ծանրությունը կրում է բռնություններից ազատ կյանքի մեծարման փիլիսոփայությունը, որը Դեմիրճյանի բերած նոր շեշտն է պատմավեպի ավանդական կառուցվածքում:

Վեպի մի ծայրից մյուսն անցնում է ավերիչ պատերազմների՝ կյանքի մեծագույն թշնամու, դատապարտման մոտիվը: Բռնավորի սուրը,—ասում է Դեմիրճյանը,—սպառնում է ոչ միայն ժողովրդի ազգային շահերին, այլև ապրելու, վայելելու, կյանքը գեղեցկացնելու մարդկային բնական իրավունքին:

Վեպի մի շարք կերպարների ու տեսարանների միջոցով գրողը ներկայացնում է հողին, ամենօրյա աշխատանքին, ազգային-ժողովրդական ավանդներին հավատարիմ մարդկանց աշխարհը. մի տեղ, հեթանոսական հին սովորություններ, խնջույքի են նստում ձիապան Վարաժն ու իր ընկերները, մի ուրիշ տեղ պատանիները վայելում են նիզակավարժության հաճույքը, մի այլ տեղ շինականը իր մտորումներն է կիսում հայրենի հողի հետ: Ապա՝ նախարարը տրվում է սիրո հրազնիքին, ռամիկը հափշտակվում է բնության դեղեցկությամբ, դեռատի աղջկա հոգում բողբոջում է առաջին անմեղ սերը: Ընծայնոց Արսենն ու Խորիշան վայելում են իրենց սիրո երջանիկ վայրկյանները, նվազածունները հնչեցնում են հեթանոսական կենսուրախության երգերը, բանաստեղծն անում է գինու գովքը, պատանի գինվորները կատակում են, բազմափորձները՝ փիլիսոփայում աշխարհի բանների շուրջը:

Աշխարհի և մարդու ներդաշնակության իր որոնումներում Դեմիրճյանը վերացական իր բարոյախոսությունից եկավ դեպի խնդրի կոնկրետ-պատմական դրվածքը: Այս առումով «Վարդանանքի» մեջ ևս կարևոր դեր է խաղում նրա ստեղծագործության համար բնորոշ «հող, հատիկ, հաց» ստրուկտուրան: Արանք, Դեմիրճյանի դասակարգումով, ոչ թե կենցաղային սովորական հասկացություններ են, այլ մարդու բարոյական որակը, կեցության դաշնությունը, զարգացման լրիվությունը սահմանող չափ ու չափանիշներ:

«Հողից» դեպի «հատիկ», «հատիկից» դեպի «հաց» ձգվող տարածությունը ժողովրդական աշխարհի «տիեզերքն է», «հող—հայրենի» ամրությունը, հետևաբար նաև կյանքի ներդաշնակության ստեղծարար սկզբունքը:

Բռնավորի դեմ ելած հայ շինականները ղենքին հակադրում են հացն ու հատիկը, գոյության բարձր ըմբռնումը դարձարելով իմաստուն ժողովրդական խոսքերով. «Ինչքան էլ ղենքերը իրար զարկվեն, հաղթանակը հացինն է», «Ահա ճաղացը, ավիր, սրբիր, տար—ինչքան էլ տանես, հատիկը կա ու կա»:

Հատիկի փառաբանությունը Դեմիրճյանի պաթոսի բարձրակետն է: Այդ լույսի տակ վերին աստիճանի կրթոտ են հնչում հողի ամրության և վերընձույժման հավատի մտորումները, որոնք կոչված են բացասելու արհամիրքը. «Մենք ոտքի տակի հող ենք, կանք ու կանք», «Հողը իմաստուն է, դառն և սիրելի», «Նման սևմին եղեք, որ մահ ընդունեց և ծաղիկ ընկավ»:

Պատերազմի մասին պատմող գրքում Դեմիրճյանն առանձնահատուկ միտումով ներկայացնում է ժողովրդական կյանքի այն կողմերը, որոնք արտահայտում են աշխարհի ներդաշնակության համամարդկային գաղափարը: Այդ գաղափարը այժմեական հնչեց Հայրենական պատերազմի տարիներին, հրեֆաշիստական զավթիչները ցանկանում էին կործանել ծաղկող կյանքը, ամայացնել ամենասուրբ արժեքը՝ հողը, ժողովրդին զրկել ապրելու և երազելու իրավունքից:

«Վարդանանք» պատմավեպում ևս Դեմիրճյանը պատմության նյութի վրա շարունակում է «մարդու լուսաբանության» իր գեղարվեստական հիմնական խնդիրը, Վարդանանց շարժումը դիտելով ավելի ընդարձակ պլանով՝ և՛ իբրև ազգային բաղաձայն, և՛ իբրև մարդկային գոյության կոլիվ, Ավ. Իսահակյանի բնութագրմամբ՝ «աղատության, աղատ խղճի և կյանքի կոլիվ»:

Այս շեշտով էլ Դեմիրճյանը «բնական իրավունքի» վաղեմի ստրուկտուրան բարձրացնում է նոր աստիճանի, բյուրեղացնում «աղատ հոգու», կյանքի և մարդու հարադատության փիլիսոփայությամբ, հայոց պատմավեպի մեջ բերելով իր՝ Դեմիրճյանական գույնը:

«Վարդանանքը», «Ռազմական քաջության» վեպ չէ լույս, ոչ էլ «ազգային ինքնուրույնության» պատում միայն, ոչ էլ «սլետականության հայկական ձև-վի» հրահանգարան՝ առավելապես:

Այս ամենն է՝ գումարած կյանքի և մարդու, բնական կյանքի և բնական մարդու վիպասանությունը, աշխարհի մեծարանքը. «Ասլոնք աշխարհով... աշխարհը կյանք է»:

Մեծ աշխարհի մեջ դիսոնանսներ են մտցնում «նյութիկներ» կյանքի «տար-բեր-տարբեր ձգտումները»՝ պատերազմ, արհավիրք, բռնություն, անհատա-պաշտություն, որոնց դեմ էլ ծառանում են հոգեկան կյանքի կարգախոսները, ռամիկներն՝ իրենց ռամկական ղանգակատնից («ռամիկը կփրկի աշխարհը»), իմաստունները՝ իմաստության («ստորացնեք անձերիդ մեջ, որ հարազատա-նանք հասարակի մեջ»,—ասում է պատմիչ Նդիշեն):

Դեմիրճյանը պատերազմ է հայտարարում պատերազմին՝ և՛ հայրենիքի, և՛ մարդու ազատության, վայելքի, կյանքի ներշնչանքների, ոգու ազատու-թյան համար: Հիշենք Ղևոնդ Երեցի պատվիրանը՝ իմաստունների ղրույցում. «Զոհեցեք կյանքը՝ վերցրեք ավելի թանկը՝ ազատությունը»:

Այս դիտակետով Դեմիրճյանը «Ռազմական կրակի» կողքին վերստին լայն, չափազանց լայն տեղ է տալիս ժողովրդական կյանքի դրվագներին ու «Իւ-նեագին» (Ավ. Իսահակյան), պատմության հերոսական անցուդարձը մեկնա-բանելով իբրև գոյության լայնության ու շարունակականության, կյանքի հա-վերժության աղբյուր:

Պատահական չէր, որ հենց պատերազմին, թեկուզև պատմական անցյա-լից, նվիրված վեպում Դեմիրճյանը սրեց մարդուն վերաբերող մտորումների շարքը: Բանն այն է, որ պատերազմները՝ և հին, և նոր, ամենամեծ բռնու-թյուններն են կյանքի և մարդու վրա, բնական գոյությանը սպառնացող ծայ-րահեղ իրադրություններն են, մարդու ողբերգության բարձրակետերը: Դրա-նով էլ պայմանավորված է «Վարդանանքի» ողբերգական ուժեղ շունչը: Դա և՛ հերոսական-դյուցազներգական, և՛ ողբերգական պաթոսի վեպ է, ուր Դեմիրճ-յանը, պատմական կոորդինատներով եկավ դեպի XX դարի հոգևոր երևույթ-ները, դեպի մեծ ու շքեղ կյանքի իր երազը՝ հոգու ազատությունը:

Հայ պատմավեպերի շարքում «Վարդանանքը» աչքի է ընկնում ձևի և ոճի յուրահատկությամբ: Սա երևում է այն ժամանակ, երբ «Վարդանանքը» հա-մեմատում ենք դասական գրողների երկերի՝ Բաֆթու «Սամվելի» և Մուրա-ցյանի «Գեորգ Մարզպետունու» հետ:

Այդ երկու գլուխգործոցները գրված են ռոմանտիկական պատմավեպի դասական կանոններով՝ կերպարների բևեռացում, խորհրդավոր հանգույցներ, ոճի հանդիսավորություն, տվյալ կերպարը այս կամ այն բարոյախոսական սկզբունքի մարմնացումը դարձնելու միտում և այլն:

Այնուհետև, դասական պատմավեպերում սյուժեն, կերպարները, գործո-ղությունը ենթարկված են նրանց հեղինակներին զբաղեցրած այս կամ այն կոնկրետ գաղափարի բացահայտմանը: «Սամվելում», օրինակ, այդպիսի խնդիր է հայրենասիրության և հակահայրենասիրության հարցը. «Գեորգ Մարզպետունու» մեջ՝ քաղաքական կյանքում անհատների անձնական հարա-բերությունների դերի հարցը և այլն:

Շարունակելով Բաֆթու և Մուրացյանի պատմավեպերի ավանդները, Դ. Դեմիրճյանը «Վարդանանքում» հասավ գեղարվեստական մի նոր որակի:

Ժամանակի հոգեբանությունն արտահայտող կոնկրետ խնդիրներից բացի «Վարդանանքում» Դեմիրճյանն արժարժեց նաև հայ ժողովրդի պատմությանը վերաբերող փիլիսոփայական լայն խնդիրներ: Դրանցից հիմնականը դարերի մեջ հայ ժողովրդի գոյատևման պատճառների քննությունն է, որ նա արեց՝ դիմելով Ավարայրի ճակատամարտին: Ուրիշ խոսքով՝ պատմության կոնկրետ դրվագը Դեմիրճյանն իմաստավորեց ոչ միայն սովյալ ժամանակային հատվածում նրա ունեցած նշանակությամբ, այլև առհասարակ հայ ժողովրդի գոյության փիլիսոփայությունն արտահայտելու համար: Այս խնդիրը լուծելու համար Դեմիրճյանին, բնականաբար, չէր կարող գոհացնել ավանդական պատմավեպը: Դրա համար էլ նա դիմեց պատմավեպի մի ձևի, որտեղ կերպարների հոգեբանական վերլուծությունից և V դարի քաղաքական բարդ իրադարձությունների պատկերացումից բացի լայն տեղ են գրավում ժողովրդի ազգային երազների ու մաքառումների ոգեշունչ գնահատականները, հայրենի հողի ու ժողովրդի հավերժության փիլիսոփայական մտորումները, հայրենական սրբությունները պահպանելու կրքոտ պատգամները և այլն:

Ավանդական կանոններին ստրկաբար չհետևող, արտահայտման նոր ձևեր սրտնող արվեստագետ—Դեմիրճյանն ստեղծեց մի գործ, որ ավելի հիշեցնում է հերոսական ասքի և ժողովրդական դյուցազներգության ժանրը, քան վեպը:

Հայ ժողովրդի հերոսական դյուցազներգությունը ստեղծելու խնդիր ունենալով, Դեմիրճյանը, բնականաբար, չէր կարող բավարարվել ոճական մի որևէ սկզբունքի կիրառությամբ: Եվ նա դիմեց արտահայտչական տարբեր ու բազմազան ոճերի՝ էպիկական-դյուցազներգական, քնարական, հրապարակախոսական, հոգեղենական, դրամատիկական, երգիծական և այլն: Այս բոլոր ոճական արտահայտչաձևերը այնպես են ներթափանցված իրար մեջ, որ կադմում են ներդաշնակ ամբողջություն: Միասնացման հիմքն այն է, որ Դեմիրճյանը գտել է փոթորկոտ ժամանակաշրջանի մարդկանց զգացմունքներին ու խոհերին համապատասխանող հրաշունչ, կրքոտ պատումը:

«Վարդանանքի» ոճի մեջ, ինչպես և պետք էր սպասել, իշխող տեղ են դրավում մարդկանց ու երևույթների պատկերման էպիկական-դյուցազներգական գույները: Սա առավելապես վերաբերում է ռազմական գործողություններին ու ռազմամարդ տեսարաններին, ինչպես գյուղացիների ներիուժումը Աշտիշատի վանք, Անգղի տարերային ապստամբությունը, հայոց այրուձիի վերադարձը Պարսկաստանից, Ավարայրի ճակատամարտը և այլն: Վեպի այս հատվածներում Դեմիրճյանը երևում է իբրև իր ժողովրդի ուժով ու կամքով ներշնչված, նրա ոգու վեհությունն ու հերոսական խոյանքը արտահայտող դյուցազներգակ:

էպիկական հերոսի գծերով են օժտված վեպի այն կերպարները, որոնք ապրում են գիտակցական բարձր կյանքով և ամեն ինչից վեր են դասում ազգային շահերը: Այդպիսին են Վարդանը՝ պատերազմներում փորձված զորահրամանատարը, նրա զինակիցներ Ատոմ Գնունին և Արտակ Մոկացին, Ընծայնոց Արսենը և Սրվանձտյան Գարեգինը, որոնց էպիկական ոգին ցույց տալու համար վիպասանն օգտագործել է ժողովրդական էպոսին հատուկ կերպարագծման միջոցներ:

Հոգեղենության ոճին Դեմիրճյանը դիմում է այն մարդկանց կերպարագծելիս, որոնք ազգային բարձր շահերին հակադրում են իրենց անձնական նեղ նպատակները: Այս ոճի ամենացայտուն օրինակը Վասակն է: Դեմիրճյանը քաջ առ քաջ հետևում է Վասակի «ներքին մտքերի» ընթացքին, զննում

է նրա գործողութիւնների անձնական շարժառիթները և ամբողջացնում դավաճանի հոգեբանութիւնը:

«Վարդանանքը» ծայրից ծայր հագեցած է դրամատիզմով, բայց մի շարք կերպարներ, ինչպես Փառանձեմը, ինչպես Դեղեռնը, այնքան խոր հոգեկան տվյալաւորքներ ունեն, որ կարող էին լինել դրամայի հերոսներ:

Դեղեռնը՝ առօրյա հարաբերութիւններում բավականաչափ կամակոր և ինքնասածի այդ մարդը, դարմանալի կերպարանափոխութիւն է ապրում, երբ բախվում է հայրենիքի դավաճան իր փեսայի՝ Արտակ Ռշտունու հետ: Անգամ մահվան զնդանում նա ամուր է պահում հայրենասիրական ոգին և հնչեցնում իր սկզբունքներին անսասան զինվորայլի կուլի երգերը:

«Վարդանանքն» աչքի է ընկնում նաև քնարակտն հագեցումով: Արսենի և Խորիշալի սերը, Անահիտի ապրումները, հեթանոսական արարողութիւնները, պատանիների զինավարժութիւնը նկարագրող հատվածներում Դեմիրճյանը երևում է որպէս այդ ամենը վերարտադրող ու դրանցով զմայլվող բանաստեղծ: Բանաստեղծական խանդաղատանքն է հորդում նաև վեպի այն հատվածներից, ուր Դեմիրճյանը պատկերում է հայրենի հողի իմաստութեամբ զինված զեղջուկներին, հայրենական կռիւների պատրաստվող պատանիներին:

Լինելով երգիծանքի մեծ վարպետ՝ «Վարդանանքում» ևս Դեմիրճյանը առատորեն օգտւում է այդ ձիրքից: Երգիծանքի հիանալի փայլատակում է, օրինակ, Կողակի կերպարը: Երգիծական գույներով են ներկայացված նաև պարսկական արքունիքի ղեմքերը: Հազկերտը՝ իր ջղաձիգ սյուսկումներով, Միհրնեսհը՝ իր խորամանկութեամբ և այլն:

«Վարդանանքի» հյուսվածքի բաղկացուցիչ մասն է նաև մարտնչող հրապարակախոսութեան ոճը: Դեմիրճյանը ոչ թէ ղեպերն անկիրք պատմող է, այլ իր հուղական անմիջական վերաբերմունքով այդ ամենը իմաստավորող: Հրապարակախոսական ոճն իր բարձրակետին է հասնում վեպի վերջում, ուր «ամփոփելով» ժողովրդի ազատագրական կուլի պատմութիւնը, Դեմիրճյանը գրում է. «Հայոց աշխարհի ձորերից ու դաշտերից խումբ-խումբ, մենակ, երբևէ և ստվար զանգվածներով դալիս էին գյուղացիներ, զինված ամեն ինչով, որ կարելի էր:

Դալիս էին անվերջ, սպառնալիորեն անվերջ...

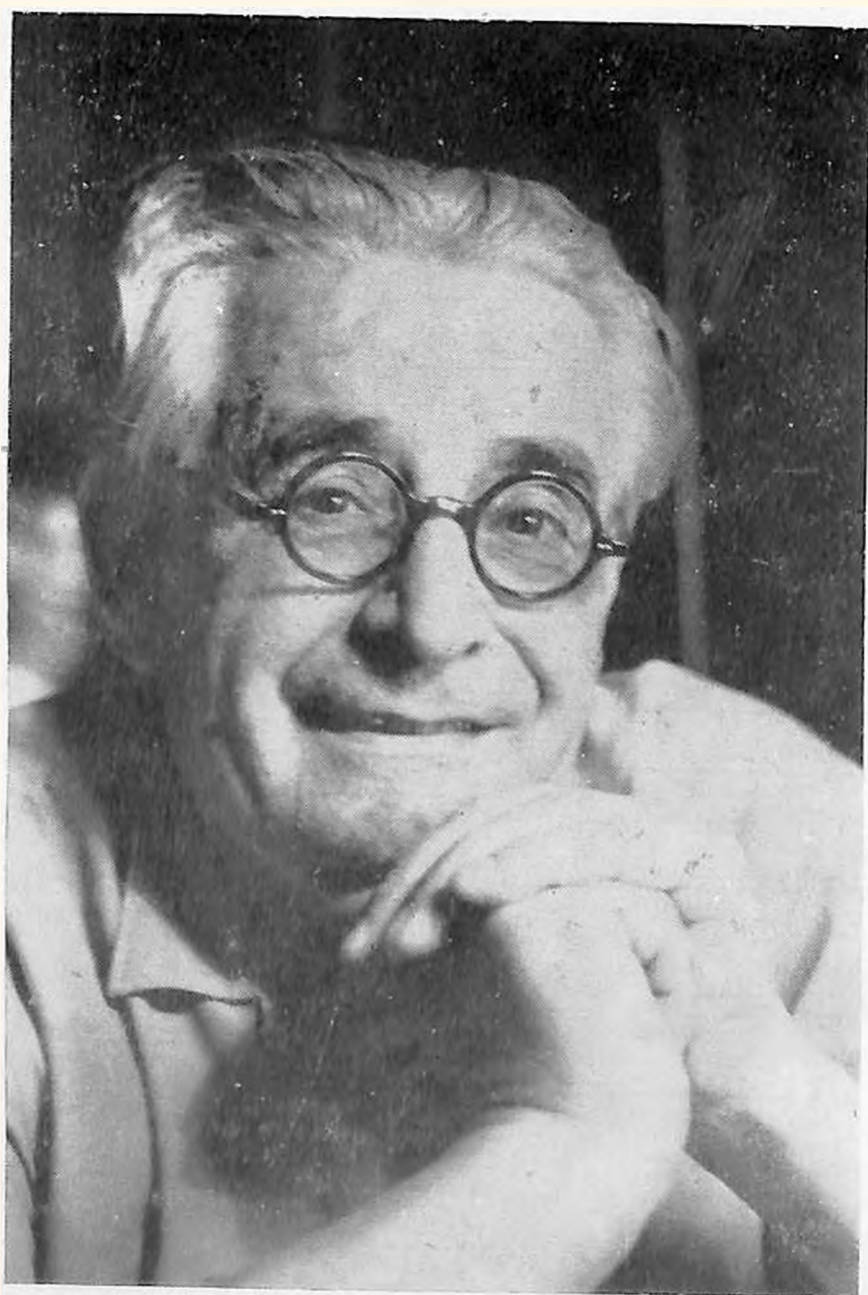
Այդպես անցան օրեր, տարիներ, անցան դարեր...»:

«Վարդանանքը» հայ գրականութեան մեջ նշանակալից երևույթ է ոչ միայն ոճական գույների հարստութեամբ, այլև ինքնատիպ լեզվով:

Հարցը միայն այն չէ, որ Դեմիրճյանը գրել է հարուստ և պատկերավոր լեզվով, օգտագործել է հայոց լեզվի ժողովրդական և գրական (մասնավորապէս՝ դրաբարի) աղբյուրների ոճական դիպուկ ձևերը կամ էլ առանձին խնամքով հոգացել է նախարարին, ռամիկին, հոգեւորականին, հերոսին և դավաճանին, պատանուն և իմաստուն այրերին իրենց իսկ բնորոշ խոսքով անհատականացնելու մասին: Սրանք «Վարդանանքի» լեզվի կարևոր հատկանիշներն են: Բայց ամենամեծ արժանիքն այն է, որ Դեմիրճյանը վեպը շարագրել է մի այնպիսի ինքնատիպ լեզվով, որն իր կառուցվածքով, արտահայտչական գույներով, նրբերանգներով ու հնչմունքով ստեղծում է V դարի՝ 1500 տարվա հեռավորութիւն ունեցող ժամանակի, լեզվամտածողութեան պատրանք: Սա ամենադժվարին զեղարվեստական խնդիրն է, որ հաջողվում է միայն գրական խոշոր անհատականութիւններին:



ԴԵՐԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՆՅԱՆ



Ստեփան Զորյան

V դարի հույ կյանքին բնորոշ լեզվամատածողությունն ենք զգում և նախա-
բարների ու ռամիկների զրույցների մեջ, և հերոսական գծերով օժտված մարդ-
կանց պաթոսային-բարձրաշունչ խոսքերում և բազմամարդ տեսարաններ
ներկայացնող նկարագրական էջերում, և բնության պատկերներում, և դու-
սանական հին երգերի նմանակներում (իմիտացիա):

Ահա, օրինակ, մի բեկոր իշխան Արտակի և ջրաղացպանի զրույցից.

«— Ասում ես պատերազմը վեր կացավ,—խոսեց Արտակը, որի տրա-
մադրությունը համենայն դեպս բացվել էր Աստղիկի ուրախ լուրից,—ի՞նչ
պիտի անես, շինական:

— Հաց պիտի տամ, իշխան: Ինչքան էլ զենքերը իրար զարկեն—հաղթա-
նակը հացինն է: Դուք զենքով զարկեք, մենք հացով,—շեշտեց ջրաղացպանը,
որի դեմքը ծամածուլեց ավելի, բայց աչքերը խորամանկ ու հաճելիորեն ծի-
ծաղեցին:

— Կարո՞ղ ես հաց հասցնել այնքան զորքին,—փորձեց Արտակը քթի
տակ ժպտալով:

— Հողը կտա:

— Եթե շտա՞, չլինի՞:

— Է՛, է՛, իշխանիկ, ահա ջրաղացս, ավլիր, սրբիր, տար... ինչքան տա-
նես՝ տակերում, անկյուններում, պատածակերում հատիկը կա ու կա: Ես հո
չեմ մենակ, աշխարհքն է: Կհասցնի: Հասցնել կտա... Հացը աշխատողին չի
հասնում՝ թե չէ, հաց շատ...,—խուլ ավելացրեց ջրաղացպանը և գլուխը տխուր
շարժեց:

Իշխանի ու ռամիկի այս զրույցը տպավորիչ է ոչ միայն իր պարզությամբ
ու անմիջականությամբ, այլև նրանով, որ այստեղ զգացվում է հնադարյան
հայերենի կենդանի շունչը՝ նրա յուրահատուկ կառուցվածքը («հաղթանակը
հացինն է», «պատերազմը վեր կացավ»), հնչմունքը («թե չէ, հաց շատ»),
ռիթմն ու շեշտը («ինչ պիտի անես, շինական»):

Ահա նաև պաթոսային-բարձրաշունչ խոսքի մի օրինակ, որ հատուկ էր
իշխանական դասի ներկայացուցիչներին: Հավաքվել են նախարարները և խո-
սում են Հազկերտի «Բղթի» շուրջը:

Մոկաց նախարարը ասում է.

«— Ես, տյարք, մտահոգ եմ ու տարակուսանքի մեջ: Իրոք՝ ի՞նչ պիտի
լինի մեր պատասխանը... Մենք՝ մենք: Բայց երկրի անմիջական պատասխա-
նատուն արյաց առաջ մարզպանն է: Նրկպառակություն կընկնի մեջներս:
Սա է դժվարինը»:

Վեճ է ծագում պատասխանի շուրջը: Վեճին մասնակցում է Ռշտունյաց
նախարարը, ասելով.

«Ինչու ենք անձնիրո զնում հոգսերի մեջ: Հազկերտի պատասխանը թող
տա կաթողիկոսը: Նա մեր կալվածներով ուռճացել, ձգտում է իշխանության:
Նրանք նեղն են, նրանք կկոլին իրենց գործի համար, կջանան մեզ ևս կոլեցնել:
Բայց մի՞թե հոգեկորականությունը մեր արյունով է կամենում հաղթել և միտել
նորանոր կալվածների, ինչպես և տիրազլխության: Մեր գործը չէ հոգեկոր դասի
համար տրյուն թափելը: Մեր արյունը մեղ էլ հերիք չի անում արդեն»:

Իր խոսքն է ասում նաև Վարդանը. «Տեր Ռշտունյաց, ոչ է ժամ վեճի և
դժգոհության հոգեկոր դասի հետ»:

Նախարարներից յուրաքանչյուրի խոսքի մեջ արտահայտվում է և նրանց
հոգեկան վիճակը (Արտակի մտահոգությունը, Ռշտունյաց տիրոջ դժգոհու-

թյունը, Վարդանի լճապանությունը), և իշխանական դասին հատուկ բարձրաշունչ մտածողությունը: Հնադարյան հայերենի քերականական մի շարք ձև-վերի միջոցով («Ես, տյարբ, մտահոգ եմ», «միտել նորանոր կալվածների, ինչպես և տիրագլխություն», «ոչ է ժամ վեճի և դժգոհության») Դեմիրճյանը հասնում է ժամանակի լեզվական կոլորիտի պատրանքին:

Նույն բանը ղգում ենք նաև գուսանական-ժողովրդական երգերի նմանությամբ ստեղծված բանաստեղծական տողերում: Ահա դրանցից մեկը.

Ի վեր, ի վեր ի Մասիս,
Մասիսն ի վեր,
Ազատ քաջերն ի վեր,
Մասիսն ի վեր,
Սուխն հայրենյաց ի վեր,
Մասիսն ի վեր,
Գոչ ազատ գոչենք ի վեր,
Մասիսն ի վեր...

«Վարդանանք» վեպում Դեմիրճյանի լեզուն երևում է նաև այլևայլ հատկանիշներով՝ աֆորիզմի սեղմության հասնող խոր մտքերով, մարդու հոգևոր տվյալ վիճակի համապատասխանող խոսքով, նախադասության կազմության ինքնատիպ եղանակներով, կենդանի դիալոգով, բառադործածության հնարատությամբ:

Ահա վեպի հարյուրավոր աֆորիզմներից մի քանիսը, որոնք թեպետ խոսքի փայլուն օրինակներ են՝ «Անձներս վրա դնենք՝ աշխարհ աղատենք», «Գինին պիտի երգի, ոչ իրենք», «Նման սերմին եղեք, որ մահ ընդունեց և ծաղիկ ընկավ», «Ռեմիկը աշխարհք է բշում առաջ», «Աստծո պատկերը ջարդեց երեսին» և այլն:

Իմաստուն դարձվածքներով հարուստ է հատկապես շինականների և գիտության մշակների (Կողբացի, Նղիշ) լեզուն:

Թե՛ հեղինակային պատմողական խոսքը, թե՛ հերոսներինը՝ կառուցված է վերին աստիճանի հյուսթեղ, կենդանի, ինքնատիպ:

Դիտենք, օրինակ, վեպի այն հատվածը, ուր նկարագրվում է հասարակ դասի մարդկանց հեթանոսական խրախճանքը: Խրախճանքին մասնակցող յուրաքանչյուր անձ ներկայացված է իր բնավորությանը համապատասխանող կենդանի խոսքով:

Ահա, օրինակ, Վարաժը՝ հին ախոռապետը, որ այս պահին գինով է՝ մոլեգնած ու խռովահույզ: Ահա և գինովցած մարդու խոսքը. «Նստեմ: Ես նստում եմ մենակ ու մենակ նժույգի վրա: Ուրիշ տեղ չեմ նստում... Նժույգի վրա պիտի գնամ թաղվելու»:

Սա էլ Մարտիրոսը՝ իր «ծիսական խոհարարության» պահին. «Ախր, խորովածը իր ժամն ունի, դամն ունի, համն ունի: Փասյանը առավոտվա կրակի մարմանդն է սիրում: Այ, տես, աստղը ծիկ է անում սարի կատարից—բարի ժամն է»:

Հեթանոսական խրախճանքի, ինչպես և դրան հաջորդող ձիարշավի տեսարաններում Դեմիրճյանի հեղինակային լեզուն ևս շնչում է միջավայրին բնորոշ խոսքի կենդանի, բնական թրթիռներով:

«Վարդանանքում» Դեմիրճյանը հանդես է գալիս որպես դիալոգի փայլուն վարպետ: Վասակի և Գագիշույի, Վասակի և Կողակի, Վարդանի և Աթրլի

և այլն, զրույցները իրենց խոր հոգեբանական բովանդակությամբ դիալոգի արվեստի դասական օրինակներ են:

«Վարդանանքի» լեզուն հարուստ է նաև անսպասելի պատկերային գույներով, հին հրովարտականի ոճական ձևերով, առարկաներին տրված թարմ էպիտետներով, մանավանդ կրկնավոր էպիտետներով («փղերը բլուր-բլուր գնացին», «զորքերը անտառ-անտառ շարժվեցին»), խոսքի գրաբարյան ոճավորումներով և այլն:

«Վարդանանքի հայերենը մեր գրական լեզվի պատմության չափազանց խնքնատիպ երևույթներից է:

Թեև գրական որոշ շրջանակներում Դ. Դեմիրճյանն ուներ «տաբեռային գրողի» համբավ, այնպիսի գրողի, որը ամեն ինչ իբրև թե անում է «ենթագիտակցությամբ» սահմաններում, սակայն փաստերը վկայում են հակառակ իրողությանը. լինելով «ազատ» գրական խառնվածք, Դեմիրճյանը այդ «ազատությանը» զուգակցում էր մտադիւստեղծագործական խնդիրների լուծմանը: Պերճախոս օրինակը թերևս «Վարդանանք» պատմավեպն է: Ստեղծագործական խնդիրների նպատակասլացությունն է վկայում ոչ միայն Դեմիրճյանի ջանադիր աշխատանքը պատմական աղբյուրների հետ, այլև վեպի սյուժեի վաճառ, ուր «ազատ պոռթկումների» և «ազատ ներշնչանքների» կողքին մեծ տեղ ունեն նաև մտադիր գեղարվեստական առաջադրությունները: «Վարդանանքի» պոետիկայի հետազոտող Զ. Ավետիսյանի մի շարք հրապարակումներ՝ «Վարդանանքի» պոետիկան» («Սովետական գրականություն», 1982, № 6, «Երկխոսությունը և մենախոսությունը «Վարդանանքում»» («Սովետական գրականություն», 1979, № 2), «Ժամանակը, տարածությունը և առարկայական աշխարհը «Վարդանանքում»» («Գարուն», 1977, № 5), «Դիմանկարի ստեղծման հոգեբանությունը «Վարդանանք» պատմավեպում» («Դերենիկ Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», «Հոգևածներ և հետազոտություններ», 1980) ցույց են տալիս, որ Դեմիրճյանը իր վեպի շարահյուսվածքը «կարգավորում էր» առհասարակ գեղարվեստի օրինաչափություններով և մասնավորապես արդիական գեղարվեստական մտածողության չափանիշներով:

Գեղարվեստական ընդհանուր նշմարտության և ժամանակային կոնկրետ ճշմարտության զուգադրման օրինակներ են դիտվում վեպի ռոմանտիկական ձևի՝ «հին մոդելի» քայքայումը և «նոր մոդելի» հայտնագործումը (ուր դրվալոր տեղը հատկացվում է անցյալի դիմամիկ ըմբռնմանը), «Վարդանանքի» երկխոսությունների տարբեր կերպերը (ինֆորմացիոն երկխոսության, բազմաձայն երկխոսության, ռեպրիկային և այլն), առարկաների խորհրդանշանային իմաստավորումները (իրերի ֆունկցիոնալ դերի ընդգծումներով), ժամանակային միավորների («վիպական խրոնոտոպների») շարժունակությունը (կանգնեցնել ժամանակը, առաջ մղել, ետ տանել և այլն), դիմանկարների մարդաբանական հիմնավորումները և այլն:

Զ. Ավետիսյանի հրապարակումներից ամենից առարկայականը և հիմնավորվածը Դիմանկարի պոետիկայի հետազոտությունն է, ուր Դեմիրճյանի արխիվային գրություններից պեղված է նաև հետևյալ ելակետային դրույթը. «Պետք է գրել, նկարագրել կինեմատոգրաֆիապես, այսինքն՝ մեծ տեղ տալ տեսողական ընկալմանը, շարժմանը, շարժումներին, գույներին, ձևերին և սոսկալման պլաստիկական կողմին, մանավանդ մարդկանց»:

«Վարդանանքի» դիմանկարների դասակարգումը ըստ էթնիկական հատկանիշների, ըստ սոցիալական դիրքի, ըստ հոգեբանական վիճակների և այլն,

խոսում է վիպական «բազմաձայնությամբ» դեմիրճյանական մղումների մասին:

«Վարդանանքը» այս առումով հայ վիպագրության պատմության մյուս նշանակալից էջն է՝ Ն. Զարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպից հետո:

* * *

Հայոց պատմության խորքերում թափառող դեմիրճյանական միտքը հենվում էր մաքառման երկու հիմնական արժեքների վրա: Դրանցից մեկը սուրն էր, մյուսը գիրքը՝ աղգային գոյության անկյունաքարերը:

Ունենալով հայոց պատմության ինքնատիպության այն ըմբռնումը, որ այդ պատմությանը ամենից ավելի հարադատ են հոգևոր շարժումները, հոգևոր վերածնության կողմնորոշումները, Դ. Դեմիրճյանը անհրաժեշտաբար «Վարդանանքից»՝ ազատագրական պայքարի մեծարանքից հետո դիմեց հայոց գրի՝ մեսրոպյան այբուբենի գյուտի վիպասքին:

Ավարայրը, Դ. Դեմիրճյանի պատմագիտական կոնցեպցիայի համաձայն, մեսրոպյան գրերի հայտնագործության ուղղակի շարունակությունն էր:

«Մեսրոպ Մաշտոց» վեպը ծրագրված է եղել իբրև նույնպիսի էպոպեական կտավ (երեք մասից), ինչպես «Վարդանանքը»՝ աղգային պատմության ամենաճակատագրական իրադրության ժամանակի մասին: Թեև 1948 թվականից ձեռնարկված վեպից 1956-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1956, № 9) տպագրվեց միայն առաջին մասը, սակայն ինչպես պարզել են բանասիրական հետախուզումները³¹, Դ. Դեմիրճյանը կյանքի վերջին տարիներին, մինչև մահվան վերջին շունչը, ապրել է իր վիթխարի մտահղացմանը մարմին տալու ծրագրերով՝ հավաքել է հսկայական պատմական նյութ, կադմել է վիպական նախագծեր, շարադրել է տարբեր մասերի հատվածները, կատարել է մեծաթիվ սևագրություններ:

Դեռ «Վարդանանքը» գրելու ժամանակ Դեմիրճյանն այն մտքին էր, որ իմաստ չունի միակողմանի՝ «միայն պատմական հայրենասիրական» շնչի վիպատեղծելը: Նույն այդ կողմնորոշումով էլ նա շարադրում էր հայ առաջին լուսավորիչների՝ Սահակ Պարթևի և Մեսրոպ Մաշտոցի պատմական սխրանքի գեղարվեստական պատումը՝ հիմնական շեշտը դրելով գրերի գյուտով սկզբնավորված մշակութային-հոգևոր վերածնության հեռանկարային նշանակության վրա, դրանով պայմանավորելով երկու կարևոր մոմենտ, նախ՝ հայրենիքի ոգու և կամքի իմաստավորումը, ապա՝ մարդկային ազատության, իբրև պոլիտիկայի գլխավոր նեցուկի, գնահատումը:

Վերին աստիճանի ուշագրավ է հայոց պատմության տվյալ հատվածում Մեսրոպ Մաշտոցի հայանությունը դեմիրճյանական բացատրությունը: Իհարկե, Դեմիրճյանը «խորհրդակցել է» պատմիչների և պատմաբանների հետ, օգտվել նրանցից բրիտանիայի տարածման շարժառիթի, իբրև գրերի գյուտի նախապայմանի վերաբերյալ արտահայտած մտքերից, սակայն ավելի մեծ նշանակություն է տվել օտարի բռնության դեմ աղգային կոնսոլիդացիայի նախապայմանի դերին: Նշանակալից են Դ. Դեմիրճյանի արխիվի այն վավերագրերը, ուր նա խոսում է «հոգևոր վերածնությունից», «միասնությունից», գրերի գյուտով «աղգային պիտակցություն» նվաճելու գաղափարից:

Իր վեպի ավարտված հատվածներում ներկայացնելով հայ-պարսկական շփակցած հարաբերությունները (դրանց բարձրակետն է հայոց խոսքով թագավորի գերեվարությունը), ապա նաև Հայաստանի ներքին կյանքը՝ եկեղեցա-

կանները, նախարարական տների պառակտողական հարաբերություններով, Դ. Դեմիրճյանը այդ «պատմական ֆոնը» դարձյալ ծառայեցնում է ընդդիմա-
դրության շարժմանը, իբրև Արշակունյաց հարստության հիմքերի-հիմք ներ-
կայացնելու համար:

Դեմիրճյանը շեշտը գցում է աղբի ներքին պոտենցիալի հայտաբերման
վրա,—առաջին պլան մղելով բաղամփոթ և խելացի կաթողիկոս Սահակ
Պարթևին, թեև պատանյակ, բայց հեռատես և կրակոտ Մեսրոպ Մաշտոցին:

«Մեսրոպ Մաշտոցի» պատմական աղբյուրների առատությունը վկայում
է, թե ինչքան մեծ նշանակություն էր տալիս Դ. Դեմիրճյանը այդ կտավին:

9

Դ. Դեմիրճյանը հետազոտող է այս բառի լրիվ և ընդարձակ նշանակու-
թյամբ: Հետազոտող՝ ոչ միայն իր գեղարվեստական երկերում, այլև հարուստ
տեսական ժառանգության էջերում:

Թեև հատուկ չի դրադվել գիտական պարամունքներով, չի գնացել ար-
խիվային պեղումների և վավերագրային հայտնագործումների, բայց նրա
տեսական արժարժումները այնքան մեծ կշիռ ունեն, կոհսումներն ու տեսա-
կետներն: այնքան ինքնատիպ ու բովանդակալից են, որ կարող են լինել շատ
հարցերի գրականագիտական մեկնաբանության ստույգ բանալիներ:

Դեմիրճյան հետազոտողի միտքը գործում էր բաղամղան ուղղություննե-
րով և ժամանակային-տարածական ընդարձակ շառավիղով: Նրա հարցասի-
րությունների կենտրոնում, բնականաբար, հայ բաղամղարյան գրականության
պատմության և նրա արդիականության խնդիրներն էին:

Դեռ 10-ական թթ. ներգրավվելով Հովհ. Թումանյանի ծավալած գրական-
կուլտուրական շարժման մեջ, Դեմիրճյանը հանդես եկավ այդ տարիների
հրամայական խնդրի՝ գրականության ազգային պաշտպանության վերաբերյալ
ըննդատական նոթերով («Գրողի իրավունքը», 1913, «Դրականության պաշտ-
պանություն», 1916), որոնք թեև ունեին գերազանցապես հրապարակախոսա-
կան ուղղություն, բայց հաճախ երևում էին նաև մի շարք հարցերի խոր մեկ-
նաբանություններով: Հիշատակարժան է, հատկապես, «Պատանի» գրական
ալմանախի հարցաթերթիկին տված պատասխանը, ուր զնահատելով գրական
իրադրությունը, Դեմիրճյանը ազգային գրականության համամարդկային
սրակի յուրացումը կապում էր բացառապես նրա «հայրենացման» ընթաց-
քի հետ:

Եթե 10-ական, այնուհետև՝ 20-ական թթ. Դեմիրճյանը միայն մերթ ընդ
մերթ էր հանդես գալիս գրախոսական-թատերախոսականներով, մասնավոր
«արձագանքներով» ու տպավորություններով, ապա 30-ական թթ. սկսած նա
բառիս բուն իմաստով նետվում է գրապատմական, տեսական խնդիրների
հորձանուտը՝ զբեղով մի շարք ծանրակշիռ հետազոտություններ ու հոդվածներ:

Այս առումով նշանակալից են, հատկապես, ազգային ֆուլկլորի և գրակա-
նության հուշարձանների գնահատությունները, որոնց մեջ էլ առաջին տեղերը
գրավում են «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգի, Խ. Աբովյանի
«Վերքի», Գ. Սունդուկյանի թատերագրության, Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսա-
հակյանի բանաստեղծական աշխարհի ընթերցումները՝ մեկը մեկից խո-
րունկ, մեկը մեկից ինքնատիպ ընթերցումներ:

Ոսկեդարյան հայ մատենագիրների պատմագիտական-աղբյուրագիտական արժեքի քննությունից բացի, որը տեղ է գտել «Վարդանանց պատերազմը» գիտական հետազոտության մեջ, Դեմիրճյանը լայնորեն անդրադարձել է «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգի մեկնաբանությանը, մի բանի լական հարցերի լույսի տակ՝ գաղափարական բովանդակության հարց, կառուցվածքի, շարահյուսման, ոճի հարց և այլն:

Թեև Մանուկ Լեւեղյանը իր նշանավոր էպոսագիտական աշխատություններում տվել էր մեկնաբանության բանալիները, Դեմիրճյանը ևս ասպարեզ հանեց «Սասունցի Դավիթ» իր ընթերցումը՝ չափազանց արժեքավոր եղբակցություններով: Նախ և առաջ խորունկ բացատրություն տվեց վեպի ծագման ժողովրդական հիմք ու ակունքներին (հնությանը), դրա մեջ դիտելով դարից դար փոխանցված և պատմական մի դարձակետի բյուրեղացած ժողովրդական ցասման և ըմբոստ ոգու արտահայտությունը: Նույնքան ուշագրավ էին վեպի պատմական ատաղձի և սյուեթիկական առանձնահատկությունների բացահայտումները, մանավանդ վերջին կեսին, որով «Սասունցի Դավիթը» ներկայացվում էր աղգային գեղարվեստական մտածողության հնագույն՝ դիցապատմական խորքերի հետ ունեցած սերտ առնչություններով:

Դ. Դեմիրճյանի առանձին ուշադրության առարկան են եղել XIX—XX դարերի գրողները՝ ողմանտիկներն ու ռեալիստները, արձակագիրներն ու բանաստեղծները, թատերագիրներն ու հրատարակիչները, բայց ամենից ավելի նրան դրադեցրել է այդ գրականության դագաթների՝ Խ. Աբովյանի, Գ. Սունդուկյանի, Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը:

Շատ աշխատություններ են գրվել «Վերք Հայաստանի» վեպի մասին, բայց ոչ ոք այդքան ինքնատիպ մեկնաբանություն չի տվել նրա ժանրային կառուցվածքի «սինկրետիկ» բնույթին, ուր, Դեմիրճյանի դիտումներով, իրար են դալիս արևելյան ժողովրդական և եվրոպական գրական վիպագրության սկզբունքները:

«Աբովյանի գրական ժանրերը» հետազոտությունը արվյանագիտության երևելի էջն է:

Դաբրիել Սունդուկյանը նույնպես եղել է բանասերների տեական հարցասիրությունների տեսադաշտում, բայց դեմիրճյանական մոտեցումները, մանավանդ աղգագրական-ֆոլկլորային-բարձրային-կենցաղագրական հիմքերից վերաճող ռեալիստական արվեստի դրույթը մնում է ամենահետաքրքրական մեծ թատերագրի ժառանգության մեկնաբանությունների շարքում:

Թումանյանագիտության և իսահակյանագիտության համար թանկադին, կարևոր է ասել՝ վճռական բանալիներ են Դեմիրճյանի խոր դիտարկումները՝ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության բոլոր սյուեթներով անցնող «հալածվածության» մոտիվի, նրա բանաստեղծությունների դոմինանտի՝ հառաչանքի, Ավ. Իսահակյանի երգերի ժողովրդական «նվաստ» ոճի հիմնավորումների, «պեսիմիզմ-օպտիմիզմի» և այլ խնդիրների վերաբերյալ: Դիտարկումներ, հղրակացություններ, կուհումներ, առանց որի անհնար է պատկերացնել հայ բանաստեղծության հսկաների ճշգրիտ ճանաչումը:

Աղգային գեղարվեստական հուշարձաններից բացի Դեմիրճյանի ղենումների ոլորտի մեջ էին նաև այլ ժողովուրդների, հատկապես ռուս գրականության հուշարձանները՝ «Իգորի արշավանքից» մինչև Մ. Շոլոխով և Ալ. Տոլստոյ, Ֆադեև («Ջախջախում») և Ֆուրմանով («Չապաև»): Նրա բազմաթիվ «ար-

ձագանքների» շարքում հետադոտական շնչով ընդգծվում է Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռյալ հոգիներ» վեպի լեզվի և ոճի հետադոտությունը, այն գրվածքի, որի շափագանց բարդ տեքստի հմուտ մեկնարան-թարգմանիչն էր ինքը:

Դեմիրճյանի հոգվածների գերակշռող մասը նվիրված է ժամանակակից գրականության տեսությունը և ընթացիկ գրական շարժմանը:

Դեմիրճյանը գրել է և՛ արձակի, և՛ բանաստեղծության, և՛ գրական քնննադատության մասին, բայց ամենից շատ՝ դրամատուրգիայի: Եթե ի մի բերենք դրամատիկական գրականությանը վերաբերող հոգվածների, ռեցենզիաների, Գրողների համամիութենական առաջին համագումարում արտասանած ճառի բոլոր մտքերը, ապա կստանանք սոցիալիստական դրամայի վերին աստիճանի ուշագրավ տեսական համակարգ, ուր գրական այդ ժանրի ներքին սկզբունքները դիտված են բազմակողմանիորեն՝ ըստ ժանրի կանոնների, ըստ «հին» և «նոր» թեմաների հարաբերության, ըստ խարակտերների և գործողության կապերի, ըստ հոգեբանության և կենցաղի առնչության:

Ոչ միայն թատերագրության, այլև գրականության բոլոր ժանրերի համար Դեմիրճյանը վերին պահանջ էր համարում երկի փիլիսոփայական կշիռը, սյուժեի, կերպարի, բառի «փիլիսոփայական ուղղությունը»: Մասնավորապես ուշագրավ են արձակի վավերագրական (ակնարկ) և գեղարվեստական (վեպ) տեսակների դասակարգմանը վերաբերող հոգվածը, արձակի և կյանքի հարատևությանը վերաբերող մտորումները: Այս ղանգակատնից էլ նայում էր գրականության նոր երևույթներին, մանավանդ երիտասարդական գրականությանը, առաջին հերթին արժեքավորելով այն գործերը, ուր արտաքին դեպքերի պատմաների մեջ երևում են ներքին կապ ու կապակցությունները: Այդպիսիք էին դադստանցի երիտասարդ արձակագիր Հիմենդի Կապիևի ռազմաճակատային օրագրերը, որոնց մեջ Դեմիրճյանը նշմարեց փիլիսոփայական հարուստ շերտեր:

Գ. Դեմիրճյանի վերլուծական քննությանն արժանացան Գ. Հմինի, Ս. Խանդադյանի, Ս. Կապուտիկյանի գրքերը և այլն:

Դեմիրճյանի հետադոտական խառնվածքի արտահայտություններից մեկը հայոց գրական լեզվի քննություններն են: Լեզվաշինարարական մոդուլների տեր գրող լինելով, Դեմիրճյանը պարբերաբար հանդես է եկել գրական, ավելի հաճախ՝ գեղարվեստական լեզվի վարդապետան օրինաչափությունների մեկնաբանություններով՝ հանուն կենդանի, հյութեղ, ազգային լեզվաոճական մտածողության կնիքը կրող արտահայտչության: Լեզվական խնդիրները քննելիս Դեմիրճյանը հանդես է բերել լայնախոհություն՝ գեղարվեստական լեզվի առաջ «ըստ շափի» բացելով և ժողովրդական բարբառների, և՛ գրարարյան հնաբանությունների, և՛ փոխառությունների աղբյուրները, բնավ չվախենալով «մաքուր, բայց անկենդան» լեզվի պաշտպանների ծառացումից:

Դ. Դեմիրճյանի լեզվաշինարարական մտորումները տեղ են գտել մի շարք վավերագրերում («Ղաղարոս Աղայանի լեզուն», «Մեռյալ հոգիների» լեզուն և ոճը», «Մասունցի Դավթի» պոետիկան), սակայն ամենից ավելի ամբողջական տեսք են առել «Ժամանակակից հայ գրական լեզվի զարգացման տեղեկեցները» բանավիճային հոգվածում (ուղղված է լեզվաբան Գ. Սևակի սխալ տեսակետների դեմ), ուր նա երևում է իբրև ազգային գրական լեզվի զարգացման ուղիների և աղբյուրների հմուտ մեկնարան:

Դեմիրճյանը դբադվում էր ոչ միայն գրականության, այլև արվեստների (երաժշտության, նկարչության, թատրոնի, ճարտարապետության) զարգացման խնդիրներով:

Դեռևս կյանքի վաղ հասակում հանդես բերելով երաժշտական ձիրքեր, ապա սովորելով Մոսկվայի կոնսերվատորիայի ջութակի դասարանում (Կ. Սարաջևի) և Ժնևի կոնսերվատորիայում, նա մինչև կյանքի մայրամուտը սլահպանեց երաժշտության պաշտամունքը:

Դրա ամենապերճախոս արտահայտությունն էր հայ երգի մասսայականացումը Շվեյցարիայի քաղաքների՝ Ժնևի, Լոզանի, Բևոնի, Ցյուրիխի հայ ուսանողների շրջանում, նրա մտերմությունը Ժնև ժամանած Կոմիտասի հետ (Կոմիտասի երգչախմբում էր եղել տարիներ առաջ):

Իր հետազոտությունների մեջ են հոգվածները Կոմիտասի պատմական նշանակությամբ, Կարա-Մուրզայի բերած նորության (բաղմաձայնության), Դմ. Շոստակովիչի 7-րդ սիմֆոնիայի առանձնահատկությունների մասին, բանավեճը երաժշտագետ Արշակ Ադամյանի հետ՝ ազգային երաժշտության «հայկական» և ոչ թե «ընդհանուր արևելյան» բնույթի շարժառիթով:

Դերենիկ Դեմիրճյանը սիրում էր նաև նկարել. «ազատ ժամերին» նա կատարում էր գրչանկարներ, երգիծանկարներ, ընկերական շարժեր, իսկ «Վարդանանքի» տարիներին՝ վիպի սյուժեներով փորձում է անգամ նկարել յուզաներկ կտավներ: Իր կերպարվեստագիտական ըմբռնումները տեղ են գտել մի շարք հոգվածներում՝ նվիրված Գ. Բաշինջուզյանի, Ն. Թադևոսյանի արվեստի բնութագրմանը:

Դ. Դեմիրճյանի ճարտարապետական իմացությունները երևում են նրա «Նոր մոնումենտալը» և «Քաղաքը» վիպական տարրերակներում:

Ամենից ավելի Դեմիրճյանը հանդես է եկել թատրոնի մասին: Բաղմաթիվ թատերախոսականներից բացի նա գրել է «Հուշեր և խոհեր մեր թատրոնի ու դրամատուրգիայի մասին» ընդարձակ, հիմնարար պատումը, ուր անչափ հետաքրքրական են և հուշերը դարավերջի ու դարասկզբի հայոց թատրոնի խմբումների, ուղիների, դեմքերի մասին, և մանավանդ խոհերը, որոնք Դեմիրճյանին բնութագրում են իբրև թատրոնական արվեստի խորունկ տեսաբանի:

«Դեմիրճյանը դերասանի արվեստի մասին» հոգվածում Լ. Հախվերդյանը նրան համարում է «դերասանական արվեստի ամենախորունկ ըմբռնողն ու բացատրողը», մեկնարանելով ապրումի ու ցուցադրման խաղաղոճերի, հուզականության և բանականության դերի, անկեցվածք խաղի, անձնավորման արվեստի, հոգեբանական թատրոնի նրա պատկերացումները³²:

Ոչ միայն «Վարդանանք» պատմավեպի լեզուն և ոճը, այլև առհասարակ Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության լեզվաոճական հատվածը հայ գեղարվեստական գրականության ամենահետաքրքրական երևույթների շարքում է:

Դ. Մահարու վկայությամբ Նդիշե Չարենցը մի առիթով ասել է, որ քամու թռցրած թղթի պատառիկից էլ կարելի է ստուգապես ճանաչել Դ. Դեմիրճյանի ձևագիրը, այնքան դեմիրճյանաբար ինքնուրույն են նրա կիրառած ոճաձևերը և այնքան դեմիրճյանաբար ճկուն են նրա արտահայտման եղանակները: Այս մտքով է ներթափանցված նաև Չարենցի «Մեր գրական լեզվի զարգացման

տինդենցները և Դ. Դեմիրճյանի լեզուն» նշանավոր ղեկուցումը՝ կարգացված 1934 թվականին:

Մեկնաբանելով հայոց գրական լեզվի զարգացման ու ձևավորման ուղիները՝ իր պատկերացումների սահմաններում (մոտավորապես Վ. Տերյանի «Հայ գրականության զալիք օրը» դասախոսության դրույթների ոգով), Չարենցը, իբրև գեղարվեստական լեզվի ազգային ձևի, ազգային ֆորմայի իսկական նմուշներ համարում է դեմիրճյանական ոճաձևերը, դրանց ազգայնության կարևորագույն հատկանիշը համարելով շարահյուսական կառուցվածքների (միավորների) հարադասությունը հայոց լեզվի օրենքներին:

Լինելով գեղարվեստական լեզվի հմուտ ճախարակողներից մեկը, Դեմիրճյանն այն մտքին էր, որ այսպես ասած «մաքրությունը» լեզվի հյուսթաղրկման համար նույնքան վտանգավոր ճանապարհ է, որքան ժարգոնային դուրսկացումը: Նա համադրական լեզվի դիրքերի վրա էր, որի համար էլ գնահատում էր նրան, այն էլ չափազանց բարձր, Նդիշև Չարենցը:

Քննության նյութ դարձնելով հայոց գրական լեզվի զարգացման ուղիները՝ կենտրոնաձիգ («Հյուսիսափայլից» մինչև Վահան Տերյան) և կենտրոնախույս (Խաչատուր Աբովյանից մինչև Հովհաննես Թումանյան) թևերով, Չարենցը անդրադառնում է նաև գեղարվեստական լեզվի ազգային, ինքնուրույն ձևերին, հայկական մտածողության բուն արտահայտություններին, դրա օրինակները բերելով Դեմիրճյանի «Տերտերը», «Դատաստան», «Քաջ Նազար» երկերից:

Նշակատ ընդունելով «Լեզուն արտահայտում է տվյալ ժողովրդի մտածողության ձևը» դրույթը, Չարենցն այն կարծիքին է, որ այդ ձևին չի կարելի հասնել ոչ գավառաբարբառով ու գավառական բառապաշարով, ոչ էլ կանոնավոր, բայց նիվելիրովկայի ենթարկված լեզվով:

Գեղարվեստական լեզվի սկզբունքների առումով, Չարենցի եզրակացությամբ, մեծ հարստություն են Դեմիրճյանի և՛ հեղինակային, և՛ կերպարային լեզուն, ուր ազգային ձևը յուրացվում է ոչ թե արտաքին գծերով, այլ այն տարրերի կուտակումով, որոնք հատուկ են միայն հայերենին, բխում են նրա շարահյուսական-կառուցվածքային օրենքներից, նրա ներքին տարերքից:

Օրինակներով հաստատելով Դեմիրճյանի ոճի և ձևի հազվագյուտ ինքնուրույնությունը, Չարենցը իր դիտարկումները ամփոփում է շատ վճռական տեսակետով. «Հիմքում ունենալով իբրև լավագույն լեզվի միավոր Վահան Տերյանի գրական լեզուն, պետք է հարստացնենք դա, պատվաստելով այն ինքնուրույն, այն գունագեղ ֆորմը, որոնց լավագույն նմուշները տվել է մեղ Դերենիկ Դեմիրճյանը»:

Չարենցի դիտումները փաստորեն հանգում էին Դեմիրճյանի ոճային մտածողության գնահատությանը:

Ինքը՝ Դեմիրճյանը ևս հողվածներում բազմիցս անդրադարձել է արտահայտման լեզվի՝ ոճի խնդիրներին, գտնելով՝ «Մի գրողի լեզուն մյուսից տարբերվում է շատ ու շատ առանձնահատկություններով: Ամեն գրող իր գրական ֆակտուրայով ներկայացնում է իր ֆորմի երկու կողմը. մեկ որ նա մասնակցում է ընդհանուր գրական լեզվին, հաստատում, ամրացնում է նրա հիմքերը, երբեմն պարզապես «կրկնում» է Ջղածը, և երկրորդ՝ մշակում է այդ լեզուն, մտցնելով իր սեփական տարրերը, նրբեմն շատ խորը քանդելով և շինելով»:

Ոճը համարելով առավելապես անհատական երևույթ՝ «ոճը խոսքի ժպիտն է, տխրությունը... կենդանի մարդու արտահայտիչ նշանը», «Ոճն սկսվում է այն ժամանակ, երբ խոսքի ձևի մեջ զգացվում է առանձնահատուկ տրամադրություն», «Ոճը մտքերն արտահայտելու ձևն է» և այլն, Դ. Դեմիրճյանը միաժամանակ դնում է ոճային մտածողության դարգացման խնդիրը, մասնավորապես ծառանալով «ոճի ծեփացման» երևույթի դեմ՝ հօգուտ ժամանակի նոր շնչին համապատասխանող ոճային-խոսքային կառուցվածքների, դինամիկ, հակիրճ, բովանդակավորված խոսքի:

Մայա Ավագյանի ճիշտ մեկնությամբ Դ. Դեմիրճյանը իր ոճային նկարագրով թեև չափազանց բաղմակողմանի գրող է, սակայն նրա մոտ հիմնականը «ներագծային-վերլուծական» սկզբունքն է, ուր կարևոր դեր են խաղում հերոսների հոգեկան, ներքին աշխարհի վերլուծությունները (Ավ. Իսահակյանը Դեմիրճյանին համարում է «հոգեբանական անալիզի վարպետ»), հուզական վերաբերմունքը (ի հակակշիռ դատողական-տրամաբանական տարրի գերակշռության), կյանքի առանձին բեկորների մեջ ընդհանուր օրինաչափություններ հայտնագործելու հակումը, պրողայի ութմական ձևավորումը: Դ. Դեմիրճյանը իր ստեղծագործության առաջին իսկ էջերից՝ սկսած քնարական ներշնչանքներից («Մի լաց, մի թացիր աչքերդ, աչքիդ լույսն ափսոս է, կանցնի») մինչև ստեղծագործության վերջին էջերը, տվել է անհատական ոճային մտածողության բաղում-բաղում օրինակներ՝ «հոգեկան անդունդների» բացահայտումներ («Ավելորդը», «Ցաված սեր», «Վարդանանք»), առանձին փաստի (բեկորի) և ամբողջի փոխադրականության օրինակներ (խոհական մանրապատումները), ութմական-չափածո ընդգծված սրձակ («Չարգչահը» պատմվածքը—ուղտերի քարավանի ընթացքի բնորոշ ութմի նկարագրություններով)³³ և, իհարկե, խտացված խոսքի անհամար օրինակներ, որ սփռված են նրա ստեղծագործության բոլոր էջերում (մոտավորապես այսպիսի խոսքային կառուցվածքներ՝ «Չէիք լինի ստրուկ, եթե չլինեիք ստրուկ»):

Դեմիրճյանի պատվիրաններից մեկն էր «Բարդ կյանքի բարդ արվեստի» պատվիրանը, մյուսը՝ «Գրել պետք է պարզ, ճիշտ, ավարտուն, լայն ընդհանրացումներով» պահանջը:

Դեմիրճյանն իներ այդ գեղագիտության կրողն էր:



1945 թ., երբ արդեն ասպարեզի վրա էր իր «գլխավոր գիրքը»՝ «Վարդանանք» պատմավեպը, լայնորեն նշվեց Դեմիրճյանի գրական գործունեության հիսնամյակը: Հորելյանական հավաքույթում, համառոտակի անդրադառնալով իր անցած գրական ճանապարհին, Դեմիրճյանը հետևյալ պատկերավոր խոսքով ամփոփեց իր գործը. «Սա ևս եղա հողի մեջ նետված այն հացահատիկը, որ մեռնում է, սրպենսզի գա հացը կենդանի...»³⁴:

Ասաց նաև, որ իր համար մեծ ուրախություն է ժողովրդի սերը և, մանավանդ, այն հանգամանքը, որ գնահատվում է իր սերը ժողովրդի հանդեպ: Սա դեմիրճյանական հերթական պարագործներից չէր, այլ ամեն մի գրական մշակի վերին երջանկությունն արտահայտող խոստովանություն՝ իր ժողովրդի դատաստանի առաջ:

Արդարև, Դեմիրճյանը պատվով բռնեց մեծ քննությունը. անցյալ դարի 90-ական թթ. մինչև կյանքի վերջը (1956), երբ հիվանդանոցում, ոսկրացած մատներով կատարում էր իր պատմական նոր վեպի՝ «Մեսրոպ Մաշտոցի» ձեռագրի սրբագրությունը, Դ. Դեմիրճյանը, տոկուն ու անխոնջ սերմնացանի պես, հայրենի գրականության ցեղերում լիաբուռն շաղ տվեց արիության, լույսի, արդարության սերմերը՝ ժողովրդի գոյության ոգեղենացած հացի համար:

Դա էր իր զեղագիտության գլխավոր շեշտը, որ ժառանգաբար ստացել էր մեծ նախորդներից, հաշատուր Աբովյանի, Միքայել Նալբանդյանի և մյուս մեծերի՝ ժողովրդին անմնացորդ ծառայելու, նրա ինքնագիտակցությունը վառ պահելու պատվիրանից:

ՍՏԵՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

«Պապ թագավոր» պատմավեպը ավարտվում է հայ ժողովրդի ճակատագիրը խորհրդանշող ցնցող պատկերով. բյուզանդական կուսակալ Տերինտը իր պալատն է հրավիրում հայոց թագավորին՝ իշխանների հետ և խրախճանքի պահին նենգաբար սպանում նրանց: Սպանվածների մեջ է լինում նաև երիտասարդ տարեգիր Երեմիան, որը ամենուրեք ուղեկցում էր Պապ թագավորին և գրի առնում հայոց պատմության ժամանակագրությունը: Երբ իշխան Բաթը սպանված Երեմիայի ձեռքից վերցնում է մատչանը, պարզվում է, որ «Հայոց պատմության» բոլոր էջերը թաթախված են արյունով: Պատմության այս ողբերգական բովանդակությունը շատ բանով կանխորոշել է հայ ժողովրդի հոգևոր մշակույթի դարգացման ուղղությունը:

Հայոց մշակույթի այս էությունը հիանալի է բնութագրել Վահան Տերյանը, գրելով հետևյալ տողերը. «Հայրենիքի երգը հնչել է մեղանում առավել կամ պակաս ուժով՝ Եղիշեից ու Խորենացուց սկսած մինչև մեր օրերը: Այդ զաղափարը կարմիր թելի նման անցնում է մեր գրականության միջով՝ սկզբից մինչև մեր օրերը, դարձել է մի անբաժանելի հատկանիշ, գունավորել է մեր ինտելիգենցիայի միտքն ու երևակայությունը դարեր շարունակ, անշուշտ, իր կոնկրետ ձևերի որոշ շեղումներով ու տարբեր գույներով, սակայն էությամբ միշտ նույնն է մնացել—մի ֆանտոմ է եղել, մի զորություն, որը մղել է դեպի հերոսական մարտիրոսության, դեպի աներևակայելի լարման հողեկան ու նյութական էներգիայի, մի անհասանելի, մի միշտ բաղձալի ցավատանջ իղձ է դարձել այդ անկախ հայրենիքի, այդ ազգային գոյության գաղափարը»¹:

Միանգամայն բնական էր, որ ազգային-ազատագրական պայքարի դարավոր ճանապարհ անցած ժողովուրդը նոր ժամանակների ազատագրական գաղափարներով թեւավորված, նոր հույսերով ու նոր ակնկալություններով պետք է որոներ իր փրկության ուղիները: Պարզ է նաև, որ հայ նոր գրականությունը դառնալու էր այդ պայքարի գաղափարական զինակիցը: Արդարև, Խաչատուր Աբովյանին հաջորդեցին ազատագրական գաղափարի նորանոր շեփորահարներ, ինչպես Դ. Ալիշանը, Մ. Նալբանդյանը, Բաֆֆին, Խ. Պատկանյանը, մի փոքր ավելի ուշ՝ Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն, Դ. Վարուժանը:

Ազգային-ազատագրական գաղափարները հայ նոր գրականության ուժի և կենսունակության աղբյուրը լինելով, միաժամանակ նրա «թուլությունն» էին, քանի որ շատ զեպերում գրողների հայացքից վարագուրում էին համամարդկային գաղափարները, ժամանակի սոցիալական խնդիրները, մարդու հոգեբանությունն ու կենցաղը: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Դանիել Վարուժանի խոստովանությունն ու տրտմուքը. «Հայրենիքի վշտին համար՝ երկար ատեն սրտիս մեջ ճնշելով է, որ կանուցանեմ նոր զգացումներ ու կրքեր. ժամանակ մըն ալ ինձի Բաղբը է իմ գրիչս իմ սրտիս մեջ քաթախել»: Ապա խոսելով իր «Յեզին սիրտը» գրքի մասին, որի մեջ ամփոփված էին բացառապես հայրենասիրական բանաստեղծություններ, նա գրում է. «Այս հատորը

երբ լույս տեսնե, պիտի սկսիմ ասկե վերջ լոկ կյանքե գրել. ահագին հեղեղ մը կա ներսս՝ որ մինչ ցարդ հայրենիքի դիտկներով թմրված էր»²։

Հայ ժողովրդի ազգային ողբերգությունը երկար ժամանակ խանգարում էր գրողներին՝ «կյանքե գրել», պատկերել կյանքն իր խորությամբ և լայնությամբ, մարդկային հոգեբանությամբ ու կենցաղով, դուրս գալ համամարդկային գաղափարների մայրուղին։

Հայ գրականության նոր սերունդը՝ Հովհ. Թումանյանը, Շիրվանզադեն, Մ. Մեծարենցը, Վ. Տերյանը, Նաե Ավ. Իսահակյանը և Դ. Վարուժանը, ազգային-ազատագրական գաղափարները ներդաշնակորեն առնչելով համամարդկային խնդիրներին, հայ գրականությունը դուրս բերին դարգացման լայն ճանապարհ։ Արարատի կատարի սեւ ամպերի հետ նրանք կարողացան տեսնել նաև հայ գեղեցկի, հայ աշխատավոր մարդու ճակատին իջած ամպերը և գրել կյանքի երգը, մարգու երգը։

Գեղարվեստական և գաղափարական այս մթնոլորտում էր, որ գրական առաջին քայլերն արեց Ստեփան Զորյանը՝ մեր արձակի խոշոր վարպետներից մեկը։ Նրա առաջին իսկ պատմվածքները արվեստի նոր որակ էին բերում և անմիջապես արժանացան գրական հասարակայնության ուշադրությանը։

Իր ստեղծագործական արմատները խորապես մխրճած ազգային կյանքի պարարտ հողի մեջ, Ստ. Զորյանը արվեստի լույս էր ստանում ռուսական և եվրոպական արձակի իրեն առավել հարազատ լուսատուներից՝ Տոլստոյից ու Զեյսովից, Ֆլորբերից ու Մուպսսոսնից։ Նա հայ արձակում կատարում էր ստեղծագործական նույն սխրանքը, ինչ Վահան Տերյանը պոեզիայի մեջ, ստեղծելով մի արվեստ, որի ազգային գունեղ հենքի վրա հյուսված էին ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության նրբագույն թելերը։

1

Ստեփան Եղիայի Զորյանը (Առաքելյանը) ծնվել է 1889-ի սեպտեմբերի 15-ին Մեծ Ղարաքիլիսայում*, նահապետական գյուղացու հարկի տակ։

Լեռնահովտի մեջ կբած մի փոքրիկ ու գեղատեսիլ ավան էր Զորյանի ծննդավայրը՝ Լոռու պատմական Վանք գյուղը, ամբողջովին սուղված փարթամ կանաչի մեջ։

Զորակով վաղում էր լեռնային սպիտակափրփուր գետակը, իսկ ձորալանջին խշշում էին դարավոր անտառները, որոնց վրով ու թարմ շունչն էր խաղում լեռնահովտի հետ։

Յուրաքանչյուր մարդու համար ոչ մի բան ավելի թանկ չէ, քան հողի այն անկյունը, ուր նա արել է առաջին քայլերը, աչք բացելով՝ տեսել է աշխարհի պես-պես գույները։

Ստեփան Զորյանի համար նվիրական այդպիսի անկյուն էր Ղարաքիլիսան՝ իր կանաչ հորիզոններով, լուսնյակ գիշերներով, ցողաշատ առավոտներով, այլև ֆարսանային հորդ անձրևներով, մառախուղների թանձր ցանցով, որի միջից դժվարությամբ իր զեմքն էր ցույց տալիս «քնած մանուկը»՝ Արևը...

Զորյանի ամենավաղ և ամենալուսավոր տպավորությունները կապված են ծննդավայրի բնության հետ։

* Սա. Զորյանի մանկության տարիներին Ղարաքիլիսան արդեն դավառական քաղաք էր, Անդրկովկասի վարչական քարտեզում կոչվում էր Մեծ Ղարաքիլիսա— Большой Каракильс.

«Որպէս գյուղացի երեխա,—պատմում է Զորյանը «Ինքնակենսագրական նոթերում»,—սիրում էի անասուններ, սիրում էի դաշտ, անտառ, մանավանդ սարեր ու անտառներ, որ կազմում են իմ ծննդավայրի գեղեցկութիւնը: Միշտ ցանկանում էի լինել անտառի այս ու այն մասում, բարձրանալ լեռները, ընկերներով կամ մենակ, գնում էինք նոր-նոր աղբյուրների գտնելու, եղնիկներ տեսնելու, կամ հատապտուղ հավաքելու»:

Բնության հրաշալիքների մեջ մանուկ Ստեփանը թերեւ առաջին անգամ դգացել է, որ մարդը Մայր բնության մի մասնիկն է, ինչպէս հողն ու երկինքը, արեւն ու լուսինը, ծառերն ու թռչունները, որ արդար բնութիւնը մարդուն տալիս է երեւի թե մեծագույն բարիքը՝ կյանքի հարազատ շունչը:

Ղարաքիլիսան թեւ հայտնի էր բնության ընտիր կտորներով, բայց նրա բնանկարին առանձին վեհութիւն էր տալիս «սրագագաթ լեռան ուղիղ կատարին» բարձրացող մենավոր ծառը, տեղացիների բառով՝ «կենտ ծառը»: Սա, Զորյանի պատկերավոր բնութագրութեամբ՝ «խորհրդանշում էր բարձրութեան երազը»:

Ղարաքիլիսայում կային ղանաղան արհեստներով (դարբնութիւն, պայտառագործութիւն, ներկարարութիւն, հյուսնութիւն) և մանրածախ առևտրով (ճոթի և մրգի առևտրով) ապրող մարդիկ, բայց բնակիչների հիմնական մասը իր հանապազօրյա ապրուստը վաստակում էր անասնապահութիւնից, մասամբ էլ՝ հրկրագործութիւնից և այգեգործութիւնից (վերջինս Ղարաքիլիսեցիների համար համեմատաբար նոր զբաղմունք էր):

Իր իսկ վկայութեամբ Զորյանի վաղ տպավորութիւնների մեջ առանձնահատուկ տեղ են գրավել գյուղական աշխատանքը, հողագործների վարն ու ցանքը՝ հայ գեղջուկի ավանդական «Հորովելի» ութմով, Մայմիս սարի հուշակավոր ալպիական արոտավայրերը բարձրացող նախիրը, հովիվների վառած կրակները, սարվորների եռուղեքը՝ կիթն ու խնոցին, աշնանային պտղաբաղը՝ Ղարաքիլիսայի կարմրաթուշ խնձորի այգիներում:

Բնութիւնից և գյուղական աշխատանքից բացի մանկութեան տարիների պայծառ կետերը եղել են տատի ու մոր պատմած մեկը մյուսից նախշուն հեքիաթները...

Մայրը եղել է հրաշալի պատմող, որի համար էլ դրացիները նրան տվել են «Տիկին Հոմերոս» անունը: Չմոռան հրկար գիշերներին սա իր շուրջն է բոլորել զավակներին (չորս եղբայր էին, երեք քույր) և բացել կախարդական հեքիաթների ու զրույցների անվերջանալի կծիկը...

Հայրը միշտ գրսում էր՝ իր գործի հետ, մեկ՝ փոքրիկ հողաբաժնում, մեկ՝ խանութում: Տնային հոգսերի ծանրութիւնը տանում էին տատն ու մայրը: Վերջինս եղել է նաեւ «առաջին ուսուցիչը»: Ոչ միայն հեքիաթներ է պատմել «մութ ու լուս աշխարհներից», Զմրուխտ թռչունից ու Պղնձե քաղաքից, այլև սովորեցրել այբուբենը այն չափով, որ մանուկ Ստեփանը կարողացել է զույնը գույն մատիտներով գրել իրենց եզան, կովերի ու շների անվանատառերը՝ Յուլակ, Շուշան, Ծաղիկ, Չամբար, Բողար...

«Ղարաքիլիսայում,—պատմում է Զորյանը «Ինքնակենսագրական նոթերում»,—կային հայկական հաստատուն տրադիցիաներ, սովորույթներ, ուր կրօնական ու ժողովրդական տոները, ծեսերը կատարվում էին ամենայն ճշտապահութեամբ, ջիւղմեղանդութեամբ ու մեծ շուքով: Մեր ավանում կային անգամ հեթանոսական ժամանակներից մնացած ծաղկի տոն (Համբարձում),

անձրևի տոն (Վարդավառ), բերքի օրհնության տոն և Նավասարդի ու Բարեկենդանի օրեր...»:

«Այս ամենի հետ միասին,—շարունակում է Զորյանը,—մեր ավանում կար մի տիրող զգացմունք՝ զարմանալի հայրենասիրություն. բոլոր տներում կախված էր «Ոգի Հայաստանի» նկարը՝ Անիի շքեղ ավերակների մեջ նստած մի սգավոր կին, որ հիշեցնում էր հայրենի երկրի երբեմնի անկախությունը և անցած փառքը, նաև V դարի ազգային մեծ հերոս Վարդան Մամիկոնյանի սաղավարտով դիմանկարը, որպես անձնադեմ հայրենասիրության սիմվոլ: ...Ամենքը երազում էին հայրենիքի ազատություն, ամեն տեղ երգում էին Միքայել Նալբանդյան, արտասանում էին Պատկանյանի «Հիմի» էլ լռենք, եղբայրք...»: Երիտասարդների իգիալը նաչ. Աբովյանի խիղախ հայրենասեր Աղասին էր»³:

Յոթ տարեկանից Զորյանը հաճախել է Զաքար վարժապետի մասնավոր դպրոցը (այդ ժամանակ փոխարքա Գուլիցինի հրամանով փակվել էին հայկական դպրոցները), որը բնավ նման չէր այն «պանսիոններին», որ գործում էին «լուսավորության կենտրոններում»:

Մասնավոր դպրոցում նախագիտելիքներ ստանալով, Զորյանն այնուհետև ընդունվում է ծննդավայրի նորաբաց ուսական դպրոցը, որն ավարտում է 1904 թվականին:

«Ինքնակենսագրական նոթերում» Զորյանը հիշում իրենց պարտեզի կղմինդրե տանիքով փոքրիկ այն տնակը, ուր մինչև լուսաբաց, մինչև աքաղաղների կանչը կարդում էր հայ և ռուս գրողների գրքերը. «Այժմ, երբ ես եմ նայում կյանքիս անցած ճանապարհին, ինձ թվում է, թե իմ ամենաանբախտիկ օրերն անցան այդ խարխուլ, անզարդ տնակում, երբ ես, ամեն հուզսից ազատ, ամբողջովին լի սիրած գրքերի հետ էի և պատրանքներով լցնում էի մեր պարտեզը, մանավանդ լուսնյակ գիշերներին»⁴:

Ինչ էր կարդում:

Տարբեր տեղերում՝ ինքնակենսագրական գրություններ, հուշեր և այլն, Զորյանը հիշատակում է այն գրողների ու երկերի անունները, որոնք առանձնապես շարժել են նրա հետաքրքրությունը:

Դրանց մեջ են և. Աբովյանի «Վերք Հայաստանին», Պ. Պոռչյանի և Բաֆֆու վեպերը, Ռ. Պատկանյանի և Հովհ. Թումանյանի բանաստեղծությունները, V դարի հայ պատմիչները, ռուս գրականությունից Պուշկինը, Լերմոնտովը, Կոխլովը, Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»:

«Սովորելով ուսական դպրոցում,—գրում է Զորյանը մի նամակում,— ես և իմ դասընկերները, բնականաբար, հայ գրականությունից առաջ ծանոթանում էինք նախ ռուս գրականությանը՝ թե դասագրքերում տպված հատվածներով, թե առանձին գրվածքներ կարդալով և թե ուսուցիչների զրույցների միջոցով: Պուշկինի, Լերմոնտովի, Կոխլովի հետ միասին (այն ժամանակ և Տոլստոյին լայն շփերով չէին անցնում) մեր ամենասիրած հեղինակներից էր Նեկիլայ Վասիլևիչ Գոգոլը:

Առաջին երկը, որ կարդացի այդ՝ իր արվեստի թարմությունը չկորցնող հեղինակից, «Շինելն» էր... Զավեշտական և միաժամանակ անչափ խղճալի Ակակի Ակակիևիչը օրերով չէր հեռանում մտքիցս, նա ինձ թվում էր ոչ թե հեղինակի կողմից հորինված պերսոնաժ, այլ կենդանի մարդ, որ աշխատում էր Ռ դեպարտամենտում, քայլում էր Պետերբուրգի փողոցներում... և հանկարծ ենթարկվում է տխուր արկածի: Նա խղճում էի նրան, որ այնքան մեծ

զրկանքով ձեռք բերած շինելը գողերը հանում են հագից... Միենույն ժամանակ նա ինձ թվում էր բախտից ու մարդկանցից մերժված մի խեղճ, հասարակ մարդ շքեղ մայրաքաղաքի փարթամ հասարակության մեջ, որ կյանքը լայնորեն վայելելով, չի նկատում, չի խղճում Ակակի Ակակիելիչի նման խեղճ մարդկանց...»⁵:

Ղարաքիլիսայում Զորյանի մանկության տարիներին, հաճախ էին հայտնվում թափառական գուսաններ՝ մաղախն ուսերին: Շրջելով բակից բակ, տնից տուն, նրանք պատմում էին դյուցազնական ժամանակների Հայաստանի, հայոց պատմության նշանավոր անձանց փառահեղ գործերի, ժողովրդի մղած հերոսամարտերի՝ Ավարայրի, Զեյթունի մասին, իրենց շուրջը խմբված մարդկանց ներշնչելով հայրենասիրական ու ազատասիրական ապրումներ:

Պատանեկան տարիներին Զորյանի վրա առանձնահատուկ տպավորություն են թողել հայ ժողովրդական վիպերգը՝ «Սասունցի Դավիթը» պատմող գրարներն ու ասացողները. «Առաջին անգամ ես մեր էպոսը լսել եմ մանկությանս օրերին այն թափառական գրարներից, որ անհղ՝ իրանց ապրուստի այդ միակ գործիքը, թևերի տակ շրջում էին դյուզից գյուղ, ավանից ավան, և բուրդ գլելով ու թաղիք գցելով, գրույցներ ու հեթաթներ էին պատմում դյուղացիներին»:

Թափառական գրարների խմբից Զորյանը հատկապես առանձնացնում է նրանց ավագին՝ «Միքել Անջելոյի Մովսեսին նմանող ջլապինդ ծերունուն», որը, իր ասելով, «պարմանալի պատմություններ գիտեր»:

Նրա պատմմաների մեջ,—գրում է Զորյանը,—առաջին տեղերից մեկը գրավում էր Սասնա դյուցազունների վեպը, որը ծերունին պատմում էր տարբեր եղանակներով, մերթ ծոր տալով, մերթ արագացված ռիթմով, ասես «ինքնականատես է եղել ու մասնակից, ինքն էլ պատմության հետ եկել է հեռվից, հին ժամանակներից, իր գրույցի դարերից»:

Թե ժողովրդական ասացողների ասմունքը, թե իր հարազատ կուլա բարբառով «զրից» անող ծերունիների հյուսիսի բառն ու բանը այնքան խոր հետքեր են թողնում, որ հետագայում գրած երկերում շատ անգամ դիմում է այդ ասմունքի ու «զրիցների»՝ կենդանի խոսքի, ոճական գույներին ու պատմողական հնչերանգներին:

Բնության, ալգային-ժողովրդական ծեսերի և գրքերի ներշնչանքները Ստեփան Զորյանի այսպես ասած «բանաստեղծական աշխարհն» էր: Կյանքը, սակայն, ուներ իր առօրյա պրոզան, տնտեսական հոգսերն ու սոցիալական հակասությունները, որոնք չէին կարող աննկատ մնալ. «Ճանապարհ Արսենը հայհույում էր հորս, ծեր քահանա Տեր Սարգիսը զանգատում էր իր եկամուտի պակասությունից, բռնի Սիմոնը խոսում էր անտառում թաքնված դանձի մասին, իսկ հարեան Պետրոսը հավան չի կենում երկաթուղուն»:

Սրանք այն նոր երևույթներն են, որոնք նահապետական կյանքի անիվը շրջում են դեպի բուրժուական հարաբերություններին բնորոշ բարքերը:

Ամենուրեք՝ և՛ ընտանիքում, և՛ ընտանիքից դուրս, և՛ շուկայում, և՛ գրասենյակում, խոր արմատներ է տարածում դարի ոգին՝ նյութապաշտությունը, ավելի շեշտելով մարդկանց վիճակների տարբերությունները:

Ստեփան Զորյանը ժամանակի նոր երևույթների՝ նահապետական բարքերի անկման և մարդկային էության աղավաղումների, ականատեսն էր:



Ալեկ Բախուց



Գուրգեն Մանարի

Բուռն, հափշտակված ընթերցանությունը, որ Ղարաքիլիսայից հետո շարունակվում է նաև Թիֆլիսում՝ «լուսավորության կենտրոնում» (Զորյանը 1905-ին եկել էր Ներսիսյան դպրոց ընդունվելու, բայց քննություններից ուշանալու պատճառով չէր ընդունվել), իր իսկ խոստովանությամբ, եղել է կյանքի ճանաչման ու իմաստավորման հզոր միջոցներից մեկը:

Օրեր շարունակ նա ապրել է կարդացած հարյուրավոր գրքերի տպավորության տակ: Դրանցից էլ քաղել է գրական առաջին դասերը՝ հոգու խորքում փայփայելով գեղարվեստի ասպարեղ ոտք դնելու թաքուն հրազանքը, որը ծնվել էր դեռ Ղարաքիլիսայում, երբ նա գրական «գաղտնիքների» պատասխաններն էր փնտրում ալլեայլ գրքերում, բայց չգտավ ոչ Պ. Պոռշյանի «Սոս և Վարդիթերում» (կարդացած առաջին հայերեն գրքում), ոչ «Տարաս Բուլբայում» (չնայած ստացած «փառահեղ տպավորությանը»), ոչ էլ «Պատերազմ և խաղաղության» մեջ («այդ խոշորագույն երկում էլ ես գրելու գաղտնիքը չգտա...»):

«Նս եկա, վերջապես, մի եզրակացության, որ գրելու գաղտնիքը գրքերի մեջ չէ, ալլ...»:

Դասական գրականության անթառամ երկերից բացի, որոնք, այդուամենայնիվ, բացեցին շատ «գաղտնիքներ», Զորյանի հոգեկան աշխարհի ձևավորման մեջ վճռական դեր ունեցան կյանքից ստացած տպավորությունները:

Ղարաքիլիսան՝ երբեմնի նահապետական՝ վարքով ու բարքով ապրող ամառանոցային գողտրիկ ավանը, նոր կառուցված Թիֆլիս-Կարս երկաթուղու շնորհիվ, ապրում էր հասարակական շրջադարձի տարիներ: Կյանքի ավանդական դանդաղ ընթացքի մեջ խոր ակոսներ էր բացել բուրժուական հարաբերություններին բնորոշ հոգեբանությունը, մանավանդ եսասիրության զգացումը՝ աշավաղելով բարքերը, բարոյական չափանիշները, մարդկանց դատապարտելով փակուղիներին:

Կյանքի մասին ունեցած նախնական, միամիտ պատկերացումները («Աշխարհը թվում էր մի գյուղ հասարակ, արևը՝ անտառի մեջ քնած մի մանուկ, իսկ կյանքը՝ պարզ ու մթին հանելուկ») սկսում են տեղի տալ իրականության սրտզայի առաջ: Կյանքի ճանաչման ընթացքը ավելի է խորանում Թիֆլիսում՝ անդրկովկասյան հասարակական եռուլեռի այդ յուրօրինակ խառնարանում, ուր Զորյանն անց է կացնում իր կյանքի բավական երկար հատվածը՝ 1906-ից մինչև 1919 թվականը:

Թիֆլիսը, որ այդ տարիներին շնչում էր գեղարվեստական մեծ կյանքով, վճռական դեր է խաղում Ստ. Զորյանի գրական ճակատագրի մեջ:

«Սուրհանդակ» թերթում իրրե թարգմանիչ, «Մշակում»՝ իրրե թարգմանիչ և լրագրող աշխատելիս Զորյանը ծանոթություն է հաստատում Նար-Դոսի, Շիրվանզադեի, «Գեղարվեստի» հրատարակիչ Գ. Լեոնյանի, դասախոսությունների համար Թիֆլիս եկած Վ. Տերյանի, Հայ գրողների կովկասյան ընկերության նախագահ Հովհ. Թումանյանի, գրական, թատերական, գիտական ասպարեղի մարդկանց հետ, — մի խոսքով ընկնում է մի այնպիսի միջավայր, որն ամբողջապես ապրում էր հայրենի մշակույթի զարգացման մտահոգություններով:

Զորյանին վիճակվում է լինել զրուցակիցը, ունկնդիրը, երբեմն նաև առաջին ընթերցողը հայ գրողների: Հանգիպումները խմբագրատներում, հասարակական վայրերում, ընտանեկան հավաքույթներում երիտասարդ հեղինակի

համար (Զորյանը դարասկզբից արդեն մամուլում տպագրում էր իր առաջին պատկերները) ճշտում են գրողի, մասնավորապես հայ գրողի կոչումը:

Հովհ. Թումանյանը՝ 1913, 14, 15 թվականներին Հայ գրողների կովկասյան ընկերության ժողովներում արտասանած ճառերով, Նար-Դոսը և Շիրվանզադեն՝ մտերմական զրույցներով, Վահան Տերյանը «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությամբ (Զորյանն այդ դասախոսության ունկնդիրների մեջ էր) երիտասարդ գրողին կողմնորոշում են դեպի կյանքի, հոգեբանական խորացումների, «երկրի բուրմունքը» արտահայտող, ողբից ու աղոթքներից, ամեն տեսակ «մողեռն» քամիներից հեռու գրականությունը, դեպի արվեստի ժողովրդական հողը, դեպի ռուս գրականության հյութեղ ռեալիզմը և ֆրանսիականի (Ֆլորեր, Դոդե, Մոպասան) հոգեբանական վերլուծության նրբությունը:

Զորյանը եղել է երիտասարդ գրողների այն խմբի մեջ, որ Հովհաննես Թումանյանի բնակարանում լսել է մեծ բանաստեղծի խորհուրդները գրականության նշանակության ու գրողի կոչման մասին: Նրա վրա անջնջլի տպավորություն են թողել Թումանյանի պատվիրանները, թե՛ «Երիտասարդը պետք է լավ ապրի, որ կյանքին լավ աչքով նայի, լավ բաներ գրի, թե չէ մեր գրականությունը ժանգոտել է լաց ու արտասուքի մեջ», թե՛ «Արվեստը մի թափուհի է, որ սիրում է նվիրվածություն ու շոպյություն», թե՛ «Պետք է մեր ժողովրդի լեզուն, կյանքը լավ ուսումնասիրել և այն ժամանակ, ես հավատացած եմ, որ մեր երիտասարդ գրողները կտան ժողովրդին հարազատ գործեր»:

Ոսկե խորհուրդներ, որ ճակատագրական նշանակություն ունեցան Զորյանի ամբողջ կյանքում, ճիշտ հունի մեջ դրին նրա տվյալները:

Կենսաթրթիռ, բնական արվեստի ոգով են շնչում նաև երիտասարդ գրողին Շիրվանզադեի տված խորհուրդները՝ նկարագրել կյանքն իր հարստությամբ և «ոչ թե կյանքի պատառիկները, որոնք, լավագույն դեպքում, ընթերցողի համար կարող են դեսերտ լինել»:

Ինչպես և Նար-Դոսինը՝ «Դրականության մեջ կարևորը և հետաքրքրականը մարդն է՝ իր հոգեբանությամբ»:

Ստեփան Զորյանի գրական մուտքի օրերին՝ տասական թվականներին, մեծ խոսք ու զրույց էր գնում հայ գրականության զարգացման նոր ուղիների, արվեստի բարձր չափանիշների, հայ գեղարվեստը հմուտական մակարդակին բարձրացնելու խնդիրների շուրջը: Դրական մթնոլորտում թրթռում էր նոր խոսքի պահանջը:

Հասունացած տրամադրությունների խտացումը եղավ Վահան Տերյանի «Հայ գրականության գալիք օրը» դասախոսությունը:

Վահան Տերյանի կողմն էր գրական երիտասարդությունը՝ արվեստի նոր բարձունքներ գրավելու բուռն մղումներով:

Ստեփան Զորյանի վրա ևս մեծ տպավորություն է թողնում Տերյանի խոսքը:

Դասախոսությունից հետո նա ծանոթանում է իր սիրելի, բոլորի պաշտած բանաստեղծի հետ:

«Մենք շատ ենք հետ մնացել,—ասում է Վ. Տերյանը,— այսպես չի կարող մնալ մեր գրականությունը, պետք է նրան թափ տալ և բարձրացնել...»:

Արվեստի բարձր դասեր տալուց բացի, Թիֆլիսի միջավայրը Զորյանին ներշնչում է ազգային հպարտության զգացմունքներ:

Հայ բաղձադարյան մշակույթը երբեք տանքան մեծ ուշադրության չէր արժանացել, որքան տասական թվականներին: Ն. Մառի հնագիտական պեղումներից հետո, որ համաշխարհային կարծիք ստեղծեց հայ ճարտարապետության շուրջը, երևույթ էին Վ. Բրյուսովի և Մանուկ Աբեղյանի հրապարակային այն դասախոսությունները, որով շարժվեց «լուսության սառույցը» և ի լուր ամենքի հռչակվեց հայոց միջնադարյան բանաստեղծության և ժողովրդական վեպի միջազգային նշանակությունը:

Թիֆլիսի միջավայրից Ստեփան Զորյանը ժառանգեց նաև մայրենի լեզվի պաշտամունքը, դարձյալ գրական ավագանու, հատկապես Ղազարոս Աղայանի շնորհիվ, որի հետևյալ խոսքը շրջում էր բերնեբերան. «Մի ամաչեք մեր լեզվից: Փողոցով անցնելիս բարձր խոսեք, որ ամենքը, օտարներն էլ զգան, թե կա հայ ժողովուրդ և հայոց լեզու, որը ոչ մի բանով պակաս չէ ուրիշների լեզուներից»:

«Մի ժամանակ,—գրում է Զորյանը ինքնակենսագրական գրության մեջ (1930),—տարվեցի սիմվոլիստներով և իմպրիսիոնիստներով: Բայց դա կարճ տևեց: Ռեալիստները միշտ էլ հաղթում էին»:

Շրջադարձի մեջ, անկասկած, վճռական է եղել գրական ավագների դերը, որոնք, ի դեմս Զորյանի, տեսնում էին «աստծո շնորհով» կոչված գրողին և ամեն կերպ քաջալերում էին նրա գրական մոտքը: Առաջին պատմվածքների մասին բարձր տպավորություններ են հայտնել Շիրվանզադեն, Հովհ. Թումանյանը, Նար-Դոսը, Վրթ. Փափագյանը, իսկ Վ. Տերյանը որոշել էր իր առաջաբանով, Մոսկվայի «Պանթեոն» հրատարակչության միջոցով տպագրել Զորյանի պատմվածքների հավաքածուն, որը, սակայն, չիրագործվեց պատերազմական հանգամանքների պատճառով:

Բնությունից Զորյանը ստացել էր գրողի ձիրք, գրական միջավայրը տվեց պեղարվեստական ճաշակ, կյանքը՝ մարդու սոցիալական կապերի ու հոգեբանության իմացություն. այս ամենի շնորհիվ գրական ասպարեզ մտավ մի նոր անուն, որը կոչված էր խոշոր դեր խաղալու հայ գեղարվեստական արձակի պատմության մեջ:

2

Սկսած 1909 թվականից, երբ տպագրվեց «Քաղցածները» հոգեբանական պատկերը, Ստ. Զորյանը պարբերական մամուլում, առավելապես «Մշակի», էջերում, տպագրում էր իր պատմվածքները՝ կյանքի զանազան խնդիրների շուրջը:

1918-ին այդ պատմվածքներից նա առանձնացնում է նյութով ու տրամադրությամբ հարադատ գործերի մի հավաքածու, որն իրեն «պատմվածքների I հատոր» տպագրում է Թիֆլիսի «Պատանի» հրատարակչությունը՝ «Երիտասարդ գրողների գրադարան» մատենաշարով:

Դա հայ գրականության պատմությանը հայտնի «Տխուր մարդիկ» գիրքն էր, որին հետևելու էին պատմվածքների մյուս «հատորները»՝ քաղված դարձյալ պարբերական մամուլից:

Ինչ-ինչ պատճառներով մյուս ժողովածուները լույս տեսան ավելի ուշ («Ցանկապատը»՝ 1923-ին, «Պատերազմը»՝ 1925-ին)՝ 1918-ից հետո գրած նոր գործերի հավելումներով:

Տասական թվականներին գրած պատմվածքները ժողովելով ըստ շարքերի, Զորյանը այդ առանձնացումով ոչ թե ներկայացնում էր իր զարգացումը՝

գրքից գիրք, ինչպես մեկնաբանվել է գրականագիտության մեջ, այլ դրանով ընդգծում էր յուրաքանչյուր շարքի նյութի որակական միատեսակությունը:

«Տխուր մարդիկ» շարքը մեծ տպավորություն թողնեց ժամանակակիցների վրա: Դ. Դեմիրճյանը «Տխուր մարդիկ» քննարկման ժամանակ այսպես գնահատեց այդ գրքի «պատմագրական» կշիռը. «Այս գրքում հս ղգում եմ մեր ազգային գրականության և եվրոպական գրական ձևերի սինթեզը, ինչ պակասում էր մեզ մինչև այժմ: Հայկական արձակի մեջ ազգային ձևը շարունակում է իր առանձին գոյությունը՝ Արուստից մինչև գյուղագիրները և եվրոպական ձևը՝ Շիրվանշահից սկսած: Առաջին անգամ այդ երկու ձևերի համադրումը ես գտնում եմ այս փոքրիկ գրքի մեջ»:

XX դարի արվեստում, հայ գրականության մեջ նույնպես, ուժեղացավ հետաքրքրությունը մարդու ճակատագրի հանդեպ. կյանքի ընդհանուր սոցիալական գծերի հետ միասին, որ XIX դարի ռեալիզմի գեղագիտական հիմունքն էր, գրականության մեջ տեղ գրավեց նաև առանձին մարդու պատմությունը:

900-ական—910-ական թվականների հայ իրականության համար բնորոշ երևույթ էր տխուր մարդը՝ համընդհանուր սոցիալական ճգնաժամի մեջ հայտնված այն մարդը, որին իրականությունը դատապարտել էր հոգևոր աղքատացման, գոյության մի կեսի վրա անշարժանալու, մարդկային բովանդակությունից զրկվելու խաշին:

«Ստեփան Զորյան. տասական թվականներ» (1960) հետադոտության մեջ Խ. Սարգսյանը, ղուգահեռ անցկացնելով Ա. Պ. Զեխովի «Хмурые люди» և «Տխուր մարդիկ» ժողովածուների միջև և բնավ չժխտելով ստեղծագործական ներքին առնչությունները, այդուամենայնիվ, էական, անգամ արմատական տարբերություններ է տեսնում Զեխովի և Զորյանի հերոսների սոցիալական տիպաբանության մեջ. «Զեխովի հերոսների համար հեղձուցիչ է ինքնակալական ռեակցիայի մթնոլորտը, նրանց համար անհանդուրժելի է այդ իրականության կեղծիքը, նրա անհոգությունը, քաղքենիությունը, մարդկային արժանապատվության տրոհումը: Զիշտ է, նրանք այս ամենին պատասխանում են միայն ինքնասպանությամբ, կամ մահվան անտարբեր սպասումով, կամ էպիլեպտիկ ջլածգումներով, կամ էլ շարունակում են իրենց գոյությունը՝ միշտ դժգոհ ու բարկացած: Բայց նրանց բոլորի մեջ էլ ինչ-որ մի կայծ կա, որ կառվում է ապագայի հետ: Նրանք երազում են ազնիվ ու պոետական կյանքի մասին, նրանք ունեն «մարդկային տաղանդ»... այսինքն՝ ուրիշի տառապանքը սուր զգալու բնդունակություն, «ընդհանուր իդեալի»... այսինքն աշխարհայացքի մեծ կարոտ: Նրանք առաջ են նայում և ոչ թե ետ: Նրանք իր ժամանակի լավագույն մարդկանցից են: Նրանք վերընթաց գծի վրա են...»

Բոլորովին այլ են Զորյանի «տխուր» մարդիկ: Նրանք ոչ թե վերընթացի, այլ վարընթացի մարդիկ են: Կապիտալիզմի ջրաղացքարը կամ անդառնալիորեն մանրացրել է նրանց, կամ աղճատել, այլանդակել, երկու դեպքում էլ նեոսել կյանքի վերջին շարքերը»⁷:

Սոցիալական իրենց նկարագրով Զորյանի հերոսները ավելի շատ հիշեցնում են Գոգոլի («Շինել»), Դոստոևսկու («Խեղճ մարդիկ») հերոսներին, իսկ Զեխովի հերոսները, որոշ իմաստով, ուսս գրականությանը քաջ ծանոթ «ավելորդ մարդու» տարատեսակն են՝ պատմական նոր իրադրության մեջ:

Զորյանից առաջ հայ գրականության մեջ «տխուր մարդու» դիմագիծը երևաց արդեն Նար-Դոսի «Մեր թաղը» պատմվածաշարում՝ մարդկային այդ որակը կասկածելով որոշակի խավի՝ արհեստավորության և աշխարհագրական որոշակի միջավայրի՝ մեծ քաղաքի արվարձանի հետ:

Զորյանը վերացրեց այդ սահմանագծերը. նրա «տխուր մարդը» այդպիսին է և՛ գավառում, և՛ գյուղում, և՛ «լուսավորության կենտրոնում»:

Այնուհետև. Զորյանի «տխուր մարդու» էությունը որոշվում է ոչ այնքան այդ մարդու սոցիալական վիճակով, որքան այն կյանքի ճգնաժամային իրադրությամբ, որն արտադրում է մարդու այդ որակը, այսինքն՝ հասարակական ախտով գծերից ու ձգտումներից միանգամայն զրկված, իրենց նեղ պատշանների մեջ ամփոփված, իրականությունից կենսական գրգիռներ չստացող «տխուր մարդկանց»:

«Թիֆլիսի Սուղատսկի բաղարով... անցնում էր մի երիտասարդ՝ մի փոքրիկ կապոց ձեռքին»:

Այդ երիտասարդը նախկին բանտարկյալ էր, որ նոր էր դուրս եկել բանտից և դնում էր իր հանգուցյալ հոր «լավ ծանոթի»՝ խանութպան Աբելի մոտ, նրանից դրամական օգնություն խնդրելու:

«Բարի և ոռմանտիկ» դեմքով խանութպանը սպասածից ավելի սիրալիր ներս է կանչում անակնկալ այցելուին, որը խանութ մտնելուց առաջ այնքան սուր ապրումներ էր ունեցել: Մտածում էր, կհավատա՞ արդյոք խանութպանը, կմեկնի՞ր օգնության ձեռք:

Տեղի է ունենում անսպասելին:

Երիտասարդը ոչ միայն չի ստանում ակնկալված չնչին օգնությունը, այլև խանութպանին է թողնում գրպանի վերջին կոպեկները՝ փոխարենը առնելով անպետք մի շաքարաման. «Մի քանի բոպեից արդեն նա քայլում էր նորից Սուղատսկի բաղարով, նույն կապոցի հետ մի նոր շաքարաման ձեռքին»:

Սա «Շաֆաբալան» պատմվածքի բովանդակությունն է:

Մայրահեղ կարիքի մեջ գտնվող ուսանող Արշամը արդեն քանիբորորդ անգամ մտքում որոշում է կայացնում՝ գնալ վաճառական Թևոսի մոտ և պահանջել հասանելիք դասագինը. «Բավական է այլևս, դնամ պիտի և ասեմ՝ «Պարոն, տվեք իմ հասանելիքը»... Այո, այդպես էլ կասեմ, թող նեղանա: Սառը ջուր շատ կա, անամոթ: Ամեն օր «էսօր-էգուց, էսօր-էգուց» և վերջ չկա՝ «էսօր-էգուցին»: Խաբեբա: Փող ես պարտք, տուր, չես տալու, ասա չեմ տալիս: Այն ժամանակ անելիքս կիմանամ: Թե չէ՝ տանել-բերել ու խաբել... Ինքդ լավ դիտես, միջոցներից զուրկ ուսանող եմ և միակ եկամուտը դասագինն է... Պարարտ խող է ինքը, կարծես ես էլ իրեն պես ապահով հմ և ամեն օր կակառ եմ խմում...»:

Ուսանող Արշամը հույսեր է կապում ստանալիք դասավարձի հետ. դրանով նոր հագուստ կգնի և ժամանակավորապես կդառնա ապահով կենցաղի տեր:

Դեմ առ դեմ հանդիպելով վաճառականին, Արշամի հոգում կուտակված զայրույթն իջնում է: Նրա հետ էլ տեղի է ունենում նույն բանը, ինչ տեղի ունեցավ «Շաքարամանի» հերոսի հետ: Արշամը ոչ միայն չի ստանում դասավարձը, այլև վաճառականին պարտք է տալիս իր մոտ եղած մի քանի կոպեկը և խորտակված հույսերով դուրս գալիս փողոց:

Սա էլ «Վեռակաճ մաւրը» պատմվածքի բովանդակությունն է:

Այս պատմվածքներում երկու խեղճ, անճարակ հերոսների դիմաց կանգնած են երկու մանրավաճառ, թվում է, թե նրանցից ավելի ուժեղ և ավելի զորավոր: Սակայն և՛ Աբելը, և՛ Թևոսը նույնպիսի «տխուր մարդ» են, ինչպես «տխուր» են նախկին բանտարկյալն ու տնային դասատուն: Բանն այն է, որ Ստեփան Զորյանը մարդու «տխուր» լինելը բացատրում է ոչ այնքան նրանց սոցիալական վիճակով. դրանք այն մարդիկ են, որոնք չունեն հոգեկան բարձր մղումներ, ապրում են միօրինակ, ձանձրալի, սահմանափակ կյանքով:

Սա բնավ չի նշանակում, թե Զորյանը զանց է առնում սոցիալական վիճակների տարբերությունը:

Ցայտուն օրինակներից մեկը «Ճաշը» պատմվածքն է:

Այս պատմվածքը բացվում է վերին առտիճանի տպավորիչ նկարագրությամբ.

«Ժամը չորսն է:

Սուղլակ թաղը ճաշում է:

Օրվա այս պահին Թիֆլիսի այդ հարուստ թաղի արտաքին տեսքը խաղաղ էր, ինչպես գյուղի հնձի ժամանակ: Փողոցների և գրասենյակների ծանրախոհ կյանքն ու շարժումը անցել է սեղանատները, ուր, մարդկանց ձայներից բարձր՝ հնչում է ափսոսների, պատառաքաղների ու դանակների զնգոց: Սպասավորները մեկը-մյուսի հետևից ելումուտ են անում խոհանոցից սեղանատուն, սեղանատնից խոհանոց: Տիրում է մաքրություն, լիություն և ձևականություն: Մարդիկ ուտում են ծանր և խոսում են անվրդով»:

Այնուհետև Զորյանը նկարագրում է պարոն Լևոն Ազիզյանի ճաշի հանդիսավոր արարողությունը. — կուշտ մարդու սովորական կենցաղ, — ուր այդ հղիացած ու ձանձրալի, չափազանց ձանձրալի մարդը երևում է հոգեկան աշխարհի բացարձակ դատարկությամբ:

Պարոն Լևոնի ճաշի միջոցին ամեն օր նրա թիկունքում կանգնած է լինում սպասավոր Գրիգորը. «Պարոն Լևոնը մի քանի րոպե լուռ ճաշում է: Սպասավորը, նրա ետևը կանգնած, նայում է նրա թիկունքին, գլխին ու ծնոտներին, որոնց շարժումից շարժվում են և նրա ականջները»:

Լևոն Ազիզյանը՝ անվերջ իր վշտերից պատմող, շարունակ խոհարարի վրա մրթմրթացող, անկապ-անկապ խոսող այդ մարդը ստրկային կախման մեջ է պահում գյուղից եկած սպասավորին, ձգձգելով վերջինիս կուտակած 150 ռուբլու հատուցումը:

Համարյա նույնությամբ կրկնվում է «Շաքարաման» և «Վճռական մարդը» պատմվածքների իրադրությունը: Այստեղ իրար դեմ են կանգնում երկու տխուր մարդ, մեկը՝ ապահով մարդու, մյուսը՝ թշվառ մարդու «տխրությամբ»:

Այս պատկերներում Զորյանը հտ է տանում կյանքի վարագույրը՝ ներկայացնելու այն միջավայրի էությունը, որն իր ծանր կաղապարներով ճզմում է մարդուն:

Անգույն, մառնր մարդիկ են և՛ «Շաքարաման», և՛ «Ճաշը» և՛ սրանց ազգակից մյուս պատմվածքների («Օրիորդ Մարիամը», «Բարեկամները», «Կամաց խոսքեր» և այլն) հերոսները: Անզոր և համակերպվող մարդիկ, որոնք ոչինչ չեն ձեռնարկում՝ բովանդակություն տալու իրենց կյանքին: Ավելին՝ իրենց արարքներով բեռ են դառնում կյանքի համար:

Դրանց մեջ են սովորական կատակի պատճառով կախաղան բարձրացող ամուրի հաշվապահը, աշխարհի հետ բոլոր թելերը կտրած և կյանքի բոլոր տպավորությունները իր թավշաբուրդ կատվի մեջ ամփոփած ծեր գործակա-

սուրբ, մի թյուրիմացութեան պատճառով «երջանիկ ամուսնություն» երազող օրիորդ Մարիամը:

Սրանք թեև հարուցում են հեղինակի կարեկցանքը, բայց նրա իդեալը չեն: Ավելին, կարեկցելով կյանքի ձախողակներին, Զորյանը միաժամանակ պատապարտում է նրանց՝ համակերպվող բնավորության, թույլ վարքագծի համար:

Ըստ էության «տխուր մարդիկ» են նաև կյանքի փոքրիկ հրամանատարները՝ թեմական դպրոցի վերակացու Քելեկյանը, որ ցանկանում է «մամուլի նյութ դարձնել» գործից իրեն աղատելու փաստը («Վերակացու»), «Ջերմաշափը» պատմվածքի Կարապետը՝ կյանքի սմբն մի արտահայտության հանդեպ ունեցած բնավդակտն սարսափով, հոգաբարձուն ու քահանան, այլև նույն «Շաքարամանի» ու «Վճռական մարդու» վաճառականները:

Ո՞րն է, Զորյանի դիտումով, այդ հերոսներին «տխուր մարդիկ» դարձնող գլխավոր հատկանիշը:

Ոչ այնքան սոցիալական խեղճությունը, որքան հոգեկան կյանքի ծայրաստիճան աղքատությունը, հոգեկան ստրկությունը:

Դրանք թույլ մարդիկ են, ապրում են տաղտկալի ու անհեռանկար կյանքով, անտրտունջ տանում են իրենց տխուր ճակատագիրը և ամենաթեթև փորձն իսկ չեն անում ընդվզելու կյանքի կապանքների դեմ: Տխուր մարդկանց այս սերունդը, իհարկե իրականության ծնունդ է, բայց նրանց կործանման, անէացման պատճառը նաև իրենք են, իրենց հասարակական պասսիվությունն ու ներքին անազատությունը:

Ի տարբերություն XIX դարի քննադատական ռեալիստների սոցիալական բեկռացումների, Ստ. Զորյանը «տխուր մարդկանց» ներկայացնելիս առավել կարևորում է կյանքի «մանրուքների» ճնշումը մարդու վրա, մանրուքներ, որոնք իրենց լծի տակ մանրացնում և աղքատացնում են կյանքը, մարդկային դոյությունը պատապարտում են պատահականության՝ պատահական դիպվածի:

Տարբերվելով Չեխովից հերոսների սոցիալական տիպաբանությամբ, Ստ. Զորյանը «յուրացնում է» չեխովյան արվեստի որոշ սկզբունքներ, որոնք վճռական տեղ են գրավում նրա պատմվածքի գեղարվեստական համակարգում:

Ինչպես Չեխովը, Ստ. Զորյանն արդեն «Տխուր մարդիկ» շարքում ներսից մեծացնում է պատմվածքի կարճ ձևը, պատմվածքը դարձնելով առանձին անհատների ճակատագրի, մարդու կենսագրություն (և ոչ թե կենսագրության որևէ հատվածի, որևէ միջադեպի պատմություն):

Զորյանի յուրաքանչյուր պատմվածք մի ճակատագրի պատմություն է:

Այնուհետև՝ այդ ճակատագիրը Զորյանի պատմվածքներում երևում է ոչ թե պարզ նկարագրության, այլ հոգեբանական խորացումների գեղագիտության որակով: Այլ խոսքով՝ Զորյանի ստեղծագործության մեջ հայտնվում է դրաման՝ դրամատիկական միջանցիկ թելը, որի միայն նախնական ձևերը կային նախորդների (Նար-Դոս, Վրթ. Փափազյան և այլք) պատմվածքներում:

Զորյանի հոգեբանական թափանցումը իր որակով դոստոևսկիական հոգու մերկացումը, մարդու հոգեկան գաղտնիքների միկրոսկոպիկ քրքրումը չէ, այլ՝ մոպասանյան և չեխովյան հոգեբանական խորացումը՝ հիմնված «պատահական», դիպվածային փաստերից, անգամ անհկոտային սյուժեներից ծագող ճակատագրական, դրամատիկ կենսավիճակների վրա:

«Տխուր մարդիկ» շարքում Զորյանը Չեխովի և Մոպասանի հետ առնչու-

թյուններ է հայտարարում նաև գեղարվեստական տրամադրությունների, վերաբերմունքի ոլորտում:

Տարիներ անց գրած իր հոդվածում՝ նվիրված Չեխովի վարպետությանը, Զորյանը հետևյալ կերպ է բնութագրել մեծ գրողի առանձնահատկություններից մեկը. «Չեխովը գրում էր կյանքի սովերոտ կողմերի մասին, չրաքծրացնելով իր ձայնը: Դա գրական գիտակցված պրիոմ էր: Ուշագիտ ընթերցողը այդ պրիոմի տակ միշտ տեսնում է հեղինակի մեծ սիրտը»:

Մի այդպիսի բան էլ կարելի է ասել իր՝ Զորյանի արվեստի յուրահատկության մասին:

«Տխուր մարդը» ամենեին էլ Զորյանի իդեալը չէ. նա մերկացնում է այդ մարդուն, մերթ հումորով, մերթ երգիծական վերաբերմունքով ծիծաղում է ստրկային հոգեբանությանը վարժված, «տառապող ձախողակների» վրա, որոնք ընդունակ չեն կյանքում լուծելու և ոչ մի հարց:

Թե նյութապես և թե բարոյապես տառապող, թե տանը, թե դրսում պատյանավորված, գորշ, ձանձրալի, անհեռանկար կյանքով ապրող «տխուր մարդը», Զորյանի վերաբերմունքով, դատապարտված է թողնելու ասպարեզը:

Աչքածակ քահանան, հեղեղեղական տարրերանշանների համար ամեն տեսակի տգեղ արարքի պատրաստ տեր-Հայրապետը («Տեր-Հայրապետ»), դուպրոցի ծայրահեղ կասկածամիտ վերակացուն («Ջրմաշափը»), որը կարգ ու կանոնի հանդես ունեցած իր երկյուղով հիշեցնում է Չեխովի «Պատյանով մարդուն», — բոլոր այս հերոսներն արժանանում են հեղինակի դատապարտող վերաբերմունքին:

Զորյանը իր բննադատության սլաքն ուղղում է նաև հասարակական այն միջավայրի դեմ, որն արտագրում է, մի կողմից՝ տաղտկալի ու անհեռանկար կյանքով ապրող մանր մարդկանց, մյուս կողմից, սրանց խեղճությունը շահատակողներին, նույնպես մանր մարդկանց:

Ստեփան Զորյանի վերաբերմունքը հիշեցնում է իր ամենասիրելի գրողներից մեկի՝ Ա. Պ. Չեխովի, վերաբերմունքը դեպի իրենց խաչին դատապարտված, ուղեմոլոր ու շնչահեղձ լինող հերոսները:

Չեխովին նվիրած ակնարկում Մաքսիմ Գորկին հետևյալ կերպ է բնութագրել գրողի և իր հերոսների հարաբերությունը. «Անզոր մարդկանց այդ ձանձրալի, գորշ ամբոխի միջով անցավ մի մեծ, խելոք, ամեն ինչի նկատմամբ ուշագիտ մարդ, նայեց իր հայրենիքի այդ ձանձրալի բնակիչներին և տխուր ժպիտով, մեղմ, բայց խորին կշտամբանքի տոնով, անհույս թախիծը դիմքին, անկեղծ ձայնով ասաց. «Տխուր եք ապրում, պարոնա՛յք»:

Այսպիսին է նաև Զորյանի և իր հերոսների փոխհարաբերությունը: Զորյանը ևս դժգոհում է հերոսների ապրելակերպի ձևերից ու վարմունքներից:

Այնուամենայնիվ, բացասման այս բանաձևը Զորյանի պատմվածաշարում ունի իր առանձնահատկությունը. «Տխուր մարդու» հանցանքը (կամ մեղքը) գալիս է կյանքից, միջավայրից, դառնում է «կյանքի մեղքը», իրականություն է իր մամլակներով մարդուց հանում կենդանի հյութերը, դարձնում կամազուրկ, թուլամորթ, հասարակական գրգիռներից օտարված էակ:

Զորյանը պատճառները որոնում է ոչ թե մարդու ներսում, այլ մարդուց դուրս՝ հասարակական կառուցվածքի մեջ, — յուրովի արտահայտելով իր կարեկցական վերաբերմունքը զոհերի՝ «խեղճ մարդկանց», հանդես:

Տասական թվականներին գրած պատմվածքներում Ստ. Զորյանը վերստին զննում է նույն իրականության պատկերը, այդ իրականության տարբեր երևույթներին, տարբեր հարաբերությունների մեջ հայտնված մարդկանց ճակատագրի միջոցով:

Կյանքի մի երևույթից անցնելով մի այլ երևույթի նկարագրության, Զորյանն այդ «անցումներով» հետապնդում է ժամանակի դիմագիծը, իրականության «բարոյական ջերմաստիճանը» հայտաբերելու խնդիր:

Զորյանական գլխավոր խնդրի ոլորտում են նաև այն պատմվածքները, որոնք ներկայացնում են նույն տասական թվականներին բնորոշ երևույթներից մեկը՝ «մարդու» և «իրերի» բախումը, «մարդու» և «սեփականատիրոջ» հարաբերությունը:

Այս թեման արծարծող պատմվածքները Զորյանը խմբավորել է «Ցանկապատ» շարքում, ցանկապատ բառին տալով սիմվոլիկ իմաստ. իրերը դառնում են մարդուն մարդուց բաժանող ցանկապատեր:

Այս շարքում Զորյանը պատմում է, թե ինչպես են մարդկային սովորական, բնական կապերը կազմալուծվում, երբ այդ կապերի մեջ հայտնվում է «իմ»-ի խնդիրը, երբ գլուխ է բարձրացնում սեփականության բնազդը:

Մի ժամանակ հարստերական անկախության մեջ ապրած մարդիկ հասարակական ընթացքի նոր փուլում՝ բուրժուական հարաբերությունների սրման պայմաններում, սկսում են ապրել իրենց բնական էությունը խորթ ձևերով՝ իրենց երբեմնի (թեկույե թվացյալ) ազատությունը ստորադասում են իրայիննյութական կապերի ահեղ ուժին:

Իրերը դառնում են ֆետիշներ, հարուցելով մարդկանց բարոյական վերասերումը:

«Մարդու» և «սեփականատիրոջ» բախումը, իհարկե, գրականության մեջ նոր երևույթ չէր: Մանավանդ XIX դարի համաշխարհային գրականությունը ողողված էր «կատաղած փողերի» «բալզակյան» թեմայով և սեփականատիրական հոգեբանության մերկացումներով: Քննադատական ռեալիզմը բարձրացավ և զորեղացավ այդ նյութի վրա:

Հայ գրականության մեջ նույնպես, դեռ Զորյանից շատ առաջ, այդ երևույթը ունեցել է բազմաթիվ արծարծումներ:

Թեմայի մեկնաբանության մեջ Զորյանի բերած նորությունն այն է, որ «մարդու» և «սեփականության» հարաբերությունը նա հասարակական ռեալիզմից տեղափոխում է ավելի «աննշան» ոլորտներ, ուր գործում են բարոյական վերասերման, հոգեկան խոր ճգնաժամի նույն օրինքները, ինչ «ընտիր»՝ դասական իմաստով բուրժուական հասարակության մեջ:

Զորյանի ներկայացրած իրականությունը՝ ըստ ամենայնի խեղճ, «քաղաքակրթության» շավիղներից դուրս ընկած մի իրականություն, այլևս դառնում է «մեծ հասարակության» փոքրացված պատճեն, ուր գոյության դրական սկզբունքներից ավելի կշիռ ունեն բարոյականության ցածր նորմաները:

Այս իրադրության մեջ «տխուր մարդու» կողքին հայտնվում է ծանր մաքուր, որն իր արարքներով ազդատացնում ու տգեղացնում է կյանքը, արժեգրկում է բարոյականության ստուգված չափանիշները:

Ծանր մարդու նկարագրի բացահայտումն է «Ցանկապատ» շարքի նյութը:

Զորյանի պատումը այս շարքում երևում է ավելի խոր վերլուծական շնչով. մինչ «տխուր մարդիկ» գերազանցորեն ներկայացվում էին իրենց գորշ, տաղտկալի գոյությունը պատշաճող հումորի (զորյանական նուրբ հումորի) արտահայտչությամբ, առանձին դեպքերում նաև երգիծական մերկացումներով («Ջերմաչափը» և այլն), ապա «Ցանկապատի» պատմվածքներում գործում է պատճառ-հետևանքների վերլուծական սկզբունքը, ուստի և ավելի են ընդգծվում Զորյանի բացասման բանաձևերը:

Զորյանի նկարագրած իրականության մեջ «աննշան», իրենից ոչինչ չներկայացնող իրը դառնում է մարդկանց կյանքը ճգնաժամային կետի հասցնող հզոր ուժ:

Ճգնաժամային կետի վրա են Մինասն ու Թևոսը՝ «Ցանկապատ» պատմվածքի հերոսները: Վաղեմի հարևաններ են, տարիների վեճ ունեն բառացիորեն մի թղաչափ հողի համար: Հողի այդ աննշան պատառն էլ դառնում է իրարից խորթացնող ցանկապատ:

Մինասն ու Թևոսը այնքան են կլանված իրենց հողաբաժինը մի թղով ավելացնելու մտքով, որ անգամ ծանր աղետի ժամին (ուր որ է թշնամին մոտենալու է իրենց գյուղին) ամեն ինչից վեր են դասում սեփականությունը:

Ցանկապատի պատճառով նրանք կանգնում են բարոյական վերասերման ծանր փաստի առաջ: Զորյանը ցանկապատի, ինչպես և գյուղական աղբյուրի մոտ կոտրված կժի («Ղաչաղանը»), ինչպես և մի կովի պատճառով թշնամացած եղբայրների («Ծովանը») սյուժեների վերլուծությամբ դալիս է այն եղրակացության, թե ինչպես կենցաղը իր կնիքն է դնում մարդկանց հոգեբանության վրա, հոգեոր աղատության ղգացումը փոխարինում է «նյութի գերությունը»:

«Ծովանը» պատմվածքում, ի տարբերություն «Ցանկապատի», կենցաղային սուփորական երևույթը (եղբայրների կոփվն ու թշնամությունը մի կովի համար) մատուցվում է արդեն փիլիսոփայական լայն պլանով:

Դրա կրողը Ծովանն է՝ իր «մտածմունքներով»:

Թե՛ իր տերերի վերաբերմունքի մեջ կատարված փոփոխությունը (առաջվա փաղաքշող վերաբերմունքին փոխարինել է թշնամականը), թե՛ ճանապարհորդության ընթացքում (Ծովանը փախչում է անտառ, հետո մի տիրոջից անցնում մյուսին, մի վայրից մյուսը) ստացած տպավորությունները Ծովանին կանգնեցնում են բաղձաթիվ հարցերի առաջ՝ ինչու՞ են մարդիկ անհաշտ, ինչու՞ են չար ու կեղծավոր, ինչու՞ են շարունակ կոփվների մեջ, որո՞նք են ամենօրյա գժտությունների պատճառները, «մտածում էր, մտածում և ոչինչ չէր հասկանում»:

Այդուամենայնիվ, Ծովանի համար պարզ է երևույթը՝ մարդկային հարաբերությունների ապականությունը, այդ հարաբերությունների մեջ բուն դրած կոպիտ հաշվի ոգին, որը և թելադրում է մարդկային կյանքի բացասման հետևյալ եղրակացությունը. «Օ, տխուր է մարդկանց աշխարհը»:

Սա գրեթե նույն սահմանումն է, որ արտահայտել է Հովհ. Թումանյանը «Եղջերուն» (1909) պատմվածքում. «էնպես տգեղ էր թվում ինձ կյանքը»:

Նկարագրելով չարիքը, գույքային հարաբերությունների վրա կառուցված աշխարհը, սեփականատիրական կրքերի եռուղեւոր, Զորյանն, այդուամենայնիվ, բացասման բանաձևը չի դարձնում բացարձակ: Ավելին, դրանց կողքին դնում է նաև աշխարհի դրական ընկալման բանաձևերը:

Դրական աշխարհատեսության կրողը այս պատմվածքում Ծովանն է, որի դարձը գեպի բնությունը նշանավորում է կյանքի հաղթանակը մարդկային

տգեղ բնադդների դեմ. «Մովսեսն արածում էր պառավ Զեյրանի կողքին և ևր-
բմն-ևրբմն, պոչը դավակին ու կողերին խփելով, բարձրացնում էր ծանր
գլուխը, և իր խոր, վճիտ աչքերով նայում էր հեռու-հեռու մշուշապատ հորի-
զոններին, ապա, աչքերը փակելով, դունչը թեթևակի բարձրացնում էր դեպի
արևը, կարծես նրան իր սրտի գոհունակությունը հայտնելու ջերմության և
առատ կանաչի համար»:

Հովհ. Թումանյանից ժառանգած աշխարհամեծարման այս գեղագիտու-
թյունը երևում է անգամ «խնձորի այգին» պատմվածքում՝ Զորյանի թերևս
ամենից ավելի ողբերգական բովանդակություն ունեցող գրվածքում:

Սա ևս, ինչպես «Մովսեսը», գրված է քնարական-դրամատիկական պա-
տումի կանոններով, պատումի մի եղանակ, որը հնարավորություն է տալիս
իրականությունը ներկայացնել ստվերներով ու լույսերով, բացասական ու
դրական արժեքներով:

Գործողությունը կատարվում է Օրան ավանում, որի հպարտությունը
խնձորենիների այգին էր. «Մի իսկական այգի, որի ծառերը կանոնավոր շար-
քի կազմած, հավասար հեռավորության վրա, գրեթե հավասար բարձու-
թյամբ կանգնած են, ինչպես պարի պատրաստված՝ ձեռք-ձեռքի տված՝ գար-
նանը կրով ճերմակած բներով, ամառը՝ ժպտուն ու առողջ խնձորներով բեռ-
նված, իսկ աշնանը՝ տերևաթափ ու հոգնած քաղից ասես վիրավոր»:

Այս հրաշալի այգին ունի իր հրաշալի այգեպանը:

Մարտին ապերն է՝ բանաստեղծական անմնացորդ նվիրումով իր այգու
յուրաքանչյուր ծառին կապված և նրանց ծաղկումով իր կյանքը զարգարող
մի ագնիվ ու հպարտ մարդ:

«Մարտին ապերը, — հանձնարարում է Զորյանը, — գիտեր այգու յուրա-
քանչյուր ծառի կենսագրությունը, ինչպես հայրն իր զավակների, նրանց պա-
տահած դժբախտությունը. ծառի առաջին ծաղկումը նրան պատճառում էր
զարմանալի հրճվանք, ինչպես զավակի հարսանիքը ծնողներին. նրանց հի-
վանդությունը նրան տխրեցնում էր և ստիպում իր հոգածությունը կենտրո-
նացնել հիվանդ ծառի վրա. կոտրված ճյուղը, կարկտահար ծառը նրա սիրտը
լցնում էին դառն վշտերով, իսկ նոր պատվաստների առաջին կանաչն ու ընձու-
ղումը՝ անասելի բավականությամբ ու հրճվանքով...»:

Մինչ Մարտին ապերը խնձորի այգուց էր քաղում կյանքի գեղեցկություն-
ներ և, խնձորենիների նորանոր տեսակներ աճեցնելով, զարգարում էր կյան-
քը, ուրիշները այգուն նայում էին սեփականատիրոջ ազահ աչքերով: Դրանց
մեջ են այգեպանի հարազատ աղջիկը՝ Նոյեմը և նրա գինեվաճառ փեսան՝
Արտուշը:

Երբ մեռնում է Սաբեթ նանը և Մարտին ապերը մնում է մենակ, «հարա-
պառները» ավելի են սրում այգուն տիրանալու ախորժակը: Շուտ-շուտ այցի
են գալիս, նվիրվածության ցույցեր են անում, բայց իրենց հոգու խորքում
փայփայում են այն միտքը, որ շուտով, չգիմանալով վշտին, Մարտին ապերը
կմեռնի և ժառանգության օրենքով այգին կանցնի իրենց ձեռքը:

Մինչ Նոյեմն ու Արտուշը որոճում էին իրենց հանցավոր ծրագրերը, մինչ
աշխատում էին Մարտին ապորից հեռու պահել մյուս աղջկան ու փեսային,
այգեպանն ամուսնանում է այգում աշխատող «գաղթական» Նունուֆարի հետ:
Նրանց ամուսնական դաշինքը, սակայն, ենթարկվում է ծանր փորձության:
Դա այնպիսի շարունակում է լցնում այգու վրա «աչք տնկած» «հարազատնե-

րին», որ նրանք անում են հնարավոր ամեն ինչ՝ ժառանգական իրավունքը չկորցնելու համար:

«Եթե ժառանգ ունեցավ, էն էլ տղա, պրծավ»,—խորհրդածում է խանութպան փեսան և իր հանցավոր մտքերը հայտնում կնոջը:

Երբ այլևս անհնարին է դառնում «ցնորված ծերունուն» «դարձի բերելը», Արտուշն ու Նոյնմը դիմում են ոճրագործության:

Նունուֆարը դնում է եկեղեցի՝ ժամերգության: Եկեղեցուց դուրս գալիս նրա առաջ տնկվում է Նոյնմը և հարվածում: Կիսամեռ վիճակում Նունուֆարին տուն են հասցնում, ուր մի շաբաթ հետո փչում է հոգին:

Նունուֆարի մահը տակն ու վրա է անում Մարտին ապոր կյանքը: Խորտակվում են բոլոր երազանքները և խնձորի այգին, որ զարգարում էր նրա էությունը, այլևս դառնում է ամենամեծ թշնամին:

Պատմվածքն ավարտվում է ցնցող պատկերով: Գարնան մի առավոտ այգու պահակը թխկոցի ձայն լսելով, դուրս է վազում: Նա տեսնում է, թե ինչպես, «արխալուղի թևերը բշտած, փեշերը գոտին խրած» Մարտին ապերը դիտին է տապալում այգու ծառերը: Նա կործանում է իր կյանքի նեցուկը:

Սա է, հիմնական գծերով, «խնձորի այգին» պատմվածքի սյուժեն: Բայց նրա բովանդակությունն այս սյուժեից ավելի հարուստ է և իմաստալից:

Խնձորի այգին Մարտին ապերը ստեղծել էր իր ամբողջ կյանքի ընթացքում և նրանից քաղել հոգու լույսը, բարությունը, կյանքի սերը: Մարտին ապերը աշխարհը դիտում է լուսավոր հայացքով, մեծ և ամբողջական շափանիչներով: Դրա մի արտահայտությունն էր նրա ամուսնությունը Նունուֆարի հետ: Դիմելով այդ քայլին, այգեպանը խախտեց մի շարք ավանդական սովորություններ. նախ այն, որ առաջին կնոջ մահից դեռ մեկ տարի էլ չէր անցել, հետո՝ Նունուֆարը «գաղթական» էր, և, վերջապես, Մարտին ապերը անհամեմատ տարիքով էր նրանից:

Չնայած այս հանգամանքներին,— գրում է նշանավոր քննադատ Խ. Սարգսյանը իր «Ստեփան Զորյան» (1961) գրքում,— «ոչինչ չկանգնեցրեց Մարտին ապորը, մինչև անգամ աղջիկների վայնասունը: Նրա վճիռը անհողդողդ էր, կամքը՝ անընկճելի: Նրա համար նվիրական էր իր հանգուցյալ կնոջ հիշատակը, բայց նա խղճի խայթ չլզաց ու նրա ձեռքը չղողաց, հոր հաջորդաբար Նունուֆարին տվեց Սաբեթ նանի գլխաշորը, ապա շորերը, վերջը՝ վերարկուն ու ամբողջ տունը: Մարտին ապոր սերը ողջախոս էր, մաքուր և ազնիվ: Նրա արածը սրբապղծություն չէր, այլ սրբագործություն: Աշխարհը լույս է ու ստեղծագործություն, և Մարտին ապերն ընթացավ աշխարհի հետ միասին, խոնարհվելով նրա օրենքների առջև»:

Մարտին ապերը կենսասիրության ու մեծ կամքի ազգային խառնվածքն է: Միայն կյանքը պաշտող ու նրա գեղեցկությունը գնահատող մարդը կարող էր կտրատել այն այգու ծառերը, որ նրա համար եղել էր ամենանվիրական բանը աշխարհում: Իր այդ քայլով Մարտին ապերը դրսևորում է ժողովրդական մարդու բարոյական վեհությունը և խոր զգվանքը սեփականատիրական աշխարհից:

Հայ գրականության ամենաուժեղ կանացի կերպարներից է Նունուֆարը: Նա մեծացել է ավանդական միջավայրում և այդ միջավայրից է ժառանգել իր բնավորության լավագույն գծերը՝ առաքինություն, ազնվություն, կյանքի և աշխատանքի սեր: Այդ գծերը տալիս են մարդկայնության մի այնպիսի բարձր ու անթերի որակ, որը յուրովի է սղոզում Մարտին ապոր հոգեկան աշխարհը:

Շատ կորուստներ է ունեցել Նունուֆարը, կորցրել է ընտանիքն ու հարազատներին, բայց վառ է պահել նահապետական հայ կնոջը հատուկ աշխատասիրությունն ու ազնվությունը:

Նունուֆարը հայ կնոջ բարոյական մաքրությունն արտահայտող կերպար է: Նրա բնավորության վեհությունը երևում է հատկապես մահվան տեսարանում. չար, անխիղճ մարդիկ արել են ամենասարսափելին՝ հարվածել են միայն և միայն քնքշության կարոտ կնոջը, բայց նա անտրտունջ տանում է իր դժբախտությունը և անգամ մահվան շնչում չի տալիս հարվածողի անունը:

Պատմվածքում, իբրև լույսի և ստեղծագործության աղբյուր, երևում է Խնձորի այգու «կերպարը»: Խնձորի այգին այստեղ նույն դերն է խաղում, ինչ Բալի այգին Չեխովի համանուն դրամայում:

Քնարական ջերմությամբ և խանդաղատանքով է Զորյանը նկարագրել այգին. «Այդ երեկո լույս խաղաղություն էր տիրում Խնձորի այգում: Այդ գուցե նրանից էր, որ լիալուսինը փայլում էր պարզ երկնքում և կաթնագույն լույս էր թափում դաշտի, գյուղի և այգու վրա: Դրանից էր գուցե, որ գորտերը մոտիկ ճահճում ու գետափին կընկըռում էին խմբով իրենց թախծալի երգը, շները չէին հաչում, խնձորենիները կանգնել էին անշարժ, ասես լուսնով հմայված, իսկ առուն կարծես երազում ծիծաղում էր խոտերի մեջ և մեկ-մեկ ժրպտում լուսնին»:

Սա ոչ թե բնության սովորական պատկեր է, այլ շնչավորված, կենդանի աշխարհ, որն իր գույները ու լույսերն է տալիս այգու իսկական տերերին:

Մարտին ապոր և Նունուֆարի կերպարների կողքին գործում են նաև այն փերեքները, որոնք ամայացնում են աշխարհը և կործանում նրա գեղեցկությունը:

Սևփականատիրական միջավայրի բնորոշ ծնունդն է խանութպան Արտուշը՝ իր մեջ ամբարած այդ միջավայրին հատուկ հսամոլական կիրքը, անմարդկային վարքագիծը, շահախնդրությունը:

Եթե Մարտին ապորը և Նունուֆարին պատկերելիս Զորյանը դիմում է քնարական-հուղական հնչերանգի, ապա, Արտուշի կերպարին դիմելիս, բանեցնում է քննադատական մերկացման հնչերանգը:

Դա երևում է նրա թե արտաքինը և թե բարոյախոսությունը ներկայացնելիս: Արտուշն ունի այն համոզումը, որ հարստանալու համար չպետք է խտրություն դնել միջոցների մեջ, խաբել, եթե անհրաժեշտ է, շողոթորթել, եթե դա է թեկադրում իրադրությունը, սպառնալ, եթե դա է պահանջում շահը:

Ահա, օրինակ, Մարտին ապոր հետ ունեցած նրա զրույցներից մեկը, ուր երևում է հեռատես շողոթորթը. «Մի քաշվիր, պապաշա, եթե մի բան կա—ասա, կանեմ, կաջողացնեմ: Իներ-պրիստավը, գիտես, ինձանից է առուտուր անում: Տանուտեր, բան—բոլորը: ...Եթե մի բան լինի—ասա, եթե խնձոր մնա—իմացրու, մուշտարին գտնեմ...»:

Հաջողություն չգտնելով խոսքով սիրաշահելիս, խանութպանը դիմում է սպառնալիքի: Բայց սա էլ չի անցնում: Այս անգամ նա կաղմակերպում է Նունուֆարի սպանությունը, որպեսզի դառնա այգու տերը:

Արտուշը շատ կենդանի կերպար է: Ճիշտ է նկատված քննադատության մեջ, որ «Միշտ մենակ դալով Մարտին ապոր մոտ, նա, կարծես հետը բաղմաթիվ մարդիկ էր բերում, մի ամբողջ աշխարհ: Մնալով անձնավորություն, Արտուշը, կարծես ճեղքում էր նրա սահմանները ու ծավալվելով, վերածվում մի ամբողջ սոցիալական շրջապատի»:

Արտուշը գեղարվեստական խոշոր ընդհանրացում է:

«Խնձորի այգին» գրական սյուժեի կառուցման դասական օրինակ է: Այդ կառուցվածքում չկա և՛ ոչ մի մանրամասնություն, որ դեր չունենա պատմվածքում: Կառուցվածքի կենտրոնը դարձնելով այգին, Զորյանը հերոսների բոլոր արարքներն ու ապրումները համախմբում է դրա շուրջը, վերին աստիճանի նպատակասլաց լուծելով հոգեբանական բախումները:

Պատմվածքում ի հայտ են եկել Զորյանի վարպետության նաև մյուս դեկոր՝ ազգային կոլորիտի ղգացողություն, հոգեբանական վիճակների պատկերման նրբություն, կենդանի պատում:

Ստ. Զորյանը հսկառտ մաքուր երգիչն է, այն մարդու, որ անգամ ճգնաժամային իրադրության մեջ պահում է հոգու վեհությունն ու բարոյական ուժը, արժանապատվությունն ու խիղճը:

Դրանց մեջ են «Անհայտ թելեր» պատմվածքի Սանամը, որի էության մեջ մայրական ղգացմունքը հորձանք է տալիս անասելի ուժով, Շուշանը՝ համանուն պատմվածքից, որ ըմբոստանում է քաղքենիական միջավայրի դեմ՝ հանուն իր պատվի, «Կրակի» հերոսուհին, որ հրկիղեց գավառական քաղաքի ապականության բունը, «Ռոմանտիկ պատմության» Ալին ու Կատարը, որ հանուն իրենց ղգացմունքի՝ դեմ գնացին կրոնական-դավանանքային նախապաշարմունքներին, «Պապն ու թոռը» պատմվածքի Եփրեմ պապը, որն իր մահով՝ անտառի հավերժական խշշոցի տակ, սրբագործում է կյանքի ճանապարհը և այլն, և այլն:

Եփրեմ պապը ծեր մարդ է, վաղուց արդեն ղրկվել է տեսողությունից, բայց առաջվա նման սիրում է կյանքն ու մարդկանց, ուրախ թրթիռով վերհիշում է այն տարիները, երբ ինքը սարում խոտ էր հնձում և դրանից ստանում էր մեծագույն բավականություն: Նրա ցամաքած երակներում նոր ուժով է պոռթկում կյանքի սերը, երբ ականջին են հասնում սիրած անտառի ձայները: «...Եվ ահա պարզ նրա ականջին է հասնում հինավուրց անտառի խրշշոցը, որ նման է գետի շառաչյունի: Անտառը խրշշում էր այնպես, կարծես բոլոր ծառերը երգ էին ասում: Ինչ լավ է խրշշում անտառը, — մտածեց պապը: Այդ խրշշոցը նույնն էր, ինչ տարիների առաջ: Այդպես խրշշում էր նա, երբ ինքը երիտասարդ էր, ինչ որ շատ տարիների առաջ: Այդպես խրշշում էր նա, երբ ինքը երիտասարդ էր, այդպես էր խշշում մերին, երբ նա հասակն առած տղամարդ էր... Այդ խրշշոցը նույնն էր, առաջվանը, նույնը կլինի և միշտ»:

Մահվանից առաջ Եփրեմ պապը խնդրում է թոռնիկին՝ տանել իրեն այն դաշտը, ուր անցել է նրա ամբողջ կյանքը. «...Մի փոքր էլ ականջ դնելով այդ ծանոթ, հարազատ ձայներին, պապը հանկարծ կռացավ և գլուխը խոնարհեց գետնին: Երկար համբուրում էր նա կանաչով ծածկված հողը, անզուսպ արցունքներն առատորեն թափվում էին նրա աչքերից: Մի փոքր էլ և նա ուժասպառ ընկավ կանաչների վրա»:

Կյանքի մայրամուտին բնության հավերժության մտքին հասած Եփրեմ պապը ղտարյուն թումանյանական կերպար է, ինչպիսիք են նաև «Ռոմանտիկ պատմության» հերոսները:

Սա պատմում է այն մասին, թե ինչպես հայուհի Կատարին են և աղբրեջանցի Ալին, խախտելով կրոնական օրենքը և դեմ գնալով միջավայրի քարացած ավանդույթներին, սիրում են միմյանց: Պատմվածքի առաջին մասում Զորյանը ծանոթացնում է այն միջավայրի հետ, որը ծանր փորձությունների ենթարկելով այլադավան երիտասարդների սերը, այդուամենայնիվ, չի կարո-

դանում հաղթել կյանքի գեղեցկությանը: Կատարը սիրում է Ալուն, նրա մեջ ամենից առաջ գնահատելով մեծ հոգու տեր մարդուն: Այդ սերն արժանանում է միջավայրի ծաղր ու ծանակին, մյուս կողմից էլ՝ Կատարի ծնողների մոլեգին պայրույթին: Ային և Կատարը՝ բնության ազատ վավակաները, իրենց հոգիները մարուս և անաղարտ են պահում նաև բաժանումից հետո և, հակադրվելով գոհհիկ միջավայրին, հաստատում են հոգեկան կապի գեղեցկությունն ու սիրո հավերժությունը:

Բարոյական բարձր նկարագիր ունեցող հպարտ մարդկանց զորյանական կերպարների շարքում են և՛ ձկնորս Լեոնը՝ նույնանուն պատմվածքից, որի մեծ սերը մարտահրավեր է քաղթենիներին, և՛ «Կրակը» պատմվածքի հերոսուհին, որը հանուն իր մարդկային արժանապատվության հրկիզում է քաղաքում հայտնված «անառակատունը», և՛ «Սպիտակ տան բնակիչները»:

Այս պատմվածքն ունի մոլգավական երգից քաղված հետևյալ բնաբանը.

Կան մենավոր, մենակ սրտեր
Անհայտ, անտես հեռուներում,
Խոր ու մթին անտառներում...
— Ո՛վ է նրանց ողջույն բերում:

Հեռավոր անտառում, մենավոր սպիտակ տան մեջ, վերջին օրերն են անցկացնում ծերունի ամուսինները՝ «իրենց հավերի և ծեր շան հետ միասին»: Անուրի Վարոսը անտառում կատարած շրջագայություններից մեկի ժամանակ գտնում է հղնիկի ձագ, որն «այնուհետև դարձավ ծերերի հոգատարության ամենասիրելի առարկան»: Անսահման սիրով նրանք կապվում են հղնիկին, բայց նրանց երջանկությունը կարճ է տևում: Եղնիկի անհայտանալուց հետո պառավը վշտից մահանում է, բուրբուլին որք թողնելով ծերունուն. «Այժմ սպիտակ տան մեջ ծերունին ապրում է մենակ՝ իր շան հետ միասին: Շուտ-շուտ նա իջնում է գյուղ և այցելում պառավի գերեզմանը... Հաճախ նստում է նա իր կացարանի շեմին և հայացքը հեռուն նետած, հիշում իր պառավին և ինչ-որ լուռ դնում ինքնիրեն: Երբեմն էլ, — այս լինում է առանձնապես երկուները, — երբ մութն իջնում է անտառի վրա, նա դառնում է ոտքերի մոտ պառկած շանը և խոսում նրա հետ.

— էդպես Բողար, այ Տոն էլ չկա, — ասում է մեղմ, մտերիմ ձայնով, — նա մենակ թողեց ու գնաց: Նա էլ չի գա, Բողար, էլ չի գա: Ախիդճ այ Տո, խեղճ այ Տո...»:

Մերումու համար կյանքն ու անտառի գեղեցկությունը այն ժամանակ իմաստ ունենին, երբ նրա հետ կողք-կողքի ապրում էին տարիների անբաժան ընկերը՝ բուրբ ուրախություններին ու տխրություններին արձագանքող պառավն ու հղնիկի ձագը:

«Սպիտակ տան բնակիչները» պատմվածքով Զորյանն ասում է, որ մարդու երջանկության համար անհրաժեշտ են լիարժեք կյանք, սիրող սրտեր և մարդկային միջավայր:

Հպարտ մարդու զորյանական իգևալն ամենից ցայտուն գծերով երևում է տասական թվականների մյուս բնորոշ երևույթը՝ պատերազմը արտացոլող գրվածքներում:

Պատերազմը՝ իր բերած ավերածություններով, մանավանդ՝ բարոյական փլուզումներով, մարդկային գոյության համար նույնպիսի սպառնալիք էր, ինչպես սեփականատիրական կրքերի սանձադերժումը:

Ուստի և Զորյանը տասական թվականներին այդ թեմային անդրադարձավ ավելի շատ, քան որևէ այլ նյութի:

1914-ին գրած «Ընթերցողները» և «Հովիվներ» պատկերներից հետո, որոնք ներկայացնում են պատերազմի թվացյալ «անհոգ», «կատակային» ընկալումը, «ընդհանուր գծերը», Զորյանը անցավ պատերազմի ողբերգությանը, սրա կոնկրետ՝ և՛ ցավադին, և՛ հերոսական, մարդկային դրսևորումներով:

Պատերազմը՝ երևի թե գոյության ամենածանր իրադրությունը, մարդու ճանաչման ամենամեծ փորձարանը, Զորյանի պատմվածքներում տեղ դտավ և իր հրահրած տազնապներով, և ողբերգական անցքերով, բայց ամենից ավելի՝ մարդու ազատության կապանքների դեմ ծառացող հերոսական այնպիսի քնավորություններով, ինչպես լեհ հայրենասեր պան Պրծեվիցկին համանուն պատմվածքից, «Ձաքարի հարսը» պատմվածքի էսթերը, որ պատիվը փրկելու համար ընտրեց ինքնակամ մահը, գարշինյան շնչով կերտված Վահանը («Վահանի ցավը»), որին պատերազմի հիշողությունն անգամ հանում է հույսկան հավասարակշռությունից, «Օհանի մահը» պատմվածքի հերոսը՝ թըշնամական բանակի զինվորին փրկելու իր վերին աստիճանի մարդկային վերաբերմունքով և այլն, և այլն:

Պատերազմի եղևությունները ներկայացնող պատմվածքների շարքում Զորյանի ստեղծագործության բարձրակետը, անտարակույս, 1920-ին գրած «Պատերազմը» պատմվածքն է, խոր ու ամբողջական մի ընդհանրացում, ուր հրեշտակները ներկայացվում է պատճառների ու հետևանքների բարդ կապերով:

Դեպքերը տեղի են ունենում Կաղնուտ գյուղում, հայկական աննշան գյուղերից մեկում, այնքան աննշան, որ «երբ պետական որևէ պաշտոնյա է ելնում շրջանը պտտելու, նա բնավ Կաղնուտ չի մտնում»:

Կաղնուտը... այստեղ ամեն ինչ նույնն է, ինչ որ մեր բոլոր գյուղերում — մի փոքրիկ, տխուր եկեղեցի՝ քարերը մամուռով ծածկված, փայտե չորս ոտի վրա կանգնած բարձր մի ղանգակատուն՝ ղանգի թելերը սյուներից մեկին կապած, մի փոքրիկ տերտեր, որ կարդալու ժամանակ ակնոցը թելով կապում է ականջներին, մի խանութպան, որի կապույտ ներկած դռներով խանութում նավթի հետ միասին ծախում է «փունջուխով» կալֆետ և մի տանուտեր, որը կառավարում է մոտակա երկու՝ Կաղնուտից ավելի փոքր ու աննշան, գյուղեր, — և քահանայի որդի լինելով, սիրում է խոսել գրաբար. — «Զի քոյի, համենայն դեպս»:

Ինչպես նահապետական բոլոր գյուղերում, Կաղնուտում ևս, մարդիկ ապրում էին այնպես, ինչպես՝ հարյուրավոր տարիներ առաջ. վար ու ցանքս էին անում՝ կռիվ տալով բնության հետ, եկեղեցի էին գնում՝ ամենօրյա աղոթքի, ապրում էին անտրտուն՝ այն հավատով, որ ճակատագիրն է այդպիսի կամեցել:

Բայց հայկական գյուղը՝ Ստ. Զորյանի սիրելի միջավայրը, մեծ աշխարհից մեկուսացած և կղզիացած չէր. ամեն աշնան Կաղնուտի «տղերանցը տանում էին սալդաթ» աշխարհի ծայրերը և այս բոլորը սովորական էր թվում, քանի դեռ «կռիվ չէր ընկել»:

Պատերազմը միանգամից ցնցում է հավիտենական անշարժ թվացող գյուղի «բնական կյանքը», տակնուվրա է անում ամեն ինչ, մի հարվածով գյուղացուն պոկում է իր խաղաղ աշխատանքից և նետում պատերազմի արհավիրքների մեջ:

Պատերազմը դառնում է գյուղացիների դատողությունների, նրանց մըտքերի, խոսք ու զրույցի առանցքը:

«Կոիվ, էս նեղ մաջալին էդ էր պակաս,—խոսեց առաջինը Միրանանց Արշուն:

— Բա մեր արտերը, արտերը, ո՞նց պիտի անենք,—բղավեց ժամհարի տղա Զաքարն իր հաստ, բամբ ձայնով:

Ու ամեն կողմից սկսեցին՝ «արտեր, արտեր»...

Բոլորը խոսում էին արտերի մասին, որովհետև արտերը հասնելու վրա էին, իսկ անդարդ Սեթուն, ինչպես ամեն բանում, այստեղ էլ անդարդ ձեվացավ:

— էհ, տնաշենի տղերք, արտեր, արտեր... էնտեղ կհնձեք էլի, մարդ թե արտ մին չի՞...»:

Մինչ գյուղի «կանցելարում» գյուղացիները մտասույզ զրուցում են աղետի շուրջը, ցավատանջ վերապրելով անհույս ապագան, այդ նույն պահին գյուղում շառաշում է խալիփա Արսենի՝ տանուտերի մտրակը, որը նոր զինվորներ է հավաքագրում, ուղարկելու ճակատները՝ «Վարշավի, Ադեսի, Կովելի» կողմերը:

Ամենախոր հոգեբանական դրաման ապրում է Մաճկալանց Դավիթը. «Նրան թվում էր, որ ամենը, ինչ կատարվում է շուրջը, երազ էր, հանկարծահաս, ծանր մի երազ: Կոիվ. ի՞նչ կոիվ, որտե՞ղ, ինչի՞ համար: Հինգ տարի «ծառայությունից» հետո մի քանի օր էլ չկա եկել է—նորից հրացան, նորից կաղարմա, այն էլ ո՞վ գիտի որտեղ... Եվ կոիվ բառը կարծես հարվածում էր նրա գանգը—կոիվ, կոիվ»:

Այս ճակատագրական պահին լիովին դրսևորվում է Մաճկալանց Դավիթի վերաբերմունքը դեպի պատերազմը. նրան ամեն բանից առաջ տանջում է ծերացած ծնողների անօգնական վիճակը, հոգնած ու բեղարած հայրը, որը չի կարող հնձել «սարի խոտը», պառավ մայրը՝ Մարան նանը, և մեկ էլ կինը՝ Վարդիշաղը, որի հետ նոր էր ամուսնացել: Իրական ու դաժան փաստերից գլուխ չհանելով, Դավիթը դիմում է խալիփայի «գթասրտությանը»՝ մի երկու օրով հտ ընկնելու: Բայց մերժում ստանալով, միանում է դեպի օտար ափեր դնացող, դեպի անհայտություն մեկնող զինվորների խմբին. «Հաղթ կուրծքը դուրս գցած, գլուխը բաց, հին շինելն ուսին, գնում էր նա և փնթփնթում տանուտեր Արսենի վրա: Նրա հետ գնում էին պառավ մայրը՝ Մարան նանը մի քանի ձու և երկու խաշած հավ կոնատակին, և կինը՝ Վարդիշաղը, նույնպես մի կապոց ձեռքին»:

Զորյանն այնուհետև նկարագրում է գյուղի կյանքը, նրա բնակիչների անհանգստությունը տղերանց համար և, մանավանդ, Դավիթի մոր հոգեկան ծանր ապրումները, որ ապրում էր միայն աղոթքներով ու հույսերով:

Զորյանը անմիջականորեն չի անդրադարձնում ռազմաճակատը, չի նկարագրում ռազմի տեսարաններ, այլ պատերազմը մեկնաբանում է Մարան նանի ապրումների միջոցով: «Նանը որդու նամակները պահում էր ծոցում և եթե մեկը հարց էր տալիս Դավիթի մասին,—հանում էր դրանք և ցույց տալիս. «էս երկու նամակն է դու արել...»: Ու նամակները ծոցին, ամեն կիրակնամուտ գնում էր եկեղեցի, շնչից շինած կարմիր մոմեր էր վառում և աղոթում Դավիթի համար.—«Տեր, դու խնայես ամեն դարիբի ու ամեն կորածի...»: Պառավ նանը ինքն էլ էր տեսնում, որ կոիվը մեծ է, շատ մեծ... ամեն օր, ամեն

աստծու օր ու գիշեր, պոեզիա չէր կտրում պոեզի ետեից, և ամեն օր վազոնները տանում էին ղինվոր, ղինվոր,—հրացանով, անհրացան»:

Խոր զգացմունքով է վերարտադրել Զորյանը նանին համակած տխրությունը, նրա մայրական անևզր վիշտը, նրա վարանամիտ, անշարժ հայացքը դեպի այն ճանապարհները, որտեղից գյուղ են մտնում սալդաթի շինել հագած վիրավոր զուղացիները: Բնությունն էլ՝ աշնանային մռայլ գույներով, այս պատմվածքում հնչում է որպես զուղացու անսահման թախիծը լրացնող տարր. «Աշուն է, քամի, տան առաջի բարդիները խշշում էին և տերևաթափ լինում, նրանց հետ խշշում էին և բոլոր բարդիները, խշշում էին միատեսակ խուլ, համատարած խշշոցով, և ընդհանուր աչյ խշշոցի ժխորից բացի գյուղում ուրիշ ձայն չէր լսվում: Խշշում, խշշում էին բարդիները և նրանց դեղնած տերևները խմբով թռչում էին քամու հետ կամ օդապտույտ տատանումներով թափվում գետին...»:

Դավթի պառավ ծնողների վիշտը խորանում է այն բանից հետո, երբ հարսը հեռանում է տնից, կատարյալ դարձնելով օջախի քայքայումը: Հոգեբանական բեկում է կատարվում նանի ըմբռնումների մեջ, աստծուց դուք ու կարեկցանք խնդրող պառավն այլևս չի հավատում արարչի ամենազոր ուժին. «Եթե նրանում մի զորություն կար, էսենց չէր ըլնի,—ասում էր նա հաճախ»:

Մի գարնանային օր Դավիթը վերադառնում է գյուղ, վերադառնում է մի ոտքը կաղ, տխուր, հոգնաբեկ և դանդաղ քայլերով, գլխարկն աչքերին քաշած մոտենում է հայրենական տան շեմին, որտեղ նրան սպասում էր հոգեկան մի ամբողջ դրամա:

Պատերազմի ժամանակ հերոսի հոգեկան աշխարհում սկսված բեկման ընթացքը ավելի է խորանում գյուղում, երբ Դավթի համար ակնհայտ է դառնում իր ընտանիքի վերջնական փլուզումը և, մանավանդ, իր անպետքությունը՝ ֆիզիկական աշխատանքի համար: Դավիթը գնում է իրենց վարատեղը՝ տեսնելու հորը: Նա գյուղի փողոցներով անցնում է ինչպես օտարական. «Ոչ մի տեղ, ոչ կարպատում, ոչ Պոլշում, ոչ էլ Ռուսաստանում նա իրեն այնպես չենակ ու օտար չէր զգացել, ինչպես այստեղ՝ իր հայրենի գյուղում»:

Հայրենի հողի վրա Դավթի ապրած հոգեբանական դրաման սոցիալական խոր դրամայի է վերաճում, երբ նա երկար բացակայությունից հետո որոշում է օգնել հորը, բռնել մաճն ու գնալ արսրի ետեից. «Զորորդ թե հինգերորդ ակոսի վերջում, սակայն, արորը հանկարծ դուրս պրծավ ակոսից և վարածն ընկավ: Դավիթը ոտը դեմ տվեց՝ արորն իր տեղը գցելու, և հանկարծ... ծունկը բռնեց ու շոբեց: Խնշ պատահեց: Նա սաստիկ ցավ զգաց. ծընկին դիպած հին գնդակի տեղն այնպես ծակեց, կարծես մեկը շամփրեց նրան, ոտից մինչև ղլուխ վաղեց մի տաք հոսանք, և քրտինքը միանգամից ծածկեց նրա ճակատը»:

Այդ գործողությունը կրկնվում է մի քանի անգամ, նորից նույն ցավերը, և Դավիթը հայրենի հողի վրա վերապրում է աշխատանքի համար իր ավելորդության զգացումը: Աշխատավոր հայ զուղացու ծանր ողբերգությունը աստիճանաբար դարձանալով, ավարտվում է գյուղապետի՝ «վլաստի» ներկայացուցչի, սպանությամբ. «Դավթին անմիջապես ձերբակալեցին և տարան ներս, երբ նրա մոտ եղած թղթերը վերցրին, գրագիրը նրանց մեջ գտավ մեկը, ղինվորական վարչությունից տված մի թուղթ, որի վրա գրված էր. «Դավիթ Մաճկալով, 28 տարեկան, ապատվում է ղինվորական ծառայությունից անպետքության պատճառով»:

Մաճկալանց Դավիթն, այսպիսով, իր կյանքի ուղին ավարտում է այն-
պես, ինչպես Զորյանի «Անտառում» պատմվածքի հերոսը՝ Ալեքսանը: Երկուսն
էլ դառնում են մարդասպան, մեկը սպանում է անտառապետին, մյուսը՝ գյու-
ղապետին: Բայց թե մեկը և թե մյուսը ոճրագործներ չեն. կյանքի իրական
և դաժան փաստերի վերլուծությունը նրանց տանում է նույն ուղիով՝ ըմբոս-
տացում «վլաստի» դեմ:

Այս ընդհանրությամբ հանդերձ երկու կերպարների էության տարբերու-
թյունը որոշակի է: Ալեքսանի հայացքը լայն հորիզոններ չի ընդգրկում, նա
կյանքը ճանաչել է միայն մի կողմով՝ հարուստի և աղքատի հակադրությամբ,
ուստի նրան պակասում է վերլուծող միտքը: Այդ պատճառով էլ Ալեքսանը
չի կարողանում ազատագրվել իրեն կաշկանդող նախապաշարմունքներից:

Ուրիշ բնութագիր ունի Մաճկալանց Դավիթը:

Դավիթի միտքն անցել է կյանքի բարդ հակասությունների միջով և նոր
միայն ծնունդ տվի նրա պլեբեյական ազնիվ զայրույթին: Խոր իմաստ կա այն
բանի մեջ, որ նա հերոսանում է ոչ թե պատերազմի առաջին գծում, այլ հա-
րազատ հողի վրա: Աշխատավոր հայ գյուղացու մեջ խոսում է հողի ձայնը,
հայրենական հողը ևս մասնակցում է նրա տրամադրությունների խմորմանը
և դառնում այն կետը, որտեղից սկսվում է նրա գիտակցության բեկումը:

Դավիթը մարդկային այն որակն է, որ իր հոգու մեջ խմորվող նոր տրա-
մադրություններով ճանապարհ է բացում Զորյանի հեղափոխական հերոսնե-
րի առաջ:

Դավիթը հպարտ մարդու զորյանական շարքի բարձունքն է:

* * *

Զորյանի պատմվածքները ներկայացնում են հայ իրականության մի ամ-
բողջ ժամանակաշրջան՝ մարդկային հոգևերով ու տագնապներով, հակասու-
թյուններով ու դրամաներով: Համապարփակ բնութագրման այդ արվեստին
Զորյանը հասավ՝ նվաճելով սեփական բարձրագույն կանոնը՝ բնավորություն-
ների օրենքը, ուր ի մի եկան կենսական մանրամասնություններն ու հոգեկան
ներթափանցումը, հազվագյուտ դիտողականությունն ու եղելությունների
պատմական իմաստավորումը:

Իր պատմվածքների մեծ մասը Ստ. Զորյանը գրել է տասական թվական-
ներին: Այդ տարիներին գրական ճաշակի օրենսդիրը համարվում էր Ա. Պ. Զե-
խովը, որը, ինչպես գրել է Լև Տոլստոյը, ստեղծեց «միանգամայն նոր... ամ-
բողջ աշխարհի համար նոր գրելաձև»⁸:

Զեխովը սեփական պատմության մեջ բացեց նոր ուղիներ, նրա «հայտ-
նագործած» կարճ պատմվածքի ձևը տարածվեց ամբողջ աշխարհով մեկ և
ունեցավ հետևորդներ գրական տարբեր հորիզոնականներում:

Հայ իրականության մեջ չեխովյան արձակի սկզբունքների ստեղծագոր-
ծական յուրացումը կապվում է ամենից առաջ Ստ. Զորյանի գործի հետ:

Մինչ Զորյանի նախորդներն ու ժամանակակիցները պատմվածքը իջեց-
նում էին աղգապրության ու բարքապրության աստիճանին, մինչ հայ արձակը
տատանվում էր նկարագրայնության և պատմողականության բեկոներում,
Զորյանը հաղթահարեց և՛ աղգապրական կարկատանների գայթակղությունը,
և՛ պատմի նաղլարանական կապանքները, սալով հոգեբանական արվեստի
նոր որակ:

«Զորյանի ժամանակակիցների հրկերի մեջ, չնչին բացառություններով,— գրել է Հր. Մաթևոսյանը,— ածականների որակումների մեջ խեղդվում ու կապերը քանդել չէր կարողանում գործողություն-կերպար հասկացությունը»⁹, մինչդեռ Զորյանը ստեղծեց արձակ բառարվեստի գլխավորը՝ կերպարը:

Այս կետում նրա ուսուցիչն էր Զեխովը, որից նա առավ նաև վարպետության այլ դասեր՝ խոսքի առավելագույն խտացում, հեղինակային ձայնի նվազեցում, ֆարուլայի թուլացում, ներքին դրամատիզմի ուժեղացում, քնարական և դրամատիկական տարրերի միահյուսում, ենթաբնագրի մոծում և այլն, և այլն: Զեխովյան գաղափարական իդեալները ներշնչել են Ստ. Զորյանին, մանավանդ պատյանավոր աշխարհի՝ քաղքենիության դեմ ընդվզման և «կլանֆ-այգի» խուհեղանշանի («Բալենու այգին» — «Խնձորի այգին») թեմաները, ինչպես դա մանրամասն մեկնաբանում է Մ. Ալեքսանյանը իր «Ռեալիզմի պատմությունը» աշխատության մեջ¹⁰:

Ստ. Զորյանը մեղանում բերեց գործողության և հոգեբանական թափանցման, գեղարվեստական մանրամասնի և ասմունքի բնական հնչերանգի ճաշակը, դրանով իսկ հայկական պատմվածքը տանելով միջազգային շափանիշների ասպարեզ:

Համաշխարհային և հայրենի դրականության մեջ նվիրական շատ անուններ կային, բայց Զորյանի պաշտամունքը, նույնիսկ կարելի է ասել բարձրագույն իդեալը Հովհաննես Թումանյանն էր:

«Հայ բանաստեղծների մեջ,— գրել է Զորյանը դեռ 1919 թվականին,— դժվար է ցույց տալ մեկին, որի բոլոր գործերը այնպես հարադատ լինեն ժողովրդին, որքան Թումանյանին: Անգրագետ գյուղացուց սկսած մինչև ներքաճաշակ մտավորականը հավասարապես հասկանում են Թումանյանին և զմայլվում նրանով: Սա մի բացառիկ երևույթ է, որ ինքնին ապացուցում է բանաստեղծի մեծությունը, մի երևույթ, որ ցույց է տալիս, թե բանաստեղծը իր ժողովրդի մսից ու արյունից է, այնքան հարադատ, որ եթե մի օր աշխարհի բոլոր ժողովուրդների բանաստեղծության ցուցահանդես լինի, հայ ժողովուրդը ուրիշ ոչ ոքի չի կարող ուղարկել, բացի Թումանյանից, իբրև օրինակ պարբյուն հայ բանաստեղծի...»:

Թումանյանի ստեղծագործության այլևայլ բարձր հատկություններից բացի, Զորյանին նախ և առաջ դրավում էր խոր ժողովրդական-ազգային ոգին, սլատումի, պատկերի, մտածողության, ոճաբանության, հնչերանգի հայկականությունը:

Ստեփան Զորյանի պատմվածքը ևս լուծում էր պատումի ազգային ոճի բարդ խնդիրը, նեցուկ ունենալով ժողովրդական հյութեղ ասմունքը, հայոց լեզվի անհուն շտեմարանը, լեզվի պատկերավորության աղբյուրները: Իր արվեստը երբեք չի ջեցնելով ժողովրդականի ոճավորման աստիճանին, Զորյանը միաժամանակ զերծ մնաց ոճի արհեստողրատական դեկորիզմից, հայրենի դրականությանը տալով ամուր, առողջ, հավաք ու դիպուկ լեզվով գրված բնաշխարհիկ ոճի երևելի նմուշներ:

4

Ինչպես ամեն մի գրող, Ստ. Զորյանը ևս ունի ինքնաբերականություններ, որոնցից թերևս ամենասպառօքը սա է. «...Նորը նայում եմ իմ անցած գրական ճանապարհին՝ ինձ թվում է, թե ես պատմագիր եմ, դեպքերի ընթացքին հետևող մի համեստ տարեգիր: Իմ գրական առաջին քայլերից՝ 1910 թվից

սկսած մեր կյանքում տեղի ունեցան շատ խոշոր դեպքեր ու փոփոխություններ և դրանցից կարևորները (ոչ բոլորը, իհարկե) որևէ չափով անդրադարձան իմ գրվածքներում, այլ խոսքերով ասած՝ հս դարձա կարծես պատմական հրեությունների արձագանքող»:

Արդևն տասական թվականների պատմվածքներում Ստեփան Զորյանը երևում է տարեգրի խառնվածքով: Նրա պատմվածքները շնչում են ժամանակի բնորոշ գույներով, ժամանակակիցների հոգեբանության մեջ անդրադարձված պատմական «կոլորիտով»:

Հիշենք, օրինակ, «Ջոհորի մոտ» պատմվածքը, ուր զարմանալի կենդանի թափանցումով Զորյանը նկարագրում է զինվորի շինել հագած երեմանի գեղջուկների քաղաքական ինքնագիտակցության ձևավորման ընթացքը:

Կամ, հիշենք, «Նրկաթուղին», ուր կառապան Պետրոսի կերպարի միջոցով Զորյանը ներկայացնում է փոխանցման շրջանի հոգեբանությունը:

Կարսի երկաթուղու կառուցումը, — դա երևում է նաև Հովհ. Թումանյանի «Նրկաթուղու շինությունը» պատմվածքից, — հարուցում է նահապետական գյուղացիության խոր դժգոհությունը: Նրկաթուղու սուղոցը ազդարարում է մանր տնտեսատերերի հոգեկան դրաման:

Այդ խավի ներկայացուցիչն է կառապան Պետրոսը: Սա ամեն կերպ աշխատում է պահպանել սրբագործված հին կարգը՝ «քառաձի ֆուրգոնի իշխանությունը» և ինքն էլ հավատալով իր ասածներին, եռանդով սկսում է ապացուցել, որ երկաթուղին «սատանայական բան է», որ վաղ թե ուշ նորից հաղթական կերպարանքով լծելու է իր հռչակավոր ֆուրգոնը և սլանալու է քաղաք: Կառապանի ուրախությունն անցնում է չափ ու սահմանից, երբ լուր են տալիս, որ գյուղացիներից մեկի կողմն ընկել է գնացքի անիվների տակ. «Մի շաբաթից ավելի գյուղի փողոցներում շրջելով՝ ամեն պատահածի պատմում էր կովի դեպքը և ավելացնում, որ գնացքը քանդելու է գյուղացիների տունը, կտրելու է նրանց հացը, և շատ ուրիշ բաներ, ու միշտ, որպես օրինակ, բերում էր կովը: «Ձեզ օրինակ է՛ն օրվա կովը»... Ու այս ասելով, առաջարկում էր, թե լավ կլինի խնդիր տան տերության, որ «մաշինեն» ուրիշ տեղով բանեցնի:

— Դրենք, թե — ախպեր, շենք ուզում, քու վնասն էլ քեզ ընի, քու օգուտն էլ. աշխարհը մեծ, դու միջին, քու մաշինեն տար որ կողմով կուզես բանեցրու, միայն թե մեր գյուղից հեռացրու...»:

Կառապանի հուսահատ «կոփվը» ավարտվում է նրանով, որ վաճառքի է հանում ամբողջ Նրեանի նահանգում հայտնի ձիերը, ինքն էլ աշխատանքի մտնում մոսակա երկաթուղային կայարանում. «Այդ կայարանում դուք կտեսնեք «պիտակ մորուքով, կիսամուշտակով և ավելը կռան տակին մի ծերունի: Դուք կտեսնեք նրան կայարանի լապտերի սյունի մոտ կանգնած և ձեռքերը կրծքին խաչած:

Նա ամեն օր, օրը երկու անգամ, կանգնում է այդտեղ և սպասում, որ գնացքը հեռանա: Իսկ երբ գնացքը շվոցով շարժվում է տեղից, և մարդիկ հեռանում են իրենց տները, նա վերցնում է ավելը կռան տակից և սկսում է սրբել պլատֆորմը մարդկանց թողած կեղտից, որի մեծ մասը լինում է արեվածադկի սերմ և ընկույզի կճեպ:

Դա ինքը մեր հարևան Պետրոսն է»:

Սովորական փաստը Զորյանի համար դարձել է այն նյութը, որով խորացել է ժամանակաշրջանի հոգեբանության մեջ և տվել դրա տարեգրության բնորոշ էջը:

Տարեգրողի ղորյանական խառնվածքը ավելի ցայտուն երևաց հեղափոխությունից հետո՝ 20—30—40-ական թվականներին գրած երկերում:

Տարեգրության շունչ ունեն և՛ Հայաստանի բաղադրացիական կռիվների, և՛ սոցիալիստական շինարարության, և՛ Հայրենական պատերազմի պատումները:

Հավատարիմ տարեգրի իր խառնվածքին, Զորյանը առաջիններից մեկը եղավ, որ դիմեց բաղադրացիական պատերազմի անցքերին: Սովետական շրջանում նրա գրած առաջին գործը ունի անգամ տարեգրային վերնագիր՝ «Քսանմեկ թիվը», որը երկար տարիներ մնալով անտիպ, 1963-ին լույս տեսավ արդեն նոր վերնագրով՝ «Ամիրյանների ընտանիք»:

Շուտով Զորյանը տպագրեց «Հեղկոմի նախագահը» (1923) և «Գրագրանի աղջիկը» (1925) վիպակները, որոնք առաջին գործի հետ միասին կազմում են հեղափոխության պատումների շարքը:

Երեք գործ՝ Երեքն էլ, ըստ էության, տարեգրություն, վավերագրական պատումներ, ուր Զորյանը անշտապ ու ներհուն ոճով ներկայացնում է Հայաստանի բաղադրացիական կռիվների ընթացքը:

Տեղի ունեցած անցքերին ականատես-տարեգրի նետած հայացքը բնավ չի նշանակում, թե Զորյանը բավարարվում է եղելությունների, հեղափոխական գրվագների արձանագրությամբ: Ճիշտ հակառակը-վավերագրական տվյալները նրան անհրաժեշտ են եղել ավելի հիմնավոր լուծելու իր գեղարվեստական խնդիրները, որոնց մեջ կարևորագույն խնդիրը պատմության և մարդու կապերի բացահայտումն էր, ասպարեղ եկած պատմական նոր հերոսի հոգեբանության թափանցումը:

Այս խնդրի լուծումը կապված էր գեղագիտական բնույթի գծվարությունների հետ: Նոր մարդը գիռես ձևավորման ընթացքի մեջ էր,—արագընթաց գեպերը հաճախ ավելի էին ընդգծվում, քան այդ գեպերն առաջ տանող մարդիկ, ուստի և միանգամից գծվար էր ճանաչել հերոսական բնավորության ձևավորման բարդ ճանապարհը:

Կար և՛ մյուս գծվարությունը. մի շարք տեսաբաններ, տարված «համաշխարհային հեղափոխության» ուժանտիկայով, գրականությանը պարտադրում էին զանգվածային, հավաքական խմբերի նկարագրություններ, որը փաստորեն մարդկային կենդանի անհատականությունը տարրալուծում էր «ընդհանուր սկզբունքի» մեջ:

Տեսության թյուրիմացություն, որը 20-ական թվականներին գրականության մեջ գտավ գործնական մարմնացումներ՝ ի դեմս հեղափոխության պաթետային-վերացական բազմաթիվ արժարժումների:

Վերացական պաթոսի՝ «կոսմիկական ուժանտիղմի» իրադրության մեջ Զորյանն ընտրեց պատմական գեպերի ու հերոսների սեփականական շուրջման ուղին, որը ինքնագրում է կոնկրետ միջավայր՝ այդ միջավայրի իրական հակասություններով, մարդկային կենդանի բնավորություններ՝ իրենց աշխարհավարերի մոտեցումով, հոգեկան ներքին կյանքով, անհատականությամբ, գավաննքով: Այս առումով Զորյանի ստեղծագործության մեջ ուշագրավ գործ է «Ամիրյանների ընտանիքը»՝ 1921 թվականի փետրվարյան խռովության պատումը, ուր գեպերի ժամանակագրությունը զուգահեռ արվում է Հայաստանի պատմական շրջադարձի օրերին երևան եկած հակադիր գաղափարախոսությունների ու տարրեր հոգեբանությունների բախման պատկերը:

Պատումի կենտրոնում Ամիրջանների ընտանիքն է, ուր, ինչպես մանրանկարներում, բեկվում են ժամանակի գծերն ու գույները:

«Մեծ չէր Ամիրջանների ընտանիքը, բայց մեծ դեպքեր անցան նրա գլխով մի շատ կարճ ժամանակում... և բոլորը անսպասելի», — այս ծանուցումով բացելով վիպական պատմության կծիկը, Զորյանն այնուհետև տարեգրի անշտապ շարադրանքով ներկայացնում է այդ մեծ դեպքերի հանդեպ Ամիրջանի ընտանիքի վերաբերմունքը, որի մեջ էլ բեկվում է ժամանակի գլխավոր էությունը՝ հայ ժողովրդի պատմական հեռանկարի խնդիրը:

Դեմ-դիմաց կանգնում են հայրը և որդին՝ նշանավոր, վաստակած գյուղատնտես Օհանես Ամիրջանը և Մոսկվայից վերադարձած ուսանող Արամը, որոնք ընդունում են Հայաստանի պատմական զարգացման միանգամայն տարբեր ուղիներ և հեռանկարներ: Պատմությունը նրանց դրել է ճակատագրական ընտրություն առաջ՝ փարել մեկ, կտմ մյուս ճանապարհին: Երկուսին էլ հավասարապես մտահոգում է Հայաստանի վերածնության ուղիների հարցը, երկուսն էլ այրվում են հայ ժողովրդի փրկության ծրագրերով: Այսպիսի հավասարեցումը ոչ միայն պատմական սխալ չէր, այլև բարդ ժամանակի առանձնահատկությունն էր, այն ժամանակի, որն ուներ երկու հայտարար, որոնցից մեկի կրողը որդին էր՝ Արամը, մյուսինը՝ հայրը: Նրանք հավասար էին իրենց երազանքներով, բայց հավասարաբեկ չէին այդ երազանքների իրագործման կոնկրետ ուղիները:

Արամը, Զորյանի մեկնաբանությամբ, ազգի «պատմական հանելուկի» լուծումը կապում է ազատագրության սոցիալիստական ճանապարհի հետ, այդ իսկ պատճառով էլ վճռականորեն ու հաստատակամորեն խղում է կապերը սոցիալական այն տարրերից՝ իր ընտանիքի, առևտրական Գաբրիել Զալյանի (սիրում էր սրա աղջկան՝ Նվարդին), սրանց համախոհների միջավայրից, որը կառչած է հայ ժողովրդի փրկության հին ու աղետաբեր ճանապարհից:

Ընտանիքի հորը ամենից ավելի անհանգստացնում է այն միտքը, որ հեղափոխությունը կարող է կործանել հայրենիքի գաղափարը, «նրան վշտացնում էր այն, որ բոլշևիկները Հայաստանն ուղում են տանել «ինչ-որ անհայտ, անորոշ միջազգային ճանապարհով» ու բոլոր հիմնարկների գլխին տնկում են միատեսակ դրոշներ, որոնք նրա սրտին ոչինչ չեն ասում... Ամիրջանին այնպես էր թվում, թե հին կյանքը հին շապկի նման պատուվում է հազար տեղից, այնպես որ էլ կապել-միացնել անկարելի կլինի...»:

Օհանես Ամիրջանի գաղափարական դիսպուտի մեջ առանձին տեղ է գրավում «ղասակարգային հաշտության» քարոզը, որին որդին պատասխանում է հետևյալ խոսքով. «Համոզել... ի՞նչ համոզել, երբ նրանք ղենք են վերցնում կովելու և մեկ տապալելու: Ուրեմն և մենք նրանց ղեմ ուրիշ բան չենք կարող հորժածել, եթե ոչ ղենք: Դասակարգային կռիվն ուրիշ կերպ չի լինում, հայրիկ»:

Հայրն ու որդին իրենց «անհաշտությունը» դրսևորում են ոչ միայն գաղափարական վեճի մեջ, այլև կոնկրետ վարքագծով: Հայրը «անակնկալ», շատերի համար անսպասելի սրոշում է ղենքով պաշտպանել իր համոզմունքները և հրացանով կովել բոլշևիկյան ուժերի ղեմ, որոնց մեջ էր, իբրև քաղաշխատող, իր հարազատ որդին: Ի դեմս Օհանես Ամիրջանի Ստ. Զորյանը ներկայացնում է ազգային փրկության հին ուղիներին ֆանատիկորեն նվիրված մտավորականի հոգեկան աշխարհի փլուզումը, ի դեմս Արամի՝ քաղաքական պայքարի ելած նոր սերնդի հոգեկան լուսավորման ընթացքը:

Վեպի գլխավոր հերոսների շարքում է նաև փիլիսոփայության դոկտոր Ռուբենը, հայ գրականության հետաքրքրական կերպարներից մեկը, հայնցող, կյանքին փիլիսոփայական բարձունքից նայող, «միջին գծի» դավանանքի տեր մի բնավորություն, որի կերպարով Զորյանը ընդգծում է պատմական դեպքերից հեռու մնալու՝ «չեղոքության» հոգեբանությունը:

«Ամիրյանների ընտանիքում» Զորյանը երևում է իբրև երևույթների սոցիալական ու հոգեբանական խորքերի մեջ թափանցող, պատմական հղելությունները հերոսների ներքին մտքերի միջոցով արտացոլող գեղագետ:

Իրականության սոցիալական գծերի բացահայտման և մարդկային հոգեբանության ներթափանցման գեղարվեստական սկզբունքի ցայտուն օրինակ է նաև «Հեղկոմի նախագահը» դրամատիկական-հուզական շաղախ ունեցող երկը, ուր Զորյանը հեղափոխական աշխարհգացումը ներկայացնում է իբրև ներքին հոգեբանական դժվարությունների հաղթահարման ընթացք:

Ճիշտ է, ժամանակի գրական քննադատությունը, ելնելով «ղանգվածների» գեղագիտության դիրքերից, հարցականի տակ է դրել Զորյանի սկզբունքները՝ համարելով դրանք «կամերային» անձուկ ոճի ու պոսիտիվիզմի վերապրուկներ, բայց ճշմարտությունը, վերջիվերջո, Զորյանի կողմն էր. հեղափոխության հերոսին ներկայացնել ոչ միայն «կաշվե բաճկոնակով», այլև իր հուղապրումներով, տառապանքով, հոգեբանական դժվարություններով, իր «ներքին մըտքերով»:

«Հեղկոմի նախագահը» վիպակի դործողության վայրը գավառական քաղաքն է, ուր իշխանությունն իր ձեռքն է վերցրել Հեղկոմը:

Սովետական կարգերի հաստատման շիկացած, տագնապալի օրերն են:

Դրության լարվածությունն ավելի է ընդգծում դիշեր-ցերեկ քաղաքի վրայով սուրացող քամին. «Մանր, անհանգիստ օրեր էին ու քանի օր էր քամիներ էին փչում անընդհատ, գիշեր, ցերեկ: Չյունը թափում էր տանիքներից, ձյունով խփում էին լուսամուտներին, դեղերի խոտը ցրիվ էին տալիս բակերում և վնգվնգում շարունակ: Մերկ ծառերը, հեռագրաթելերի նման, նվում էին անվերջ... երբևէն էլ օդի միջով, կարծես երկաթաթև նժույգներ էին սլանում— վրդղ... տները դողում էին. լուսամուտները դողում էին, մարդիկ դողում էին»:

Գրվածքի առաջին պատկերները ներկայացնում են հեղափոխության հեղքը, ինչպես և այն վերաբերմունքը, որ մարդիկ ունեն «անհանգիստ ժամանակի» հանդեպ: Բնորոշ են այս առումով սեաշոր պառավի ցաքուցրիվ դատողությունները. «Հասկանում չեմ էս ինչ բան ա... երեկ կաթն ու կորեկ ախպեր տղերք էին, էսօր թուր ու թվանք... Հասկանում չեմ... Բալշովիկ, դաշնակցական, էլ ինչ—չես իմանում...»:

Սևաշոր պառավի մտորումների մեջ արդեն գծագրվում է վիպակի հոգեբանական սուր բախումը:

Պառավը գնում է փեսայի՝ հեղկոմի նախագահ, բուլշևիկ Օսեփի մոտ. ուզում է իմանալ, թե ինչու են բանտարկել իր որդիներին:

Վերջիններս կապված են եղել Երևանում ապստամբած խռովարարների հետ և նույնպիսի դավադրություն էլ ծրագրել են իրենց քաղաքում:

Հեղկոմի անդամները սպասում են նախագահի վճռին: Սա պետք է մահապատժի որոշում կայացնի իր կնոջ՝ Վերգինի եղբայրների նկատմամբ, որոնք նաև իր մանկության ընկերներն են եղել: Տանը նրանց սպասում են կանաչքերի խառնուրդ, մայրը:

Օսեփի առաջ կանգնում է ճակատագրական հարցը. հանուն անձնական զգացմունքի ներքև՝ հեղափոխության թշնամիներին, թե՞ պաշտպանել հեղափոխության շահը:

Ընդհատակի բովով անցած, բաղձաթիփ վտանգներ հաղթահարած, պայքարի մեջ կոփված այդ մարդը կյանքում առաջին անգամ կանգնում է նման ծանր հոգեկան կացության առաջ: Վերգինը, որ անսահման նվիրումով կապված է հղել ամուսնուն, նրան է դիմում հղբայրներին խնայելու խնդրանքով:

Իրադրությունը սրվում է Օսեփի և Վերգինի բացատրության տեսարանում: Օսեփը թեև հիմնավորում է հեղկոմի սահմանած մահապատժի անհրաժեշտությունը, բայց և չի ազատվում տանջալի մտքերից. «Կարելի՞ է արդյոք սիրած կնոջ հղբայրներին սպանել,—ինքն իր հետ խոսում է Օսեփը,—և գալ կնոջ երեսին նայել, ժպտալ, նրա հետ հացի նստել և, վերջապես, ապրել նրա հետ նույն հարկի տակ: Մտածում էր Օսեփը և քայլում ձեռքերը կաշվե բաճկոնակի կրծքագրպանները դրած... Նա ակամա կանգ առավ, ինչպես հանկարծ բացվող վիհի առաջ»:

Հոգեկան դժվարին մաքառումից հետո հեղկոմի նախագահը հեղափոխական պարտքի զգացումը դերադասում է անձնական շահերից: Նրա բնավորության վճռականությունը երևում է հասկապես այն տեսարանում, երբ դատավճռից հետո վերադառնում է ընտանիք, ուր սպասում է իր սիրած կինը: Տեղեկանալով մահապատժին, Վերգինը «մնաց անշարժ կանգնած և լռեց: Նա զարմացած էր, հանկարծակիի եկած: Լռեց, մի վայրկյան մարդու երեսին նայելով, այնպես, ինչպես նայում են օտար, թշնամի մարդուն՝ պաղ, զննող հայացքով, ապա դիմեց նրան խուլ ձայնով,—Իսկ ի՞նչ ասավ քո խիղճը,—հարցրեց նա՝ նույն պաղ, զննող հայացքը մարդու երեսին:

Օսեփը, զգալով կնոջ հայացքն իր վրա, աչքերը բարձրացրեց և նայեց նրան:

— Իմ խիղճը հանգիստ է,—ասավ հանդարտ, անայլայլ:

Օսեփը հեղափոխության անշահախնդիր դինվորն է: Անձնականի համար նա չի կարող դավաճանել իր հեղափոխական պարտքին և խղճին:

Պետք է նկատել, սակայն, որ հերոսի բարոյական մաքրությունը և գաղափարական համոզվածությունը ցույց տալով, Ստ. Զորյանին չի հաջողվել նույնքան խոր զգացմունքով ներկայացնել Օսեփի անձնական դրաման: Երբ ցնցված ու ահաբեկված Վերգինը թողնում-հեռանում է ընտանիքից, Օսեփը վերին աստիճանի սառը տոնով ասում է. «Բարի ճանապարհ»: Հեղափոխականի կերպարի այսպիսի «ուղղագիծ», ինչ-որ չափով սխեմատիկ պատկերացումը արտահայտում էր ժամանակի շունչը:

Նույն գծի վրա է նաև «Գրողարանի աղջիկը», հուզական շաղախով տարբեր («Հեղկոմի նախագահը» գրված է ներքին դրամայի կանոններով, սա՝ սոսմունքի), բայց ըստ էության հեղափոխության մասնակիցների ներքին աշխարհը բացահայտող մի անհավակնոտ ու պարզալուր երկ, որ տասնամյակների շարունակ մնում է դպրոցական քրեստոմատիաներում:

«Գրողարանի աղջիկը» ուշագրավ է ոչ միայն հայկական գավառի հեղափոխական ռիթմը հաղորդելու առումով, ոչ միայն գրողարանի աղջկա ու նրա լվացարարուհի մոր կենդանի բնավորություններով, այլև աղգային պատմո-

ղական արվեստի՝ ժողովրդական ասմունքի ու ժողովրդական հնչերանգի կիրառությամբ:

Դեղարվեստական այդ դժվարին խնդիրը Զորյանն արգեն լուծել էր իր պատմվածքներում. բայց բոլորովին այլ բան է, երբ պորձ ունես ավանդական նյութի հետ, ուրիշ բան, երբ հեղափոխության նման ոչ ավանդական երեւոյթը ներկայացնում են ազգային ասմունքային ոճով:

Իր ստեղծագործության մեջ Ստ. Զորյանը հաճախ է անդրադարձել հայ կնոջ կերպարին: Դա պատահական նախասիրություն չէ, այլ պատմության հարուստ փորձից բխած համոզմունք՝ հայ կնոջ քաղաքացիական և բարոյական բարձր նկարագրի մասին:

«Խոհեր մեր էպոսի մասին» հոդվածում Զորյանը գրել է. «Հանձին Սովինարի, էպոսում հանդես է գալիս կնոջ բարոյական ուժի մի բարձր տիպար, որ պատիվ է բերում մեր էպոսին և մեր ժողովրդին»:

«Մեր պատմիչների վկայությամբ,— ասում է նա մի ուրիշ առիթով,— հայ կանայք մասնակցել են օտար հափշտակիչների դեմ մղված ռազմական պորժողություններին և բազում հերոսություններ են կատարել»:

Նա հիշում է V դարում պարսիկների դեմ մղված Վարդանանց պատերազմի մասնակից հայ «փափկասուն տիկիներին», XII դարում սելջուկների դեմ մղված կռիվներում խիզախությամբ աչքի ընկած կանանց, որոնց մեջ էր Անիի առասպելական քաջուհին՝ Այծեմնիկը:

Նման բարձր համարում ունենալով հայ կանանց մասին, գրողը, բնականաբար, մարդկային բարձր հատկանիշներ է տեսել նաև իր ժամանակակիցների մեջ:

Վիկտորիան՝ գրադարանի աղջիկը, եղավ հայ կնոջ հոգեկան-բարոյական գեղեցկության և քաղաքացիական արիության մասին գրողի ունեցած պատկերացման մի նոր, բարձր արտահայտությունը: Նրա կերպարում ի մի ձուլվեցին հայ կնոջ ազգային-ավանդական ոգին և հեղափոխության մարտիկի հատկանիշները:

Վիպակում Վիկտորիան երևում է մոր պատկերացումներով: Դպրոցական տարիների, գրադարանում անցկացրած անքուն գիշերների, արգելված գրքերի ընթերցանության, վերնահարկում ապրող տերերի նկատմամբ ունեցած վերաբերմունքի, մայիսմեկյան միտինգում արտասանած ճառի և ուրիշ դրվագների մասին պատմելով, մայրը ամբողջացնում է հաստատուն վարքագծի տեր աղջկա կերպարը:

Դրադարանի աղջկա կերպարով Զորյանն առաջին անգամ հայ գրականության մեջ ներկայացրեց կին-հեղափոխականին, նրա էության մեջ ընդգծելով ոչ թե ուսմանտիկական զոհողության հոգեբանությունը, այլ իր գործի արդարության և ճշմարտության խոր համոզմունքը:

Ժամանակի տարեգիր Ստ. Զորյանը, բնականաբար, չէր կարող շրջանցել նոր հասարակության այնպիսի երևույթներ, ինչպես գյուղացիական տնտեսությունների համայնացումը, նոր քաղաքների կառուցումը, ժողովրդի կուլտուրական վերածնունդը: Հայ ժողովրդի սոցիալիստական կեցության որոշ երեւույթներ տեղ գտան «Վարդաձորի կոմունը», «Սպիտակ քաղաք», «Վիկայանի վարժուհին» և այլ գործերում: Զորյանի պատումներում թեև չկան կյանքի նոր գծերի խոր, մոնումենտալ պատկերումներ, բայց և այնպես երևում են ժամանակի ինչ-ինչ գույներ:

«Վարդաձորի կոմունը» պատմվածքում, օրինակ, հավաստի շեշտերով են ներկայացված առաջին կոմունայի կազմակերպիչների՝ Բենոյի և նրա ընկերների, սկսած գործի դժվարությունները, «Լիկկայանի վարժուհին» պատմվածքում՝ դրադիտության ծարավ բանվորների ապրումները, իսկ «Սպիտակ քաղաքը» վեպը պատմում է առաջին քաղաքաշինարարների՝ Տիգրանի և բանվորական միջավայրի, ումանտիկ կառուցողներին համակած աշխատանքային սգեություն մասին.

Դրանք «պատմության հիշատակարաններ են»:

5

Ստ. Զորյանի արձուկը ոչ թե նկարագրական, այլ գերազանցորեն պատմողական է: Նա պատմում է ժողովրդակոն պարզալուր ասացողների նման՝ բնական բառուրան, դիալոգի կառուցման ժողովրդական կերպեր, խոսքի կենդանի շեշտադրություն, ազգային հնչերանգի գույներ և այլն:

Հովհ. Թումանյանի «անձեռակերտ» արձակից ժառանգած այս հարստությանը, ինչպես և հումորի ու քնարական ներշնչման շուրջ տվյալներով, Զորյանն այն գրողն էր, որ պետք է գրեր (չէր կարող չգրել) նաև մանուկների համար:

Դա իր տարերքն էր:

Զորյանն ականատես էր այն մեծ գործին, որ 1900—1910-ական թվականներին անում էր Հովհ. Թումանյանը՝ հայ մանկական գրականությանը զարկ տալու համար: Նրա աչքի տուաջ էր Թումանյանը հրաշագործում իր մանկական սքանչելի բանաստեղծություններն ու պատումները՝ ավանդություններ, լեգենդներ, հեքիաթներ, մշակում ֆոլկլորային նյութեր, թարգմանում և փոխադրում օտար ժողովուրդների բանահյուսության նմուշներ: Զորյանի գրական նախասիրությունները կազմավորվեցին «Հասկեր» և «Աղբյուր-Տարաղ» հանդեսների բուռն գործունեության շրջանում, հայ դպրոցների համար օրինակելի դասագրքեր ստեղծելու օրերին: Այդ դասագրքերի պսակը եղավ Հովհ. Թումանյանի, Լևոն Շանթի և Ստեփան Լիսիցյանի «Լուսաբերը», որն, իր պատմելով, մեծ տպավորություն է թողել Զորյանի վրա:

Հովհ. Թումանյանի և Ղ. Աղայանի, «Հասկերի» և «Լուսաբերի» մթնոլորտից Զորյանը քաղեց այն մեծ դասը, որ գրականությունը պարտավոր է հոգեկան սնունդ տալ նաև մանուկներին՝ ներշնչել բարոյական բարձր չափանիշներ, հայրենի բնության սեր, գեղեցկի զգացում, մայրենի լեզվի պաշտամունք, հարստացնել գիտելիքների պաշարը:

Իր ստեղծագործության համեմատությանը շատ էլ մեծ չէ մանուկ և պատանի ընթերցողներին հասցեագրված Զորյանի պատմվածքների թիվը, բայց դրանց մեջ կան հուզական խոր վայելք հարուցող էջեր:

Առաջին տեղում են, իհարկե, բնասիրական և կենդանագրական (անիմալիստական) մանրտպատումները («Մի գիշեր անտառում», «Քեռի Սերոբի պատմածներից», «Չալանկը», «Շամոն», «Շեկոն», «Մուկն ու ձուն», «Ճագարը» և այլն), որոնց վրա զգացվում է բնությունն ու կենդանական աշխարհը մեծարող Հովհ. Թումանյանի պատումների շունչը:

Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, Դ. Դեմիրճյանի մշակումներից հետո Զորյանը գրի առավ «Քաջ նաղարի» մի նոր տարբերակ, որ, ինչպես

նախորդ մշակումներում, շեշտը դրված է հանգամանքների բերումով մեծ դիրքի հասած անարժան մարդու պատմության վրա: Զորյանը մշակել է նաև Հազարան Բլբուլի հանրահայտ հեքիաթը, որը այդ ժանրի նրա լավագույն գործն է: Նրա մշակած կամ ժամանակակիցներից գրի առած զրույցները համառոտ բարոյախոսական խրատներ են արվեստի ուղղական ոգու («Զրույց շնչի մասին», «Զրույց երգի մասին»), բնական, «անզարդ» գեղեցկության բարձր արժեքի («Զրույց գեղեցկի մասին», «Զրույց մոլախոտի մասին») և այլ կենսական խնդիրների վերաբերյալ:

Մանկության: օրերի անմոռաց հուշապատում է «Մի գիշեր անտառումը»՝ Բնձորա անտառի գունեղ նկարագրությամբ: Դրավիչ պատմությունների մի չորսորինակ աշխարհ է «Քեռի Սերոբի պատմածներից» պատմվածքը՝ կենդանիների մասին հյուսված զրույցներով («Արջը», «Արջն ու վարազը», «Զին», «Գայլերը»), ուր պատմողի բնական ասմունքը տրված է այնպես, որ բնավ չես զգում հեղինակային միջամտության հետքերը:

Ով մեկ անգամ կարդացել է, չի կարող մոռանալ Զորյանի կենդանագրական պատմվածքների «խելացի», ղգայուն կենդանիներին՝ գնացքի ետևից վազող ճանապարհորդ Զեկոյին, այն կատվին, որ իր կաթով կերակրում է իրենց մորը կորցրած շան ձագերին, Չալանկ շանն ու Շեկո ձիուն:

Ստ. Զորյանը գրական մշակման է բերել նաև ժողովրդական հեքիաթներ, պատմական ավանդություններ և ժողովրդի մեջ տարածված զրույցներ: Նրա մշակած հեքիաթները, իհարկե, չունեն Ղ. Աղայանի հեքիաթների կախարհական խորությունը. նրանք ուղագրավ են իբրև ժողովրդի վառվռուն երևակայության մեջ բեկված բարոյախոսության չորացումներ:

Հեքիաթի մեջ, ինչպես հայտնի է, տարածված սյուժեներից մեկը բարի և չար ուժերի պայքարի սյուժեն է: Այդպիսիք են նաև Ստ. Զորյանի մշակումները («Հարին ու Մարին», «Մահակը» և այլն):

Արձակի «կարճ ձևերից» Ստ. Զորյանը շուտով անցավ մեծ կտավի:

1934 թ. լույս տեսավ «Մի կյանքի պատմություն» վեպի առաջին գիրքը, 1939 թ.՝ երկրորդը, առաջինի հետ միասին:

Ժանրային կառուցվածքով «Մի կյանքի պատմությունը» պատկանում է վեպի այն տեսակին, որը գրականագիտությունն առանձնացնում է «ինքնակենսագրական վեպ» անունով:

Դա, իհարկե, պայմանական առանձնացում է, որովհետև, ի տարբերություն այնպիսի ժանրերի, ինչպիսիք են օրագրությունը, հուշապատումը, մեմուարը, ինքնակենսագրական վեպը ոչ միայն ներկայացնում է եղելություններ՝ դեպքերի հավաստի պատմությունը, այլև լուծում է գեղարվեստական ընդհանրացման խնդիրներ:

Այս իմաստով «Մի կյանքի պատմությունը» առնչվում է ինքնակենսագրական ժանրի այն ավանդների հետ, որ ռուս գրականության մեջ հաստատեցին Ս. Ակսակովը, Լև Տոլստոյը, Վ. Կորոլենկոն, Մաքսիմ Գորկին և եվրոպական գրականության մեջ՝ Դիկկենսը, Ֆլոբերը, Դոստոևսկին՝ ինքնակենսագրական վեպերի հանրահայտ շարքերով:

Վեպը բացվում է քնարական մի մենախոսությամբ, ուր Զորյանն ակնարկում է իր պատումի կենսագրական բնույթը. «Անդորր երեկո է: Դուրսը ձյունը, իմ սիրած ձյունը իջնում է հանգարտ: Իջնում է նա մերկ ծառերի վրա, տների վրա, փողոցների վրա: Իջնում ու ծածկում ամեն ինչ—խնամքով, հա-

վասար ու գիշերը դառնում է մարմարյա: Իջնում ու ծածկում է նա հեռունիքը--- հեռու՝ և ուղի ու արահետ, և գյուղ ու քաղաք, և սար ու անտառ: Նա բռնել է այսօր հորիզոնից հորիզոն, ու թվում է ձյուն է գալիս ամբողջ տիեզերքում: Դալիս է նա մեծափաթիլ ու հանդարտ, անարգել ու համարձակ, ինչպես եկել է դարեր շարունակ, ինչպես գալիս էր մեր մանկության օրերին, ինչպես պիտի դա և մեր գերեզմանի վրա, և այն ժամանակ, երբ աշխարհում էլ չենք ունենա ոչ անուն, ոչ հիշատակ...

...Կրակս ուրախ ժպտում է օջախում, և շգիտես ինչպե՞ս, ի՞նչ կախարհանքով, հուշեր են վարթնում իրար հետևից ու, ինչպես նկարը էկրանի վրա, հաջորդում են միմյանց այդ հուշերը բաղմիրանգ, այդ հուշերը ուրախ ու տխուր:

— Ձեզ ո՞վ կանչեց, իմ հեռավոր, իմ մոռացված հուշեր: Արդյոք ձյունը բերեց ձեզ, այս հրեկո՞ն խաղաղ, թե՞ օջախիս կրակը տարավ ինձ հտ, դեպ այն օրերը, երբ աշխարհը թվում էր մի գյուղ հասարակ, արևը՝ անտառի մեջ քնած մի մանուկ, իսկ կյանքը, կյանքը—պարզ ու մթին հանելուկ»:

Այս մեջբերումից իսկ հրեկում է, որ Զորյանը հենվում է իր հուշերին, սուղվում է իր մանկության մեջ՝ պատմելու իր սերնդի ճակատագիրը, նորից վերապրելու իր կյանքի առավտոր՝ տխրություններով ու ուրախություններով, դառն ու քաղցր հուշերով:

Զորյանի պատումն, այսպիսով, հիշողություն է մանկության ու պատանեկության մասին, ավելի ստույգ՝ վերադարձ է դեպի մանկությունը, էլ ավելի ստույգ՝ հրաժեշտ է մանկությանը:

Վերադարձի-հրաժեշտի այս կապակցության մեջ է Զորյանի վեպի յուրահատկությունը:

Մինչ հեղինակը տարիների հեռավորությունից դառնում է իր մանկության տպավորություններին, հերոսը՝ հեղինակի կրկնակը. հրաժեշտ է տալիս, որովհետև ժամանակը սահմանափակում է մանկությունը:

Մինչ հեղինակը, դառնալով մանկությանը, ակնթարթին տալիս է հավերժականի իմաստ, անսահմանափակ հեռանկար, հերոսը շատ որոշակիորեն զգում է, որ կյանքում, այդուամենայնիվ, կան սահմաններ:

Ոչ միայն տարիքային, այլև սլատմական-հասարակական սահմաններ:

Հեղինակի վերադարձը դեպի մանկություն, դեպի հայրենական տուն, դեպի հայրենի բնություն,— այս վերադարձը չի ճանաչում և ոչ մի պատենչ, և ոչ մի սահման: «Ահա մեր դաշտերը՝ հնձած արտերով ու գետնախնձորի ցանքսերով, ահա աշիան անտառը՝ դեղնափայլ ու տխուր, ահա և աշնան սառնաշունչ քամին, որ զրնգում է այդ անտառում, և տերևները—կարմիր, դեղին ու նարնջի—թափվում են, թափվում և քամու բերանն ընկած տարվում հեռու...

Ահա մեր երկինքը կապույտ ու ջինջ, ուր կռունկների եռանկյունի վաշտերը իրար հետևից շտապում են հարավ և վերևից ահա մեծ ընդմիջումներով լսվում է նրանց դյութական ձայնը.

— Կըրչըկ... կըրչըկ...»:

Այս և նման քնարական խոսքերով հեղինակը կրկնում է մանկությունը, երգում է այդ մանկության հմայքները, մինչդեռ հերոսը, որ գտնվում է արդեն իրական հանգամանքների մեջ, վերապրում է կյանքը՝ իր դառնություններով, տագնապներով, վշտերով ու ցավերով, նաև լուսավոր տպավորություններով:

Վերադարձի-հրաժեշտի գեղագիտությամբ էլ պայմանավորված է «Մի կյանքի պատմության» կառուցվածքը: Սուրենը դիտում է իր շրջապատը՝ գեպքերով ու մարդկանցով, Զորյանը հետևում է նրա դիտումներին և անհրաժեշտության դեպքում, իր հուզական, երբեմն էլ հեգնական վերաբերմունքով միջամտում:

Վեպի առաջին մասում Սուրենի զննումների նյութը գավառական քաղաքն է՝ իր մարդկանցով, իր բարքերով, իր բնությամբ:

Հերոսի մանկությունը վշտերով ու հոգսերով լի մանկություն է:

Մի կտոր շաքարի պատճառով աշխարհի իրարանցում է սկսվում հարապատների մեջ, որ գործը հասնում է բաժանության («Բաժանք» գլուխը):

Այս պատմությունը՝ «աննշան», «անմեղ» մի պատմություն, խորհրդանշում է բարքերի անկումը՝ իր հետքը թողնելով մանկան հոգու վրա:

Եվ այսպես շարունակ՝ միջավայրի նորանոր տպավորությունները՝ սեփականության շուրջը մղվող վեճերը, սակավահոգ գյուղացիների ամենօրյա տրտունջները, հարևանների դաժանությունը, սոցիալական ու քաղաքական ճնշման փաստերը (ցարի հրամանով փակվում են հայոց դպրոցները) կաթիլ առ կաթիլ ներծծելով իր մեջ, Սուրենը հասունանում է այն աստիճան, որ սկսում է մտածել կյանքի «անիծյալ հարցերի» շուրջը:

Գիտենալու-չգիտենալու այս հարաբերության մեջ է ձևավորվում Սուրենի բնավորությունը, մի ընթացք, ուր վճռական դեր են խաղում կյանքի և դրամատիկական, և լուսավոր երևույթները:

Դաժան կապալառուի կողքին այդ նույն կյանքում կար վարժապետ Զաքարի նման հոգատար մարդ, երկաթուղու գծամասի տիրոջ՝ գաժան Կարլ Կարլիչի կողքին՝ տավարած Մադաթ բիձա, որն ամբողջովին լցված է բնության մեջ և ներշնչում է ամենքին բնության մեծ սեր, կային ազնիվ հողագործներ, սրտակից զասընկերներ, որոնք ներկայացնում են մանկության լուսավոր էջերը:

Հերոսի պատանեկան հասակի տպավորություններին է նվիրված վեպի երկրորդ մասը:

Մի կյանքի կենսագրությունն այստեղ, բնականաբար, տրվում է ավելի բարդ ու ճշուղավորված հարաբերությունների մեջ, քան առաջին մասում:

Հրաժեշտ տալով մանկությանը, Սուրենը հայտնվում է Թիֆլիսում՝ «լուսավորության կենտրոնում»: Նա այլևս հասունացած մի պատանի է, որ սկսում է կյանքը ճանաչել արմատապես՝ իր տաղանդներով, հակասություններով, խորքերով:

Այս մասին նա անում է հետևյալ խոստովանությունը. «Կամաց-կամաց կարծես փլվում, փոխվում է իմ պատկերացումը աշխարհի մասին»: Փլուզվում է կյանքի հեքիաթը՝ ճանապարհ տալով իրականության ճշմարտությանը, ուր իրենց սյուժետային գերն ունեն և քեռի Շամիրը՝ իր գեղջիկական անաղարտ խորհուրդներով, և ճեմարանցի Տիգրանը, և ընդհատակային-հեղուփոխական Միքայելը, մարգիկ, որոնք հետագիծ են թողնում տարաստիճան հայ մտավորականի հոգեկան աշխարհի ձևավորման ընթացքի վրա:

Վեպում աստիճանաբար լայնացնելով հերոսի և կյանքի շփման կետերը՝ հայրենական տնից մինչև քաղաքական բարդ շրջանակներ, մանկական տպավորություններից մինչև հասունացող հերոսի ինքնագիտակցություն, պատանեկան երազներից մինչև կյանքի իմաստ տեսնող որոնումներ, Զորյանը,

Ճիշտ նկատել են Բ. Բրայնին և Ս. Խիտարովան «Стефан Зорьян» գրքում, հետամտում է «պատմությունը անհատի մեջ» գերցենյուն գեղագիտությունը: Վեպի մի ծայրից մինչև մյուսը, փոխնիփոխ հաջորդականությամբ, ձրգվում են իրականության դրական և բացասական արժեքները, որոնք կոչված են հերոսի ճակատագիրն ու բնավորությունը ցուցադրելուց բացի, ներկայացնել նաև իրականության դինամիկան՝ «տիպական հանգամանքները»:

Այս հատկությամբ «Մի կյանքի պատմությունը» վերաճում է «պատմության հիշատակարանի», ժամանակաշրջանի տարեգրության:

6

Ստ. Զորյանի ստեղծագործության այսպես կոչված «պատմական ջիղը» սկիզբ առնելով քսանական թվականներին գրած «Հոռմեական նովելներով», այնուհետև ամբողջացավ նրա երեք պատմավեպերում՝ «Պապ թագավոր» (1944), «Հայոց Բիրդը» (1960), «Վարազդատ» (1967):

Առաջնորում պատմական նյութով միայն դրվագաբար (հոռմեական կենցաղի մասին պատմող նովելներից բացի Ստ. Զորյանը գրել էր նաև «Սմբատ Բագրատունի» մեծ պատմվածքը) ղբաղված գրողը ստեղծագործական կյանքի վերջին քսանհինգամյակը գրեթե ամբողջովին նվիրեց պատմական նյութի մշակմանը: Դա, իհարկե, պատահական հափշտակություն չէր և ոչ էլ հնասերի հարցասիրություն հեռավոր անցյալով:

Զորյանը այդ նյութին դիմեց ոչ թե պատմության վրա նստած բաղմաշիտ փոշին մաքրելու, ոչ էլ անգամ պատմական ալլաբանության նպատակով, այլ, ամենից առաջ, ժողովրդի անցյալի տարեգրության մեջ եղած քաղաքական ու բարոյական փորձը ժամանակակիցներին ավանդելու համար:

Իր եռագրության նյութը Զորյանը քաղեց հայոց պետականության ամենածանր շրջանից՝ IV դարի վերին աստիճանի բարդ, խառնակ իրադարձություններից, Արշակ Երկրորդի—Պապի—հետպապյան դարաշրջանից, որը պատմական գրականության մեջ՝ Փավստոս Բուզանդից ու Մովսես Խորենացուց մինչև նոր դարերի պատմագիտական հետազոտությունները, լեցուն է բաղմաթիվ պատմաքաղաքական «առեղծվածներով»:

Զորյանի մուտքը IV դար հայ գրականության մեջ, իհարկե, առաջինը չէր: XIX դարի սղգալին դարթոնքի իրադրության մեջ ստեղծված «արշակյան ցիկլի» բաղմաթիվ պատմական ողբերգություններից բացի, IV դարը «պատմական սյուժե» տվեց Բաֆֆուն՝ «Սամվել» վեպի համար:

Ինչդեռ Բաֆֆին իր ժամանակի հասարակական հոգեբանությանը և ազգային շարժումների արդիական ծրագրերին արձագանքելու համար IV դարի «պատմական տարալը» ծառայեցնում էր «հայրենասիրության ու հակահայրենասիրության» զգացմունքի բարոյական քննությանը, դեգերելով գերազանցորեն այդ հասկացությունների գեղարվեստական իրացման ուղիներում, Զորյանի պատմավեպերը, լինելով այլ ժամանակի թելադրանք, կոչված էին հարուցելու ժողովրդի պատմական փորձի և գիտակցության այլ եզրեր ու դասեր:

Իրանց մեջ գլխավոր, էական դասը ինքնուրույնության համար ժողովրդի մղած պայքարում առաջին հերթին ի՞նչ ներքին կարողություններին, իր սեփական հոգևոր միջոցներին ապավինելու մտահոգությունն է:

Այս գլխավոր գաղափարով են շնչում ժամանակագրորեն միմյանց անմիջաբար շարունակող «Հայոց բերդը»՝ Արշակավանի (ինքնուրույնության ներքին ամրոցի) կառուցման սյուժեով, «Պապ թագավորը»՝ երկրի պատմական-շինարարական վերակառուցման ու բարենորոգումների սյուժեով, «Վարազդատը»՝ դրածո հովանավորի արտաքսման ու անկախությունը կորցնելուց հետո սեփական գրով ինքնուրույնությունը պահպանելու սյուժեով:

Ինքնուրույնության՝ իբրև ժողովրդի գոյության հիմնական նախասյուժանի գեղարվեստական ըմբռնումը Զորյանը կարող էր առավել խորությամբ յուրացնել ոչ այլուր, եթե ոչ IV դարում՝ բովանդակությամբ սուր ու դրամատիկ մի ժամանակաշրջան: Երբ հանգամանքների բերումով խաչավորվում էին այլևայլ քաղաքական կողմնորոշումներ, այլևայլ գաղափարախոսություններ, պատմական-հոգեբանական հակասություններ: Դարաշրջանի ընտրությունը ոչ թե ավանդական պատմական շրջագծերի մեջ մնալու ցանկություն էր, այլ գրողի պատմագիտական սուր զգացողության դրսևորում:

Պարսկա-հեռոմեական բարդ հարաբերությունների խաչմերուկներում հայտնված Հայաստանը, ինչպես մեկնաբանվում է նորագույն պատմագիտական գրականության մեջ, ապրում էր իր հզնաժամային շրջանը: Հայ Արշակունիների թագավորության վերացման քաղաքականությանը, որ անդուլ հետևողականությամբ իրականացնում էին պարսկական-բյուզանդական «հովանավորները» իրենց տեղական համախոհների՝ այսպես կոչված «պարսկասեր» ու «հոմեասեր» հոսանքների արտահայտիչների հետ միասին, միանում էր նաև երկրի ներսում հղած քաղաքական-սոցիալական սուր հակասությունների ծանրությունը:

Հայ նախարարական ինքնակա տները՝ իրենց հարաճուն կենտրոնախույս ձգտումներով, հոգևոր իշխանությունը՝ աշխարհիկի դեմ ունեցած ուժեղ մրցակցությամբ, անվերջ պատերազմներից, ծանրացող հարկ ու տուրքից ուժասպառ հղած շինական դասի տնտեսական թուլացումը սպառնալից վիճակ էր ստեղծել երկրի ճակատագրի համար¹¹:

Ստեղծված դժվարին իրադրության մեջ, օտարասեր ու ինքնուրույն քաղաքական կողմնորոշումների բարդ կացության առաջ Հայաստանը կարիք ուներ այնպիսի քաղաքագետների, որոնք պետք է կարողանային ստեղծել իր իսկ ներքին ուժերին տալավինող, հզոր, կենտրոնացված ժողովրդի ճակատագիրը տնօրինող պետականություն:

Մինչև երբեքնացին ու Փափստոսը, արտահայտելով ժամանակի պաշտոնական գաղափարախոսության տեսակետները, բացասական գնահատական են տալիս Արշակին ու Պապին, Ստ. Զորյանի պատմական ներքնատեսությունը թելադրում է այլ մոտեցում: Արշակ Երկրորդն ու սրա որդի Պապը, ինչպես և Մամիկոնյան տան սպարապետները (Վասակ, Մուշեղ, Մանվել) Զորյանի դիտարկմամբ (որը հիմնված է ժամանակաշրջանի խոր ու բազմակողմանի քննության վրա) այնպիսի քաղաքական-ռազմական գործիչներ էին, որ ի հայտ բերելով պատմական հեռանկարի զգացողություն ու պետական մեծ խելք, իրագործում էին երկրի ինքնուրույն կողմնորոշման քաղաքականությունը:

Հերոսների այս շարքի, ինչպես և դարաշրջանի ընտրության մեջ արտահայտվել է Զորյան-պատմավիպասանի մտածողության ունալիզմը:

Իր վեպերում նա քնդառաջ չգնաց Մովսես Խորենացու և, հատկապես, Փափստոս Բուզանդի վերագրումներին ու գնահատականներին՝ թե Արշակը «չար, ոճրագործ բնավորություն էր», Արշակավանը՝ «գործ անմտության»,

Պապը՝ շվայտ, սանձարձակ վարքագծի տեր և այլն, այլ տվեց այդ գործիչներին նոր մեկնաբանություն:

Սվ Արշակ Նրկորդը, և Պապը, անտարակույս, իրենց ժամանակի ու սոցիալական միջավայրի հարադատ ծնունդն են՝ կաշկանդված և՛ դարաշրջանի պատմական սահմանափակություններով, և՛ դասային նեղ շահերով, և՛ ժամանակի գաղափարական հակասություններով: Ուրիշ կերպ չէր էլ կարող լինել: Ստ. Զորյանը վերահաս էր պատմական այս ճշմարտությանը և բնավ չփորձեց լուսապսակ դնել վաղ ֆեոդալիզմի ժամանակաշրջանի նախապաշարմունքներն ու դասային կրքերը կրող հերոսների գլխին, ինչպես վարվում էին XIX դարի ռոմանտիկները՝ ձեռնամուխ լինելով պատմական անցյալի այս կամ այն նշանավոր անձնավորության գեղարվեստական վերարտադրմանը:

IV դարի հայ պատմական գործիչների գնահատության մեջ Զորյանը, սակայն, ի հայտ բերեց պատմագիտական ռեալիզմ, Արշակի և Պապի գործի գլխավոր ուղղությունը՝ ինքնուրույն, կենտրոնացած պետականություն ստեղծելու ջանքերը արժեքավորելով իբրև հասարակական առաջադիմության՝ պատմական դարգացման միտումի արտահայտություն, մի բան, որ չէին բացթողնում ոչ նրանց ժամանակակիցները, ոչ էլ պատմության հետագա շրջանի շատ մեկնաբաններ:

Այս դիրքորոշման համար անհրաժեշտ էր պատմության սոցիոլոգիական վերլուծում, որպեսզի խստակ, «անկարգ» պատմական փաստերից կառուցվեր նրա այսպես ասած՝ «կոնստրուկտիվ ամբողջականությունը»:

Այդ ամբողջականության սկիզբը, պատմության տրամաբանությամբ, եղավ Արշակ II-ի հանդուգն ծրագիրը՝ Արշակավանի կառուցումը, որի տարեգրությունն էլ՝ արշակյան ու հակաարշակյան հոսանքների ուժեղ հակասություններով ու սուր բախումներով, «Հայոց բերդը» վեպի սյուժետային բովանդակությունն է:

Հայ պետականության ճգնաժամին, երբ թվում էր, թե խորտակվել էին այդ պետականության անկախության բոլոր սյուները, երբ ֆեոդալական կենտրոնախույս շահերը երևան էին եկել իրենց ամբողջ մերկությամբ, այս իրադրության մեջ Արշակը այլ ճանապարհ չէր տեսնում՝ բացի երկրի բոլոր ուժերի համախմբումից:

«Կստեղծեմ իմ բերդը,—ասում է Արշակը,—որ լինի ամենքի բերդը, և լինի ամենից հզոր, քան նախարարաց բերդերը, ու դրանով ես կմիաբանեմ նոցա, և այդ միաբանությունը կդառնա հայոց բերդ, անխորտակ բերդ... Թշնամին անզոր կլինի կործանել նորան...»:

Այլևայլ առիթներով մեկնաբանելով բերդաքաղաքի նշանակությունը երկրի ապագա ճակատագրի համար, Արշակը շարունակ ակնարկում է «ներքին բերդի», «հոգևոր բերդի» գաղափարը, դրա մեջ դնելով ավելի խոր ու հռանկաբային իմաստ, քան բուն բերդաքաղաքի շինությունն էր:

Այս քաղաքի գաղափարը կապելով Արշակի հետ, Զորյանը բնավ հակված չէ տեղայնացնելու երևույթը, այլ պատմական կոնկրետ շարժառիթը ընդարձակում է հայ ժողովրդի պատմական անցյալին բնորոշ այն երևույթի բնադատության համար, որի անունն է անմիաբանություն:

Արշակը, Զորյանի մեկնաբանությամբ, պատմական այն գործիչն է, որ խորապես զգում է այդ աղետարեր երևույթը և իբրև խելացի քաղաքագետ, փորձում է կանխել անմիաբանության հետագա ընթացքը: Հայ պետականու-

թյան ճակատագրի մեջ, իհարկե, վերջին խոսքը պատկանում էր արտաքին թշնամուն («Հայոց բերդն» էլ ավարտվում է Արշակի և Վասակի գերությամբ ու Շապուհ արքայի արշավանքով, որից հետո «Արշակավանից մնում է «ավերակը»), բայց պակաս նշանակություն չի ունենում ներքին թշնամու՝ նախարարների դիմադրությունը, որով և պայմանավորվում է պետականության փլուզումը: Ահա թե ինչու վեպում առաջին պլան է մղվել նախարարների պայքարի թեման՝ ընդդեմ Արշակի, որին նրանք վերագրում են «աղագային պատուհասի», միահեծանության, «չարության» հատկանիշներ, ըստ էության պաշտպանելով իրենց «ղղյակի» շահերը:

Սկսած Արշակի հրովարտակից անմիջապես հետո ներսեհ Կամսարական իշխանի սմբողում կայացած խորհրդածույլից մինչև Մերուժան Արծրունու առաջնորդությամբ դեպի Հայաստան կատարված պարսկական արշավանքը, նախարարությունը հանդես է գալիս որպես մի ուժ, որի վրա է կառուցվում օտար նվաճողի քաղաքականությունը: Այս հանգույցում է Զորյանը դիտում կենտրոնական իշխանության և ժողովրդի դաշինքի պատմական անհրաժեշտությունը: Նախարարներից հեռացած «տիրափախ» շինականները Արշակի մեջ ամենեին էլ չեն գիտատուում իդեալ-գործչին, բայց անսխալ ընադդով կռահում են նրա գործելակերպի ճշմարտությունը, ավելի ստույգ՝ այդ գործելակերպի առավելությունը՝ երկրի անկախության շահերը իրենց անձնական բաղձանքներին ստորադասող նախարարների վստած գծից: Շինականները հոժ խմբերով Արշակավան են դնում ոչ այնքան Արշակին, որքան իրենց երկրին նեցուկ լինելու համար՝ ընդդեմ նախարարների:

Այս տեսանկյունն է, ահա, գրողին հուշել՝ վեպում լայն տեղ տալու շինական դասի արամադրություններին, որոնք պատմության ճգնաժամային իրադրության մեջ պաշտպանում են ոչ թե թագավորական դահլ, այլ իրենց երկիրը, մաքառում են ոչ թե հանուն Արշակի, այլ հանուն իրենց սոցիալական երազանքների:

Այսպիսի մոտեցումը բխում է Զորյանի պատմագիտական ճշմարտացի գիրքորոշումից, որը բնավ չի ելնում հայ հասարակության վերնախավի ու շինականների ինչ-որ «միասնության», շահերի ինչ-որ համընկնման ու նույնացման տեսակետից: Այս մոտիվն է ակնարկում վեպի հենց սկզբնամասում նկարագրված այն դրվագը, երբ Արշակավան փախչող շինականները՝ Թորդոմն ու մյուսները, սպանում են իշխան Դավիթ Համունուն՝ լավ հղացված վիպական մի դրվագ, ուր դրվում է նախարարների ու հասարակության ստորին խավերի անհաշտելի հակամարտության թեման:

Նթե նախարարները վեպում երևում են դավաճանության, ուխտադրության, նենգ գործարքների, եղբայրասպանության, հավատադանցության վարքագծով, հայրենիքի ընդհանուր շահը ստորադասելով իրենց «ղղյակի» ու կալվածքների ապահովությանը, շինական դասը, թեև կողոպտված ու նահատակվող, թեև նետված դաժան փորձությունների մեջ, հանդես է բերում հայրենասիրական շահերի բարձր ըմբռնում: Դադափարական-բարոյական այս պաթոսն անցնում է «Հայոց բերդը» վեպի մի ծայրից մյուսը, յուրովի բեկվելով Արշակ երկրորդի՝ վեպի գլխավոր հերոսի, հոգեբանության մեջ:

Հայ պատմիչները, քննելով մեր պատմության այս դժվարին ժամանակաշրջանի անցքերը, «ամենայն շարժաց» արմատը համարում էին Արշակի բերք թե «սճրագործ» բնավորությունը: Ստ. Զորյանը, ամենեին չմեղմելով հայոց թագավորի բնավորությունը, որը հասնում է դաժանության (ինչպես,

օրինակ, Ներսէճ Կամսարականի ողջ տոհմի ոչնչացումը և այլն), ի դեմս Արշակի ներկայացնում է սղերեգական անհատի, որը մի կողմից խորապես ըմբրոնում է երկրի խաղաղության հիմնական պայմանի՝ «ներքին բերդի» անհրաժեշտութիւնը, իսկ մյուս կողմից ստիպւած է դիմել արարքների, որոնք դեմընթաց են իր իսկ դասակարգային բաղձանքներին: Արշակավանի կառուցումը՝ թագավորի իգեալը, եթէ իբրեւ հղացում կոչւած էր սանձելու նախարարների հաբաճուն կենտրոնախույս ձգտումները, մյուս կողմից լինելու էր իր կործանման պատճառը, որովհետեւ պատմութեան ընթացքը դեռեւս չէր նախապատրաստել նման իգեալի իրագործման հողը, դեռեւս պետութիւնը ծլատում էին իր իսկ ներքին հակասութիւնները՝ և քաղաքական, և սոցիալական կյանքի ասպարեզներում:

Արշակավանի կառուցումը, ինչպէս դա երևում է վիպական ամբողջ պատումի ընթացքում, ամենեկին էլ չի թուլացնում ժամանակաշրջանի դրամատիզմը: Արշակի հրովարտակը նրա դեմ է հանում ոչ միայն նախարարներին, այլև եկեղեցուն, որը իր վարած քաղաքականութեամբ փաստորեն դառնում է նախարարական անմիաբանութեան նեցուկը:

«Հայոց բերդում» Արշակ Երկրորդը, Զորյանի մեկնաբանութեամբ, պետականորեն մտածող, թափանցող խառնվածք է, բայց նրան հատուկ են իր դարաշրջանի բոլոր սոցիալական ու բարոյական նորմերը:

Արշակավանը՝ «ինքնավարութեան ներքին բերդը», ծնվեց իբրեւ արտաքին ու ներքին ուժերի դեմ ուղղւած ամրոց, բայց կործանվեց, իսկ Արշակն էլ՝ անքուն գիշերներից ու անհանգիստ ջանքերից հետո արգելափակվեց պարսից Շապուհ արքայի բերդում:

Արշակավանի մեջ տեսնելով միայն իր կամքի արտահայտութիւնը, իր իմաստութեան մարմնացումը, Արշակ թագավորը փաստորեն իր իսկ գործը դատապարտում է ձախողման, իսկ իրեն՝ մենակութեան: Այստեղից էլ նրա կերպարի խոր ողբերգականութիւնը, ուր վերջին տեղը չեն գրաւում նաև անձնական կյանքի բարդ հանգամանքները, նրա մարդկային թուլութիւնները:

Եռագրութեան առաջին գիրքը փակվում է հեղինակային հետեյալ ծանոթագրութեամբ. «Իսկ ի՞նչ եղավ Հայոց բերդը: Պարսիկները նահանջի ճանապարհին իրենց ողջ կատաղութիւնը թափեցին Արշակավանի վրա և ավերեցին այն հիմնահատակ: Ի՞նչ այդ օրվանից հայոց բերդաքաղաքը մնաց ավերակ...»:

Հայոց պատմութեան մեջ սկսվում է Արշակ թագավորի և Փառանձեմ թագուհու որդու՝ Պապի ժամանակը, որի գործին էլ նվիրւած է եռագրութեան երկրորդ գիրքը՝ «Պապ թագավորը»: «Պապի մեջ,—ասել է Զորյանը,—ինձ գրավել է նրա լուսավոր պետական միտքը, ազգային պատվի բարձր գիտակցութիւնը»:

Թեև Արշակի պես Պապը նույնպէս հայ պատմագրութեան մեջ դատապարտվել է իբրեւ ալլասիրված ու շվայտ անձնավորութիւն, նրա վրա բարդվել են ծանր հանցանքներ (ինչպէս Ներսէս կաթողիկոսի սպանութիւնը), բայց խորանալով պատմական սկզբնաղբյուրների մեջ, Զորյանը յուրովի է լուսաբանել պատմական անցուղարձը:

Իհարկէ, Զորյանի մտահոգութիւնը միայն Պապին «ռեաբիլիտացիայի» ենթարկելը չի եղել. իր վկայում նա ցանկացել է ներկայացնել հայ ժողովրդի պատմութեան առաջավոր դիմքերից մեկին, որը պայքարել է օտար նվաճողների դեմ՝ հանուն ազգային անկախութեան, ֆեոդալական մասնատվածութեան ու կենտրոնախույս շահերի դեմ՝ հանուն կենտրոնացված, միասնական

իշխանության, կրօնական ֆանատիզմի դեմ՝ հանուն աշխարհիկ կրթության ու լուսավորության:

Պապը թագավոր է դառնում պատմության այն հստակածում, երբ անվերջ պատերազմներից ու արշավանքներից, ինչպես և նախարարական տների եսակենտրոն վարքագծից ուժասպառ Հայաստանը կարիք էր զգում երկրի ինքնուրույն գոյության համար ճակատագրական նշանակություն ունեցող այնպիսի խնդրի լուծման, ինչպիսին կենտրոնական իշխանության և նախարարության միասնությունն էր:

Կանգնելով այդ քաղաքական հոսանքի գլուխը, Պապը Ձիրավի ճակատամարտից՝ պարսից զորքերին երկրից դուրս վճռելուց հետո, ձեռնամուխ է լինում Հայաստանի համապետական շահերն արտահայտող այնպիսի բարենորոգումների, որոնք ընդառաջ էին գնում՝ երկիրը անկախ ու անմատչելի տեսնելու՝ ժողովրդի նվիրական հրազանքներին:

Արշակը ևս վարում էր երկրի ինքնուրույնության քաղաքականություն, բայց խճճվելով ժամանակի իրարամերժ միտումների ու անձնական կյանքի հակասությունների մեջ, չկարողացավ իրացնել իր ծրագիրը՝ կոտրել ամենից առաջ նախարարական ինքնագլխությունը:

Պապը, շարունակելով Արշակի քաղաքական դիրքը («Մենք լինենք մեր նեցուկը»), միաժամանակ վարում է միանգամայն նոր քաղաքականություն, վճռական նշանակություն տալով կենտրոնական իշխանության և նախարարության ներդաշնակությանը: Հեռատեսորեն նա մերժում է «որքան քիչ նախարար, այնքան լավ» արշակյան սկզբունքը, դժգոհ նախարարներին վերադարձնելով նրանցից խլված կալվածքները: Այդ քայլին նա դիմում է բոլոր կենսունակ ուժերը համախմբելու, արքունի միասնական հզոր բանակ ստեղծելու նպատակով, առանց որի անհնար է երկրի տերիտորիալ ամբողջականության պահպանումը:

Պապը Հայաստանը գտավ ավերված, քանդված, կողոպտված, գրեթե ամառի վիճակում: «Ինչու՞ երկիրը հասավ այս դրության... Ո՞վ է մեղավոր», — այս հարցին Պապը պատասխանում էր՝ նախ և առաջ նայելով երկրի «ներքին վերքերին»։ «Պապը գիտեր, լսել էր, որ հայ նախարարների մեջ չկար ընդհանուր երկրի շահագրգռություն: Չէր եղել նաև մի իշխանություն, որ այս ամենը հասկացնի նրանց, յուրաքանչյուր նախարար անում էր այն, ինչ ցանկալի և նպատակահարմար էր գտնում իր համար, իր դիրքի համար, իր շահի համար: Ամեն նախարար ուներ իր զորքը և անհամաձայնության դեպքում անջատվում էր կենտրոնից կամ քաղաքական ներքին պատերազմ սկսում: Երկրի դեմ արտաքին պատերազմ ծագելիս նախարարները ավելի սեփական անձի և կալվածքի մասին էին մտածում, քան երկրի, իսկ վտանգի դեպքում երբեմն կամ հնազանդվում էին թշնամուն, կամ մատնությամբ ու կաշառքով սպառհովում իրենց...»:

Նախարարների «տարամերժ ու իրարամերժ» ձգտումները արմատախիչ անելու համար Պապը վճռականորեն դնում է երկրի ինքնուրույնության ամրապնդման խնդիրը, մատենագիր Նրեմիայի հետ կիսելով իր հետևյալ մտորումները. «Բնության մեջ, ինչպես գիտես, ամեն բույս ունի իր գույնը, ամեն ծաղիկ՝ իր բույրը, ամեն կենդանի՝ իր ձայնը, ամեն թռչուն՝ իր երգը... Նվ ոչ մեկը զրանցից չի հրաժարվում բնության տված այդ հատկություններից... Ինչու՞ մենք մեր կամքով պիտի հրաժարվինք մեր գույնից, մեր ձայնից, մեր երգից և կրկնենք ուրիշներին...»:

Պապի քաղաքական դժի բուն էությունը արտահայտված է Երեմիային ուղղված հետևյալ խոսքի մեջ. «Բավական չէ, որ պարսիկն ասում է՝ «աղոթեցեք ինձ նման», բյուզանդացիք ևս ցանկանում են, որ մենք աղոթենք իրենց նման, մենք ևս մեր հերթին բաժանվում ենք երկու մասի, որոնցից մեկն ասում է. «Եկեք աղոթենք պարսիկների նման», մյուսը՝ «աղոթենք հոռոմի նման...» ...հա մեր դժվարությունը, Երեմիա... Մի խումբ ձգտում է մի կողմ, մի այլ խումբ՝ այլ կողմ, և սակավները միայն հենվում են սեփական հողին... Մեր ժողովրդի տունը ավերում է ավելի այս կամ այն հայ նախարարը, քան թշնամին: Մինչև հիմա այդպես է եղել. բավական է մեկը, մի նախարար դժգոհի կամ գժտվի թագավորից՝ իսկույն ձիավազ գնում է Տիգրան կամ Բյուզանդիան, թե՛ «եկեք մեր թագավորին խրատեցեք կամ փոխեցեք, նա վատ խորհուրդ է հղացել ձեր դեմ, նա ուզում է կանգնել այս կամ այն կողմը և վնասել ձեզ»: Այդպես վարվեցին մեր նախարարները հոսրով թագավորի հետ, պապիս հետ, և հորս հետ... Եվ այս է զարմանալի, Երեմիա,—խոսեց նա նորից տրտմտությամբ,—նախարարների չափ, գուցե ավելի, զարմանալի են մեր հագնոր հայրերը, եկեղեցու սպասավորները. ճանապարհին, հիշո՞ւմ ես, որ շենը գրավում էինք եկեղեցուն էր, հողը եկեղեցուն էր, շինականը եկեղեցուն էր, և թե ո՞րն է պետությանը՝ շիմացա... Իսկ վարդապետները... Նկատե՞լ ես, այնպես են պահում իրենց, թվում է՝ նոքա են տերերը երկրի... Հրամայում են ոչ միայն քահանաներին, այլև շինականներին, անգամ նախարարներին...»:

Վերլուծելով հրկրում ստեղծված իրադրությունը, Պապը գալիս է այն մտքին, որ առկա ուժերը միավորելու, ֆեոդալական ինքնամփոփվածությունը հաղթահարելու վճռական քաղաքականությունը ոչ մի արդյունք չի բերի, եթե շառմանափակվին եկեղեցու իրավունքները, քանի որ եկեղեցին ազդեցիկ դիրք էր գրավել պետության մեջ, թերևս նախարարներից ավելի մեծ չափով սպառնալով պետության կենտրոնացման ու անկախության քաղաքականությանը:

Եկեղեցու իրավունքների սահմանափակման քաղաքականությունը (եկեղեցուն տրված հարկերը՝ պտղին ու տասանորդը վերացնելը, կուսանոցների ու անկեղանոցների փակումը, եկեղեցական կալվածքների մի մասի բռնագրավումը և այլն), ինչպես և կաթողիկոսների ձեռնադրման նախկին կարգի փոխումը եղավ Պապի գլխավոր մտահոգությունը: Թեև նրա այդ բարենորոգումները տեղի էին ունենում եկեղեցու սուր դիմադրության պայմաններում, բայց, ինչպես մեկնաբանում է վիպագիրը, ճանապարհ էին բացում երկրի հզորության ծրագրերի իրականացման համար:

«Պապ թագավոր» վեպում, այսպիսով, Հայաստանում իրականացվող բարենորոգումները կապվում են, մի կողմից, օտար հպատակության գծի միտման հետ («Օտարի օգնության հույսը նման է ամպի. կարող է անձրև տալ և չտալ»), իսկ մյուս կողմից՝ ներքին անհերքաշնակության վերացման, «ներքին վերքերի» Եպարհիման հետ, այսինքն՝ նախարարական ինքնագլխության ու հոգևոր դասի անսահմանափակ իշխանության վերացման հետ:

«Վարդապետ» վեպի ներքին բովանդակության բացահայտման համար շատ կարևոր բանալի է Վերջաբանը, որը սկսվում է հետևյալ խոսքով. «Պատերազմը վերջացավ: Իսկ հետո... Խնչ եղավ այնուհետև: Այնուհետև, ինչպես գրում է ժամանակի ժլատ տարեգիրը, ցրված ավագները հավաքվեցին «նորից նոր ոստանը հայոց»՝ Դվին, և նորից Պապի ավագ որդուն՝ Արշակին,

կարգեցին գահակալ, իսկ Մամիկոնյան Մանվելին՝ խնամակալ ու սպարապետ... Մուշեղի փոխարեն: Ու Մանվելը երկիրը կառավարեց հանգիստ ու խաղաղ: Եվ տարիներ...»:

Զորյանի ակնարկած «հանգստությունը» սոսկ հարաբերական հասկացություն է. Կարնո դաշտում խայտառակ պարտությունից հետո երկրից արտաքսվել են գերված թագավորը՝ Վարազդատն ու բյուզանդական դուքսը՝ Պրոկոպոսը, ստեղծվել է թեև խաղաղ մի վիճակ, բայց Մանվելին մտահոգում է «Հայոց երկրի ապագան...»: Ի՞նչ պետք է անել:

Գալիս են դեռ երիտասարդ Սահակ Պարթևն ու Մեսրոպ Մաշտոցը: Մանվելը նրանց է վստահում հայրենիքի գործության ու անկախության վահանը լինելու խնդիրը. «Ընք ձեզ հետ ենք, Սահակ սիրելի և Մեսրոպ հարգելի, միայն գտեք մեր հոգին ու ոգին զորացնողը... գտեք մեր գիրը, մեր ճակատագիրը... այն, որ կմիաբանի մեզ և դալար կպահի մեր կենաց ծառը... և չմոռանաք, որ այս սլատերազմը եղավ նաև լեզվի համար... Միով բանիվ՝ խորհեցեք մեր ապագայի մասին...»:

Վերջին պատկերից ու վերջին խոսքից հետո՝ գնալով դեպի վիպական պատումը, որ ներկայացնում է բյուզանդիոնից իբրև Արշակունի ուղարկված Վարազդատ թագավորի գահակալության կարճատև շրջանը (374—378)՝ իր չափազանց ուրույն «կոլորիտով», տեսնում ենք մի նոր գիծ ժողովրդի ինքնուրույնության պորյանական պատկերացումների մեջ:

Ո՞րն է այդ նոր գիծը: Դա հայրենասիրական զգացումի հայտարարումն է:

Վարազդատը Հայաստան է եկել իբրև հայ թագավոր, բայց նրան միանգամայն խորթ են իր երկիրը, նրա հին ավանդույթները, սրբությունները: Վարազդատը չարագործ չէ ըստ էության, ինչպես բյուզանդական պատվիրակները կամ Պրոկոպոս դուքսը, որ նրան շարունակ պահում է տագնապի վիճակում: Բայց նա դառնում է չարագործ: Բանը միայն այն չէ, որ Վարազդատը, ըստ պատմագրության տվյալների, «դուրահավատ» է, պարզամիտ, անփորձ՝ պետություն ղեկավարելու համար (եղել է կրկեսի նշանավոր զերասան): Սրանք իրենց հերթին: Սակայն ավելի վտանգավոր է այն, որ նա կտրված է հայրենական արմատներից, չգիտե իր մայրենի լեզուն, չի մերված իր երկրի շահերի հետ, մի խոսքով օտաքի դրածոն է՝ պատրաստ ամեն քայլի դավաճանելու ընդհանուր գործին:

Վարազդատի այս էությանը է բացատրվում այն պարագան, որ նա առանց զովարության ընկնում է հռոմեական հովանավորի սարքած ծուղակը՝ Պապի սպանության առեղծվածը վերագրում է Մուշեղին («...Պապին սպանել են հայ իշխանների սպորանքով»)՝ հայրենասեր հայ սպարապետին ուղարկելով մահապատժի: Վարազդատը իր պետության մեջ օտար մարմին է, ուստի առանց որևէ տատանման և ժողովրդի դիմադրության պայմաններում անգամ երկրի հարստությունն ուղարկում է բյուզանդական կայսեր՝ իբրև հպատակության վկայություն:

Դրածո, խորթացած թագավորը ոչ միայն սատարում է հայ եկեղեցու ձուլումը բյուզանդականին, այլև մայրենի լեզվի ձուլումը հունականին, որը բյուզանդական նենգ, նվաճողական քաղաքականության մեջ գրավում է առաջին տեղերից մեկը:

«Վարազդատ» վեպում նկարագրված դեպքերից առավել խոր իմաստ ունի հռոմեական սպայի առաջարկին ի պատասխան («Ինչո՞ւ լեզվով չլինենք մի»)

նրա լեզուն կտրելու պայմանը: Գրիգորիսը և նրա ընկերները կատարելով այդ «վայրենի արարքը», բնավ չեն կասկածում իրենց արարքի անհրաժեշտության մեջ, դրանով իսկ հասարակ ժողովրդի հայրենասիրական զգացումը հակադրելով երկրի կենսական հարցերին անհաղորդ թագավորի կործանարար քաղաքականությանը:

«Վարադգատի» գաղափարական պաթոսի համար չափազանց բնորոշ է հայ իշխանների՝ Մանվելի ու մյուսների, էության մեջ թափանցող այն գիտակցությունը, որ ղենքից բացի անհրաժեշտ է ունենալ ավելի ուժեղ զենք՝ գիրք, անկախության ամենազորեղ վահանը: Վեպի վերջին պատկերներով Զորյանը ակնարկում է այն իրողությունը, որ հայ ժողովրդի պատմությունը թևակոխում է իր նոր շրջանը. «Բոլորը սպասում էին արևին...», — ասվում է վեպում այն բանից հետո, երբ երկրից քշվում են հռոմեացիները՝ Վարադգատի հետ միասին, և Հայաստանը բռնում է երկրի ինքնուրույնության այն ճանապարհը, որը այլևս լույս է ստանալու հայրենի գիր ու գրականությունից:

Զորյանի պատմական եռագրությունը պատմավեպի ժանրի զարգացման արդիական՝ ռեալիստական փուլի, արտահայտություն է:

Եթե XIX դարի հայ դասական պատմավեպը («Սամվել», «Գեորգ Մարգպետունի», «Երկունք») յուրացնելով վաղտերսկոտյան պատմավեպի ավանդները, պակաս ուշադրություն էր դարձնում ժամանակաշրջանի ներքին կյանքի խորքերին՝ պատմության մեջ փնտրելով այս կամ այն բարոյախոսական թեզի արդարանք, ապա XX դարի պատմավեպը, յուրացնելով պատմագիտության արդի շափանիշները, խորանում է պատկերվող ժամանակաշրջանի սոցիալական կառուցվածքի մեջ՝ այդտեղից ածանցելու պատմության դասը:

Այս հիմնական տարբերությամբ է բացատրվում նաև դասական ու արդիական պատմավեպերի ոճական կողմնորոշումը. մինչ դասական ռոմանտիկական պատմավեպում պատմականությունը երևում է պայմանականության սահմաններում, ավելին՝ չեն կարևորվում պատմական ճշմարտության (հավաստիության) եղրերը, ապա ժամանակակից պատմավեպը՝ ի դեմս այդ ժանրի լավագույն օրինակների, հաստատում է պատմական դարաշրջանի իրական-վերլուծական խորացման սկզբունքը: Այստեղից էլ՝ արդիական պատմավեպի (ասենք՝ «Վորդանանքի» կամ Զորյանի եռագրության) հիմնավորումը պատմական ստույգ տղբյուրներով, այդ ժանրի պատմագիտական հագեցումը:

Ուրիշ հարց է, որ Դեմիրճյանը և Զորյանը իրենց վեպերում հաճախ բանավիճում են պատմական փաստաթղթերի հետ (ուր երևում են դրանց հեղինակների կողմնակալ գնահատականները), հաճախ պատմական աղբյուրը մեկնաբանում են յուրովի՝ դրա մեջ փնտրելով պատմության իսկական տրամաբանությունը և ճշմարտությունը՝ արդիականության դիրքերից:

Ստ. Զորյանի եռագրությունը, այս առումով, հայ ժողովրդի IV դարի պատմության տարեգրությունն է: Սա բնավ չի նշանակում, թե Զորյանի վեպերը պատմության վերաշարադրանքն են կամ իլյուստրացիաները: Խոսքն այն մասին է, որ տարբերակելով իրականության յուրացման երկու ձևերը՝ պատմագիտական ու գեղարվեստականը (սբոնց մեջ, անշուշտ, կան որոշակի սահմանագծեր), Զորյանը, ինչպես և պատմությանը դիմող ամեն մի ճշմարիտ շեղագետ, իր վիպաշարը գրել է և պատմական ժամանակաշրջանի խոր իմացությամբ, և պատմության վերաբերյալ իր սեփական հայացքով:

Դարի քաղաքական ու սոցիալական չափազանց բարդ հարաբերությունները հասկանալու համար Զորյանը խորազնին ուսումնասիրել է և սկզբնաղբյուրները (Փավստոս Բուզանդ, Խորենացի, հռոմեական պատմիչներ), և այդ դարի անցքերի նորագույն պատմագիտական վերլուծությունները՝ Դաւադաշյանի, Լևոնի, Հ. Մանանդյանի և այլոց աշխատությունները, այսինքն՝ ստանձնել է պատմաբանի դերը Զինված պատմությամբ, Զորյանը մշակում է իր գեղարվեստական հայացքը՝ քննական վերաբերմունքը, որով և պատմական կոնկրետ իրադրությունը տեղադրվում է ժամանակային ու տարածական ավելի լայն սահմանների մեջ, քան բուն IV դարի իրադարձություններն են։ Այս լայն հայացքով նրա պատմական եռագրությունը «դարի կենսագրությունից» վերաճում է ժողովրդի «պատմական կենսագրության», այլ խոսքով՝ iV դարը դառնում է ժողովրդի ճակատագրի «փիլիսոփայությունը» արծարծելու շարժառիթ։

Պատմական եռագրության մեջ դառնալով հայոց պետականության ակունքներին՝ այդ պետականության համար բնորոշ քաղաքական-սոցիալական գաղափարախոսության այլևայլ շերտերով, Զորյանը առաջադրում է գեղարվեստական մի ուրույն հայեցակետ, որը կարելի է ձևակերպել իբրև մարդկանց բարոյական գիտակցության ու բարոյական պատասխանատվության քննություն։

Հեռավոր անցյալից առաջարկյալ հանելով պատմական հայտնի ու անանուն պործիչներին, Զորյանն ակնարկում է պատմության դատաստանը նրանց նկատմամբ, մի մասին հատկացնելով պատմության արդարացումը, մյուս մասին՝ պատիժը։

Սրանից չի հետևում, թե Զորյանն իր խնդիրը սահմանափակում է պատմական անձնավորությունների վարքագրությամբ. հակառակը՝ հեռանալով վարքագրության սահմանափակ ոլորտներից, նա եռագրության մեջ հատկապես կարևորում է պատմության ձայնը, որով և բացատրվում է եռագրության վիպական յուրահատկությունը՝ համայնապատկերային կառուցվածքն ու սոցիալ-հոգեբանական հագեցումը։ Այդ անելու համար Զորյանը, բնականաբար, պետք է դիմեր դարաշրջանի լայն համապատկերին, ուր երևում են հասարակության բոլոր շերտերը՝ թագավորական պալատից մինչև գեղջկական խրճիթներ, նախարարական տներից մինչև հոգևորական ժողովներ, երևում են ժամանակի մարդիկ՝ ժողովրդի պատմության ու ինքնուրույն գոյության հարցի հանդես ունեցած իրենց վերաբերմունքով։

Զորյանի ներկայացրած պատմական իրականությունը բարդ, խճճված իրականություն է՝ բարձրացող և իջնող գծերով, խոր հակասություններով ու տարամերժ, դրամատիկ կրքերով։ Հայաստանը նվաճելու համար Պարսկաստանի ու Բյուզանդիայի բացահայտ ու քողարկված ակնկալությունները՝ մի կողմից, երկրի ներսում խորացող կրոնական ու դասային մասնատվածությունը՝ մյուս կողմից, հրահրել են քաղաքական ու սոցիալական մի մեծ դրամա, որը լուծելու համար պահանջվում է և համառ պայքար, և գործնական կենսագիտություն։

Զորյանի եռագրության՝ իբրև ուսուցիչական ոճաբանության կանոններով գրված ստեղծագործության ստույգ նշաններից մեկը, պատմական դիմքերն ու դեպքերը IV դարի հոգեբանությամբ հագեցնելն է։

Ինչպես Արշակի, այնպես էլ Պապի, ավելի պակաս խորությամբ՝ Վարդգաթի ճակատագրի մեջ արտահայտվել է IV դարի իրականությունը, ինչպես

և պատմութեան հերոսների անձնական դրաման, որը պայմանավորված էր ոչ այնքան նրանց անձնական կենցաղի հանգամանքներով, որքան նրանց քաղաքական հույսերի խորտակումով: Սա նշանակում է, որ Զորյանը գնացել է պատմական հերոսների հոգեկան աշխարհի խորացման ճանապարհով, մի բան, որ առավել ամբողջական է արտահայտվել Արշակ II-ի կերպարում՝ ի դեմս «Գնել-Տիրիթ-Փառանձեմ» հարաբերության:

Հոգեբանական խորացումը վերաբերում է ոչ միայն եռագրության, այսպես կոչված, «գլխավոր կերպարներին», այլև շատ ուրիշ հերոսների: Մասնավորապես հոգեբանական ստույգ նկարագրով են ներկայացված Տերենտը («Պապ թագավոր»), Պրոկոպոսը («Վարազդատ»), մի շարք նախարարներ (Ներսես և Սպանդարատ Կամսարականները, Հայր-Մարգարե), հոգևոր դասի ներկայացուցիչներ (Խաղ Եպիսկոպոսը), բազմական գործիչներ (Բաթ Սահառունին, Գնել Անձեալին), մտավորականներ (Երեմիա արքայադպիրը), շինականներ (Թորգոմը), զինվորներ (Հրահատը): Սրանք բոլորը կենդանի բնավորություններ են՝ ներկայացված ռեալիստական տիպակերտման՝ անհատականացման ու ընդհանրացման շափանիչներով:

Ժամանակի քաղաքական ոգին վեր հանելու համար Զորյանը պատկերում է ինչպես տարբեր հոսանքների ու հասարակական շերտերի ներքին հակասությունները, այնպես էլ դարաշրջանի «իրային» միջավայրը (կենցաղ, ազգագրություն, նյութական կուլտուրա և այլն): Այս առումով հայ գրականության մեջ եղակի էջեր են նախարարական բերդերի՝ Կամսարականների ամրոցի («Հայոց բերդը»), Արշակունիների պալատի («Պապ թագավոր»), Բագրատունիների դղյակի («Վարազդատ»), ժողովրդական խրախճանքների ու ծիսակատարությունների նկարագրությունները:

Եռագրության մեջ Զորյանը երևում է նաև իբրև մարտագրության վարպետ. Նախիջևանի գիշերամարտի, Զիրավի ճակատամարտի, Բյուզանդիայից հայրենիք վերադարձող Պապի զորախմբի դանգվածային տեսարանները նկարագրված են գեղարվեստական խոր ներշնչումով, ռազմագետի ձիրքով:

Վիպաշարի, մասնավորապես, «Պապի» ռեալիստական որակի մի արտահայտություն է նրա լեզուն է՝ հայոց լեզվի պատմական շերտերով, ժամանակակից գրական հայերենի հուղական գծերով հագեցած, պատմության ճկուն հնարավորություններ հայտաբերող, պատմական վիպի իսկական լեզու, որ հարստացնում է հայ արձակի ոճական շտեմարանը:

7

Ստ. Զորյանի գրական ժառանգության մեջ հատուկ տեղ և կշիռ ունեն մեմուարները, գրական-քննադատական հոդվածները, ռուս և արևմտանվորապական գրողներից կատարած թարգմանությունները:

Զորյանի մեմուարները ժամանակի անցուդարձը մանրամասնորեն ներկայացնող հիշատակարաններ չեն, ինչպես Շիրվանզադեի «Կյանքի բովիցը», ոչ էլ իր ստեղծագործական ճանապարհն ու դավանանքը մեկնաբանող օրագրություններ, ինչպես Վահրամ Փափազյանի «Հետադարձ հայացքը»:

Դրանք իր ավագ ժամանակակիցների ու մտերիմների մասին պատմող հուշային գիմանկարներ են՝ գրված զորյանական բնական, խորաթափանց, հուղական խոսքով:

Ինչպես արձակի մյուս ժանրերում, հուշագրության մեջ ևս Զորյանը մնում է նույն հավաստի, հավատ ներշնչող, «բնորդի» էությունը՝ նրա մարդկային խառնվածքն ու ստեղծագործական-քաղաքացիական նկարագիրը դիպուկ պծիրով հոգեբանական նրբերանգներով ներկայացնող պատմող։

Մի ուրիշ գնահատելի կողմ էլ ունեն Զորյանի հուշագրական պատումները. դրանցում ամենեւին չկան այդ «սուբյեկտիվ» գրական տեսակետից անբաժան ինքն իրեն ցուցադրելու երևույթի, ինքնավերագրումների հետքեր։

Այս հատկությամբ էլ Զորյանի հուշերը ստանձնում են սկզբնաղբյուրի դեր, այնքան վավերական են նրա պատումները, այնքան ստույգ՝ պատկերացումներն ու զննումները։

Նվ միաժամանակ կենդանի, հյութեղ, արտահայտիչ, այնքան կենդանի և այնքան արտահայտիչ, որ վերանում են հուշը գեղարվեստական արձակից բաժանող սահմանագծերը։ Զորյանի մեմուարը օրինակելի գեղարվեստական արձակ է, ուր երևում է բնավորություններ վերստեղծելու նրա մեծ վարպետությունը։

Ահա, օրինակ, Ղաղարոս Աղայանի մասին պատմող հուշը, ուր անջնջելի գույներով երևում է նրա ասպետական-ժողովրդասիրական բնավորությունը, լուրաքանչյուր մանրամասն կոչված է հնչեցնելու ժողովրդի կարիքներով ու հոգսերով ապրող «ուսուցչի» էության այդ դիժը։

«Վաղ առավոտ, երբ մարդիկ խմբերով շտապում էին իրենց գործին՝ պաշտոնատուն, գործարան, դպրոց, Աղայանը, ձեռները մեջքին դրած կամ որևէ իր բռնած, հանդարտ քայլում էր Վելյամինովսկայա փողոցի մայթով և հետաքրքիր, ուշադիր նայում անցորդներին, ընդունելով նրանց բարենները։

Այդ պահին նա թվում էր մի զորավար, որ դուրս էր եկել ստուգելու իր վաշտերը, տեսնելու, թե յուրաքանչյուր ոք կատարում է իր պարտքը։

Հաճախ, երբ նա կանգնեցնում էր այս կամ այն ծանոթին և խոսում հետը, ինչ թվում էր միշտ, թե հարցնում է։

— Ամեն ինչ կարգի՞ն է ձեզ մոտ։ Ժողովրդին չի՞ պատահել մի աղետ, մի վնաս...»։

Զորյանն իր հուշերում «բնորդի» այս կամ այն նրբագիծը հիշելիս (օրինակ, Ռումանյանի ժպիտը, կամ Ռումանոսի քայլվածքը, կամ Նար-Դոսի «քաշվածությունը», կամ Հ. Կոչոյանի բնակարանը) իր մեկնարանություններով ընթերցողի համար ճանապարհ է բացում դեպի իր «հերոսների» հոգեբանությունը։

Նրա պատումներում չկան ցաքուցրիվ, անիմաստ տեղեկություններ. իմաստավորված է ամեն ինչ՝ «բնորդի» արտաքինից մինչև հոգեկան նկարագիրը, հղելություններից մինչև իր իսկ հուշագրողի գնահատականները, մեկը մյուսից դիպուկ ու առարկայական, ներշնչված ու ճշմարիտ։

Ստ. Զորյանի գրականագիտական նյութերի ստվար մասը հայ և օտարազգի գրողների բնութագրություններն են, իր իսկ անվանումով՝ «Ուրվագծեր»։

Զիչնելով հետալուստություններ, ինչպես Դ. Դեմիրճյանի մի շարք հոգվածներն են, Ստ. Զորյանի «Ուրվագծերը» ամփոփում են չափազանց արժեքավոր նյութ իր նախասիրությունների, իր նախասիրած հեղինակների ստեղծագործական գաղտնիքների, գրական վարպետության և հոգեբանության, վե-

պի ու պատմվածքի կառուցվածքի, դասական հեղինակների գրելաձևի յուրահատկութիւնների մասին:

Զորյանի հոգվածները կրում են իր սեփական տպավորութիւնների ուժեղ կնիքը:

Այլ խոսքով նրա գրականագիտական վաստակի մեջ զուգակշիռը ոչ թե հետազոտողի, այլ գրողի կողմն է, որ ի հայտ է բերում երանգներ ու առանձնահատկութիւններ բացահայտելու անվրեպ հմտութիւն, անթերի ճաշակ, ձևի և ոճի գաղտնիքների սուր զգացողութիւն:

Այս առումով թանկագին էջեր են Պուշկինի, Չեխովի, Շիրվանդադեի արձակի առանձնահատկութիւնները վերհանող հոգվածները, Հովհ. Թումանյանի ազգային-ժողովրդական ոճի փայլուն բնութագրութիւնը, Հովհ. Թումանյանի «Պատրանքի» և Ղ. Աղայանի «Ծիծեռնակի» սպառիչ մեկնաբանութիւնները:

Զորյանը իր գրականագիտական ժառանգութեան մեջ ևս երևում է տարեգրին բնորոշ գնահատականների ճշտութեամբ, ազգային-մշակութային գործիչների պատմական նշանակութիւնը խորութեամբ ըմբռնելու հատկութեամբ. որա վկայութիւններն են առաջին և երկրորդ լուսավորիչների՝ Մեսրոպ Մաշտոցի և Խաչատուր Աբովյանի գործի հակիրճ, բայց ըստ սմանայնի սպառիչ իմաստավորումները:

Զորյանի գրականագիտական ժառանգութեան մեջ երկու հոգված՝ «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը» (1919) և «Տերյանի մահը» (1920), ունեն բացառիկ պատմական արժեք իբրև գրողի քաղաքացիական խղճի ու գեղարվեստական անվրեպ ճաշակի վավերագրեր:

Այն օրերին, երբ շատ-շատերը, դրանց թվում և ժամանակի ճանաչված տեսաբանները, Հովհ. Թումանյանին համարում էին ընդամենը «Լեռան հրդիչ», «գեղջուկ», երեխաների համար առասպելներ ու հեքիաթներ պատմող, Ստ. Զորյանը ասպարեզ հանեց «Ո՞վ է Հովհ. Թումանյանը» հարցը և տվեց մի պատասխան, որ առաջին անգամ հայոց ազգային մեծ բանաստեղծը երևաց իր համամարդկային նշանակութեամբ, ժողովրդական խոր տարիքով:

«Տերյանի մահը» հոգվածը ևս ականավոր քնարերգուի առաջին լիարժեք հրապարակային գնահատութիւնն է և նրա մեծ վաստակի պաշտպանութիւնը այն «լոռութիւնից», որին արժանացաւ կոմունիստ բանաստեղծ Տերյանը դաշնակցական Հայաստանում:

Լինելով դասական գրականութեան երկրպագուն, Ստ. Զորյանը աչալուրջ հետևել է նաև ռուս սովետական գրականութեան նորութիւններին, դեռ 1920-ական թվականներին գրելով առաջին հոգվածները Ա. Ֆադեևի, Ա. Նեվերովի, Լ. Սեյֆուլինայի երկերի մասին, ուր երևում է նրա ակտիվ շահագրգռութիւնը սովետական գրականութեան ճակատագրով: Այդ մտահոգութեամբ են շնչում նաև քննադատական ելույթները, ուր Զորյանը հանդես է գալիս սոցիալիստական նոր գրականութեան բարձր որակի, դարաշրջանին արժանի գեղարվեստական խոսքի, բարձր վարպետութեան չափանիշներով:

Զորյանը անդրադարձել է նաև ընթացիկ գրականութեան զարգացմանը, իր ուշադրութիւնը կենտրոնացնելով մասնավորապես գրական վարպետութեան, նյութի հոգեբանական մշակման, արտահայտման լեզվի ու ոճի, ազգային ավանդների յուրացման և այլ խնդիրների վրա:

Անձնական խոսակցութիւնների ժամանակ Ստ. Զորյանը հաճախ ասում էր, որ ինքը թարգմանիչ է: Դրանով թերևս նա ցանկանում էր ընդգծել թարգ-

մանչի չարձր կոչումը և թարգմանությունների վիթխարի նշանակությունը ազգային գրականությունների զարգացման մեջ:

Լև Տոլստոյ, Տուրգենև, Լև Օստրովսկի, Գարշին, Զեյնով, Անդրևև, Պրիշ-վին, Մոպասան, Բիշևր-Ստոու, Մարկ Տվեն, Ստեֆան Զվալդ, Սենկևիչ,— սրանք տարբեր մեծություն, բայց բոլորն էլ գրողին սիրելի այն հեղինակներն են, որոնցից թարգմանություններ է արել:

Զորյանի թարգմանական գործի պոսկը, անտարակույս, Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայի թարգմանությունն է, ուր ուսուս-կան հողի մեծ գրողը երևում է իր խոսքի հզոր ուժով, «խորաթափանց սրա-տեսությամբ», արվեստի մոպական շնչով:

Մի հոգվածում Զորյանը հետևյալ կերպ է բնութագրել ստեղծագործական այն բավականությունը, որ ստացել է Տոլստոյից կատարած թարգմանություն-ներից:

«Որպես Լև Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն», «Կողակներին» և մի քանի այլ մանր գործերի թարգմանիչ՝ անհրաժեշտ եմ ղգում ընդգծել այստեղ մի հանգամանք. շնայած նրա երկերի թարգմանության դժվարու-թյան՝ ես ստեղծագործական մեծ ուրախություն էի ապրում՝ այնքան խոր հայտնագործությունների էի հանդիպում ու շատ բան էի սովորում: Թափան-ցելով նրա մեթոդի ու արվեստի մեջ՝ մարդ ավելի է ղգում նրա վարպետու-թյունը»:

Ստ. Զորյանը նաև եղել է Լև Տոլստոյի երկերի հայերեն տասհատերյակի (1948—1950) խմբագիրը:



Իր ստեղծագործական կյանքում Ստ. Զորյանը բարձր պահեց ունիվերսի-ճմարտության, բնականության, հոգեբանական խորացումների արվեստի գրո-չը: Նա երբեք տատանումներ ու խոտորումներ չունեցավ դասական գրակա-նությունից ժառանգած այդ բարձր սկզբունքներից:

Խորաթափանց տարեգրի հայացքով զննելով իր ապրած ժամանակը, որը լի էր պատմական մեծագույն անցքերով, Ստ. Զորյանը գեղարվեստական չխամրող պատկերներով վերարտադրեց հայ ժողովրդի անցած ճանապարհը՝ կապիտալի ծանր իշխանությունից դեպի ազգային ու սոցիալական վերածնու-թյուն, «ախուր մարդկանց» կյանքի գորշությունից դեպի «պարզ հոգիների» ղգացմունքների վեհությունը:

Ստ. Զորյանը նվաճեց արվեստի դասական պարզության ու խորության գաղտնիքները: Դրանով է բացատրվում նրա գրվածքների լայն մասսայակա-նությունը բոլոր հասակների ու բոլոր շերտերի ընթերցողների շրջանում:

Զորյանի անունը վաղուց դուրս է եկել Հայաստանի սահմաններից, նրա գրքերը լայն ճանաչում են գտել սովետական բազմազգ ընթերցողների մեջ:

Վիճակագրության տվյալներով Ստ. Զորյանը հայ այն արձակագիրն է, որ ամենից ավելի է թարգմանվել և հրատարակվել ուսուերեն լեզվով: Բավական է հիշել, որ «Գրադարանի աղջիկը» ունեցել է ուսուերեն տասներեք հրատա-րակություն, «Մի կյանքի պատմությունը»՝ ինը հրատարակություն, շատ պատմվածքներ տպագրվել են հինգից վեց անգամ:

1973-ին «Художественная литература» հրատարակությունը սկսեց Ստ. Զորյանի երկերի տպագրությունը՝ հինգ հատորով, 1976-ին ավարտվեց հրատարակությունը:

Ատեփան Զորյանը հայ մտավորականի իսկական տիպար էր, որի էության մեջ այնպես ներդաշնակում էին բարձրաճաշակ գրողը, խստաճաշակ քաղաքացին, պարզաճաշակ մարդը:

Զեխովյան՝ «մարդու մեջ ամեն ինչ պետք է գեղեցիկ լինի» նշանաբանի կենդանի մարմնացումն էր Զորյանը՝ գեղեցիկ արվեստ, բարեկիրթ վարվեցողություն, անօրյա ժխորից վեր կանգնած հպարտ էություն, խղճի մաքրություն, պարտքի խոր դպացում իր գործունեության սկզբից մինչև կյանքի վերջը (մահացել է 1967 թ. հոկտեմբերի 14-ին):

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն գրողը, որի ճանապարհը անցավ իր ժողովրդի տառապանքի, այնուհետև՝ նրա վերածննդի ու ազգային զարթոնքի ուղիներով, որի հայացքի մեջ դրոշմվեցին Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Ալ. Իսահակյանի հաճախական իմաստուն դիմագծերը, որ եղավ Մարտիրոս Սարյանի, Մանուկ Աբեղյանի, Հակոբ Կոչոյանի բարեկամը, որն իր աշխատասենյակում ամեն օր խոսք ու դրույց էր անում Խ. Աբովյանի, Զեխովի, Լ. Տոլստոյի, Վ. Տերյանի հման մեծությունների հետ:

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն քաղաքացին, որ գրականությունից ավելի շատ խոսում էր ժողովրդի ճակատագրից ու պատմությունից, հայրենի երկրի հուշարձաններից ու ճարտարապետությունից, որ ամենայն մանրամասնությամբ հիշում էր հայոց շարադեա պատմություն համարյա բոլոր դրվագները, որ զարմանալի մի ուշադրությամբ հետևում էր նոր Հայաստանի ծաղկումին և երբեք, ոչ մի առիթով, չխոսեց իր գրքերից:

Այդպիսին չէր կարող չլինել այն մարդը, որ ուներ ցնծացող կանաչի հազվագյուտ պաշտամունք, որ սիրում էր ոչ միայն բնության, այլև մարդու հանգստությունն ու կենցաղի պարզությունը, որ համեստ էր ծայրահեղության չափ ու նրբանկատ իր խոսքի մեջ:

Հրաշալի կերտվածք, որ երևույթ եղավ մեր ժողովրդի պատմության մեջ:

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

Ակսել Բակունցն ունի «Ծիրանի փողը» վերնագրով մի սքանչելի պատմը-վածք: Դրողի հիշատակարանում՝ ուղեգրությունների տետրում պահպանված տպավորությունների «սովորական» գրառում է պատմվածքի բովանդակու-թյունը:

Ճանապարհորդ գրողը,—վկայում է հիշատակարանը,—ամառնային մի արևոտ օր, ձիով բարձրանում է հայկական լեռնային գյուղերից մեկը, որտեղ բնակություն էին հաստատել հրդեհներից և հրացանների կրակից հագիվ փախած, սովաճար ճանապարհների փոշին և մոլեգին հուսահատությունն ար-դեն իրենցից թոթափած հայ գեղջուկները: Դրանք Սասունցի Դավթի, Ձենով Օհանի, առյուծասիրտ Մհերի՝ հայկական ժողովրդական էպոսի հերոսների շառավիղներն են, որոնք «բարայժի արահետներով» անցնելով լեռից լեռ, դաշտից դաշտ, մոլորվելով բյուր ճամփաներում ու գտնելով նոր ճամփաներ, վերստին հաստատվել են մի բարձրագիյր ու գեղեցկանիստ գյուղում, որը կոչ-վում է Չյանբերդ:

Ճանապարհորդն այստեղ հանդիպում է մարդկանց, որոնք անսովոր, նույնիսկ ցնցող տպավորություն են թողնում նրա վրա: Առավելապես ուժեղ և յուրահատուկ տպավորություն է թողնում «լեռան գյուղերի ամենալավ մար-դը»՝ սրնգաճար Հազրոն:

✓ Ո՞վ է Հազրոն: Նրա մասին գրողի հիշատակարանը արձանագրում է հե-տևյալը. «Նրա հայրենիքը եղել է բարոտ Սասունը, այդ խուլ երկրի ամենախուլ անկյունը, որտեղ ձորերը դառնում են կիրճեր և լեռների գագաթները ապա-ռաժներ:

Նրա մանկությունը խաղացել է այդ բարափների վրա: Ինչպես Ֆավն, այդ պատանին փող է նվագել քարանձավների ստվերում, և նրա պարզ եր-գերին արձագանքել են ձորերը: Նրբամի կարկուտն է ջարդել նրան, երբեմն բարերն են քերծել դեմքը, ցուրտը և արևը խանձել են նրա կուրծքը, ինչպես լեռան լանջը: Նա կովել է գաղանների հետ, և նրանց հետ, որոնք հրացանների կրակոցների աղմուկով քշում էին նախիրը, ոչխարը, առևանգում կին ու երեխա: Իվում էր, թի մինչ մահ կապրի այդ ժայռերի վրա, ինչպես իր պապերը...

Բայց պայթից պատերազմը, եղավ զորածողով, բռնություններ, հրդեհե-ցին դաշտի գյուղերը, հրդեհածիգները ձորերով բարձրացան մինչև լեռների գագաթները, մինչև նրանց խեղճ խրճիթները, հրացաններ որոտացին և շո-ղացին սրեր, ամպերի փոխարեն բարափների վրա նստեց այրվող գյուղերի ծուխը: Բոցը հասավ գեղնած արտերին, կրակը լափեց և սերմ, և սերմնացան»:

Հրից ու սրից, հալածանքից ու աղետներից փրկված ժողովրդի բեկորն է Հազրոն, իրենից անբաժան ավանդական ծիրանի երկար փողով, որով նա, վշտի թի ուրախության պահերին, հնչեցրել է հայրենի երկրի երգերը:

Հազրոյի երգի ազդեցության տակ գրողի հիշատակարանում հավելվում է հետևյալ գրառումը. «Հազրոն հանեց ծիրանի փողը, այն կարմրավուն սրին-

զը, որի վրա նվագել էր կապույտ լեռների երգերը, և նրա մատները խաղացին ծիրանի փողի վրա:

...Նվագում է, այս անգամ ոչ թե լեռնականների կորովի երգը, որից բորբոքվում է արյունը,—այլ հովվական պարզ մի երգ: Կա և՛ թախիժ այդ երգի մեջ, կարծես մեկը մոլորվել է խոր ձորերում և տխուր հեկեկում է, կա և ջինջ ուրախություն, երբ լեռների վրա ծագում է արևը, ելնում է ծուխը, մշակը գնում է աշխատանքի, վերջուպես կան և կարոտի հնչյուններ՝ վերադարձի և վերջին հուշի»:

Բակունցի պատմվածքներից մեկ ուրիշը՝ «Բրուտի տղան», պատմում է Հայաստանում տարածված ժողովրդական արհեստներից մեկի՝ բրուտագործության հռչակավոր վարպետ Ավագի մասին, որն ամեն անգամ ավանդական շարի վրայից ցած դնելով կավից պատրաստված ամանները, մեկուսի կամ բարձրաձայն, ասում է պապերից լսած իմաստուն խոսքը՝ «բարի վայելում»: Իսկ իր կողմից հեղինակը այսպես է բացատրում բրուտ Ավագի գործի արժեքը. «Դինի» պիտի խմեն այդ կծից, թե՛ աղջիկը հարսանիքի ջուրը պիտի տանի, և ո՞վ է այն հարսը, որ մեջքը օրորելով այդ կուժը պիտի կրի,—բուրբին, այդ անհայտ հարսներին և աղջիկներին է ասում բրուտ Ավագը պապերից լսած խոսքը...»:

Սրնգահարն ու բրուտագործը՝ ժողովրդական արվեստի ներկայացուցիչները, մեկն իր անխարդախ, պարզալուր նվագով, մյուսն իր կենսահայացի լայնությունը ու մարդասիրությունը, բացատրում են առհասարակ Բակունցի վերաբերմունքը դեպի արվեստի նպատակները:

Հղոր ուժ վերագրելով արվեստի բոլոր տեսակներին, Բակունցը նախ և առաջ ելնում է դրանց մեջ արտահայտված կենսական բովանդակությունից: Հիշատակելով սրնգահարի, բրուտագործի, ավելացնենք նաև ժողովրդական ասմունքողի («Մուրոյի դուցը»), անանուն գորգագործի («Կյորես») ու ժամանակի տարեգրի («Բրուտի տղան») բարձր վարպետությունը, նա հատուկ առանձնացնում է այդ վարպետության միջոցով կյանքի ժողովրդական սկզբունքների արտահայտման անհրաժեշտությունը:

Բակունցը մեծարում է ժողովրդական կյանքի արմատների վրա բարձրացող արվեստը:

Այդպիսին էր նաև իր ստեղծագործությունը՝ հայրենի հողի ավիշներով և ժողովրդական զգացմունքներով սնվող բակունցյան արձակը, որ շափազանց բարձր էին գնահատում ավագ ժամանակակիցները՝ Ավ. Իսահակյանը, Դ. Դեմիրճյանը, Մ. Սարգսյանը, Մ. Շահինյանը, «բանաստեղծ-ընկերը»՝ Նդիշ Զարենցը:

Դեռ քուսնական թվականներին գրած նամակներում Ավ. Իսահակյանը հիշում է Բակունցի պատմվածքները և գրվատում նրանց ունալիզմը, իսկ 1934-ին Փարիզի «ՀՅԿ» լրագրում տպագրում է գրական տարեկան տեսություն, ուր Բակունցին համարում է հայ արձակի առաջին գեմքը:

Մարտիրոս Սարգսյանի հետ ունեցած մի զրույցում նա ասել է. «Կոմիտասի երգերի և քո գույների առթիվ խոսում են իրրև այնպիսի հրաշքի մասին, որը չի կարելի բառերով արտահայտել: Բայց, իմ կարծիքով, դա այնքան էլ ձիշտ չէ: Հայաստանում կար մի գրող, որի բառերը զրնգում էին կոմիտասյան ուժով և փայլվում էին քո կտավների բոլոր գույներով: Դա Ակսել Բակունցն էր»:

✓ Դեռ 1927 թ. Չարենցը գրեց «Ակսելին» «Մթնածորը» կարդալուց հետո՝ քառատողը, 1936-ին մի շարք բանաստեղծություններում փառաբանեց նրա

«աստվածային տաղանդը», իսկ այնուհետև, Բակունցի «անհայտ բացակայումի» տպավորության տակ գրեց «Եվ բառերի համար քո մարմարյա...» տողով սկսվող ներքող ողբերգականը, որը կարող է համարվել մեր ժամանակաշրջանի երկու մեծ գրողների մեծ բարեկամության գեղարվեստական հուշարձանը.

Եվ բառերի համար քո մարմարյա,
Հնամենի բուրյան, որպես մեր հին
Քարաքանդակ անդու՝ մատուռների
Անշնչելի դրերը հնադարյան,—
Եվ մյուտոնի նման սրբադնագույն,
Ժո երգերի մաքուր սկիհներում պահված
Խորհուրդների համար մշտահմա,
Որպես խորհուրդը մեր այրական ոգու,
Քո «Միրհավի» համար և լուսեղեն՝
Արփենիկի հուշով սրբագործված հավետ,
«Ալպիական ծաղկի» այն բուրավետ,
Որ բուրելու է հար աննյութեղեն,
Եվ վերջապես քո վեհ, հերոսական
Քերմնացանի համար, որ ձեռքերով վսեմ
Շաղում է շողք ու սերմ անանձնական,
Այս ամենի համար և ծիրանի
Հազարամյա փողի համար քո այն,
Քր դարերով տենչած խաղաղության
Երգն է հնչում, և մեր ժողովուրդը բանի
Ունի գեթ ափ մի հող արեգակի ներքո,
Հնչելու է երգեր եղբայրական:
Այս ամենի համար, օ՛, խեղճ իմ բարեկամ,
Ես քեզ օրհնում եմ արդ իմ անաղարտ երգով,
Այս ամենի համար և քո եղբրական
Տառապանքի համար, որ արդ կրկին
Վհուժվում է խառնում քո անաղարտ երգին,
Ես քեզ պարզում եմ ձեռք եղբայրական:
Եվ ներքողում եմ քեզ ահա կրկին անեղծ
Իմ շուրթերով, ինչպես օրեր առաջ,
Երբ դու գեռ այր էիր մի անարատ,
Եվ ես ընկերն էի քո բանաստեղծ:

1

«Ալեքսանդր Բակունց, որդի Ստեփանի, ի ղեղչին Գորիս» — ժամանակակիցների վկայությամբ այսպիսի ղեղումով էր Բակունցը սովորաբար ներկայացնում իրեն՝ մտերիմների ու բարեկամների շրջապատում:

1899-ին, հունիսի 13-ին Ստեփան Թևոսյանի բաղմանդամ ընտանեկան հարկի տակ ավելանում է փայտե շարժական մի օրորոց ես: Մնվում է Ակսել Բակունցը, ըստ չափարերական մատյանի մետրիկական վկայականի՝ Ալեքսանդր Ստեփանի Թևոսյանը: Թե ինչպես են անցել Բակունցի «ոսկե մանկության» տարիները, — կարելի է իմանալ նրա թողած գրավոր վկայությունից: Տարիներ հետո գրած համառոտ ինքնակենսագրության մեջ նա ասում է հետևյալը. «Մնողներս ունեցել են և՛ հող, և՛ հարստություն, բայց ես չեմ տեսել ոչ այդ հողը, և ոչ հարստությունը: Ես հիշում եմ մի ղարհուրելի չքավորություն, «մի տուն լիքը մանուկներ» և այդ՝ գավառական քաղաքում, որտեղ հասարակական դիրքը որոշում էին կուպեցի արշինը և շինովնիկի շինը»:

1905 թվականից սկսած հաճախում է Գորիսի ծխական դպրոցը, ուր Ալեքսանդրն իր ընկերների մեջ աչքի է ընկնում գերազանց առաջադիմությամբ: 1910 թ. մայիսին տրված ավարտական վկայականի բոլոր առարկաների դիմաց նշանակված է «գովելի»: Նկատի ունենալով Ալեքսանդրի արտակարգ ձիրքն ու ուսման հանդեպ ցուցաբերած ծառայւը, Գորիսի 152 բնակիչներ 1910 թ. օգոստոսի 10-ին «Սասուն» գրատանը մի խնդրագիր են կազմում և ուղարկում Ամենայն Հայոց Կաթողիկոսին՝ հայցելով նրա աջակցությունը Գևորգյան ճեմարանի գիշերօթիկ սանների դասարանական բաժինն ընդունելու աղքատ և բաղձանդամ ծնողների դավակ, բայց «առանձնահատուկ ընդունակությամբ» ղեկավարած պատանուն:

1910 թ. աշնանը Ալեքսանդրը մեկնում է էջմիածին, հայրենի Գորիս բաղաքից տանելով տպավորությունների բավական հարուստ պաշար:

Գևորգյան ճեմարանում նա հսկայական հետաքրքրություն է հանդես բերում գիտելիքների տարբեր բնագավառների նկատմամբ, առանձնապես հրապուրվելով հայրենի ժողովրդի քաղաքական պատմությամբ, լեզվով ու գրականությամբ:

Բակունցի ուսման տարիներին Գևորգյան ճեմարանում էին խմբված հայ կուլտուրայի ու հայագիտության այնպիսի խոշոր գեմքեր, ինչպես հանճարեղ Կոմիտասը, հայ ժողովրդական բանաստեղծության ռահվիրա Հովհաննես Հովհաննիսյանը, ժողովրդական բանահյուսության ու հայ հին գրականության սնդուղական գիտակ Մանուկ Աբեղյանը, հայտնի բանասեր Կարապետ Տեր-Մկրտչյանը, լեզվաբաններ Հրաչյա Աճառյանը և Գրիգոր Ղափանցյանը, բանասեր ու բառարանագետ Ստեփան Մալխասյանցը, պատմաբաններ Հակոբ Մանանդյանն ու Աշոտ Հովհաննիսյանը:

Ճեմարանին կից գտնվում էր հայկական հին ձեռագրերի շտեմարանը՝ Մատենադարանը, որի եռանդուն հաճախողներից էր Բակունցը: Մագաղաթյա ձեռագրերի ու հնատիպ գրքերի հարստությունը՝ «նախնական երկրի վավերագրերը», հարցասեր պատանու առաջ բացում են դարավոր առեղծվածները՝ ժողովրդի պատմությունն էջերը, հին հայերենի իմաստները, մատենագիրների, բանաստեղծների, վարքագիրների, ժամանակի տարեգիրների թողած գրական դանձերն ու քաղաքացիական ավանդները:

1915-ին, հավանորեն գաղափարական նոր տրամադրությունների ազդեցությամբ, Բակունցը Շուշվա «Փայլակ» թերթում թղթակցություն-ֆելիետոն է տպագրում Գորիսի քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի կամայականությունների դեմ: Այդ ելույթի համար նրան բանտ են նստեցնում: «1915—16 ուսումնական տարում,—գրում է Բակունցը,—գաղթի պատճառով փակվել էր ճեմարանը և ես այդ տարին ուսուցիչ «հրավիրվեցի» Զանգեզուրի Լոր գյուղը: Ամառը ես «չարություն» էի արել, որը և կարելի է հաշվել իմ գրական մկրտությունը, եթե չհաշվենք «Հիմար մարդը» վերնագրով մի հեքիաթ, որ 1913 թվականին տպեց «Աղբյուր» ամսագիրը: Այդ ամառ ես ֆելիետոն էի տպել կարծեմ սոցիալ-դեմոկրատական մի թերթում, մեր քաղաքագլխի և գավառական ադմինիստրացիայի դեմ: Ինձ բանտարկեցին, եղավ «փոթորիկ», և ես բանտարկության 34-րդ օրը աղատվեցի, որպեսզի ուսուցիչ գնամ այն հեռու գյուղը՝ Լոր»:

Էջմիածնի Գևորգյան ճեմարանը, որի դասարանական բաժինը Բակունցն ավարտում է 1917-ին,—դասերը վերսկսվելուց հետո,—կարևոր էջ է նրա կենսագրության ու մտավոր զարգացման մեջ: Այստեղ է նա սկսել իր գրական

առաջին փորձերը, անքուն գիշերներ լուսացրել գրքերի վրա, խոր կերպով ուսումնասիրել հայրենի գրականության անցած երկար ու դժվարին ուղին: Նրա գրական հետազոտ կյանքում պակաս նշանակություն չի ունենում Ջանգեղուրի ձորերի մեջ կորած հեռավոր լոր գյուղակում անցկացրած կարճատև ժամանակը: Այս պարագան, որպես իր կյանքի գլխավոր դեպքերից մեկը, հատուկ ընդգծում է նաև ինքը. «Առաջին անգամ ճանաչեցի գյուղը, նրա մարդկանց: Հետո շատ անգամ այդ թվի հիշողությունները օգնել են ինձ»:

Բակունցի կենսագրության համեմարանական (1917) շրջանը առանձնապես ուշագրավ է նրա քաղաքացիական նկարագրի ճանաչման իմաստով: Անհատական թողնելով Գևորգյան ճեմարանի լսարանական բաժնում սովորելու համար ներկայացրած իր դիմումը և նույնիսկ այն բանից հետո, երբ ճեմարանի մանկավարժական խորհուրդը որոշում է նրան տեղավորել լսարանական բաժին, Բակունցը «օրերի կանչով» նետվում է հասարակական կյանքի հորձանուղի. «Ամառը՝ հասարակական աշխատանք, աշնանը՝ զինվոր մինչև 1918-ի հունիսը (էրզրում, Կարս, Սարդարապատ...)»:

Կապուտաշյա հայրենիքի հույսերով ու երազներով 1917 թվականի ձմռանը (դեկտեմբերի 26-ին) Գորիսից էրզրում հասավ Ակսել Բակունցը:

Շարքային զինվոր՝ հետևակային ու հեծյալ Բակունցը էրզրումից զորքերի հետ գալիս է Կարս, Սուրմալու, այստեղից հասնում է Սարդարապատ, ուր 1918 թ. մայիսին տեղի է ունենում հայ ժողովրդի պատմության հերոսական ճակատամարտերից մեկը՝ Սարդարապատի գոյամարտը: Բակունցը մասնակցում է հայկական նոր Ավարայրին:

1918 թ. Երևանի «Ժողովուրդ» թերթում տպագրվում են Բակունցի մի շարք էությունական արկները («Լեռնառում», «Աշոտը», «Աղոթք»), որոնց մեջ, ինչպես Ջարենցը «Դանթեականում...», նա քննադատական խեթ հայացքով է գնահատում անդեկ ու անառգաստ շարժումները, արտահայտելով խորին հիասթափություն՝ խոստացած «պատրանքների» հանդեպ: Հազարավոր մարդկանց տրամադրությունների խտացած հայտարարն են Բակունցի հետևյալ տողերը. «Հայրենի աշխարհս անհայտ հեռուներից կանչում էր ինձ, հմայում: Ես դիտում էի ձյունապատ շղթան, որի մյուս փեշերը հայրենի աշխարհի ջրերով էին ոռոգվում: Գիտեի, որ այնտեղից երևում են իմ հեթանոս հայրենիքի արգավանդ ու բերրի դաշտերը, և սրբազան Եփրատը ոլոր-մոլոր, լիսն փեշերը քերելով՝ անցնում է դաշտերի միջով և ցողում ծաղիկները կոհմական»:

Եվ մի օր, երբ արևի մարող շողերը փայլվում էին լիոնակատարին, ես իմ երազած աշխարհի ճամփին բռնեցի. ևս ցանկացա մարմինս թրջել սրբազան գետի մեջ և բարեպաշտորեն նորից երկրպագել հեթանոս հայրերիս աստվածներին, ամենաճերմակ արջառներին զոհելով:

Ու քայլեցի ևս ուրիշների հետքով, շատերի պես: Ճամփին երկար ու դժվարին, ճամփին արևոտ ու մոլոր, բայց քայլեցինք մենք հավատով ու անտրտունջ: Եվ հոգնած, արևավառ ճակատով, հյուծված ու վտիտ, գալիք օրերի կարոտով էինք ջերմանում, երբ մի օր մեր երգիկից ծուխը պիտի ելներ, և վայելքի, աշխատանքի երգերը պիտի լսվեին դաշտերում, սարերում: Մեր ոտքերը մաշվեցին քայլելուց, մեր ծնկները կքվեցին ծանր բեռից...

Իգո՛ւր, իգո՛ւր, իգո՛ւր...

Ե՛վ արյուն, և՛ քրտինք, և՛ զոհ, և՛ զրկանք, և՛ արցունք:

Մենք վերադարձանք՝ այդ ճամփաները նվաճելով, այդ ճամփաները, որ հազար-հազար մատաղ կյանք լավիցին ու հագեցան:

Մեր ուխտը մեզ անմիտ թվաց, մեր ճամփան կորստաբեր, և մնացինք շվարած: Մեկը շեղավ, որ մեզ նոր ճամփաներ ցույց տար, որ ամոքեր մեր հիվանդ սիրտը և թե տար, նոր թեքեր՝ ապրելու, ստեղծելու:

«18—19՝ Երևանում սրբազրիչ և ռեպրտաժոր:

19—20 թվի հունիսը՝ ուսանող պոլիտեխնիկումի և դասատու որբային գիմնազիոնի: 20—23՝ ուսանող հարկովի գյուղատնտեսական ինստիտուտի: 1923-ից հետո՝ ագրոնոմ» — այսքան համառոտ է ներկայացնում Բակունցն իր կենսագրության բավական երկար հատվածը «Ինքնակենսագրության» մեջ³:

Չնայած նյութական ծանր վիճակին, այնուամենայնիվ, Բակունցը 1919 թվականի աշնանը կամքի մեծ լարման գնով ճանապարհ է ընկնում դեպի «անհայտ հեռուներ»՝ ընդհատված կրթությունը շարունակելու: Նպատակակետը Մոսկվան էր, սակայն նա կանգ է առնում Թիֆլիսում և ընդունվում տեղի պոլիտեխնիկումը: Այնուհետև նա գնում է հարկով՝ հայաշատ մի քաղաք, ուր նա սկզբում հաշվապահ է դառնում և ապա ուսանող՝ գյուղատնտեսական ինստիտուտում:

1923 թվականին հարկովի ինստիտուտի առաջադեմ ուսանողը, գյուղատնտեսի մասնագիտությամբ, վերադառնում է Հայաստան և դառնում հանրապետության հայտնի «ագրոնոմներից» մեկը: Պատերազմներից կաթվածահար եղած, համարյա թե քաջբայման եղբին հասած Հայաստանի գյուղը կարիք ուներ գիտության հիմունքներով զինված, լուսավորական խնդիրներով խանդավառված մասնագետ-գյուղատնտեսների: Այդպիսին էր Ակսել Բակունցը, որը մի կարճ ժամանակ պաշտոնավարելով Երևանի սերմնաբուծարանում և գյուղատնտեսական ինստիտուտում (ականավոր սելեկցիոններ-բուսաբան Միքայել Թումանյանի մոտ), այնուհետև դառնում է «թափառական» գյուղատնտես Զանգեզուրի դավառում (1924—1926):

Աշխատելով իբրև գավառի գլխավոր գյուղատնտես (տեղակալն էր նորավարտ ագրոնոմ Շ. Մ. Աղաբաբյանը) և գավառական խորհրդի հոդբաժնի վարիչ, իսկ 1926-ից էլ դառնալով գյուղատնտեսության մինիստրության հոդվարչության պետի տեղակալ և վարելով այլևայլ պաշտոններ, Ակսել Բակունցը այդ տարիներին (մինչև 1931 թվականը) այնքան հարուստ և քաղաքացիական գործունեություն է ծավալում, որ դառնում է գյուղատնտեսական ասպարեզի ճանաչված հեղինակություններից մեկը: Նրա գործունեության հիմնական ձևը դանդաղության գյուղերի տնտեսական կյանքին առնչվող գործնական խնդիրների կարգավորումն էր: Հողաշահություն, սահմանային վեճեր, սուղում, գյուղատնտեսական նոր կուլտուրաների արմատավորում, միջգյուղյան ճանապարհներ, ագրոքիմիական միջոցառումներ, սերմացուի տեսակավորում, խոտացանություն, կոթնատնտեսական արտելների կազմակերպում, գյուղական կոոպերատիվների ստեղծում, վարկային ընկերությունների հիմնում, գյուղատնտեսության տարրեր ճյուղերի (անասնապահություն, թռչնաբուծություն, այգեգործություն, մեղվաբուծություն և այլն) դարգացում, նոր տեխնիկայի օգտագործում և այլն. ահա խնդիրների այն ոչ լրիվ շրջանակը, որ մասհոգեղ է գավառի գյուղատնտեսին⁴:

Վավերագրերը վկայում են պետական-ժողովրդական մտածողության բարձր աստիճան, որ հատուկ էր «լուսավորչական» խառնվածքի գործիչներին:

Մինչև գրական պրոֆեսիոնալիզմի դիրքերում ամրապնդվելը, Բակունցը կյանքի շատ բնագավառներ է անցնում, իսկ կենսափորձի հարստությունն

այն հիմնական նախադրյալներից մեկն էր, որ ապահովեց նրա մեծ հաջողությունը գրականության ասպարեզում:

Վլադական ուսուցիչ, շարքային ռազմիկ, թերթերի լրագրեր, հասարակական աշխատող, ուսանող, գյուղատնտես, գյուղթղթակից, գրող,— ահա ընդհանուր գծերով Բակունցի կենսագրության դարգացման կտրագիծը: Բոլոր այս զբաղմունքների մեջ կարելի է հետևել մի ներքին կապակցություն, քանի որ հրանք բոլորը Բակունցի համար հանդիսացել են միևնույն նվիրական ու մեծ գործի լրացումն ու շարունակությունը: Մի դեպքում այլ բնասարանը ձեռքին, նա գրեր էր սովորեցնում գյուղական երեխաներին, որոնց համարում էր ժողովրդի ապագան, մյուս անգամ՝ հրացանն ուսած, պաշտպանում էր հայրենի հողը՝ ժողովրդի մշտակայուն գոյության խարիսխը, ապա ոգևորված նոր կյանքի առաջին բողբոջներով, գյուղատնտեսական դիտելիքներով էր զինում հայրենի հողի սերմնացաններին, մի այլ անգամ դառնում ամեն մի նորի նախանձախնդիր թղթակից և վերջապես ընտրում է գրչի աշխատավորի կոչում՝ գրելու ժողովրդի համար, հյուսելու նրա պատմական բախտի ու հոգևոր փորձի, նրա կենսուժի ու ապագայի երգը:

2

Գեղագիտական հայացքների խմորման և տարբեր ըմբռնումների սուր պայքարի իրադրության մեջ Նրեանի և Թիֆլիսի օրաթերթերում՝ «Խորհրդային Հաստատան», «Մարտակուշ», «Заря Востока»,—մեկը մյուսի ետևից սկսեցին տպագրվել Հանգեղուրի գավառական գյուղատնտես Ակսել Բակունցի թղթակցությունները, զրույցները, պատկերները, ակնարկները, նամականիներ: Բնորոշ է, որ գրական այդ «մանրուքը» գերազանցապես լույս էր տեսնում երեսօթյան, գեղքերի ու գյուղական անցյուղարձի հավաստիությունը հաստատող վերնագրերով. «Մեր գյուղերում», «Գավառական նամականի», «Նամակներ գյուղից»: Բնորոշ է նաև, որ ակնարկների մյուս խումբը վերնագրված է այն գյուղերի ու աշխատանքի անուններով, որոնցից ստացած իր տպավորությունները, գյուղական կենցաղի ու աշխատանքի իր ամենօրյա զննումներն էր նա հանձնում ընթերցողի ուշադրությանը՝ «Կյուրա», «Խոտ», «Բիշանագ», «Շաթրիդ», «Արմաշ», «Էծեն», «Սարալու» և այլն:

1923—1925 թվականների ընթացքում Բակունցը զբաղվում էր բառիս բուն իմաստով՝ գյուղագրությամբ, զանգեղության գյուղերի կենցաղային առօրյայի տարեկրությամբ:

Գրական-էսթետիկական խնդիրներից ավելի գյուղթղթակից ու ակնարկագիր Բակունցին հետաքրքրում էր հայ գյուղի հեղափոխական վերափոխության հետ կապված ընթացիկ հարցերը հասարակական քննության առարկա դարձնելու հարցասիրությունը: Այլ, այնուամենայնիվ, Բակունցը հետամուտ էր նաև գրական որոշ դիրքերի պաշտպանության: Այս առումով ուշագրավ են Բակունցի նամակներում արտահայտված մի շարք մտքեր, որոնք պարզում են նրա ակնարկագրական աշխատանքի բովանդակությունը, բնույթն ու ուղղությունը:

1924 թվականին «Նամակներ գյուղից» հոգվածում նա խստորեն քննադատում է հայ գյուղը իդեալագործող այն «քնարերգականներին», ովքեր հովվերգու զբոսաշրջիկի աչքերով են դիտում կյանքը: «Մութ ու տղիտ գյուղացին այնքան էլ հեշտ չի ճարում այն չոր հացը, որ ուտում է և չկա ամենևին այն իդիլիան, որի մասին երգում է սյուետը»,—կրակացնում է Բակունցն իր նամակում:

Ակնարկագրությունը Բակունցի համար ճանապարհ էր դեպի մեծ գրականություն:

Զէին սխալվում նրանք, այդ թվում նաև դրողի բարեկամները, ովքեր գեղարվեստականության իմաստով մեծ տարածություն էին տեսնում Բակունցի առաջին շրջանի (1923—1926) ակնարկների ու նրա պատմվածքների միջև: Այդպիսի մի դիտողություն էլ արել է Զարենցը: Ահա Զարենցի անթվակիր մի գրառումը, որտեղ Բակունցի ակնարկների գեղարվեստականության պակասն է մատնանշվում. «Նրա գրական լալիստանքի երկու կողմը՝ հիանալի նովելիստ է մակերեսային օչերկիստ: «Մթնածորը» — գյուղական ակնարկները»⁵:

Մամուլում ուրիշ տեսակետներ էլ են արձանագրվել ակնարկագիր Բակունցի մասին, լավ և վատ, ճիշտ և սխալ, բայց դրանց մեջ իշխող է եղել մի թյուրատեսություն, որի համաձայն Բակունցի ակնարկների գեղարվեստական թուլությունը դիտվում է իբրև ստեղծագործական երկվության արտահայտություն, իբրև նոր ժամանակների հետ գրողի ունեցած հոգեկան խզումների հետևանք:

1928 թ. «Դրական դիրքերում» հանդեսում տպագրված մի հոդվածում հայտարարվում է, թե Բակունցը որպես գեղագետ՝ «իր կապերը չի խզել անցյալից», թեև որպես մտածող՝ «կապված է նորի հետ»⁶:

Բանն այն է, որ գյուղական ակնարկների մեծ մասը գրված են 1924—1926 թվականների ընթացքում, երբ Բակունցը գյուղատնտես էր, վճարմունքի բերումով շրջում էր Զանգեզուրի գյուղերում, դիտում էր գյուղացիական առօրյան և իր անմիջական գրառումները՝ նամակների, թղթակցությունների, հոդվածի, ճանապարհորդի տպավորության, ականատեսի լրագրային դիտողության ձևով ուղարկում էր կենտրոնական օրաթերթերին (նաև «Մաճկալին») ոչ այնքան մտահոգված նյութի գեղարվեստական ձևավորման, որքան նոր գյուղի գործնական, անհետաձգելի, ցավոտ հարցերը հասարակության ուշադրությանը հանձնելու խնդիրներով:

Բակունցը ներկայացնում է գյուղում արմատներ պցող նոր կենցաղի մատուցող տունների աճեցման դժվարությունները՝ հեղափոխության առաջին օրերին («Արտեկիա», 1925), փորձում է գտնել հնի անհետացման և նոր կենցաղի ծնունդի պատմական օրինաչափության կոնկրետ դրսևորումը մարդկանց հոգեբանական աշխարհում («Տրախտորի մաշին», 1925), ցուցադրել «գարնան կանաչի պես» ծլող նորի բախումը հին կենցաղի հետ, որը տանում է դեպի կյանքի նոր ձևերի հաղթանակ. «Հին կապերը թուլանում են, տեղ-տեղ մի թեթև հարվածի են սպասում, որ իսպառ վերանան»:

Զափազանց զգայուն ու ուշադիր էր Բակունցը սեփականության հանդեպ, և, այդուամենայնիվ, ներքին պահանջ էր զգում՝ «ազատագրվելու» ալլո ունեւականությունից՝ հանուն բարձր արվեստի, հանուն կենսական ու գեղարվեստական ճշմարտության միաձուլման:

✓ Արգին 1925—1926 թթ. պարբերական մամուլի էջերում, գերազանցորեն «նորհրդային Հայաստան» օրաթերթում, տպագրվում են գեղարվեստական այն պատումները, որոնք մտան «Մթնածոր» ժողովածուի կազմի մեջ: Այդ տասնութ պատմվածքները «Մթնածորի» առաջին հրատարակության մեջ ունեն հետևյալ դասավորությունը՝ «Մթնածոր», «Վանդունց Բողին», «Աքարում», «Այուսարի լանջին», «Ծիրանի տափ», «Միրճավ», «Հանավանք», «Գյուլրահարի հա-

մար», «Մինա բիրին», «հաղլացավ», «Զորբան», «Օրանչիա», «Մրոց», «Մըթ-նաձորի շարքը», «հոնարհ աղջիկը», «Լառ-Մարգար», «Սաբու», «Ալպիական մանուշակ»:

«Մթնաձորի» տպագրությունն աջմանացավ տաճրեն, կարելի է ասել՝ հակադիր վերաբերմունքների: Մինչ գյուղացիական Հայաստանում ընթերցողների լայն շարքերը, ի դեմս Ակսել Բակունցի, տեսան իրենց մեծ և փոքր դրամաների, իրենց երազանքների և հայացքների հարագատ արտահայտչին, ժողովրդական ցավի ու կարոտի գեղագետին, ժամանակի գրական «հրահանգիչները» հանգես հկան Բակունցի ստեղծագործության այնպիսի վերագրումներով, որոնք հետագայում գրականագիտության մեջ որակվեցին «լեզենդ Բակունցի մասին» անունով:

Բակունցը «հնչեցնում է հին գյուղի մահացման ողբը»⁷, Բակունցը սրբագործում է նահապետական հետամնաց բարքերը, Բակունցը կեցության իդեալական ձևն է համարում անմարդաբնակ քարանձավների լռությունը, Բակունցը նշում է «քաղաքակրթությունը», — ահա վերագրումների ոչ լրիվ շարքը:

Աշխարհայացքային դուզահոներ էին որոնում ոչ միայն կնուտհամսունյան «դիցաբանական սագաների» և բակունցյան Մթնաձորի ծննդաբանության «անհիշելի ժամանակների», ոչ միայն «հրկաթի հյուրի» և մուծիկային Ռուսաստանի հանդիպումից ծնված դրամայի եսենինյան կերպի, այլև «մարդուն» և «գաղանին» հավասար մակարդակի վրա դնող իմաստասիրության միջև, այլև «հողի իշխանությունը» գյուղացու հավերժական ճակատագրի համարող տեսությունների միջև:

Բակունցի ստեղծագործության սխալ մեկնաբանությունների սկզբնաղբյուրը ոչ միայն ժամանակի գեղագիտական իրադրությունն էր, ուր առաջին դիրքերի վրա էր Պրոլետկուտի «գրական մոդելը», այլև Բակունցի հասարակական-բարոյական պաթոսի սխալ պատկերացումը:

✓ Իստանք «Մթնաձորի» մեջ տպագրված պատումների ժամանակային ընդգրկման սահմաններին, որը շատ էական մոմենտ է Բակունցի ստեղծագործության պաթոսը ճիշտ ընթերցելու համար: «Մթնաձոր» շարքում կան, իհարկե, պատմվածքներ նախահեղափոխական գյուղի կյանքից, բայց պատմվածքների ճշդ մեծամասնության «սյուժե-ֆաբուլաները» քաղված են քսանական թվականների գյուղի իրականությունից, այն ժամանակաշրջանի, երբ թեև հայոց աշխարհը բռնել էր պատմական զարգացման նոր ուղին, այդուամենայնիվ, շատ բանով դեռևս պահպանվում էին հին կենցաղի և հոգեբանության, նահապետական ապրելակերպի և նախապաշարմունքների գծերը:

Շարքի պատմվածքներում Բակունցը հատուկ ընդգծում է մթնաձորյան գյուղերի ծննդաբանական խոր արմատները և միանգամայն «անվթար», «քաղաքակրթության» հետ ամենեկին հղեր չունեցող դիմագիծը:

Ահա նրա հանձնարարականներից մեկը. «Մրոցը մի ուրույն աշխարհ է և երբ ձորի ափով անցնում եք, մի անգամ էլ բարձրանում սարը և իջնում մի ուրիշ ձոր, այնպես է թվում, թե վերջին սարը ձեզ ծանոթ աշխարհի սահմանն էր, իսկ սարից դեհը, դեպի ներքև, ընկած է անմարդաբնակ մի երկիր, որի անտառներում արջերը վայրի տանձ են հավաքում և լուսնյակ գիշերներին հաստաբուն կաղնիների մոտ գլորվում, կիսաշոր տերևների վրա արջապար խաղում»:

Սա էլ մյուս հանձնարարականը. «Մի ուրույն աշխարհ է Մթնաձորը, քիչ է ասել կուսական և վայրի: Թվում է, թե այդ մոռացված մի անկյուն է այն օրե-

բից, երբ դեռ մարդը չկար և բրածո դինոզավրը նույնքան աղատ էր զգում իրեն, ինչպես արջը մեր օրերում»:

✓ Իրապես, ինչպես երևում է պատմվածքների սյուժեներից, Մթնածորը մի այնպիսի աշխարհ է, ուր դեռևս միմյանցից չեն անջատվել իրականությունն ու առասպելը, առօրյան ու լեգենդը, ուր մարդն ու արջը ապրում են կողք-կողքի, ուր բնության և գյուղի միջև չկան էական տարբերություններ: Բնությունը գյուղի մեջ է, գյուղը՝ բնության ծոցում:

Մի խոսքով մթնածորյան գյուղը բոլոր կողմերով նահապետական, մոռացված, անմատչելի աշխարհ է, այնքան «մոռացված», որ «ճամփի վրա կանաչ խոտ է միայն» և այնքան անմատչելի, որ «ժամանակն այստեղ ուրիշ ընթացք ունի, որի նվազ միավորը դարն է»:

✓ Բակունցն անդրադառնում է, նախ և առաջ, Մթնածորի ողբերգությանը, այդ եզերքի բնակիչների սոցիալական թշվառության պատկերներին:

Այս առումով առանձին «ցիկլ» են կազմում «Մթնածոր», «Օրանջիա», «Տիգրանուհին», «Խաղլացավ», «Այլ սարի լանջին», «Հանավանք» կենցաղային կարները:

✓ Գյուղացի Վասիլը («Տիգրանուհին») այնքան է խեղճացել հոգս ու պարտքի ծանրությունից, որ ձմռան մի դիշեր էլ մտքում դնում է օրագիր պահել՝ դրա մեջ գրանցելով իր կենցաղի մանրամասնությունները:

Հին ևրազահանի խումացած էջերի վրա Վասիլը գրի է առնում շաբաթվա կարևոր անցքերը, ինչպես, օրինակ. «Մայրս գնացել էր իր եղբոր որդու տունը դոնադ շորս օրով: Վարսենիկը (կինս) դբաղված էր տանը մանր գործերով: Կովը տվավ 12 գրվանքա կաթ, Ծաղիկը՝ ոչ: Տիգրանուհին գնացել էր ջաղաց՝ ալյուր աղալու, բայց նորաթ չլինելու պատճառով եկավ տուն: Զէր աշխատում գոմեշը: Բադալի տղան տվավ իր պարտքը՝ վեցը կոտ ցորեն: Առա մի բահի կոթ: Նվս մի շաբաթում հավերը 12 ձու ածեցին, որից 5-ը ծախեցինք, ընդամենը 10 կոպիկ...»:

Հին ևրազահանը լցվում է թվերով, տոկոսներով, տվյալներով, — սլակասում են դատողությունն ու զգացմունքի ղեղումները: Գյուղացին այնքան է կյանված իր առօրեական ողբերգության մանրամասնություններով, որ անգամ ժամանակ չունի վերապրելու այդ ողբերգությունը:

Դառնալով սոցիալական թշվառության հիշատակագիրը, գյուղացի Վասիլը հատկապես արձանագրում է իր քրոջ՝ Տիգրանուհու հետ կապված անցքերը, որոնք միշտ դրվում են «պարտքի դիմաց» կամ «պարտքի կողմանից» շարակարգության մեջ:

Հարազատ քրոջ մահն անգամ ոչ մի ցնցում չի սուաջացնում Վասիլի մեջ և նա «հանգիստ սրտով» օրագրում գրանցում է. «Տիգրանուհին մահացավ առանց կարծիքի, առողջ-տեղ, լավ թաղեցինք, եղավ ծախսը ութ մանեթ փողով, ևս մի փութ գարի տեղերին, գումարով 9 մանեթ 30 կոպեկ: Նաև առի երկու մոմ»:

✓ Եթե «Տիգրանուհին» պատմվածքում Բակունցն արժարժում է հայ գյուղացուն ծննդից մինչև մահվան օրը ուղեկցող «պարտի», «տոկոսի», «վաշխի», ավանդական թեման, ևթե «խաղլացավում» նա արժարժում է գյուղացու կյանքից անբաժան սնուտի նախապաշարմունքների ճնշման նույնքան ավանդական խնդիրը, ապա մի շարք պատմվածքներում Բակունցը ներկայացնում է ողբերգության այն տարատեսակը, որի հարուցողը ոչ թե «թշնամանքն է» բնության հանդեպ, այլ բնության անմնացորդ, բուռն սերը:

Այդպիսի բուլանդակությամբ է ներկայացված ողբերգությունն, օրինակ, «Օրանջիա» պատմվածքում: Սա այն ձորակի անունն է, ուր գյուղացի Մանասը որոշում է կառուցել իր տունը: Գյուղի բնակարի երևի թե ամենագեղեցիկ հատվածն է («Ամեն գարնան մասրենիներն են ծաղկում, բացվում են վայրի վարդերը՝ դեղին, սպիտակ»), ուստի և Մանասի դեմ է հանում տանուտեր Դավոյենց Առաքելին:

✓ Մինչ Մանասն ապրում է իր բանաստեղծական անուրջների հետ, Առաքելը հրգեհում է Մանասի տունը և նրան վերագրելով կաղակ զինվորի սպանությունը, աքսորել տալիս «հեռավոր տունդրաները»:

Ինչպես պատմվածքի սկզբնամասում, վերջնամասում ևս հանդես են գալիս ծաղկած մասրենիները: Այս «հղման» ներքին իմաստն այն է, որ բնությունն իր գեղեցկությամբ կործանում է նրանով հմայված անգիտ հոգիներին: Բանն այն է, որ գեղեցիկ բնությունը՝ կանաչով պատած ձորակը, ձորակում ծաղկած մասրենիները, պարզ երկինքը, գյուղական մթնշաղը, մի բան են խոստանում, իրական կյանքը՝ մի ուրիշ բան:

Հին և նոր հոգեբանությունների լուռ մենամարտի ցայտուն վավերագիր է «Մթնածորի շարքը» վերին աստիճանի խորունկ պատումը: Ժալոյի պոնկին նստած մի ալևոր ծերունի իրենց գոյություն հավիտենական անշարժությանը վարժված շինականներին պատմում է ձորերի տեսիլքների և նրանց մշտապես համակած տագնապանների մասին. «Հա, էդ ժամանակ էլ,— շարունակեց ծերունին իր պատմությունը,— ձորում շատ վախ կար: Այ տղա, դուրս եկա Մթնածորիս գլուխը, աչքիս մեջ շող երևաց: Լուսնյակ էլ գիշեր էր: Հըմի ոչ շողքն ա հեռանում, ոչ էլ ես եմ կտրում ետ դառնալ: Ասում եմ արջ ա, ինձ հլա չի տեսել: Մին էլ...»:

✓ Ծերունու ցարուցրիվ մտապատկերների մեջ իրար են խառնվում բնությունը, լուսնյակ գիշերը, ձորերի արջը և «բազում շարքերը»: Ալևոր ծերունու բութ բռնված երևակայությունը նորանոր տեսիլներ է բարդում ասածի վրա, երբ հանկարծ հեռվից լսվում է ձիու ոտնաձայն. «Փողոցում կանգնել էր մի կին, տղամարդու զխարկով: Կինը պինդ բռնել էր ձիու սանձը...»:

Նոր «տեսիլքի» հայտնությունից տագնապած ծերունին թեև շարունակում է Մթնածորի լուսնյակի ու արջի պատմությունը, սակայն իր իսկ պատումի ընթացքի մեջ երևում է նրա շփոթմունքը նորի մուտքի հանդեպ, որը մարմնանում է քաղաքից եկած ձիավոր հրահանգչուհու կերպարանքում:

✓ Քաղաքի կինը իր հետ բերում է «քաղաքակրթության շունչը» և բնության տեսիլքները մղվում են ետին պլան: Պատմվածքի այս հանգույցում ալևոր ծերունուն, իրրի Մթնածորի էության մարմնացում, փոխարինում է նոր «տեսիլքի» առաջ արքեյած գյուղացի Սաքանը:

Քաղաքակրթության լրաբերը՝ հրահանգչուհին, տալիս ու վրա է անում նրա հոգեաշխարհը, ցրում Մթնածորի միֆական պատկերացումը և Սաքանին կանգնեցնում Մթնածորի նորացման առեղծվածի առաջ. «Երազում Սաքանի աչքում երևաց Մթնածորը: Սպիտակ շոր հագած մի կին վազում էր իր ետևից, մոտենում էր, որ բռնի, կանգնում էր կինը, ծիծաղելով հետո փախչում ձորն ի վեր»:

✓ Բակունցը ներկայացնում է այն գյուղացու հոգեբանական շրջադարձը, որը թեև զգացմունքներով կապված է մթնածորյան եղերքին, սակայն ընդամուս է դնում քաղաքակրթությանը՝ իր եզերքի նորացման դադափարին:

✓ Բակունցը ներկայացնում է նաև նոր հարաբերությունների ծնունդը հին գյուղի կողքին: Մրոց գյուղի բնակիչներն օրինակ («Մրոց»), թեև արդեն գյուղ-

խորհուրդ և խորհիթ-ընթերցարան ունեն, բայց դեռ ապրում են հեթանոսական բարքերով. «Մրոցում շատ տներ մինչև այժմ տոնում են մի ուրիշ նոր տարի, որին նավասարդ են ասում: Ինչպես հեթանոս նավասարդի գիշերը զարթնում են, ճրագները վառում և լուսադեմին ճաշ անում»:

✓ Դյուղացիներին «հրաշք» է թվում քաղաքից եկած թղթի այն կտորը, որով վերջ էր տրվում երկու հարևան գյուղերի հողային հին վեճերին («Միրանի տափը»): «Թեկուղ թուղթը շատ փոքր էր և հասարակ, բայց ամենամեծ ումմըն էլ աղապիսի աղմուկ չէր հանի Մրոցում, ինչ հանեց թուղթը»,— արձանագրում է գյուղի տարիգիրը:

Նոր կյանքի անսովոր, «հեքիաթ-հրաշքային» ըմբռնումն է Բակունցի գյուղական տարեգրության առանցքը: Բակունցը ոչ առաջ է ընկնում իրադարձություններից, ոչ էլ իրականությունը մեկնաբանում է միակողմանի գծերով, իբրև «երկաթյա աղմուկների» կամ «օրերի շոինդի» արտահայտություն:

Իհարկե, Բակունցը չունի հարցականներ, ինչպես Սերգեյ Եսենինը, որը տազնապուլ էր հետևում դարի տեխնիկական հրաշքի՝ գնացքի ետևից անհույս վազող կարմրաբաշ մորուկին.

Իմ ձի՞ծաղելի, իմ անգին հիմար,
Ո՛ւր ես սլանում, չգիտե՞ս միթե,
Որ քո տոհմակից ձիերին հիմա
Հեծելազորն է հաղթել պողպատե:
(Թարգմ. Հ. Սահյանի):

✓ Բակունցը, ոչ միայն չի հաշտվում հին իրականության հետ, ոչ միայն չի իդեալագործում իր եղերքը, այլև ողջունում է նորի արտահայտությունները Մթնածորում: Ճիշտ է նկատել ժամանակի գրականության հետադոտողը, թե «Ակսելը նկարչի վրձնին միացրել է տրուբադուրի քնարը»⁸:

Բակունցն, արդարև, ժողովրդական կյանքի իսկական տրուբադուր էր: Գեղագիտական այդ կեցվածքը խթանեց Բակունցի ստեղծագործության այն գիծը, որի մասին ուս թննադատը գրել է. «Նրա ներքնաշխարհի խորքերում, ինչ-որ սեղ ծվարել, թաք է կացել Զանգեզուրի հասարակ, անգրագետ գյուղացիների վերին սոստիճանի սիրելի, մայրական տաք կաթով ցողված գեղջկական կեցությունը: Թող որպես հախատիպ դրա համար լինե՞ր չորը կամ մի ուրիշ աղքատիկ հայկական գյուղ: Սակայն այդ խոտի, այդ սնահավատությունների ու առաջվածքների բույրը, այդ համարյա թե նախնադարյան կյանքի բույրը, որտեղ բնակիչների օջախը ծուխ է արձակում կտուրների երդիկով և որտեղ մարդիկ ապրում են ձիերի, ոչխարների ու կովերի կողքին, ահա այս ամենը լցվում է Բակունցի ստեղծագործությունը, ուղեկցում նրան որպես շվիի անսպաճույճ նվագ»⁹:

✓ Դյուղաշխարհի բանաստեղծական էությունը մարմնացնող կերպարներից մեկը Խոնարհ ագջեկն է համանուն պատմվածքից, այն աղջիկը, որի միայն արաաքինի նկարագրությունը բավական է պատկերացում տալու նրա հոգեկան անսահման քնքշություն, սարերի սովոր գեղջկուհու մասին: Ահա բակունցյան տպավորություններից մի քանիսը. «Մոխրագույն շորեր ունե՞ր, գլխին՝ տանը գործած բրդի շալ», «նրա հագին երկար զուլերով կարմիր չիթ էր: Զեռքերը սպահել էր գոգնոցի տակ, կանգնել կտուրի ծայրին: Կանգնել էր Խոնարհը և մատնե-րով խաղում էր գոգնոցի եզրի հետ: Մի անգամ միայն ցանկապատի ետևից

նայեց ինձ և ժպտաց», «սպիտակ քարի մոտ, գոգածեքնկած երկարագարձ արտերում քաղհան անող կանանց մեջ տեսա խոնարհին»:

✓ Բակունցի մեկնաբանությունը խոնարհը ժողովրդական հեքիաթի ոգիացած հերոսուհին է, ինչպես և ժողովրդական ասքի հերոսն է «Միրհավը» պատումի Դիլան դային:

✓ Սա ապրում է կյանքի մայրամուտը և իր այդու առաջ նստած՝ վերհիշում ամբողջ կյանքը, որի բարձրակետը հղել է Սոնայի հայտնությունն իր այգում. «Կարծես հավը էր թաքնվել անտառի մթին խորշում: Ապա վիզը երկարեց, ինչպես կտրվել գեղնած արտերում խշշույն լսելուց, և մի ջահել կին դուրս եկավ սիմինդրի խիտ արտից: Դուրս եկավ, ճոճեց բարակ մարմինը, որպես հղեգ և կաքավի մանր քայլերով սուրաց ցեպի հնձանը»:

✓ Կյանքի մայրամուտին Դիլանը նորից վերապրում է սիրո բռնկման պահը և ձեռքն առնում հրացանը՝ արնակուլով միրհավի հետքերով որոնելու իր կործանված սերը: Դիլան դային թեև շատ գարուններ և աշուններ է անց կացրել, սակայն դեռ հին երազների հետ է. «Լինե՞ր այնպես, որ ինքը հնձվոր լինե՞ր, նրանց արտը հնձե՞ր, Սոնան հաց բերե՞ր իրեն, շապիկը քրտնե՞ր և քրտնած նստե՞ր կողքին»:

Դիլան դային սիրո հպատակն է, այն սիրո, որը նրան բարձրացնում է հրաշալիքի գագաթը և ձուլում հայրենի ուշ աշնան, հնձանի, անտառի, ծաղիկների, միրհավի, ոսկեղեղծան հյուսերով աղչկա դույներով ողողված աշխարհի անսահմանությանը:

✓ Բակունցյան աշխարհագրոգիության պայմանականորեն ասած «բանաստեղծական երակի» բարձրակետը «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքն է, վերին աստիճանի խորունկ և գրավիչ մի պատում, որ կենսային Հայաստանի ավերակ բերդերի, ալպիական գլխահակ ծաղիկների, քարե արծիվների, բրոնզափայլ լեռների, սպիտակ ամպերի «շքեղ ֆոնի» վրա ներկայացված են բարդ ու հակասական կյանքի դրամաները՝ օջախի առաջ քրմուհու պես չոքած գեղջկուհու և կորեկի արտում մանգաղը հուսահատ շարժող հնձվորի դրամաները:

✓ Պատմվածքում երկու տեղ՝ մեկ սկզբում, մեկ վերջում, Բակունցը դիմում է հետևյալ մետաֆորին. «Ծաղկեփռու մեջ թաթախված գունավոր բզեզին մանուշակը ճոճ էր թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»:

✓ Զուգահեռ անցկացնելով բնության և մարդկային կյանքի միջև, այդ հպվագյուտ իմաստալից պատկերով Բակունցը հերքում է նման մակերեսային պատկերացումները կյանքի մասին, կյանքի հիմքը համարելով բարդությունն ու անվերջ կրկնվող հակասությունները: Իր իսկ փիլիսոփայական պատկերի արտահայտությունն է նկարագրած գյուղաշխարհը, որի հոգսերի ու ցավերի հանդեպ անտարբեր մնացին և հնություններով հափշտակված հնագետը, և բնությամբ զմայլված նկարիչը:

Մինչդեռ արվեստի խնդիրն է, Բակունցի հայեցվածքով, հովվերգական արտաքին փայլի տակ տեսնել նրա խոր ողբերգական բովանդակությունը, գյուղական աղքատ կենցաղի մեջ նշմարել իսկական մարդկային արժույթները: Հայացքի այս ուղղությամբ Բակունցի էթիկան դառնում է նրա գեղագիտության խարիսխը:

Դեռ արտասահմանյան թափառումների օրերին Ավ. Իսահակյանն ուշիուշով հետևում էր խորհրդային Հայաստանի գեղարվեստական կյանքին և իր տպավորություններն ամենամյա զբաղված տեսությունների ժանրով հրապարակում Փարիզի հայկական պարբերականներում:

Ավ. Իսահակյանի քննադատական նոթերի շարքում առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1934 թվականի տեսությունը («ՀՅԿ», Փարիզ), ուր նա ոչ միայն դնահատում է «Ան ցելերի սերմնացանը» հռչակավոր ժողովածուն (հրապարակված 1933-ին, Հակոբ Կոջոյանի նկարչական ձևավորումով՝ գրավյուրաներով), այլև հակիրճ խոսքով բնորոշում է առհասարակ Ակսել Բակունցի ստեղծագործության ներքին, «միջանցիկ» բովանդակությունը:

Ավ. Իսահակյանը գրում է. «Նրա ստեղծագործությունների վրա,— թեև որոշ չափով ազդված Կիտա Համսունից,— անհատական կնիքն է դրված, այնքան թարմ են և ինքնուրույն, և զգացված ամեն մի պատկերն ու արտահայտությունը: Զեղուն, խորունկ լիրիզմով աղգորված են նրա պատմվածքները, առանց ուսքի տակից կորցնելու իրականության հողը, և նրանց վրա ծփում է բնության մեծ Պանի հզոր շունչը:

Զարմանալի գեղարվեստական-օրգանական կերպով կատարված է նրա ստեղծագործության մեջ ենթակայականի և առարկայականի ներդաշնակ ձուլումը:

Հղոր է Ակսելի մեջ բնապաշտական (պանթեիստական) զգացողությունը: Նա ապրում է, զգում է հողը, տարերքը, եղբայրական մի բարոյությամբ համակված է գեպի բույսերը, թռչունները, կենդանիները...»:

Հայոց մեծ բնապաշտը՝ Ավ. Իսահակյանը, իրեն հատուկ նրբատեսությամբ կրտսեր գրչակցի ստեղծագործության ներքին ծալքերում նշմարել է գեղարվեստական այն որակը, որը ոչ թե սովորական գիծը կամ նրբագիծն է Բակունցի դիմանկարի, այլ, կարելի է ասել, նրա անհատականության բուն առանցքը:

Թափ առնելով ազգային բնապաշտության մեծահարուստ ավանդներից, որի սկիզբը հասնում է մինչև Խաչատուր Աբովյան (իսկ եթե վեր առնենք դարերի ծածկոցները՝ մինչև Գր. Նարեկացի և Կոստանդին Նրզնկացի) և այդ ավանդները համադրելով իր իսկ ներաշխարհում խոր նստվածքներ տված բնության անմիջական, «փորձային» տպավորություններին, Ակսել Բակունցը, արգարև, վերստեղծեց Բնության իր արվեստանոցը, դրա մեջ տեղադրելով աշխարհի և մարդու կապերի իր յուրօրինակ պատկերացումները: Կարելի է ասել, որ նա բնության մեջ մոդելավորեց իր կյանքային կոորդինատները, բնության մեջ «ծրագրեց» աշխարհի իր փիլիսոփայական կառուցվածքը, իր, այսպես ասած, «հոգեկան տիեզերքը»:

Բակունցի ստեղծագործության մեջ բնությունը թեև հանգես է գալիս ոչ թե միանշանակ դերով, այլ պես-պես կերպերով,— այսուամենայնիվ, նրա բնապաշտական սուզումների կենտրոնը, եթե երևույթին նայենք լայն չափագծերով, Բնության այն ըմբռնումն է, որի բովանդակությունը հիանալի է մեկնաբանել Մաքսիմ Գորկին ուսման մեծ բնախույզ-գրող Մ. Պրիշվինին գրած նամակներում:

Մի նամակում Գորկին ասում է. «Նրբե՛լ մի փիլիսոփայող քննադատ կգրի Զեր «բնութապաշտության» կամ «հողապաշտության», կամ «երկրապաշտության» մասին, և Զեր մարդկային դեմքը կծածկի գովեստների մոլթով կամ

խրատներն մանանկսով: Իսկ ահա, ինձ համար Դուք այժմ, հենց այսօր, հաստատում եք միանգամայն արդարացի, Ձեր կողմից ամուր հիմնավորված գեոօպոթիմիզմ, որը վաղ թի ուշ մարդկությունը կրնդունի իբրև իր կրոնը: Թեև մարդկանց վիճակված է ապրելու փոխադարձ սիրո և բարեկամության մեջ՝ իր բնության հետ, եթե մարդը կոչված է լինելու իր բոլոր տեսածների տիրակալն ու տերը և ոչ թե ստրուկը, ինչպիսին նա այժմ է,— ապա այդ երջանկությանը նա կարող է հասնել միայն Ձեր արահետով»:

Բակունցի «բնապաշտությունը» համադրելով պրիշվինյան «հողափրկիստփալություն» հետ, կարող ենք դիտել շատ ընդհանրություններ, ինչպես «մեծ Մոր»՝ Բնության սրբազործումը, հողի, իբրև կեցության վճռական հենարանի, մոգեկավորումը, հողի և մարդու բարեկամության զուգորդական ըմբռնումը, էլի ուրիշ ընդհանուր գծեր, որի շարժառիթներով Բակունցն անձնական բարեկամություն էր հաստատել բնության փրկիստփալի և բարոյախոսի հետ¹⁰:

Ս. Պրիշվինից բացի, ինչպես երևաց Ավ. Իսահակյանի փարիզյան նոթերից, ինչպես վկայում են մամուլի արձագանքները, Բակունցի ստեղծագործությունը ղուգահեռել են նորվեգական մեծ գրողի՝ Կնուտ Համսունի ստեղծագործության հետ:

Իրապես, Բակունցը հափշտակված է եղել Կնուտ Համսունի երկերով, հատկապես «Պանը» պոեմ-վիպակի իսահակյանական թարգմանությամբ, սրտափորեն կրել է նրա նրբահյուս, թավջալին, հեքիաթային ոճաձևերի ազդեցությունը, բայց ինչպես պարզում է Բակունցի երկերի գաղափարախոսական «կտրվածքը», նրա աշխարհայացքը ավելի ազդային-հողային ներշնչանքների ծնունդ է, քան օտար գրականության պատվաստ:

Կնուտ Համսունը, ինչպես նրա վաղ շրջանի ստեղծագործությունը, մեկնաբանում են արևմտաեվրոպական գրականության պատմաբանները, սարսափով և հարցականներով էր նայում «Նոր Դարին» և բնությունը հակադրելով կապիտալիստական արշավանքին, «բնական կյանքի» ազատությունը՝ «քաղաքակրթության» ավերածություններին, հանդես էր գալիս «նոր ուսսոցյականության» պատգամներով:

Դիմելով ֆրանսիական մեծ փրկիստփալի գաղափարական ղինարանին, Համսունը ևս այն մտքին էր, որ արարիչը (բնությունը) ամեն ինչ ստեղծում է կատարյալ տեսքով, իսկ Նոր Դարի քաղաքակրթությունը աղավաղում է գոյության կատարյալ ձևերը, մարդուն դարձնում է դիմադրկված ուրվական:

Դարի այս էական հակասության լուծման բանալին Համսունը համարում էր վերադարձը դեպի բնության պարզությունը, դեպի «դիցարանական սագաների» շրջանին բնորոշ անտառային հովվերգությունը:

Թուսսոցյականության համսունյան տարբերակի կրողն է «Պանը» վիպակի լեյտենանտ Գլանը՝ նորվեգական ծովածայուների, անտառների, մարգագետինների մեջ ապաստանած միայնակ ու թափառաշրջիկ հերոսը, որը հեռացել է դեպի «կանաչ աշխարհը»՝ այնտեղ մարմնավորելու իդեալական կյանքի իր անուրջները: Բնության անդորր, խաղաղ անկյունների հետ լեյտենանտ Գլանի առնչությունները երերուն, փիրուն առնչություններ են՝ ավելի զգացմունքային, քան բնական: Դրանք նաև կյանքից հեռացած փախստական անհատապաշտի առնչություններ են:

Բակունցի աշխարհազայացությունը միանգամայն խորթ է մարդու կրավորական կեցվածքը բնության առաջ: Նրա պատմվածքների հերոսները ծնրագրում են բնության առաջ, իրենց էությունը ձուլվում բնության ձևերի մեջ, բնություն-

Նից քաղում իրենց բնավորության ամբողջականության տարրերը՝ կարոտ, երազանք, բարության, մարդասիրություն: Իր դավանանքով Բակունցը բնության և մարդու միասնության փիլիսոփան ու բարոյախոսն է, ասել է թե՛ նա մարդուն դիտում է ոչ թե իբրև բնությունից անջատ կենսաբանական արարածի, այլ բնությանը ձուլված, բնության հավերժության շունչը իր մեջ կրող անհատականություն:

Սա, իհարկե, ոչ միայն նոր հայացք չէր «մարդ-բնություն» իրադրության մեջ, այլև շատ հին, մինչև մարդկության անտիկյան հասակը խորացող դավանանք էր՝ բնափիլիսոփայություն, որը XIX դարավերջին և XX դարում բորբոքվեց նոր թափով՝ իբրև հասարակական որոշակի հոգեբանության, ավելի սաույգ՝ ընդվզող հոգեբանության արտահայտման ձև:

✓ Ակսել Բակունցն իր ամբողջ ներքին էությունը դիմադարձ լինելով բնությանը, նրա մեջ տեսավ, առաջին հերթին, մարդու դաշնակցին, մարդու ուսուցչին, բարոյական դասերի խորհրդատուն, մարդու ամենահարազատ, արյան պես հարազատ տարրերը: Աշխարհազգացական նման շաղախով ողողված պատմվածք է, օրինակ, «Այս սարի լանջին» մանրապատումը, ուր Բակունցը ներկայացնում է բնության արդար դավակի՝ գյուղի «հանրային հոտի» նախապան Պետու կենսագրությունը:

✓ Թեև ծայրաստիճան աղքատ մի գեղջուկ է Պետին, սակայն բնավ չի զգում իր փիճակի ծանրությունը, որովհետև ամբողջովին հափշտակված է Մայր-Բնության հրաշքներով. «Երբեմն նրա աչքին էր ընկնում մի շքեղ քվեղ, կամ մի թիթեռ-գունավոր թևերով, կամ դիտում էր, թե ինչպես են մրջյուններն աշխատում հերվա բույնը սարքելու,— Պետին գլուխը օրորում էր և ինքն իրեն խոսում:

— Փա՛ռքդ շատ, այ աստված, որ էսպես հրաշք բաներ ես ստեղծել»:

Ուշագրավ է Պետուն տված հեղինակային բնութագրությունը. «Ինչ-որ վեհություն կար Պետու շարքաշ, պղնձագույն դեմքին, փոս ընկած աչքերում անհուն բարություն կար և միամիտ սեր գեպի խոտը, կովը, ծաղիկները...»:

Ինչպես Պետին, իրենց բնության անտրոհելի մի մասն են զգում նաև բուսականության շատ հերոսներ:

✓ Օրինակ՝ Դիլան դային, «Միրհավը» պատմվածքի այն լուսերես ծերունին, որը կյանքի մայրամուտին վերհիշելով իր սիրո հեթանոսական բռնկման հեքիաթը՝ իր այգու հնձանը եկած Սոնային, այդ հուշը վերապրում է բնության շքեղ արդուարդի մեջ, անտառային մթին խորշերի, գեղնած արտերի, կարավների, տաք հնձանների, արնափետուր միրհավի հարազատ միջավայրում:

✓ Կամ հիշենք «Ան ցելերի սերմնացանը» ավանդապատումի հերոսին՝ հաղթահասակ սերմնացան Սեթին, որն իր հոգեկան ուժերը քաղում է հայրենի բնության «հողային» շնչից և իբրև իր հերոսական կենսագրության արդար հատուցում իր մաքուր արյամբ ողողում է հայրենի հողի ցիլերը. «Թաղվել էր սառը հողում՝ որպես ոսկեհատ սերմ»:

✓ Ակսել Բակունցի ստեղծագործության «բնության կողմնորոշումները» մոտավորապես նույն բովանդակությունն ունեն, ինչ ֆրանսիացիները գնում են «պեյզաժ» բառի մեջ, որը ստուգաբանվում է իբրև երկրի և ապրելակերպի սինթեզ:

✓ Այս առումով թերևս ամենացայտուն օրինակը «Ալպիական մանուշակը» պատմվածքն է, ուր լեռնային Հայաստանի գեղանկարչական միանգամայն

ինքնատիպ պատկերի կողքին ընդգծվում են նաև «մարդու և բնության» հարաբերության բակունցյան փիլիսոփայական մտորումները:

Մի որոշակի աշխարհազգացական բովանդակություն է արտահայտում ալպիական մանուշակը, որը պատմվածքում երևում է նախ և առաջ իր «անվթար», բնական տեսքով. «Կաքավաբերդի բարձունքի միակ ծաղիկը ալպիական մանուշակն է, ցողունը կաքավի ոտքի պես կարմիր, ծաղիկը՝ ծիրանի գույն»:

Այս բնութագրությամբ ալպիական մանուշակը հանդես է գալիս լուկ դե-լանկարչական դերով, իբրև լեռնային Հայաստանի հեքիաթային գեղեցկության խորհրդանշան, կարելի է ասել՝ իբրև Հայաստանի էմբլեմատիկ պատկեր:

Գեղանկարչական դերից բացի նշանակալից են ալպիական մանուշակի «սոցիալական», «հոգեբանական», «փիլիսոփայական» խնդրառությունները:

Չնայած երկիրն ունի վերին աստիճանի գեղեցիկ բնություն, — ասում է Բակունցը, — սակայն նրա բնակիչներն այնքան խորն են թաղված իրենց առօրյա հոգսերի մեջ, որ ժամանակ անգամ չունեն վերապրելու բնության գեղեցիկ պարգևները: Այս մտքի պատկերավարություն է Բակունցի հետևյալ պարբերությունը. «Ամեն գարնան, երբ Կաքավաբերդի լանջին բացվել է ալպիական մանուշակը, այժմ ու ոչխար բշկ են բերդի լանջերը, պարկը պանրով լցրել ու ձմեռը կրծել կորեկ հաց և այծի պանիր»:

Ալպիական ծաղիկի «հոգեբանական» խնդրառության արձագանքն է բակունցյան հետևյալ նուրբ պատկերը. «Յող կաթեց ալպիական մանուշակի ծալկաթերթերի վրա»:

Ալպիական մանուշակի այսպիսի դրամատիկ կառուցվածքը հետևում է այն պայմանին, երբ հնձից վերադառնում է հոգնած հնձվորը և իմանալով, որ Կաքավաբերդ եկած նկարիչը ալպիական ծաղիկի կողքին նկարել է իր կնիքը, մահակով հարվածում է նրա թիկունքին:

Եթե վերահիշյալ պատկերը («ցող կաթեց...») ցրում է գեղջիկական կենցաղի հովվերգական պատկերացումները և առաջին պլան բերում նույն կենցաղի դրամատիկական էությունը, ապա ավելի մեծ գեղարվեստական-փիլիսոփայական ընդհանրացում է պարունակում բանաստեղծական այն մետաֆորը, որը երևում է երկու անգամ՝ մեկ պատմվածքի սկզբում, մեկ՝ վերջում. «Մաղկափոշու մեջ թաթախված գունավոր բզեզին մանուշակը ձոճք էր թվում, աշխարհը՝ ծիրանագույն բուրաստան»:

Փոխաբերական այս պատկերը՝ բնության երևույթի զուգահեռական համեմատությունը մարդկային կյանքի հետ, ոչ միայն սովորական, «անխորհուրդ» պատկեր չէ՝ կառուցված բնության նյութից, այլև վերին աստիճանի իմաստալից ընդհանրացում է:

Պետք է նշել, որ բնության բակունցյան աշխարհայացքն ունի մի քանի առանցքներ, այսպես ասած՝ էպիկենտրոններ: Դրանցից մեկը հայացքների կոսմոգոնիական-պանքեիստական ուղղությունն է, որով Բակունցը ընդհանրության եզրեր է հայտաբերում Մարտիրոս Սարյանի գեղանկարչության հետ, ուր վաղ շրջանի «Հեքիաթներից» սկսած մինչև ամենավերջին շրջանի «Նաւայու-մուրալի» վրձնահարվածները, աշխարհը ներկայացվում է իբրև ֆանտաստիկական, դարմանահրաշ տեսիլքների մի անսահման շղթա, իբրև կերպարանափոխությունների պես-պեսություն և տարածուկ մասերի ներքին կարգ ու համաձայնություն: Այդպիսին էր նաև Բակունցի ընկալումը՝ մարդուն իբրև տիեզերքի մաս և շարունակություն դիտելու նրա հայացքը, որով էլ թերևս բացատր-

վում է երկու մեծ արվեստագետների խոր, ներքին համակրանքը միմյանց հանդեպ (որա արտահայտությունն էր Ա. Բակունցի և Մ. Սարյանի համատեղ այցելությունը Գորիս՝ գրողի ծննդավայրը (1934-ին), այն այցելությունը, որը պսակվեց մի շարք ղանգեղության բնապատկերներով և Բակունցի մոր՝ Բոխչագյուլի (նշանակում է վարդերի փունջ) դիմանկարով):

Տիեզերական, համամարդկային շնչառության տակ են պատկերացվում նաև բուսական և կենդանական աշխարհները, իբրև մարդուն հեռավոր դարերից հսրադատ այնպիսի «համակարգեր», որոնք հենարան են հանդիսանում մարդու և բնության «նավասարակշռությանը»:

«Համասարակշռության» դավանանքը Բակունցի ստեղծագործության մյուս առանցքի՝ աշխարհի Լպիկական պատկերացման հիմքն է:

Մթնածորյան եղերքի էպիկական կառուցվածքի փուլումը ներկայացնելով, Բակունցը այդ փուլման նախադրյալները համարում է XIX դարավերջի և XX դարասկզբի հասարակական կյանքի մեջ եղած այն ջղաձգումները, որոնք մարդուն անջատում են իր էպիկական կեցությունից՝ բնության հովանավորությունից և նրան դնում ներքին դիմադրության հարաբերությունների մեջ նույն բնության հանդեպ:

Հասարակական կյանքի և բնության մեջ տարված ուղիղ, բայց ոչ միակերպ գծերը Բակունցի աշխարհայացքի մեջ մոծեցին նաև բնության դրամաների, նրա կոնֆլիկտային բնույթի պատկերացումները, որով Մթնածորը երևում է իբրև «բազալկրթության» դիմանկարի հակառակ երեսը:

Այսուամենայնիվ, բնության և մարդու հարաբերությունների մեջ տեղ գտած բախումների պայմաններում իսկ Բակունցը ամբողջ ուժով վերապրում է բնության և մարդու բարեկամությունը՝ իբրև կեցության կատարյալ ձևերից մեկը:

Այս սլաքով էլ նրա ստեղծագործության մեջ հանդես է գալիս մյուս «առանցքը»՝ Հողի կերպար-խորհրդանշանը, որը աշխարհագրական տարածք նշանակելուց առաջ, Բակունցի գեղջուկ հերոսների համար նշանակում է և՛ կեցության անփոխարինելի աղբյուր, և՛ ղգացմունքների բյուրեղացման ճանապարհ, և՛ բարոյական արժեքների զարգացման հենարան:

Բնությունը գաղափարական այս կապակցության մեջ իրապես երևում է իբրև «հզոր արվեստանոց», ինչպես բնության մասին գրել է ռուս բնափիլիսոփա-բանաստեղծ Ն. Զարուդկին:

Առանցքային մոմենտ է նաև Բակունցի ստեղծագործության մեջ պարբերաբար երևացող անտրոպոմորֆիզմի ժողովրդական տարբերակը՝ բնության երևույթների մեջ հոգեկան գծեր տեսնելու նրա առանձնակի վերաբերմունքը: Այդ հայացքի դասական ներշնչանքն է, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքը, ուր այնպես են նկարագրված այգին, հնձանը, արնակուլը միրհավը՝ իր ոսկեփետուրներով, որ դրանք երևում են մարդու կերպարանքով և ասես թե ամբողջացնում են Դիլան դայու հոգեկան աշխարհը: Առանց «մարդակերպ» բնության այդ աշխարհը կլինեիր թերի:

Բնութապաշտության հարուստ կոորդինատները պայմանավորված են մի շարք Լական հանդամանքներով. Բակունցը բնության մեջ է տմբողջապես, թափափած նրա գույներով, ձայներով, շնչով, մթնոլորտով, «հոգով» ու կերպարափոխություններով: Նա ոչ թե ուսումնասիրում կամ նկարագրում է բնությունը, այլ զգում է նրա հավերժական շունչը ու կենդանի, հզոր տարիքը:

Դրա արտահայտությունն է, փիլիսոփայական թափանցումներից բացի, Հայաստանի բնության, մասնավորապես զանգեղության պեյզաժի բակունցյալ գեղանկարչությունը, որը բնության աղգային ինքնատիպ գծերը վերարտադրելու առումով հայ արձակի բարձրակետն է:

Իզուր չէ, որ Ակսել Բակունցի անունը տալիս առաջին հերթին հիշվում են բնության նկարչական անթերի վերարտադրությունները:

Հայկական պեյզաժի դասական մարմնացումներ են հատկապես մթնաձորյան զգացողությունները, ինչպես, օրինակ, Կաթավաբերդի հանդիսավոր կեցվածքի նկարչական վերակրկնությունը («Լոռություն կա ավերակներում, միայն ձորի մեջ աղմկում է Բասուտա գետը...»), ինչպես «Միրհավը»՝ քնարական և էպիկական գույների խրախճանքը, ինչպես բնության զուլալ գույների մեջ թաթախված Խոնարհ աղջկա վերածննդյան շնչի դիմանկարը: Դասական ուժ ունեն նաև «Սև ցեղերի սերմնացանը» գրքի մի շարք բնապատկերներ, օրինակ, համանուն պատմվածքի սև ցեղերի գրաֆիկան, «Բրուտի տղայի» ժայռապատկերները («...մի ժայռ՝ կարծես արևի դեմ խոնարհվել է հեթանոս բրմուհին»), «Սպիտակ ձին» պատմվածքի անսահման տխրությամբ ողողված բնության գունակերպությունները, «Ծիրանի փողը» բանաստեղծական ասքի քարափների հեքիաթաշունչ գունագծերը:

Բնապատկերային գեղանկարչության հաղվադյուռն ձիրքի ուժով Ակսել Բակունցը վերարծարծեց աղգային բնությունը՝ իր հողով, լեռներով, ծառ ու ծաղկունքով, երկնքով ու ամպերով, անձրևներով ու ամպրոպներով, անտառներով ու մարգագետիններով, թռչուններով ու կենդանիներով, բնության մյուս տարրերով: Նվ այդ ամենը նա մատուցեց ոչ թե իբրև սոսկական վերատպություններ, այլ անհատական և «փիլիսոփայական» վերաբերմունքով, ժանրային տարբեր ձևերի ու ոճերի մեջ: «Սաբուն», օրինակ, հիշեցնում է միջնադարյան մանրանկարչության գույների վառվռունդությունը, «Ալպիական մանուշակը»՝ «նկարված է» էպիկական շնչով, «Օրանջիան» իմպրեսիոնիստական դյուրաբեկ, ջրաներկային գույներով, «Մթնաձորը»՝ «ժանրային» գծանկարով:

Բնությունը, այսպիսով, Բակունցի ստեղծագործության մեջ կյանքի «փիլիսոփայական ներսուզման» աղբյուր լինելուց բացի կատարում է նաև ոճակաուղման դեր:

Նրանք են «Բնությունը և Ակսել Բակունցը» հարուստ նյութի ուրվագծերը:

5

30-ական թվականներին Ակսել Բակունցի դրական նկատողությունների մեջ հայտնվում է այսպիսի մի «անակնկալ» եզրակացություն՝ ժամանակակից դրականության զարգացման ուղիների ու հեռանկարի մասին. «Որտե՞ղ է ճշմարիտ ճանապարհը. վերադարձ դեպի սկզբնաղբյուրները, դեպի ժողովրդական ստեղծագործությունը: Նս նկատի ունեմ ոչ թե վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության աղբյուրները, դեպի ֆոլկլորը, այլ վերադարձը դեպի ժողովրդական ստեղծագործության իսկական և նոր ակունքները»¹¹:

Ի՞նչ «սկզբնաղբյուրի» ու «ակունքի» մասին է խոսքը: Բակունցը արդյո՞ք կոչ էր անում դեպի բանահյուսություն, դեպի ֆոլկլորային կերպարներ՝ և ձևավե՞ր, սյուժեներ՝ ու ոճե՞ր, նմանակներ ու եղանակներ: Ոչ ամենևին: Բակունցն ինքը ընդգծում է, որ խոսքը չի վերաբերում ֆոլկլորին: Ընդգծում է՝ տարբերակելու համար «ժողովրդական ստեղծագործության իսկական ակունք-

ների» իր ըմբռնումը, որը միանգամայն այլ բովանդակություն ունի, քան «Ֆոլկլորին վերագառնալու» եղրակացությունը:

Ուրեմն, ո՞րն է նրա հայտարարության իմաստը:

«Ժողովրդական ստեղծագործության ակունք» ասելով, Բակունցը նկատի ունի ժողովրդական վերաբերմունքը աշխարհի ու պատմության հանդեպ, նկատի ունի ժողովրդական աշխատեցվածությունը և ժողովրդական կյանքի այն բազմազան ու մարդկային հարստությունը, որը պետք է դառնար ժամանակակից արվեստի զարգացման բնահողը:

Այս հայացքը Բակունցին տանում է դեպի ժողովրդի մարդու պատկերման էպիկական դիրքորոշումը:

Էպիկական սկզբունքը, բնականաբար, նոր որակ է հաղորդում բակունցյան ռեալիզմին, դարձնելով այն սինթետիկ, բազմակողմանի, ոչ միայն իրականության արտաքին «ճշմարտության» ու լուսանկարչական «հավաստիությանը» հետամուտ, այլև երևույթների ներքին բովանդակությունը, մարդու և պատմության ներքին միասնությունը իմաստավորող:

Մարդու պատկերման ժողովրդական այս լայն մեկնակետը կար արդեն Բակունցի մթնաձորյան կենցաղանկարների շարքում, բայց կար առանձին տարրերի ձևով:

Բակունցի գեղարվեստական մտածողության այս հատկանիշը առավել ցայտունությամբ արտահայտվեց ետմթնաձորյան պատմվածքների շարքում, որոնց մեջ են հայ ժողովրդի աղգային բնավորության ու ժողովրդական աշխարհեցացման այնպիսի խոր ընդհանրացումներ, ինչպես «Նամակ ռուսաց թագավորին», «Ծիրանի փողը», «Լառ-Մարգարը», «Սպիտակ ձին», «Եղբայրության ընկուզենիները», «Բրուտի տղան», «Սև ցիլեբի սերմնացանը»:

Այդ պատմվածքներն իրար միացնող ընդհանուր, նշանակալից գաղափարը հայ ժողովրդի աղգային-գեմոկրատական խառնվածքի, նրա համառ կենսատոկունության և ապագայի անխախտ հավատի, նրա պատմական մաքառման ու պատմական լավատեսության փիլիսոփայությունն է:

✓ Այս տեսակետից հայ գրականության մեջ իսկական գեղարվեստական հայտնությունն էր «Լառ-Մարգարը» պատմվածքը:

Մի կերպարի՝ գյուղական հասարակ ջրվորի կերպարի վրա է հենվում բակունցյան այս գեղեցիկ էջը: Այս պատմվածքում, Բակունցը ավելի խոր, սոցիալապես ավելի զգայուն մտածող արվեստագետ է, քան առաջին կենցաղանկարներում: Լառ-Մարգարը, որպես կյանքի երևույթ, որպես կենդանի իրականություն, հայտնի էր Բակունցից դեռ շատ առաջ, սակայն, նախորդները չէին «տեսել» մարդկային այդ բաղադրությունը, և նա առաջինը հայտնագործեց այդ կերպարը գրականության մեջ: Բակունցն իր այդ գյուտը նվաճեց գաղափարական նոր տեսանկյունի, հետևապես նաև գեղարվեստական նոր և բարձր վարպետության շնորհիվ¹²:

Ո՞վ է Լառ-Մարգարը: Գյուղական սովորական մի ջրվոր, որը, սակայն, հարուստ կենսագրական անցյալ ունի: Լառ-Մարգարը կյանքի դժվարին, փշապատ ճանապարհներ է անցել՝ «Ճամփի փոշին իր մազերի վրա», իր ժողովրդի տեղահան արված բեկորների հետ միասին վայրից վայր է թափառել, հղերբից եղերբ, կորցնելով շատ բան իր ունեցվածքից և ոչինչ չկորցնելով իր հոգուց: Կորուստների առաջ անհողդողդ մարդը շփոթվել է երբեմն ու շվարել, բայց պահպանել է հոգեկան աշխարհի ամենակարևոր, թանկագին արժեքը՝ կենսասիրությունը, որի հրաշագործ ուժով նա նորից նոր վարել է հայրենի

անմոռունչ հերկը, նորից գութան է բշել, «ցելի ակոսներն է ծրել»,—այս ամենը ոչ թե անձնապատան սկզբունքի դրդումով, ոչ թե սեփական անձի պաշտպանության համար, այլ գիտակցական այն բարձր մղումով, թե ժողովրդի ապագան գտնվում է նրա որդիների ձեռքում:

✓ Շատ կորուստներ է ունեցել Լառ-Մարգարը անցած բոլոր ճանապարհներին, բայց անսասան է պահել աշխատանքի սերը: «Նրա համար,—սկսում է պատումը Բակունցը,—ամենից մեծ հաճույքը այգին ու արտերը ջրելն էր: Երբ բոքիկ, արևից խանձված ոտքերով քայլում էր առվի եզերքով, բահով ճումները առվից դեն գցում, որ ջրի հոսանքը սահուն լինի,—Լառ-Մարգարին այնպես էր թվում, թե ջրի պապակ արտերն ու ծարավ այգիները տապ արած, իրեն հն սպասում:

Առվով ջուրը կապելիս նա ջրի հետ էլ գնում էր, մինչև ջուրը այգուն հասներ: Արևից շորացած հողը, տեղ-տեղ ճաքճաքած, ագահությանմբ ծծում էր ջուրը, ճեղքերից օդի պղպջակներ էին դուրս գալիս, ձայն հանում, ասես հողը հազար պռոշ ուներ և անհագ ծարավ»:

Աշխատանքի սիրով է ողողված Լառ-Մարգարի բանաստեղծական աշխարհը, աշխատանքն է զարգարում արտաքնապես ոշնշով աչքի շնկնող, «ոտքերը բարակ ու երկար», արագիլ հիշեցնող ջրվորին,—աշխատանք, որ նրա համար մեծագույն արժեքն է աշխարհում:

Հայրենի գյուղը նա թողնց աշխատանքի ամենաթեթև պահին. «...Կտավատը կապույտ ծաղիկներն էր բացել, ծիրանն արգեն դեղնել էր: Վար էր անում, արորը փափուկ հողում ամռան ցելի ակոսներն էր ծրում: Երբ մի անգամ էլ դարձավ, աչքն ընկավ արահետին: Մասրենու մոտ պառավը կանգնել, ձեռքով էր անում:

— Գեղը խռովտուք կա, մարդ,—կանչում էր պառավը:

Եղներն արձակեց, աբուր հողի մեջ խրած քողեց»:

Հայրենի գյուղում կիսատ թողած վարը ավելի բավմապատկեց Լառ-Մարգարի սերը աշխատանքի հանդեպ. «Լուսնյակ գիշերներին, երբ գյուղը քնած էր բեղարած մրափով, հովը սառնություն էր բերում ցերեկվա շոգից խանձված դաշտերին, լուսնյակ գիշերներին, երբ բարդու վրա իր բնի մեջ հանգստանում է արագիլը, որ լուսաբացին լառ-լառ թևերը փռած իջնի ճահճուտի վրա,— Լառ-Մարգարը մինչև լուսաբաց աշխատում էր:

...Ամալի արտերի միջով անցնում էր Լառ-Մարգարը, ջուր տալիս ծարավ հասկերին:

Լուսաբացին արտատերը արտը ջրած պիտի տեսնի, պիտի ժպտա և կռանա, մատներով տրորի թաց հողը, տեսնի՝ խո՞րն է ծծել ջուրը, Լառ-Մարգարը ջուրը վարա՞ր չի կապել»:

Արդար աշխատանքի սիրո՞ւ Լառ-Մարգարի բնավորության այս զխավոր հատկության վրա է կենտրոնացնում Բակունցն իր ուշադրությունը, այդ զգացմունքի արմատները բացատրելով որպես հողի հետ կապված աշխատավոր մարդու կյանքի փորձից հանված գերագույն ուժ ու անխափան իմաստություն:

Լառ-Մարգարը փիլիսոփա չէ, մտքի մարտիկ չէ, անվախ ու քաջ հերոս էլ չէ, նա համեստ ջրվոր է ընդամենը, բայց կյանքը և հարազատ ժողովրդի պատմությունը նրա մեջ «դրել են» արդար և փորձությունների մեջ բուռն գլխավոր փիլիսոփայական» տեսակետ՝ անհունորեն լայն նրա առօրյա զբաղմունքից, մաճկալի ու ջրվորի նրա գործից:

Տեղահանութեան, թե արհաւիրքի օրերին Լառ-Մարգարը երկու մտահոգութիւն է ունեցել՝ առանց կորստի տեղ հասցնել հայրենի ծիրանուտից իր պառավի համաքաժ ծիրանի կորիզները և մեկ էլ՝ անվթար պահել թողանք՝ Թորոսիկին: Նա ծունկի կգար, եթե չպահպաներ այդ արժեքները: Իսկ նա ծունկի չեկավ, հուլիսի հայացքը միշտ նրա հետ է, որովհետեւ ծիրանի կորիզները պահ տալով մայր հողին, նա տեսնում է արեւի տակ բարձրացող մատաղ տունները և դրանց կողքին, գլուղական դպրոցի երեխաների մեջ օրեցօր հասակ նեւոող Թորոսիկին:

«Ան ցեւերի սերմնացանը» հավաքածուում կան այնպիսի պատմվածքներ, որոնց հերոսները իրենց կյանքի ուղին անց են կացնում ողբերգական ցընցումների մեջ: «Նամակ ուսաց թագավորին», «Սպիտակ ձին», «Եղբայրութեան ընկուզենիները» պատմվածքներում Բակունցը նորից դառնում է մթնաձորյան գլուղների միջավայրին ու հերոսներին, նորից պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնց վրա ծանրացել են սոցիալական իրականութեան շղթաները:

Այս պատմվածքներում Բակունցը ճշմարտութեան բուն զգացումով է վերարտադրում հին գլուղի, նրա մարդկանց ապրած դրաման՝ միաժամանակ լայն գաղափարական հայեցակետի շնորհիվ, նա տալիս է նաեւ հայ ժողովրդի ազգային նկարագրի էպիկական վեհութիւնը, ժողովրդի մարդկանց խոր մարդկայնութիւնը անմարդկային իրադրութեան մեջ:

Դ՛րո՛ւն է «Նամակ ուսաց թագավորին» պատմվածքի թեմա-գաղափարը: Դա ժողովրդական բնավորութեան լավագույն գծերի դրվատումն է, սոցիալական-հոգեբանական այն երևույթի պատկերումը, որ ինչքան աճում է անմարդկայնութեան կոպիտ ուժը, այնքան ժողովրդի մարդը տասնապատկում է իր առաքինութիւնները, որքան թերւում է մարդկային իրավունքների ոտնահարման նժարը, այնքան ավելի է լարվում իսկական մարդկայնութեան հականժարը: Սա հոգեբանական հասարակ գործողութիւնն է, այլ ներքին հարստացման ընթացք, որ Բակունցը ցուցադրում է փայլուն վարպետութեամբ:

Պատմվածքի «դեպքերի» կենտրոնում գտնվում է Բակունցի ստեղծագործութեան մեջ ոչ հազվադեպ գլուղական նահապետներից մեկը՝ Արթին պապը: «Դեպքերը» սկսվում և ավարտվում են նրա կյանքի խաղաղ, ապա ողբերգական պահերի նկարագրութեամբ: Ասենք նաեւ, որ «դեպքերը» այստեղ գերազանցորեն տրված են հերոսի հոգեբանութեան ներքին գործողութիւնների միջոցով:

«Նամակը...» սկսվում է Արթին պապի մոտմանտալ կերպարի անմոռաց նկարագրութեամբ. «Իրիկնապահին՝ Արթին պապիս նստելու տեղը կամարակալ դարպասի նիշն էր, որի ներքեւ մասը, գետնից մետրաչափ բարձր, կուկիկ տաշած էր, քարե աթոռի պէս սարքած:

Կնստեր իր տեղը, կկռնէր հոնի կարմիր մահակին, գլուխը մի կողմի վրա կթեքեր, և եթե զրուցընկեր շունենար, ինքն իրեն կխոսեր ու քթի տակ կժըպտար: Երբ նա ժպտում էր, նրա կապույտ աչքերը փոքրանում էին և աչքերի տակ շարվում էին բարակ կնճիռներ:

Դարպասի մոտ իրիկնապահին նստելը պապիս հին սովորութիւնն էր: Կովերը արոտից էին տուն գալիս, վարից՝ հոգնած ու դանդաղ քայլերով, եղները, պառավ ատամների տակ ծամելով ճամփի եզերքից պոկած խոտը: Ու նստած տեղից պապս մեղնից մեկին մի բան էր պատվիրում:

— էգուց Ալա եղբ վարի շտանեք,—կամ թե,—մի տեսեք էն բոլոսին ինչի՞ է կաղում:

Հետո պիտի վեր կենար, խոտը հոնի փայտով հավաքեր և մոտեցներ Ալա եղին, կամ շոյեր քուռակի հիվանդ ոտքը»:

Արթին պապի աշտպիսի պատկերումը մի տեսակ բնաբան է և կերպարի համար, և ամբողջ գրվածքի համար: Բակունցն այստեղ կենտրոնացրել է այն ամենը, ինչ կա պապի կերպարի մեջ, նրա էություն մեջ՝ իրիկնապահի պես խաղաղ ու անդորր հոգի, աղնիվ ու խելոք վարքագիծ, աշխարհ տեսած ու ճանաչած մարդու հազվագյուտ մտերմությունն նույն աշխարհի հետ, զարմանալիորեն հոգատար, խանդավառության հասնող վերաբերմունք դեպի շրջապատը, մարդու և մարդկայնության կարոտ:

Եվ վերջապես՝ հավատ դեպի մարդը: Այդ հավատն է նրա դիմքից ետ վանում տառապանքի քողը և դիտողի վրա գամում կապույտ աչքերից ճառագայթող ժպիտը՝ «բարի ու անշար մարդու ժպիտը»:

Արթին պապը,—ինչպես նրան ներկայացնում է գրողը,—մարդկայնության մի անհանգիստ, կրքոտ ու վեհանձն քարոզիչ է. թռնիկին ու մերձավորներին նա անվերջ պատգամում է անխախտ պահել հոգու մաքրությունը և աղնիվությունը: Այս սկզբունքները նրա բարոյական էության տարերքն են: Այսպես է նա ապրել կյանքում ու այդ բարոյական բեռով հասել խոր ծերության: Սակայն, նա որքան հավատարիմ ու անդավաճան է մնացել իր խղճին, որքան անսասան է եղել իր գործողությունների մեջ, նույնքան անխիղճ են վարվել նրա հետ: Որքան արդարամիտ է նրա վարքագիծը, նույնքան անարդար ու անողոր են վարվում պապի հետ:

✓ Արթին պապը դիշեր ու դօր, քնած թե արթուն, տառապում է իր աքսորական որդու անհայտ բախտով: Ի՞նչ էր պատահել: Հայտնի էր միայն, որ նրա որդին՝ Եգորը, «զինվոր հղած ժամանակ ընդդիմացել է և հրացան է քաշել հրամանատարի վրա»: Իսկ որտե՞ղ է, ո՞ւր է աքսորված Եգորը,—ստույգ հայտնի չէր:

✓ Գյուղում պատվող զանազան սուտ ու սխալ տեղեկությունները Արթին պապի հոգում չեն հանգցնում անթեղած վիշտը, որը մերթ բոցավառվում է «որպես պայծառ հույս, մերթ դառնում մարմրին տվող կայծ», նրա վիշտը հույսի է նման, որովհետև պապը ծարավի է մարդու իղեալին և տկար կայծ է, որովհետև հույսը խաբուսիկ է, անուրջ՝ ճշմարտության և արդարության տարրական նորմերը ոտնահարած, մարդկայնության բոլոր արտահայտությունները կլանող աշխարհում:

✓ Արթին պապի միամիտ հավատից էլ ծնվում է ուռաաց թագավորին նամակ գրելու գաղափարը: Այդ հավատն էլ դառնում է Արթին պապի կործանման պատճառը:

✓ Մերունին, մանկան երևակայությամբ, պատկերացնում է նամակի «ճանապարհորդությունը»՝ քաղաքից քաղաք, միամիտ պարծանքով խոսում է իր գրած նամակի մասին, հիացած-ապշահար նկարագրում է գրագրի թղթի զորությունը («էնպես զալամ ունի, որ քարին կղնի, քարը կճաքի»), դեռ ուղեն է ման ածում թղթի այն կտորը, որ «վավերացնում է նամակի գոյությունը»:

✓ Օրերը հավիում են, սակայն չի ստացվում նամակի պատասխանը: Արթին պապը, սակայն, ոչ մի կերպ չի կորցնում հավատը: Օրերից մի օր, հույսը սրտում, նա ոտք է դնում գյուղական պրիստավի մոտ իմանալու, թե ի՞նչ տե-

զեկություն կա Ռուսաց թագավորին գրած նամակից, որով նա խնդրել էր պարգև որդու անհայտացման «առեղծվածք»:

Բայց պրիստավի մոտից նա դուրս է գալիս ավերված հոգով ու ֆիզիկապես խոշտանգված. «Հանկարծ դռները բացվեցին, երևացին մի քանի ձեռքեր, իրար խառնված մարմիններ, անթիվ փայլուն կոճակներ և այդ ամենի մեջ պապիս ալեհեր գլուխը:

Ձեռքերն իջնում էին նրա գլխին:

...Պապս փոշոտ գլխարկը թափ տվեց ու դարձավ ինձ.

— Զին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա:

Բերանից արյուն եկավ: Նստեց նրա ջարդված ատամը: Արյունը թքի հետ խառնված կաթում էր նրա արխալուզի վրա»:

Իրական են թե պապը և թե նրա հետ կատարված դեպքը: Բայց միատեսակ իրականություն չեն մարդն ու շեղյալ, անվավեր նամակի պատասխանը: Այլևհին, շեղյալ նամակն ավելի հզոր է ու զորավոր, քան կենդանի մարդը և ի վերջո, նրա ճակատագիրը որոշվում է նամակի թյուրիմացությամբ:

Բակունցը Արթին պապի հետ կապված պատմությունից վերցնում է ոչ միայն փաստը, այլև վերաբերմունքը դրա նկատմամբ: Ուրիշ խոսքով փաստը հեղինակը վերցնում է այն իրականության հետ միասին, որտեղ ստեղծվում է երևույթը, որտեղ թագավոր-նամակ հարաբերությունը շրջվում է իր հակառակ իմաստին. հույսը դառնում է ուղեբեցություն:

«Նամակ Ռուսաց թագավորին» պատմվածքին հավասար, միևնույն շարքում է կանգնած «Սպիտակ ձին» պատմվածքը:

Պատմվածքում նկարագրված գործողությունը տեղի է ունենում համաշխարհային պատերազմի շրջանում: Հեղինակը ցույց է տալիս այն սահման ավերածությունը, որ հայ գյուղացու տնտեսական ու բարոյական կյանքում կատարում է պատերազմը, բացելով հակասություններ, որոնք թեև վաղուց կային, բայց մի տեսակ նիրհած ու կցկված էին, չէին հայտնաբերվել ամբողջ բացորոշությամբ:

Ներխուժելով հայ գյուղացու հարկի տակ, պատերազմը ջրի երես է հանում գյուղաշխարհի հակասությունների ամբողջությունը, բախման մեջ դնելով ժողովրդական ու հակաժողովրդական ուժերը, երազն ու իրականությունը, զեղեցիկն ու տգեղը, մարդկայինն ու անմարդկայինը, պատրանքն ու առօրյան: Այս երկու սկզբունքների՝ անհատի հոգևոր, բարոյական ազատության ու հասարակական շարիքների, երազի ու իրականության, գեղեցիկի ու շարության բախումը, ծավալվելով հոգեբանական խորահուն դրամայի պլանով, հասցվում է մինչև լուծման ծայրագույն սահմանը:

Պատմվածքը բացվում է «Եռագի ու հույսի սկզբունք» մարմնավորող գյուղական մի խեղճ կնոջ՝ Շարմաղ բիրու կերպարով: Յոթանասուն տարի ապրել է իր հարկի տակ, անխոս աղոթել աստծուն, երկրպագել նրա սպասավորներին Շարմաղ բիրին: Յոթանասուն տարի շարունակ ավանդապահ հայ կինը անտրտուն, ինքն իր մտքերի հետ, կամովին կատարել է միևնույն արարողությունը. «Շարմաղ բիրին երեկոյան, երբ ժամհարը քաշում էր եկեղեցու զանգերը, — խրճիթի ծանր դուռը տնքալով բաց էր անում: Երկար ու կերկեր, իբրև արևելյան թախծոտ երգ, ճռնում էր հին դուռը, երբ պառավի դողացող ձեռքերը ձգվում էին դեպի դռան մաշված ունկը: Խավար խրճիթում դռան երգին արձագանքում էր պղինձների զնգոցը և Շարմաղ բիրու ջինջ ձայնը.

— Քո փառքը շատ, էսօր էլ ղանգերը դարկին,—մրմնջում էր այդ լուսնաբեր կինը, որին իրիկնային ղանգերը ավանդում էին անձնական անդորրը:

Այս պատկերում ամփոփված է կեցության մի կատարյալ հանգստություն ու վեհություն: Այդ «հանգստության» հիմքն այն է, որ կյանքն անցնում է թեթև ու մեղմ սահանքով, երկնային օրհնությամբ, հույսի ու անանձնական սպասումների հերթագայությամբ:

Շարմաղ բիրին մինչև իր կյանքի մայրամուտն անդավաճան ու անշար հավատացել է, որ ղանգերի ղողանջների հետ երկնային մի օրհնություն է ներս մտնում իրենց խրճիթը և դրա համեմատ կառուցել է իր անուրջները երջանկության ու բախտի ոսկեթև աղալնիների մասին, որ գալիս են իրադած անտեսանելի աշխարհից ու նրա գեղջկական միամիտ հայացքով՝ թևածում աշխարհի վրա, գյուղի վրա, իրենց խրճիթի վրա, բոլոր խրճիթների վրա, ավետելով խաղաղություն ու բարություն:

Բայց կատարվում է «անսպասելին»: Երազող կնոջ ամենօրյա աղոթքի՝ նրա գերազույն հույսի պոռթկման պահին, գյուղական գզրի ձայնի շարադուշակ ու ահավոր որոտը խլացնում է հեղեղեղական ղանգերի ղողանջը. «է-հե-հեյ,—ալիք-ալիք դիզվեց՝ ձայնը,—ժողովուրդ... Թագավորի հրամանով առավտոր կանուխ ձիատերերը ձիով քաղաք, հեյ-հեյ... Ով շտանի, թագավորի հրամանով տունը, տեղը, է-հե-հեյ...»:

Եկեղեցական ղանգերի ղողանջի և գզրի կանչի հակադրության իմաստը «մարդկային» ու անմարդկային բացահայտումն է: Գզրի կանչը ազդարարում է անմարդկայինը, չարիքի սկզբունքը:

Հայկական փոքրիկ գյուղը գլխի մի կանչով խուճապահար ենթարկվում է մարդկային տառապանքների բարձրացող ալիքին, գզրի մի կանչով հիմնահատակ փուլ է գալիս Շարմաղ բիրու կառուցած երազների աշխարհը, տնտեսական ծայրահեղ քայքայման սպառնալիքը դաժան պարտամուրհակի նման կախվում է բոլոր խեղճերի ու թույլների վրա:

Շարմաղ բիրու ռամիկ հավատից՝ նրա աղոթքից մինչև գզրի կանչը,—այսպիսին է «Սպիտակ ձին» պատմվածքի առաջին հորձանքի բովանդակությունը:

Պատմվածքի այս առաջին հորձանքին իրավամբ առանձին ու կարևոր նշանակություն է տալիս հեղինակը: Սա լավ հղացված բնաբան է ամբողջ պատմվածքի դրամատիկական էության համար: Այստեղ ձևակերպված գաղափարը այնուհետև ավելի նշանակալից ու կոնկրետ բովանդակություն է ստանում, երբ մի կողմ է դրվում Շարմաղ բիրու «Երազի պատմությունը» և պատմվածքի հունն է մտնում նրա սյուժետային կոնկրետությունը՝ Սիմոնի և նրա ձիու իրական պատմությունը:

Երբ հնչում է գզրի կանչը, ծայր է առնում, ավելի ճիշտ՝ գիտակցվում է Սիմոնի հոգեբանական ու սոցիալական ծանր դրաման: Շատ էր շարշարվել, շատ էր պատկապտ խփել իրեն Սիմոնը, մինչև որ ձեռք էր բերել իր ընտանիքի նեցուկը՝ Յուլակ անունով ձին, «կապտավուն մորթով, որի վրա, ինչպես ասողները, ցրված էին սպիտակ նշաններ: Երկար, ալիքաձև պոչ ուներ Յուլակը: Եվ ասում էին, թե հին ու ազնիվ ցեղի շառավիղն էր այդ ձին, որ Սիմոնը գնել էր մի երկու տարի առաջ, փոխարենը տալով իրենց կզը, մի անմայր հորթ, մի կարպետ և երկու բեռ ցորեն»:

Գյուղացու զայրույթը անցնում է ձիու նկատմամբ ունեցած սիրո և կոպտության, հույսի ու ցավի, կարոտի ու դժգոհության, քնքշության ու վրդով-

մունքի պրիզմայի միջով,—հոգեկան հակադիր տրամադրություններ, որոնք արագ-արագ հաջորդում են միմյանց, սրում նրա ներքին կոնֆլիկտը ոչ թե իսկական մեղավորների հետ, այլ «իր» հետ, իր «ձիու հետ»։ Զերմ գորովանքով ճշլակին փայփայող, նրան բուրբանվեր կապված Սիմոնը պատեպատ է դիպչում, հուսադրում իրեն, թե՛ «ոուսի դադախը սրա վրա կարող է նստի՞... Զէ, չեն տանի»,—նորից հերքում քիչ առաջ մտքով անցածը, վրդովվում, ապա թեթևացած շունչ քաշում՝ նորից աղոտ հույսի ակնկալիքից։

Սիմոնը Հոգեբանական դսոթան ճգնաժամի մեջ է։ Այս ճգնաժամը պատմվածքի երկրորդ հորձանքն է, իսկ սրա բարձրակետը այն տեսարանը, երբ գյուղացին գոմ է մտնում ու ձիու առաջից վերցնում խոտի խուրձը, կարծես թե իր առաջ կանգնած էր ոչ թե վաղեմի, սպասած, հրազած բարեկամը, այլ թըշնամին, իր դժբախտության պատճառը։

Անկզր տխրություն է պատում Սիմոնին և նրա ընտանիքի անդամներին, երբ գալիս է ձիուն գոմից հանելու ժամը. «Տխուր ժամ էր, երբ Սիմոնը դռնից հանեց ձին։ Կարծես ներսը նա դարդարել էր մի դագաղ, իսկ դուրսը սպասում էին այդ վայրկյանին, որ աղի արտասվեն...

Տանեցիները դանդաղաբայլ հետևեցին մինչև հարևանի դուռը, ասես հուղարկավոր էին մի թանկագին դագաղի, որին ուղի էին գցում մահվան անվերադարձ ճանապարհով»։

Տխուր կոլորիտով նկարված այս տեսարանին հաջորդում է պատմվածքի մյուս, թվով երրորդ հորձանքը՝ ձիատեսերի երթը դեպի մեքձակա Բաղաբ։ Սգի թափորի է նման ձիավորների լուռ շարժումը. «Բոլորն էլ իրենց դժվար մտքերի հետ էին, ձիերն էին համեմատում իրար, ուշի-ուշով դիտում, որպես-չի որոշեն, թե ո՞րը նորից կվերադառնա այս ճանապարհով և որի՞ սանձն ու սարքը տեղը շալակած տուն կբերի, որպես մեռած մարդու դեկատներ, որոնց վրա այնպես դառնաղի ողբ են ողբում գյուղի կանայք»։

Այս տեսարանում, Սիմոնից բացի, պատմվածքի մեջ են մտնում նաև ուրիշ գյուղացիներ, նույնքան խեղճ ու կրակ, նույնքան շվարած ու տանջված, նույնպես իրենց ֆիզիկական ու կենսական առողջ հյուսթերը տաժանակիր աշխատանքում մաշած։

Նրանք բոլորը՝ Սիմոնի համագյուղացիները, գյուղից հեռանում են՝ հոգսը սրտներում ծանրացած, մտամոլոր, երկյուղած, անթարթ հայացքները հառած երկնքին, «կարծես մի բաղք աչք նայում էր այնտեղից և փրկության աղոտ հույս էր ներշնչում»։

Դառնանք Բակունցի պատմվածքի մյուս՝ թվով չորրորդ հորձանքին։ Մարդկանց և ձիերի շարքերը հասնում են քաղաք. «...Վրնչում էին ձիերը՝ մեռադաձայն ու երկարածոր, ինչպես տխուր հրգը, կարծես վերջին հրաժեշտն էին ուղարկում լեռնային կապույտ լճերին, որոնց ջրից խմել էին, տափաստաններին, որտեղ անցել էր նրանց մանկությունը և ամայի գոմերին։ Մեկը թափ էր վրնչում, մյուսը՝ արծաթահնչյուն և բարձրանում էր հետևի ոտքերի վրա, ինչպես գազազած ցուլ, ձգում էր սանձը և չէր ուզում իջնել այդ անվերադարձ ուղիով»։

Հասնելով ձիերի հավաքատեղը, Սիմոնը ամբողջովին համակվում է Ցուլակին փրկելու զգացումով, ամբողջովին խմորման մեջ է, թեև թվում է, թե նրա հոգու մեջ ոչ մի շարժում չկա։ Այդ խմորումը նրան բերում է որոշակի վճիռ, նրան գործելու մղումներ է տալիս։ Բայց ի՞նչ։ Հանցանք, որ ծնվում է մարդկային հոգու մուկեղությունից։ Իսկ ո՞րն է Սիմոնի գործած հանցանքի

կոնկրետ արտահայտությունը: Նա ետ է դարձնում Յուլիին և թշուժ դեպի գետափ. «Այդպես փախչում են սարսափից: Այդպես փախչում է հոտը, երբ կալծական ահուկի որոտով խփում է մոտակա ժայռին: Այդպես դողահար վազում է գազանը, երբ հրդեհվում է անտառը»:

Եվ պարտված, խուճապահար, անզոր մարդու աչք փախուստին հետևում է բուն հանցանքը. «Սիմոնն անսովոր արագությամբ ձիու համետը հանեց: Արևի տակ փայլիլեց ձիու ողորկ և դեր մեջքը: Ապա նույն արագությամբ կռացավ և գետնից վերցրեց մի շեշաքար»: Հուսահատ կատաղությամբ նա շեշաքարը քսում է ձիու մեջքին,—գործողություն, որ Բակունցը նկարագրել է գեղարվեստական նուրբ անցումներով, գործողություն, որին նա հոգեբանական անսովոր իմաստ է տվել: Յուլիի մեջքին բացված վերքը,—ասում է Բակունցն աչք գործողությամբ,—խոր վերք է բացում նաև Սիմոնի սրտում: Դա անհուսորեն պարտված մարդու մաքառումն էր իր դեմ, նրա զայրակնած բողոքն էր աշխարհի կարգի դեմ, սոցիալական անարդարության դեմ:

Պատմվածքի վերջաբանը,—վերադարձող գյուղացիների շարքից առանձնացած Սիմոնը դատապարտում է իր արարքը և արտասանում զղջումի սրբառու խոսքը՝ «Հենց իմ փիսուկությունը մնաց, Յուլի... Հիմա հազար ձիու մեջ անտեր խրխնջում ես»,—ընկալում ենք որպես պոռթկացող բողոք կյանքի կապանքների դեմ:

Քննարկված պատմվածքների մեջ արտահայտված ժողովրդական ոգու հաղթանակի մոտիվին ուղիղ գծով միանում է «Նղբայրության ընկուղենինները» ծավալուն պատմվածքի ողբերգական թեմայի մեջ բացված հումանիզմի մոտիվը:

Այս պատմվածքում նույնպես Բակունցի խոսքը հետամուտ է ազգային բնավորության էպիկական բովանդակության վերհանմանը: Պատմվածքի հերոսը՝ Աթա ապերը նույնպես, ինչպես Արթին պապն ու Լառ-Մարգարը, իր վեհ էության կարծեք թե լրացնում է ազգային էպիկական բնավորությունների հերոսների շարքը՝ գրական մշակման բովով անցած մի նոր կերպարով: Այստեղ էլ մենք տեսնում ենք գեղարվեստական այն սկզբունքների մարմնավորման օրինակը, որի իմաստը հետևյալն է. հայ գեղջուկ ժողովրդի սրտի ու խղճի պարունակությունն ավելի զորավոր է, քան սոցիալական, իրավական, կրոնական, դավանանքային բոլոր պատնեշները: Այստեղ էլ արձակագիրը առաջ է քաշում ու հիմնավորում աշխատավոր մարդու հումանիստական բարձր էության խնդիրը, նյութ ընտրելով հայկական գյուղի պատմության դրամատիկական շրջաններից մեկի՝ հայ և աղբիջանական ազգամիջյան արյունոտ ընդհարումների շրջանից:

Ծանր, դաժան օրեր են, վաղվա օրվա տաղնապը գյուղացիներին նորից հավաքել է Շուղունց կոչվող քարատակը, որ այժմ «օդա չէր, ինչպես հիսուն տարի առաջ, այլ շտաբ, բաղար և մինչև անգամ կլուք»: Գալիս են գյուղացիները այդ քարատակը, խոսում, զրուցում, հիշում անցած «երանելի ժամանակները», խորհրդածում պատերազմի ընթացքից, թանկ ու էժանից, գյուղական աշխատանքից, քաղաքական խնդիրներից, այս ու այն կողմից ստացվող լուրերից: Հավաքվում են քարատակը և, բնականաբար, մեջտեղ է դալիս ժողովրդական երգիծանքի անսպառ հանքաքարը. մեկի հանգիստ ծորացող պատումի միջոցին հանկարծ շառաչում է մյուսի սրախոսությունը, մեկի խորհրդածության դանդաղ երկունքը ընդհատվում է ընդհանուրի զրդացող ծիծաղի մեջ, ջրաղացպան Անդրու սիրտ մղկտացնող սագի նվագի պահին դուրս է

նետվում Աթա ապոր աղմկոտ սաբրը, մեկի անմեղ հարցասիրությանը հետևում է մյուսի հեգնական պատասխանը: Ժողովրդական տոնահանդես է հիշեցնում գյուղական աշխատավորների հավաքույթը:

Կենցաղային գունեղ պատկերներն են, որ հաջորդում են իրար, սրախոսություններ են, որ առկայծում են ամեն մի քայլափոխի, կծու, դառն հեգնության արտահայտություններ են, որ գյուղացիների համար վահան են ծառայում՝ իրենցից վաղվա տագնապները հտ վանելու նպատակով:

Քարանձավն ապրում է վաղվա հույսով ու երազներով, սակայն հույսի ծայրն ամենևին չի երևում: Առջևում ականապատ դաշտ է, ավելի ծանր օրեր են սպասվում: Դաշնակների և մուսավաթականների հրահրած հայ-ադրբեջանական աղգամիջյան անմիտ ընդհարումներին միանում է պլեբեյական խավերի ավելի զորավոր ու անհաղթահարելի թշնամին՝ սովը:

«Մտավ 1920 թիվը, ձմեռը զոռեց, սովը սաստկացավ,— արձանագրում է ժամանակագիրը:— Հաց չկար, ցամաք հաց, գարեհաց և նույնիսկ կորեկի բլիթ չկար: Իսկ ձյունը գալիս էր և գարնան ոչ մի նշան չէր երևում: Այդպիսի ձյուն Աթա ապիրը իր կյանքում չէր տեսել: Իզուր Տեր-Նորընծան ամեն օր գուշակում էր «բարեխառնություն օդի և ջերմություն ջրի»: Ցերեկը ձյունը դադարում էր, երևում էր սառն արևը և նոր ձյունի ցուրն ընկնում էր ժայռի լանջին: Մարդիկ հազիվ էին մաքրում դուռ ու բակ և ցրտին կուշ դալով՝ մի կերպ արահետ էին բացում դեպի հարեանի տունը, երբ գորշ ամպերը նորից էին կախվում. սկսվում էր ձյունը, լեռնային երկրի ձյունը, որ իջնում է անընդմեջ...»:

Մահվան արհավիրքը մտնում է հուսահատ ու աղքատ գյուղաշխարհը, սկսելով իր դաժան ավերածությունը: Այդ ավերածությունը դադար չունի, ամեն օր խլում է նորանոր կյանքեր: Ողբերգությունն սպասելիորեն ընթանում է դեպի իր «կատարելությունը»: Ողբերգության այդ պատկերը Բակունցը վերարտադրում է առանձնապես տպավորիչ ու ճշմարտացի: Սակայն նրա գեղարվեստական խնդիրը տվյալ դեպքում ողբերգության ցուցադրումը չէ: Նա ցույց է տալիս, թե ինչպես մահվան հուսահատ ջղաձգումների մեջ հաղթում է մարդկայնությունը, կյանքի սարսափների մեջ էլ մարդկային խիղճն ու սիրտը ավելի զորավոր են դուրս գալիս:

Ժամանակի, ապա նաև գյուղի կացության ընդհանուր պատկերի միջից, առանձնանում է մարդկայնության թեման:

Գյուղացիների հոծ զանգվածի միջից գրողը առանձնացնում է Աթա ապոր կերպարը:

Պատմվածքի սկզբում Աթա ապիրը ներկայանում է մյուս գեղջուկների հետ, ընդհանուր կոմպոզիցիայի մեջ, նրանց հավասար դերով, իսկ այնուհետև հեղինակը նրան է հանձնում գաղափարական ամբողջ բեռնվածությունը, ավելի ստույգ՝ մեծակտավ նկարի կոմպոզիցիայի մեջ նա դառնում է կենտրոնական ֆիգուր: Նկարը խմբվում է նրա շուրջը:

Բակունցն իր այս հերոսի մասին ասում է, թե նա ծանր ժամանակներում այն հույսն էր, որին դիմում էին գյուղացիները. «Ցորեն լեզու էր, որ նման էր ցորեն հացի»: Ժողովրդական աղետի պահին Աթա ապիրը հանգիստ ու դադար չունեիր, «հոնի տերօդորմյայի հատիկները գցելով», նա գուշակում էր, թե երբ պիտի բացվի լավ օրը, հուսագրում էր բոլորին, թե մենք «սրով շենք կոտորվել, սովից էլ շենք կոտորվի», դրացիներին համոզում էր նեղ օրերին իրար օգնել, ժողովրդական առածն էր մեջ բերում՝ բարեկամը ճանաչվում է դժբախտության մեջ և, այս ամենը նրա համար, որպեսզի խաղաղությամբ

ծխան գյուղական խրճիթների երդիկները, որպեսզի հողագործը վաղվա օրը արդար խղճով հայրենի ցեղերին հանձնի իր գոյության սերմերը:

Աթա ապերը մարդասերի նույն կերպարն է, ինչ որ տեսանք Բակունցի մյուս պատմվածքներում, նրանց նման կարեկից ու մեծահոգի, հոգով շռայլ ու զգայուն՝ ուրիշների դժբախտության հանդեպ: Նրա մարդասիրությունը սոսկ խոսք ու պատգամ չէ, այլ նախ և առաջ գործողության ծրագիր, որ նա զարդարում է գեղջկական աշխարհից ծնված իմաստությամբ. «Իմ խոսքն էն է, որ էլի մենք իրար ցավ կիմանանք: Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը: էն էլ որ չլինի, գետը թող քշի տանի մարդուն: էն որ կռունկը թուխալի մեջ ցրիվ է գալիս, լսե՞լ եք, ոնց են իրար կանչում ու մինն էլ չի կորչում: Ուրեմն մենք էն երկնային թռչունի շափ էլ չկա՞նք... Իրար ձեռք բռնեցեք, մինչև դուրս դանք էս դժվար տարին»:

Գյուղական իրականության բոլոր սպառնալի տարուբերումներին ու ժամանակի խիստ հողմերին դիմացած լիռնցի ծերունին, որ կյանքում երբեք լաց չէր եղել, երբ տեսնում է սովահար երեխաների դիակները, այնպիսի մի ողբ է արձակում, որ զրնգում է ամբողջ լեռնաշխարհը:

Այդ ողբ չէր, այլ ահարկու բողոք կապույտ երկնքին, բողոք, որին ձայնակցում էր ձմեռվա քնից վարթնող բնությունը և քարի արծիվը, որը երգի աղմուկից դուրս էր թռել,—քարե արծիվն իր թևերի վրա տանում էր մարդու բողոքը մահի դեմ»:

Աթա ապերը ժողովրդական մարդու հարուստ փորձով գիտի, որ դժբախտությունը կարելի է հաղթել միայն սիրով ու խղճով, միայն անհաշվենկատ վերարերմունքով: Իր կենսափորձը նա ձևակերպում է հետևյալ բանաձևով.—«Սրտից սիրտ մի բարակ կամուրջ է, էն է մարդուն մարդ դարձնողը»:

Ժողովրդի տառապանքը նրան հասցրել է ինքնամոռացության: «Աթա ապերը գալիս էր տուն և բունը չէր տանում: Պառավը մի կտոր կորեկ հաց էր մեկնում նրան, բայց ծերունին այդ էլ չէր ուտում, խաբելով, թե տեր-նորրն-ծայի տանը ոսպով ճաշ է կերել: Եվ երկար, շատ երկար, մինչև աբլորականչ, երբեմն մինչև լուսումնոթ,—նրա միտքը թևածում էր իր կյանքի անցած ճանապարհների վրա՝ հին օրերից, երբ նրա կյանքն անցնում էր ծաղիկների ու սառնորակ աղբյուրների, բարձր խոտերի մեջ,—մինչև գյուղի խառնակ առօրյան, մինչև այս դժբախտ օրերը»:

Շատ բան չի կարողանում պարզել Աթա ապոր որոնող միտքը, շատ բան էլ նա կապում է երկնքի հետ, ճակատագրի անունն է տալիս, քաղաքի դեմ է ծառս լինում («Հացը եթե կշեռք տեսավ՝ արտերը կչորանան»), մոլորված իրեն այս ու այն կողմն է գցում, բայց և այնպես գեղջկական արդար բնազդի սահմանում ճանաչում է իրականությունը, ըմբռնում է շարիքը. «Հացը ո՞րն է, թուրքը ո՞րն է, դաշնակցականը ո՞րն է, մուսավաթը ո՞րն է»: Այս հակադրությունից է գալիս շարիքը, իսկ շարիքի դեմ պետք է վահան դարձնել սիրտը, շարիքին պետք է հաղթել մարդկայնությամբ:

Անվիճելի վարպետությամբ է զարգացնում Բակունցն իր այս պատմվածքը և հերոսի բնութագրման նպատակով կանգ է առնում մի դրվագի վրա, որտեղ ավելի խոր ու լիակատար է բացվում Աթա ապոր զգացմունքների, նրա իսկական մարդկայնության իմաստը:

Ո՞րն է այդ դրվագը:

Մինչ Աթա ապերը մտածում էր օրերը տաքանալուն պես գնալ ծանոթ թուրքերի մոտ, մի ձիաբեռ բրինձ խնդրելու, այդ նույն ժամանակ նրա հար-

կի տակ անսպասելիորեն հայտնվում է նրա մոտիկ քիրվան՝ աղբրեջանցի Սրուշը: Նվ Աթա ապերը նրա հետ կիսում է իր վերջին կորեկի պարկը, իր ընտանիքի վերջին հուշը, Օրուշի այցելութունը դիտելով որպես ազգամիջյան կռիվներին վերջ տվող կռուների ավետիք:

Բակունցը նկարագրելով այդ դրվագը, նորից դիմում է իր նախասիրած լուսաստվերի հնարքին, — ժողովրդի մարդու էպիկական վեհութունը հակադրվում է տիրողների շնչինությունը: Լուսաստվերը հատկապես ընդգծվում է պատմվածքի վերջաբանում: «Մենք ձեր հույսովն ենք ապրում, Օրուշ քիրվա», — ճանապարհում է իր բարեկամին Աթա ապերը և մի քանի ընկույզ դնում գրպանները՝ երեխաների համար: Այս միջադեպը նոր լույս է դրում հարևան ժողովուրդների աշխատավոր մարդկանց հինավուրց կապին. «Հայերի և թուրքերի մեջ բարեկամության այդ ձևը հին էր... Գուցե թե դաշնի այդ ձևը գալիս է այն ժամանակներից, երբ լեռնցի խաշնարածները և դաշտի երկրագործները բարեկամ դարձան, համոզվելով, որ լեռն ու դաշտը մի մայր երկիր է»: Ժողովուրդների բարեկամության խոր իմաստը մեկ անգամ էլ երևան է գալիս պատմվածքի վերջնամասում. դաշնակ զինվորները ճանապարհին բռնում են Սրուշին և հայ կոմունիստների հետ գնդակահարում Սորանի ձորում:

Հայրենի հողը ցողվում է երկու դրացի ժողովուրդների զավակների արյամբ:

Վեհանձնության անմոռաց դրվագ է Աթա ապոր և Օրուշի բարեկամությունը, որը դիմանում է ամենածանր փորձություններին և ծնունդ տալիս եղբայրության այն ընկույզներին, որոնք իրենց ամենօրյա խշշոցով հավերժացնում են ժողովուրդների հինավուրց սրբազան կապը:

30-ական թվականներին Բակունցը գրեց «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքը:

Պատմական ընթացքի երկու կողմերը՝ նորի ծնունդը, աշխարհի ջահելությունը, կյանքի վերակառուցումը և անցած օրերի կարոտը, անցյալի վերջին բեկորների հոգեբանական դրաման, հնի մահացումը «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում տրված է փրկիսոփայական խոր իմաստավորումով: Պրոբլեմը դիտված է իբրև դարաշրջանի նշանակալից երևույթներից մեկը:

Առատիկ արտահայտվել է Բակունցի գաղափարական, թեմատիկական, գեղարվեստական նորարարությունը, թեև որոշ իմաստով, նույնիսկ առանձին մանրամասնություններով ու մանրագծերով պատմվածքը «գրական ծագում» ունի: Խոսքը Ն. Վ. Գոգոլի «Նեսկի պողոտա» վիպակի ակնհեր ազդեցության մասին է, որ արտահայտվել է նախ և առաջ պատմվածքի մտահղացման մեջ: Գոգոլն իր վիպակում հավաքական կերպար է դարձնում Պետերբուրգի Նեսկի պողոտան, որի մասնիկներն են դառնում հերոսները, նախ և առաջ նկարիչ Պիսկարևը: Սրա երազանքների կործանումը կապվում է այդ պողոտայի հետ: Բակունցը Գոգոլի օրինակով զլխավոր կերպար է դարձնում Երևանի Սատաֆյան փողոցը, որի մի մասնիկն է դառնում նրա անանուն հերոսը: Մա ևս կործանվում է նույն այդ փողոցում, ավելի ճիշտ իր խարխուլ երազանքներով նրանվում է փողոցի կողմից:

Փողոցն ու քաղաքը հավաքական կերպար դարձնելու գեղարվեստական նախափորձությունը նախ և առաջ կապվում է դրանց համայնապատկերը նկարող հեղինակների սոցիալական մտածողության լայնության ու ընդգրկման հետ: Գոգոլի գավառական քաղաքը՝ Միրգորոդը, նրա Նեսկի պողոտան, Սալտիկով-Շչեգրինի Գլուպով քաղաքը, Ն. Չարենցի գավառական քաղաքը՝

Կարսը, այդ քաղաքի Լորիս-Մելիքյան ու Ալեքսանդրյան փողոցները, Բակուն-
ցի Կյորեսն ու Աստաֆյան փողոցը,—այս օրինակները, որ կարելի է շարունա-
կել, կոչված են ոչ միայն ներկայացնելու միջավայր ու հանգամանքներ, այլ՝
նախ և առաջ ցուցադրելու հասարակական կյանքի հակապատկերներն ու
մարդկանց սոցիալական հոգեբանությունը: Իհարկե, տարբեր բովանդակու-
թյուն ունեն այդ բոլոր փողոցների ու քաղաքների կերպարները, տարբեր դե-
ղարվեստական խնդիրների լուծմանն են կոչված դրանք: Բակունցի «Պրովին-
ցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, մասնավորապես Աստաֆյան փողոցը
կոչված է արտահայտելու ժամանակի գլխավոր հակասություններից մեկը՝ սո-
ցիալական որոշ շերտերին համակած հոգեբանական գլխապտույտը, անցյալի
հետ իրենց կապերը չիզած հերոսների յուրովի ողբերգությունն ու պեսիմիզմը,
նրանց «փիլիսոփայության» կործանումը: Բակունցը Աստաֆյան փողոցից
բացի նկարագրում է նաև Երևանի մյուս, ոչ կենտրոնական, այլ, այսպես
ասած, անհետաքրքիր, «խաղաղ» փողոցները: Գավառական քաղաքում ամեն
մի փողոց ունի իր անկրկնելի պատմությունը, իր առանձնահատկությունները,—
Բակունցը ծայր աստիճան կոնկրետ հատկանիշներով է նկարում այդ փողոց-
ների կյանքը, նրանց կենցաղն ու բնակիչներին:

Երևանյան մի շարք փողոցներում կատարած հեղինակային «շրջագայու-
թյունը», նրանցից յուրաքանչյուրի սովորական պատմությունն ու առօրյայի
չափ սովորական կյանքի վերարտադրությունը կոչված են ընդգծելու՝ կոնտ-
րաստի օրենքով, Աստաֆյան փողոցի անսովոր, մյուսներից առանձնացվող,
մյուսներից հեռացող բովանդակությունը:

Այս առանձնացման իմաստի մասին Բակունցը գրում է. «Նրանք բոլորը
փողոց են, հաղորդակցության անոթներ և նրանցից ոչ մեկի անունը չի կապ-
ված երազների, բամբասանքների, այլատեսակ շաղակրատությունների, դա-
տարկապուրտ թափառումների և ժամանակի վատնման հետ, ինչպես այս փո-
ղոցն է, որի նկարագրությունը հիմա կանենք, ապա կպատմենք մի ուրախառիթ
դեպք և նրա հետ կապված մի անանուն մարդու եղբրական վախճանը»:

Քաղաքի փողոցների համառոտ նախադրությունից հետո առաջին պլան է
մղվում Աստաֆյան փողոցը, որտեղ մյուս փողոցներին բնորոշ երազային,
մեղմ, ջրաներկային փափուկ գույները փոխվում են իրենց հակադրությանը:

Աստաֆյան փողոցը նույն արժեքն ունի Երևանի համար, ինչպես Նևսկի-
պողոտան Պետերբուրգի համար:

«Ճշմարտության դեմ կմեղանչենք, եթե այս տարածությունը, որ կոչվում
է Աստաֆյան, անվանենք փողոց, որովհետև մեր քաղաքում այս փողոցը հըռ-
շակված է նաև իբրև ժամադրավայր, նավահանգիստ... Նա նաև պատկերա-
սրահ է... Այս տարածությունը սովորական առումով փողոց չէ, այլ ունի այն-
պիսի հատկանիշներ, որոնցից զուրկ են քաղաքի մյուս փողոցները»,—գրում
է Բակունցն իր փողոցի մասին:

«Նևսկի պողոտա» վիպակի հետ Բակունցի պատմվածքը «շաղկապող»
հանգույցներից մեկը գլխավոր փողոցների նկարագրության հարադատու-
թյունն է, նկարագրություն, որ հետամուտ է փողոցի սոցիալական բովան-
դակության վերհանմանը:

Գոգոլյան ռիթմով ու կոլորիտով ներկայացնելով Աստաֆյան փողոցի
շարժումն ու ներքին պարունակությունն օրվա տարբեր ժամերին՝ առավոտից
մինչև իրիկուն, վերստեղծելով հասարակության հավաքական կերպարը՝ ար-
տաքին, տեսանելի հատկանիշներով, Բակունցը հասնում է հին, քաղքենիական

կենցաղաձևերի ու նոր, սովետական առօրյայի, Աստաֆյանի «անբան» կրթն-վեկներին, նրա հրապույրներին գերված «հոգևոր անձանց» և փողոցի «հրապույրներին» նկատմամբ անտարբեր «աշխատանքի մարդկանց» լուռ, զսպված հակամարտության բացահայտմանը: Աստաֆյանի «հասարակության» միջից նա չի առանձնացնում հերոսների՝ մանրակրկիտ վերլուծելու նրանց հոգեբանությունը: Նա ներկայացնում է լուրջ մարդկանց առանձին ուրվագծեր ու ըստ-վերագծեր, անգույն ու անդեմ զանգվածների մասնիկներ, որոնք կարծես թե դուրս են եկել դիմակահանդեսի: «Հասարակության» ամենօրյա շարժման մեջ չկան մարդիկ, այլ կան դիմակներ, չկան ընդգծված անհատներ, այլ կան հագուստներ, ձևեր, մարմնի մասեր: «Ահա գնում է մեկը և գիտե, որ քաղաքի ամենագեղեցիկ ոտքերն իրենն են, գնում է և ոտքերը փոխում այնպես կարա-վաքայլ, կարծես ափսոսում է կոխել գետինը: Ահա և մեկ ուրիշը՝ երկար ու սև արտևանունքներով, որոնց տակից երևում են մթին աչքերը, ինչպես աստղերը ջրհորի մեջ: Կան և կապույտ աչքեր, այնքան վճիտ, որ նրանց մեջ արտացոլ-վում է զգեստի ծփանքը, ինչպես անտառի շորորը լեռնային լճակի մեջ: Կան և հուլանի բազուկներ և ինչեր չկան և ինչ ձևեր, ձևերի որպիսի կորույթուն, ամենը նուրբ...»:

Ակամա համեմատության մեջ ես դնում Աստաֆյանի բնակիչներին Բա-կունցի ժողովրդական բնավորությունների հետ, որոնք ընթերցողի առաջ կանգ-նում են իրենց լիաբուն բնավորությամբ ու շռայլ հոգով, իրենց երազների գունագեղությունը և անհատական աշխարհի փայլով: Այդ համեմատությանը բերում է Բակունցն իր վերաբերմունքով, շեղակի հրգիծական լեզվով, իր պատկերների ենթաբնագրով: Ենթաբնագրի իմաստն այն է, որ այդ «ան-գույն», դիմակավորված, «զանգվածային» հասարակությունը խորթ է ժողովրդ-դական կյանքի բուն էությանը, որ սրան բնորոշ են ձգտումների քաղբենիական սահմանափակությունը, հայացքների ֆիլիստերական նեղությունն ու հոգեկան դատարկությունը:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում Աստաֆյան փողոցի հա-մայնապատկերը երկրորդ նախադրությունն է՝ մի ավելի էական սոցիալական խնդրի լուծման համար: Նախադրություն, որ նախապատրաստում է պատ-մելվածքի գաղափարական ու գեղարվեստական շափաղանց խոր իմաստը: Այստեղ արդեն Բակունցը «բաժանվում է» «գրական աղբյուրից» և մեջտեղ բերում իր գեղարվեստական խնդիրը: Մի կողմ թողնելով պատմվածքի մյուս գծերը, այսպես ասած, նրա «հասարակական երակը», Բակունցն անցնում է պատմվածքի «անհատական երակին»՝ անանուն հերոսի հոգեբանության վեր-լուծությանը. «Այնուամենայնիվ, ամենահրաշալի այդ ժամերի նկարագրու-թյունը չի կարող գերել մեր գրիչը և մեզ ստիպել մոռացության տալու մի էա-կի, որին մենք պետք է անվանենք անանուն մարդ, որովհետև մի առանձին բան չի ավելանա, եթե հիշենք նրա անունն ու ազգանունը, նկարագրենք նրա դեմքն ու պատմենք նրա կյանքը, թեկուզ համառոտագրած»:

Բակունցի հերոսը քաղբենիության ախտանշաններով վարակված «զանգ-վածի» մի մասնիկն է, որին հեգեանքով ու նուրբ ընդգծումով հեղինակը հան-դես է բերում առանց անուն-ազգանվան: Նորից գործ ունենք մարդու դիմա-կի հետ. դիմակ ոչ միայն արտաքինապես, այլև ներքին էություն: Այդպես էլ ներկայացնում է հեղինակն իր հերոսին. «Գիշերային այդ ժամին երկու խուլ փողոցներից... դուրս է գալիս մի վտիտ մարդ, մի անանուն մարդ: Նա կանգ-նում է երեք բարդիների առաջ, նայում է ներքև, տեսնում է փողոցի գետինը,

որ շողում է լույսերի տակ և լսում է ջրերի ձայնը: Հետո նա բարձրացնում է վերարկուի օձիքը և մայթի վրայով գնում է դեպի վեր: Փողոցի վերջում, նա անհայտանում է և երկար ժամանակ չի երևում»:

Քաղաքի գիշերային այցելուն տարօրինակ մենակյաց է՝ փախած կյանքի աղմուկներից, անձնապաստանած իր պատյանի մեջ, ֆիլիստերության չափ սկեպտիկ՝ նորի հանդեպ: Նա խորշում է նոր կյանքից, փողոցի լույսերից, նրա անցուդարձից, նրա մարդկանցից: Նա սարսափում է քաղաքակրթությունից: Անանուն մարդն ունի իր պատկերացումների աշխարհը՝ աննյութակառն, անհետացած ու խարխուլ մի աշխարհ, ունի իր երազանքները, իր անպտուղ ու անիրագործելի անուրջները:

Ո՞րն է նրա աշխարհը, նրա երազանքների իմաստը:

«Նա կփակեր փողոցի բոլոր մուտքերը կավե պատերով, կթողներ միայն մի դռնակ, որով մտներ միայն սալը: Նա հողին կհավասարեցներ բոլոր քարեղեն տները և նրանց փոխարեն կկառուցեր կավե խրճիթներ, նրանց կտուրին չարգախ, որպեսզի լուսընկա գիշերներին բնակիչները չբարձրանային վերև և լուսնյակը շողք գցեր փայտե օրորոցների վրա: Նա կկտրատեր բոլոր լարերը և բնակիչներին կհրամայեր, որ ձմեռը ձեթ վառեն, մնացած ժամանակ ելնեն արևի հետ և պառկեն մթնով: Նրանք արևի հետ և աշխատեն իրենց պարտեզներում, այգիներում, ցանեն սոխ ու սխտոր, ոսկեհատ ցորեն և հրնձաններում ոտքերով ճմլեն խաղողը: Նա կցանկանար տեսնել համեստ աղջիկներ, արծաթե մախչալով, գլխանոցներով, երկար-երկար ծամերով, որոնց ծայրերին լինեին ուլունքներ: Աղջիկները սափորներով գինի բերեին հնձաններից, մարեն մառանից հաներ սպիտակ լավաշ, յուղ ու պանիր, ինքը նստեր կտուրի վրա, ներքև ջրի խոխոջային, վերև՝ երկնքի խոր կապույտը: Հավիտյան այդպես մնար այս փողոցը, բերդի պես դրսից անջատված խոր խրամատներով, կապույտ ծովսը բարձրության վերև և ածխի միջից ինքը նայեր Արարատին ու հիանար: Թող ամբողջ աշխարհում թագավորեր երկաթը և միայն այստեղ իշխեր կավը, բարը, փայտը: Դրսից չհասներ ոչ մի հնչյուն, ոչ մի օտար աղմուկ և ոչինչ չվրդովեր նրա հանգիստը:

Անեղծ մնար պրովինցիան...

Այդ էր նրա ցնորքը...»:

Բակունցը անաղարտ տեսքով մեջ է բերում անանուն մարդու երազանքը, որ հանգում է իրենց դարն ապրած կեցության պատմական ու հնավանդ ձևերի իդեալականացմանը: Դա, սակայն, միայն իդեալականացում է: Պրովինցիալի ջերմեռանդ պաշտպանի երազանքը՝ նրա պատրանքների աշխարհը, յուրովի վեճ է կյանքի նոր ձևերի ու երևույթների հետ: Վեճ, որ նրան դարձրել է մարդախույս, անձնապաստան-ուրվական, վեճ, որ նրան տանում է դեպի սովերային գոյության ոլորտները, նրա մարդկային էությունը դարձնում հնադարյան ֆևոիշ:

Չհաշտվելով նորի հետ և սոցիալական հոգեբանության նկարագրով անպատրաստ լինելով ընդունելու հեղափոխության հրաշադրած վերափոխությունների իմաստը, անանուն մարդը, բնականաբար, ապավինում է նախնադարյանի հրապուրիչ «կուռքերին»՝ հայացքի խորքում հեռավոր դարերի պատմականորեն հեռացած կյանքի կարոտը: Առանց սոցիոլոգիական կանխաձեռնողների, բայց հերոսի հոգեբանական աշխարհի նրբերանգներն ի ցույց դնելով, Բակունցը բացահայտում է հնություն և սկեպտիցիզմի փիլիսոփայության սոցիալական արմատները, հնի կրողների պատմական դատապարտվածությունը:

«Անանուն հերոսի» մասնավոր երազանքը պատմվածքում վերաճում է հնադարյանի ու քաղաքակրթության գոտեմարտին:

«Պրովինցիայի մայրամուտը» ուշագրավ վերջաբան ունի, որ պարզում է այդ գոտեմարտի հանդեպ դրողի վերաբերմունքն առավել որոշակի. «Աշխատավոր ժողովուրդը մի օր շրջվեց դեպի այս փողոցը: Սկսվեց այն, ինչ անջնջելի կմնա մեր փողոցի պատմության մեջ: Բահերով ու բրիչներով զինված մի բաղմություն գրոհի դիմեց: Փոքեցին գետինը և արևի տակ շողաց այն հողը, որ երբեք արևի երես չի տեսել: Հող լցվեց մայթերի վրա, առաջացան խրամատներ և գուրեր, խճաքարերի կույտեր, որոնք վերջ տվին այդ փողոցի սիրահարների հոգեկոր երթին: Քաղաքից դուրս արդեն հաստատ քայլերով, մերթ ընդ մերթ քաղաքին և նոր փողոցներին էին մոտենում պողպատե գծերը... Նկավ և այն օրը, երբ առաջին վագոնը սուրաց այս փողոցով: Խնդություն էր ու աղատության աղաղակներ: Կարծես զրահագնացք էր, որ քաղաքի բնակիչներին բերում էր փրկություն բաղմադարյան ստրկությունից:

Փողոցն ուրիշ դարձավ: Թեքվեց պրովինցիայի դեղնած արևը: Բացվեց մի վիհ և այդ վիհը կլանեց այն միակն ու անկրկնելին, որ հայտնի էր որպես Նրեան քաղաքի Աստաֆյան փողոց»:

Տրամվայի կապտագույն ուղիները խորհրդանշում են «սալյալին-հյուղակային» աշխարհի նահանջը քաղաքակրթության առաջ:

Այս իմաստն է ակնարկում պատմվածքի զարմանալի նուրբ ու բազմաշանակ վերջվածքը. «Մի դիշեր այն անանուն մարդը, որ վերջին սիրահարն էր այս փողոցի, դուրս եկավ նեղ փողոցների լաբիրինթոսից, որտեղ ամեն տան մեջ, ամեն ներքնահարկում խոսում էին այդ վիթխարի հաղթանակի մասին: Դուրս եկավ մարդը, նայեց իր երեք բարդիններին: Նրանք կանգուն էին, և երբ սլացավ լույսերով ողողված վագոնը, նա բնազդաբար սեղմվեց բարդիներին: Ապա արագ-արագ բարձրացավ վեր, դեպի այն բարձրությունը:

Այստեղ նա տեսավ ուղիները, որ ձգվում էին փողոցի ամբողջ երկարությամբ: Դրանք գնում էին հեռու, խառնվում ուրիշ ուղիների, անցնում աշխարհից-աշխարհ:

...Հետո պատահմամբ գտան մի վերարկու, որ կոթնել էր քարին, մի դույզ կոշիկներ և հնաձև գլխարկ: Այդ ամենն այնպես էր, որ կարծես մեջը մարդ կա՝ գլխարկի տակ գլուխ, վերարկուի մեջ՝ իրան և կոշիկների մեջ՝ ոտներ: Բայց ոչինչ չկար: Կարծես մարդը շորերի միջից հրաշքով դուրս էր եկել և անհետացել»:

Ճանտաստիկ հրաշապատումը և հիպնոսացումն ունի կոնկրետ հասարակական հիմքեր:

Այս պատկերի մեջ երգիծական անողորմությամբ բացահայտվում է անիրական կյանքի երազանքի վերջնական փլուզումը իրական կյանքի ուժեղ հորձանքի առաջ, պեսիմիզմի նեղ հոգեբանության կործանումը հեղափոխության առաջընթացի առաջ:

Անանուն մարդը պրովինցիայի զոհն է: Պրովինցիան է «իր ներքին հմայքներով» մղում դեպի կործանում: Բայց պրովինցիան իր այդ լիցքը ստանում է նոր միջավայրի գոյության շնորհիվ: Պրովինցիան և նոր միջավայրը կարծեք թե կապված, և կապված չեն իրար: Նրանց հարաբերության այս նրբությունը, անկախությունը և կախվածությունը մեկը մյուսից, արտահայտվում է պատմվածքի երգիծական բնույթի ու ոճի մեջ: Դա միանգամայն ռեալիստա-

կան և զգալի շահով նուրբ իրոնիա է, «կարեկցությամբ» պատասպարված հեգնանք, որ իր սահմաններում թույլ է տալիս նաև հոֆմանյան ֆանտաստիկական հեգնանքի տարրեր: Ֆանտաստիկական հեգնանքի արտահայտությունն է պատմվածքի վերջաբանը՝ շուրերի միջից դուրս եկած և անհետացած մարդու պատկերը: Գեղարվեստական իմաստալից պատկեր, որի խնդիրն է պեսիմիստների սերնդի մանրացման, փոշիացման, կլանման փաստի հռչակումը:

6

✓ 1935 թվականին, «Եղբայրության ընկուղենիները» պատմվածքի հետ միասին, մի գրքում, լույս տեսավ Բակունցի հասուն շրջանի ավարտված ստեղծագործություններից մեկը՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրությունը:

«Կյորեսը» Բակունցի վաստակի և, ընդհանրապես, հայ գրականության երգիծաբանական ուղղության բարձրագույն երևույթներից մեկն է, նրա իսկական կոթողը: Պատահական չէ, որ գրական քննադատությունը առանձին ջերմությամբ ու ակնածանքով է արտահայտվում Բակունցի այս գրվածքի մասին ու անվերապահորեն դասում է ռուս և հայրենի գրականության մեջ երբևէ ստեղծված երգիծանքի անկրկնելի արժեքների շարքում, կողք-կողքի¹³:

✓ Փաստերը վկայում են, որ Բակունցը ոչ միայն խորապես ըմբռնում էր երգիծական գրականության հուշարձանները, այլև, սրպես ստեղծագործող, զգում էր երգիծանքի յուրահատուկ պոետիկական բովանդակությունը: Նրա իմացությունն ու զգացողությունը արտահայտվել են «Հովնաթան Մարչը» վիպակում, «Պրովինցիայի մայրամուտը» պատմվածքում, ուրիշ պատկերներում, բայց ամենից ավելի՝ «Կյորես» երգիծական տարեգրության էջերում:

Գրական երևույթները ուղղակի կամ անուղղակի ստեղծագործական ազդակներ են եղել Բակունցի գրվածքի համար, հարստացրել են երգիծանքի մտածողությունն ու կուլտուրան: Սակայն «Կյորեսի» պատկերների հյուսվածքը, իրոնիայի ձևերը, կատակերգականի տեսնիկական հենվում են ժողովրդական-ազգային, երգիծական մտածողության տարրերի վրա:

Պատմական ինչ գծերով ու բովանդակությամբ է բնութագրվում այն իրականությունը, որ Բակունցը ներկայացնում է «Կյորեսում»:

✓ Ժամանակագրության նախաբանում մի էպիկական ընդարձակ հատվածով Բակունցը տալիս է պատմական ժամանակաշրջանի սպառիչ ու սեղմ բնութագրությունը. «Քաղաքն ուներ երկու անուն՝ Գորիս և Կյորես: Երրորդ անունը՝ Կորիս, — տալիս էր միայն մի մարդ՝ գեղավաճառ Քյալլա Ծատուրը, որը քաղաքում հռչակված էր որպես փիլիսոփա և հին գրքերի սիրահար...

✓ Քաղաքն ուներ երկու անուն և այդ երկու անվան մեջ, ինչպես ընկուղյի երկու կճևպի մեջ, պարփակվում էր մի քաղաք՝ երկու իմաստով, մի բնականվայր՝ երկու տարբեր ժողովրդով, որոնք ունեին իրենց առանձին սովորությունները, առանձին շահերը և մինչև անգամ նրանց անունները տարբեր էին և պատահում էր, որ այդ երկու ազգերը իրար լեզու չէին հասկանում: Մի կողմը «օտարականներն» էին, կամ ինչպես կյորեսցիք էին ասում՝ ղարիբականներն էին, — մյուս կողմը՝ բուն Կյորեսն էր և նրա միջնաբերդը՝ Շենը, և նրա նշանավոր պարագլուխները՝ Ղաթրինի Աղալոն, որ բռնած էլը գեճնից բարձրացնում էր, Պարան-Պարան Ավանեսը, որի ձայնը հասնում էր մինչև Դրնգանի ձորը, Դյուրջի Օբին, որի լեզվից վախենում էր մինչև անգամ քաղաքապետ Մատթեոս բեյը:

Ղաթրինի Աղալուն, Պարան-Պարան Ավանեսը, Գյուրջի Օբին և շատ ուրիշ կյորեսեցիներ, լինելով բուն Կյորեսի պարագլուխները, ժամանակակից չեն եղել: Այդ մի ղինաստիա էր հողագործների, բրուտների, ներկարարների, դարբինների ու տավարածների, ցեղային ղինաստիա, որ ի դեպ, գլխավորում էր բուն Կյորեսի և նրա միջնաբերդ Շենի կռիվը Գորիս քաղաքի և նրա «օտարականների» դեմ...

Կար Կսրիս և կար Կյորես: Երկու տարբեր ժողովուրդ էին և տարբեր էին նրանց լեզուն, սովորությունները, անունները և մշտաբորբոք կրակի նման նրանց միջև վառվում էր հին կռիվը:

Բակունցի այս պարբերության մեջ,—իսկ ամբողջ գրվածքի միջով անցնում է «երկու ազգի» մոտիվը, ամբողջ գրվածքը կառուցված է երկու հոսանքների հակադրության վրա,—արտահայտված է նրա ստեղծագործության մտահղացման հլակետային սկզբունքը:

Կյորես և Գորիս անունները տվյալ դեպքում հանդես են գալիս որպես պատմական-սոցիալական որոշակի իմաստ պարունակող ծածկագրություններ և ոչ թե որպես բնակավայրի սոսկական անուններ:

Ո՞րն է դա հասարակագիտական իմաստով: Նահապետական կենցաղի, ավանդական աշխարհի բարքերի ընդհարումը «քաղաքակրթության» աշխարհի երևույթների հետ, ընդհարում, որ պատմական ակնթարթի մեջ կենտրոնացնում է ժողովրդական կյանքի մի ամբողջ ծանր ու անտանելի ողբերգություն:

Կյորեսի անվան հետ են կապված ժողովրդական առողջ սկզբունքները, կենցաղի գեղեցկությունները, ազգային արժեքները, Գորիսի անվան հետ՝ ամեն ինչ համահարթող «քաղաքակրթության» գորշությունը, ժողովրդական կենցաղի կործանումը, առաջին անվան հետ՝ իսկական կյանքը, հասարակ ժողովրդի ինքնատիպությունը, երկրորդի հետ՝ կեղծ, թափանցիկ, բանաստեղծական փայլից զրկված կենցաղը, առաջինը պատսպարում է ժողովրդական աշխարհի բուն էությունը, նրա պոեզիան ու ողևորությունը, իսկ երկրորդը հանդես է գալիս որպես այդ նույն կյանքի արտաքին, քայքայվող պատյանը:

Կյորեսը և Գորիսը որպես պատմական կյանքի տարբեր կողմեր մարմնացնող հասկացություններ, արտահայտում են հակական կյանքի անցման դարաշրջանի ողբերգական ճշմարտությունը: Գյուղական արդար համայնքի ուտոպիական անուրջներով ապրող, ավանդապահ, աշխարհին իր բանաստեղծական դադաթից նայող հողագործի կամ արհեստավորի համար, որոնք Կյորեսի հիմնական բնակիչներն էին, դաժան ողբերգություն էր «քաղաքակրթության» դարի՝ «կուպեցի արշինի» ու շինուլնիկական միջավայրի բարոյականությունն ազդեցությունը, որ բերում էր բարքերի ապականություն և, բնականաբար, բնակչության հոգեկան աշխարհում ծնում վախի ու հուսահատության խռովահույզ տրամադրություններ՝ ժամանակի ավերիչ երթի դեմ:

Անցման ժամանակաշրջանի ցավագին ողբերգությունը Բակունցի «երդիծական հովվերգության» համարյա բոլոր կոնտրաստային պատկերներին ուղեկցող, նրանցից անբաժան բովանդակությունն է:

Պատմելով փոխանցման շրջանի՝ նահապետականության ու կյանքի բուրժուականացման սկզբունքների բախման հիմքի վրա առաջացած ողբերգության մասին, Բակունցը, սակայն, հղերերգություն չի կարդում անցյալի հանդեպ: Նա չի արդարացնում ժողովրդական ներքին խավերի ահաբեկված տագնապն ու սարսափները քաղաքակրթության նորամուծություններից: Ավելին. նա իր երգիծանքի ոլորտի մեջ է առնում թե հասարակության, այսպես կոչ-

ված, «ընտրյալ» մասին, վերջինիս հասարակական արատները և թե ներքին խավերի միամիտ անուրջների պատմական սահմանափակությունը:

Բակունցի իրոնիան հարվածում է հասարակության երկու բեկոնները՝ հավասարապես՝ և Գորիսի, և Կյորեսի բնակիչներին, միայն թե նրանց կյանքի կոնտրաստների խորությունը համապատասխանաբար առաջ է բերում իրոնիայի տարատեսակներ. մի դեպքում իրոնիայի միջով անցնում է լիրիկական սիրո մեղեդին, մյուս դեպքում՝ էպիկական ատելության լիցքը: «Կյորեսի» այս առանձնահատկության կապակցությամբ ճշմարիտ դիտողություն է արել պրոֆ. Վ. Կիրպոտինը. «Բակունցի իրոնիան ուղղված է կյանքի երկու բեկոների դեմ, սակայն այդ իրոնիան լեցուն է մաղձով, սարկաղմով, ատելության մեջ, երբ նրա հարվածներն իջնում են վերնախավի վրա, իսկ եթե հարվածն ուղղված է դեպի ներքև, նրանում թրթռում է համակրանքի, կարեկցության, ցավի և զայրույթի զգացումը՝ հետամնացության համար, վայրենի սովորությունների համար, պայքարի անընդունակ մարդկանց համար»¹⁴:

«Կյորես» երգիծական տարեգրության համար որպես բնաբան օգտագործված հոմեական իմաստունի նշանավոր արտահայտությունը՝ «Օ, ժամանակներ, օ, բարքեր» (O, tempora, o, mores) յուրատեսակ լույս է գցում Բակունցի ստեղծագործության իմաստին, ավելի ստույգ՝ բացատրում է թեմայի մեկնաբանության ու նյութի արծարծման ուղղության էությունը: Հին, ավանդական, տոհմական Կյորեսի ու նորածագ, «նորոգվող», ավանդականից ձերբազատված Գորիսի կենցաղային կոլորիտի, նահապետական «ասպետությամբ» սրբագործված հին բարքերի ու նոր ժամանակների աղետավոր բարոյականության կրկնվող և մշտապես սաստկացող սոցիալական բախումների յուրաձև դրսևորումները նկարագրելով, Բակունցը ծավալում է «ժամանակների ու բարքերի» թեման:

Պատմական ընթացքի առաջ բերած ողբերգական երևույթները, դրանցից ամենաէականը՝ «հողագործների» աղյի անհետացումը «քաղաքակրթության» հղորդության առաջ: Բակունցը դիտում է որպես ժողովրդական կյանքի դեմոկրատական ոգու, հայրենասիրական ոգևորության, աշխատավորական գծերի կորստյան սկիզբ:

Նկարագրված բաղմաթիվ գրվազներից և ժամանակագրության էջերում, տողամեջ արված հեղինակային «կողմնակի» դատողություններից ընդգծվում է լեզվի մասին ասված բանաստեղծական ներշնչված խոսքը, որով փակվում է «Կյորեսը»: Դա անմիջական ու սերտ առնչություն ունի գրվածքի գաղափարական մտահղացման հետ: Բուն պատմությանը չմերվող, «կողմնակի» մոտիվը, հեղինակային ընդգծված վերաբերմունքի շնորհիվ, դառնում է գրքի կենտրոնական մոտիվներից մեկը:

Ի՞նչ առումով է ժողովրդական լեզուն այդպիսի անհրաժեշտ ու կարևոր, կարելի է ասել՝ վճռական տեղ գրավում Բակունցի գրվածքում: Պատասխանը պետք է փնտրել այն իրականության մեջ, որի հեռացած պատկերներն է ոգեկոչում հեղինակը:

Հին բեյերի շառավիղները, հարուստ վաճառականները, շինվանիկական վերնախավը, — պատմում է ժամանակագիրը, — իրենց էության մեջ կրում են այնպիսի հաակաճիչներ, որոնք ավելի ու ավելի են հեռացնում նրանց ժողովրդական աշխարհի նվիրական արմատներից: Նրանց համար արդար վատալին ու ազնիվ աշխատանքը խորթ հասկացություններ են: Նրանք հավելյալ տարր են՝ ժողովրդական առողջ օրգանիզմի վրա պատվաբեկ, որովհետև

հեռացել են ժողովրդական կյանքի ակունքներից, ժողովրդի հոգևոր պահանջ-մունքներից և, բնականաբար, խոսում են կամ «չալ հայերենով», կամ ռուսե-րենի ու թուրքերենի խառնուրդով, կամ գրոց լեզվի անկենդան ու անկյանք ոճե-րով, ինչպես Սյունյաց հին թագավորությունը հրազող Պավլի բեյ Օրբելյանը և «Տեր զի բազում» անունով հայտնի հոգևորականը:

✓ Իսկական, կենդանի ժողովրդական խոսքը՝ կյուրեսերենը: Բախունցը հա-կադրում է հասարակության «ընտրյալ» մասի լեզվի խայտաբղետությանը, վերջինիս «հույժ քաղաքավարի ու բլաղարողնի» լեզվին, — դրանով իսկ, լեզ-վական արժեքավորման միջոցով, հասնելով խոր ընդհանրացման՝ ցածր ու վերին խավերի սոցիալական նկարագրի, նրանց «հոգևոր շահերի» տարբերու-թյան, հայ ժողովրդի ապագա կառուցվածքում մայրենի լեզվին վերապահված առաջնակարգ դերի մասին:

«Լեռնային քամու նման դեպի երկինք պտույտ անող» մայրենի բարբա-ռի՝ ժողովրդական լեզվի պահպանման ու զարգացման հարցը, այնքան կրր-քոտություն մը պաշտպանված դասական հայ գրականության մեջ՝ խաչատուր Աբովյանից մինչև Նզիշ Չարենց, — կենտրոնական այն հանգույցներից մեկն է, որով անցած-գնացած կյանքը նկարագրող «Կյուրեսը» արձագանքում էր նաև ժամանակակից հարցերի:

Նահապետական կյանքի ու «քաղաքակրթության» մենամարտը, երբ առանձնապես վիթխարի չափերի էր հասնում գյուղացիության՝ հողից կտրը-վելու և օտար հորիզոններ չվելու, կովկասյան էլգորագոն՝ Բաբուն, մարդկա-լին հոծ զանգվածներով լցնելու ընթացքը, Բախունցը ներկայացնում է ավելի լայն պլանով, ոչ թե իբրև «քաղաքակրթության» և «ազատ բնության» ընդհա-րում, այլ որպես սոցիալական մի այնպիսի կերպարանափոխություն, որը դառնում է գյուղացիության դանդաղ ու տանջալից մահացման, աշխատանքի կործանման սկիզբ:

Բախունցն ըմբռնում էր պատմական շարժման ուղղությունը: Ժամանա-կագրության էջերում այդ պրոցեսը նա արտահայտում է հետևյալ, դրամա-տիզմով հագեցած նախադասությամբ. «Հողը հողագործի ձեռքից գնում էր և դա անխուսափելի էր, ինչպես մահը, ինչպես մայրամուտը...»:

«Կյուրեսը» ժանրային կառուցվածքով ու ձևով հիշեցնում է միջնադարյան պատմական քրոնիկոնի ժանրը: Տարեգրող հեղինակը պատմիչի «աստվածա-լին հանդարտությամբ» ու մանրանկարչի համբերությամբ քայլ առ քայլ, անշտապ ու մանրամասն, ծավալում է գավառական իրականության սոցիա-լական բազմատեսակ երևույթների, այդ կյանքի հերոսների, նրանց ընտանի-կան ու հասարակական կենցաղի, գործերի ու վաստակների, սոցիալական ու հոգևորական հակասությունների մանրակրկիտ նկարագրությունը:

Չանգեզուրյան գավառական կյանքի ակնարկները, ինչպիսիք են «Կյուրե-սի» տասնմեկ գլուխներից յուրաքանչյուրը, միանում են իրար որպես լայնա-տարած շղթայի առանձին օղակներ, որոնց խնդիրն է կյանքի իրական, բնա-կան, չմիջնորդված սյուժեի վերարժարծումը:

✓ Քաղաքի բնակիչների կազմը, որ նկարագրում է Բախունցը, բնականա-բար, միասեռ չէ: Նրանց մեջ կան «հերոսներ», որոնք իրենց ձեռքն են վերցրել հասարակական կյանքի ղեկը և կատարում են մեկը մյուսից անմարդկային արարքներ: Կան նաև այնպիսի հերոսներ, որոնք հանդիսանում են կյանքի գրական սկզբունքների պաշտպանները: Հերոսների այդ երկու, իրար հակա-դրվող ու ժխտող խմբերի ներկայացուցիչները գլխավոր հերոսի՝ Կյանգի

հորձանուտի մեջ են,—բոլորն անհրաժեշտ գաղափարական բեռով. նրանցից յուրաքանչյուրի միջոցով արտահայտվում է ժամանակի կամ միջավայրի այս կամ այն առանձնահատկությունը, հասարակական հոգեբանության այս կամ այն կողմը, պատմական շարժման այս կամ այն մոտիվը:

«Կյուրեսի» մեջ նկարագրված մարդկանց, բարբերի, սովորությունների ռեալիստական ծայրագույնս արժանահավատությունը պայմանավորված է նրանով, որ Բակունցի նկարագրական ձիրքը ղեկավարում է ճշմարտության խստապահանջ ղգացմունքը: Այդ նույն ղգացմունքն է ղեկավարում նաև Բակունցի իրոնիան, որի միջոցով գրվածքում առանձնանում են ողբերգության դաժան ճշմարտությունը՝ լիրիկական մեղմ երանգների կողքին, կծու, սարկաստիկ, անողոք ծաղրը՝ հումորի տխուր շիթերի կողքին, գավառական քաղաքի առօրյա պրոզան՝ ռոմանտիկական բարձր ոգեշնչման կողքին, կատակերգականը՝ ողբերգականի կողքին:

Ողբերգական իրոնիան հանդես է դալիս և որպես ժխտող սկզբունք, և որպես բացասման ուժ, և որպես լիրիկական վերելքի նախապայման:

«Բակունցը հիանալի տիրապետում է իրոնիայի վարպետությանը,—դրում է Վ. Կիրպոտինը,—իսկ իրոնիայի արվեստը դժվարին արվեստ է: Իրոնիան ի սեր իրոնիայի շատ հեշտությամբ կարող է վերածվել էժանազին ղեղեկության կամ սուրյեկաիվ սկեպտիցիզմի, որ ամեն ինչ դարձնում է ծաղրի առարկա և հաստատուն հող չունի իր ոտքերի տակ: Բակունցի իրոնիային ուղղություն է տալիս նրա աշխարհայացքը»¹⁵:

7

Անցնելով արձակի կարճ ձևերի՝ ակնարկի ու պատմվածքի վարպետության դպրոցը, հմտանալով «գրական արհեստի» գաղափարների մեջ և իբրև արվեստագետ հասունանալով, արդեն 20-ական թվականների վերջում Բակունցը Ներքին պահանջ է ղգում մանրանկարից թեակոխելու մեծակտավ արձակի բնագավառը:

Մեղ անհայտ ու անծանոթ է Բակունցի ստեղծագործական լաբորատորիան. չեն պահպանվել նրա գրվածքների ձեռագիր օրինակները, նրա դիտողությունների ու մթերումների ծոցատետրերը, նրա գրառումները՝ նյութի, թեմայի, ժանրի, ուժի ու ոճի շուրջը: Չկան Բակունցի երկերի գրության կոնկրետ շարժառիթների վրա լրացուցիչ լույս սփռող կենսագրական նյութեր, սակայն մի բան ակներև է, որ գրականության մեջ Բակունցը եղել է իսկական աշխատավոր, որ երկունքի ծանր ցավերով են ասպարեկ եկել նրա հղկված, բյուրեղացած գրվածքները, և գրողը, ունենալով կայուն ու անբասիր ստեղծագործական վարքագիծ, հարադատ է մնացել բարձր արվեստի կոչմանը:

Թե իր պատմվածքները և թե հատկապես էպիկական մեծ կտավները՝ «Կյուրես» պատմական-երգիծական քրոնիկոնը, «Կարմրաբար» և «Խաչատուր Աբովյան» վեպերը կերտելուց առաջ Բակունցը վիթխարի գործ է ստանձնել՝ թե անցած ժամանակների հասարակական-քաղաքական հարաբերությունների, սոցիալական կառուցվածքի, նյութական միջավայրի, կենցաղային-ազգագրական կոլորիտի ուսումնասիրության, թե այդ գրվածքների գաղափարական կոնցեպցիան ճշտելու, կառուցվածքն ու ձևը որոշելու, լեզվական-հնչերանգային ուժի գտնելու համար:

Այդ երեք կապիտալ գործերից, դժբախտաբար, Բակունցը ամբողջացրեց միայն դանդաղության ակնարկների շարքը՝ «Կյուրեսը», իսկ «Կարմրաքար» ու «Նաչատուր Աբովյան» վեպերը մնացին անավարտ և ընթերցող հասարակությանը հայտնի դարձան պարբերական մամուլի էջերում հրատարակված առանձին բեկորներով: Զտալով ամբողջի լիակատար պատկերը, վեպերի այդ բեկորները, այդուամենայնիվ, պարզում են դրանք ստեղծագործող վարպետի աշխատանքի ուղղությունը, նրա մտահղացումների և կատարման յուրահատկությունները:

Հենվելով դարձյալ դյուղաշխարհի, նրա բնակիչների սոցիալական հոգեքանության և կենցաղի անդուգական իմացության վրա, Բակունցը պատրաստվում էր իր երկարամյա ղննումները, իր տպավորություններն ու դիտողությունները, իր քաղաքացիական իդեալները հանրագումարի բերել մի կապիտալ երկի մեջ: Այդ մոնումենտալ գրվածքը լինելու էր «Կարմրաքարը», որը նույն իրականությունն է պատկերում, ինչ որ բակունցյան պատմվածքների մի շարքի մասը, միայն ավելի ընդարձակ տեսադաշտով և ստեղծագործական ավելի լայն հայեցակետով:

«Կարմրաքարի» հստակածներում ավելի, քան Բակունցի մի ուրիշ ստեղծագործություն մեջ, արտահայտվել են նրա բաղմաշնորհ ձիրքի հատկանիշները՝ կյանքի դրվագների իմաստավորման արվեստն ու հոգեբանական վերլուծման վարպետությունը, լիրիկական «սուբյեկտիվիզմն» ու էպիկական տարրերը, երգիծական հնարագիտությունն ու գեղարվեստական պատկերի նկարչական թանձրացումը:

«Կարմրաքարը» արտացոլում է դարասկզբի՝ հեղափոխության նախօրյակի հայ գյուղի սոցիալական իրականությունը, այսինքն՝ այն ժամանակաշրջանը, երբ սրընթաց արագության բայր առած կապիտալիստական արշավը արդեն մուտք էր գործել նաև ռուսական կայսրության հեռավոր ու խուլ անկյունները, ջնջելով նահապետականության սրբագործված կապերը և դրանք փոխարինելով հակամարդկային արատներով:

«Կարմրաքարը» այն ժամանակաշրջանի պատկերն է ներկայացնում, երբ ոմանք «հարստանում էին, ոմանք աղքատանում: Հարստացողը մի աչք ավելի էր տուն շինում, կամ մի կտոր հող առնում, զույգ եզր դարձնում երկու-երեք, ընկնում՝ բարձրանում: Մեկը մյուսին ոտնատակ էր տալիս: Կովում էին, գլուխ չարդում, պատահում էր, որ մարդ էին սպանում: Ոմանք ուրիշ քաղաքներ էին գնում վաստակի և այդ վաստակը, որպես հնչուն արծաթ, քանդում, խարխլում էր այն, սպասում էր թեթև շնչի՝ փլվելու համար»:

«Այն ժամանակ քաղաքը մեծ չէր,—դատում են Բակունցի նկարագրած գյուղացիները,—դերձակը դուքան շուներ, ձեռքին մի ասեղ էր, մի մկրատ: Տնկտուն ման էր դալիս և աշխատում, և տանն էլ հաց ուտում: Երեք օրում մի արխալուղ էր կարում: Քաղաքում մի քանի դուրգար կային և ներկարար, բայց դուքանդարը շատ էր: Թավրիզից ուղտերի քարավանով ճոթ ու կտոր էին բերում, շիլեյի, գյուլի արխալուղ, շաքարը փափուկ էր, մի քիչ գեղին... Հիմա Հիբանի սրգի Մկրտումի խանութում տասը փութով էլ կարելի է շաքար առնել և այն էլ լավը, կապույտ խալիքով, շուտ չհավիղդ... Նրանք հիմա շիլեյ չեն ծախում... ուզող չկա:

Առաջ նեղ կաժան էր, բայց քանի-քանի մարդ ծեծեցին ու կաժանը մի րիչ լայնացավ, ճանապարհ շինվեց մինչև քաղաք: Իսկ ինչ է դառել այդ քա-

ղաքը. ինչ տներ, ինչ խանութներ, ո՞ր է առաջվա դերձակը, որ մկրատը թևի տակ տնետուն էր ման գալիս:

Ճանապարհը բացվեց: Կարմրաքարից շատ մարդ դուրս գնաց: Ավան ամին մեկ-մեկ հաշվում էր նրանց, որոնք հեռացել էին գյուղից: Տասներկու հոգի Բաքու էր, Մատուրի թողը Պետրոսյուլի է լինում»:

Կածանը դառնում էր նաճապարհ: Այս դիտողությունը գյուղական բնակարի ձևափոխության սովորական պատկերում չէ, այլ հագեցած է պատմական խոր բովանդակությամբ: Այդ «ձևափոխությունը» գյուղաշխարհի պատմության, հայ գյուղի ներքին կյանքի հեղաբեկման ընթացքն է ամփոփում իր մեջ: Մաճ ու արորին, իր հողի պատառիկին սոցիալապես գամված գյուղացու համար բնակարի փոփոխությունը ամենամեծ ողբերգությունն էր, նրա կարծեցյալ «աղատության» կործանման սկիզբը, նոր նաճապարհը՝ «անաղատության» ճանապարհն էր:

Պակաս կարևոր չի նաև վնասում արժարժված այն թեման, որը կապվում է ժողովրդական առողջ տարերքի, ժողովրդական խավերի ղգացողությունների հետ:

Պահպանելով ժամանակի պատմական ու սոցիալական հատկանիշները՝ հայ գյուղի բնութագրության մեջ, ժամանակաշրջանը դիտելով ղարգացման ընթացքում, Բակունցը միաժամանակ կանգ է առնում նաև հայ գյուղացիության կենցաղի լուսավոր ու առաջավոր գծերի վրա, ժողովրդական կենսափոխության ու վարքագծի այն երևույթների վրա, որոնք կապվում են հայրենի հողի, աշխատանքի, մարդկայնության, բարոյական ազնվության հասկացությունների հետ: Այստեղ այս գրվածքում նույնպես, Բակունցը արժարժում ու ղարգացնում է իր ստեղծագործության առաջատար թեման, բացում է «մոռացված աշխարհի», հասարակայնորեն «անղարգացած իրականության» բանաստեղծական ու մարդկային բովանդակությունը, ժողովրդական կյանքի՝ ապագայի համար պիտանի արժեքները:

 Հայ ժողովրդի դարավոր պատմության ամենանշանավոր երևույթներից մեկն է խաչատուր Աբովյանը, իր գործի պատմական արժեքով հավասարադոր մեսրոպյան նշանագրերի գլուխին, Վարդանանց ճակատամարտին, ղեկավարողների աղատագրական պատերազմին:

Խաչատուր Աբովյանի սխրագործությունը՝ նրա հրեղեն գրիչն ու ազգային ինքնագիտակցության պատգամը, նշանակալից դիր խաղաց հայ հասարակական կյանքում՝ հեղափոխական գործիչների ու մտավորականների շարքերում, Միքայել Նալբանդյանից մինչև Ստեփան Շահումյան, Պերճ Պողոսյանից մինչև Նզիշև Զարենց:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր նվիրական անունը ժողովրդի պատմության մեջ: Ակսիլ Բակունցի համար հայկական պատմության ամենաղբավիչ կերպարն էր խաչատուր Աբովյանը, որի մասին նա առում է. «Հիանալի ֆիգուրա՝ ոչ միայն իր գրական նշանակությամբ, այլև իր կյանքով»:

Մեծ խորհուրդ է պարունակում այն փաստը, որ Բակունցի ստեղծագործության կարապի երգը եղավ ազգային կյանքի վերածնության և ժողովրդի քաղաքական վարժների շեփոթահար խաչատուր Աբովյանին նվիրված անսովորտ վեպը:

Այդ վեպից «խորհրդային գրականություն» հանդեսի 1935 թվականի երեք համարներում (№ № 1, 2, 3) տպագրվել է երեք ամբողջական, ավարտված հատված:

«Աբովյանի պրոբլեմը» հարյուրամյա անցյալ ուներ հայ հասարակական մտքի պատմության ուղիներում: Թե նախասովետական ժամանակաշրջանում և թե մեր օրերում մեծ գրողի, խիզախ մտածողի, լուսավորական շարժման պարագլխի և իմաստուն քաղաքագետի ժառանգությունն ու անձնավորությունը ստացել է ամենատարբեր մեկնաբանություններ՝ սկսած «կղերամիտ ու կրոնասեր» գործչի պիտակից մինչև հայ բուրժուական շրջանների գաղափարական էքսպանսիան փառաբանողի նախատինքը: Աբովյանի անձնավորության և նրա անհայտացման դարավոր առեղծվածի պատվանդանի վրա իրենց «դասակարգային» նիդակներն են ձոճել հայ կղերականության քուրմերն ու լիբերալ հրապարակախոսները, «հոգեբանական դպրոցի» տնաբույս մետրերն ու «ֆատալիստական նախախնամության» առաքյալները, ստեղծելով հակադիտական տեսությունների ու գաղափարների մի թանձր շերտ...

«Միստիկ հայրենասեր», որ հայերի ազատագրական ակնկալությունները կապել է ոչ այլ բանի, քան նախախնամության ողորմածության հետ, չունենալով քաղաքական քիչ թե շատ որոշակի ծրագիր ու շահագրգռություն:

«Զգացմունքների աշխարհի մեջ» տարուբերվող, գրգռված անձնավորություն, որի մթագնած միտքը անկարող էր կողմնորոշվել ժամանակի հասարակական բարդ անցուդարձերում:

Հայերի հատուկ պատմական առաքելության՝ ազգային մեսիանիզմի ու բացառիկության բարոյիչ:

Ցարիզմի գաղութային քաղաքականության անվերապահ ազդարար ու ապաստվոր, որն իր գաղափարական ըմբռնումներով իջել է մինչև ցարական սատրապների ձգտումների աստիճանը:

Ժամանակի հասարակական-քաղաքական գոտեմարտից հեռու կանգնած ու առհասարակ պայքարի անընդունակ հնազանդ պաշտոնյա:

Հաշտեցման բարոյիչ՝ թագավորական պետության խոնարհ հպատակի դիրքերում կանգնած:

Եվ այլն, և այլն:

Այսպիսի՝ պարսավագրության չափերի հասնող գույներով էր ներկայացնում խաչատուր Աբովյանի գործն ու անձնավորությունը հին պատմագրությունը՝ ժողովրդական կյանքի վերածնության ու ազգային զարթոնքի ազդարարի բարձունքից նրան «իջեցնելով» մինչև «դասակարգային կախվածության» ճահիճը...

Խ. Աբովյանի աշխարհայացքի և ստեղծագործության պատմական արժեքի գնահատության հարցում նախահեղափոխական շրջանում արտահայտվել է նաև տրամադծորեն հակադիր ըմբռնումը, որը նրան կասկած է ժողովրդական կյանքի նվիրական արմատների, հայ դեմոկրատիայի արմատական շահերի ու տրամագրությունների հետ, նրա գործի մեջ անսահմանորեն բարձր գնահատելով հայկական «մեռած կյանքի» նորոգման քաղաքացիական կրքությունը, վիթխարի հայրենասիրությունն ու ժողովրդասիրությունը, անհաճանք ու անվարան պայքարը խավար ժամանակների ու հանգամանքների դեմ՝ հանուն հայ ժողովրդի ազգային ու սոցիալական կյանքի վերածնության: Խյս գնահատությունը, ծայր առնելով ժողովրդի «մտածմունքներից»՝ ժամանակակիցների զրույցներից ու պատկերացումներից, Պ. Պոստյանի և Մ. Նալբանդյանի, Գ. Աղայանի և Ստ. Ոսկանի միջոցով հասնում է մինչև Հովհաննես Թումանյան և Ավետիք Իսահակյան, մինչև Վահան Տերյան ու Ստեփան Շահումյան, — որոնք հիմնական շեշտը դնում են ոչ թե Աբովյանի համար անխուսա-

փելի պատմական թուլութիւններ, այլ նրա ժառանգութեան առաջադիմական-դեմոկրատական էութեան վրա:

20-ական թվականներին նորից նոր «Աբովյանի հարցը» անցնում է «դադարական վերանայման քաղաքանով»... Եվ նորից Աբովյանի վաստակի վրա, այս անգամ արդեն գոհհիլ-սոցիոլոգիկ ջանքերով, բարդվում են նոր մեղքեր, նորից աղճատվում է Աբովյանի դիմապատկերը: Մասնավորապես շրջանառութեան մեջ է մտնում «դադարական նահանջի» հին ակունքներ ունեցող լեգենդը,—իբրև թե Աբովյանը, կյանքի վերջին շրջանում, համակերպվում է իրականութեանը, վերանայում է իր նախկին հայացքներն ու փարում քրիստոնեական գաղափարախոսութեանը:

30-ական թվականների սկզբին, երբ անցյալի պատմական արժեքների գնահատութեան ու գիտական մեկնաբանութեան հարցը առանձնապես սուր կերպով էր դրվում,—նորից ասպարիզ է գալիս ի. Աբովյանի պատմական դերի, նրա աշխարհայացքի ուղղութեան, նրա գրական վաստակի ու անձնավորութեան վերագնահատութեան խնդիրը:

Անհրաժեշտ էր մարքսիստական գիտութեան լույսի տակ քննել այդ ամենը, ասել նոր ժամանակների ստուգված խոսքը Աբովյանի մասին, ցրել պատմութեան մշուշը, պարզել առեղծվածներն ու գաղտնիքները, և ոչ թե եղածներին ավելացնել նորերը: Անհրաժեշտ էր Աբովյանի գործն ու աշխարհայացքը միանգամից դիտել երկու պատմական իրականութեան լույսի տակ. ալիք իրականութեան, որի ծնունդն էր նա և այն իրականութեան, որ իր խոսքը պետք է ասեր նրա մասին: Բնական է, որ այսպիսի մոտեցումը հնարավորութիւն կտար Աբովյանին տեսնելու առանց «քրիստոնեական ողորկութեան», նրա վիթխարի ուժով ու պատմական առանձին թուլութիւններով:

«Աբովյանի հարցի» գիտական լուծմանը մասնակցում է նաև Ակսել Բակունցը, ստանձնելով պատմաբան-բանասերի դեր: 1932 թ. Աբովյանի «անհայտացման» առեղծվածի մասին նա հատուկ գիտական հետազոտութիւն է գրում և հրատարակում առանձին գրքով: Աշխատութիւնը կոչվում է «Նաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» (արխիվային նոր վավերագրերի ու անհայտ նամակների հիման վրա գրեց Ակսել Բակունցը):

Այս ուսումնասիրութեան հրապարակ գալու բուն զրգապատճառը եղել է Նաչատուր Աբովյանի մասին գրվելիք վեպի ծրագիրը: Փաստն ինքնին խոսում է այն մասին, թե ինչքան լրջորեն էր Բակունցը մոտենում առաջադիր ստեղծագործական խնդրին, որքան պատասխանատու էր զգում պատմական վեպի գեղարվեստական ճշմարտութիւնը պահպանելու հարցում: Ծնվելով ստեղծագործական ծրագրի պատմական ակունքները բացելու միջոցին, Բակունցի ուսումնասիրութիւնը, սակայն, «վիպական նկատառումներով» ու վիպական խնդիրներով չի սահմանափակվում: Այն միաժամանակ, ամբողջ սրութեամբ և այդ տարիների համար հաղվագչուս բարեխղճութեամբ առաջ էր քաշում Աբովյանի գործի ու անձնավորութեան շուրջը գոյութիւն ունեցող և արդեն հնացած տեսութիւնների վերանայման խնդիրը:

Անկարևոր չէ այն փաստը, որ Բակունցի աշխատութիւնը սովետական ժամանակաշրջանում լույս տեսած առաջին մենագրութիւնն է Աբովյանի մասին և սովետական արվեստագիտութեան աչքի ընկնող նշանաձողը:

«Նաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» ուսումնասիրութիւնը նվիրված է երկու գլխավոր, արմատական պարզաբանման:

Առաջին հարցը Աբովյանի «անհայտ բացակայումի» առեղծվածի նոր բացատրության փորձն է, երկրորդը՝ Աբովյանի աշխարհայացքի ու քաղաքական դիրքորոշման վերագնահատության խնդիրը: Առաջին հարցի պատասխանը Բակունցի դրքի թուլությունն է՝ «աքիլլեսյան գարշապարը», երկրորդինը՝ նրա կարևորագույն ծառայությունը աբովյանագիտությանը:

Որո՞նք են Բակունցի ուսումնասիրության այդ երկու կողմերը: Աբովյանի անտիպ հիշատակարանների, նամակագրության, նրա գեղարվեստական ստեղծագործության առանձին տվյալների, նորահայտ արխիվային վավերագրերի, ժամանակակիցների հիշողությունների ու ժողովրդի մեջ շրջող զրույց-ավանդությունների հիման վրա Բակունցը մեկ առ մեկ քննում է Աբովյանի անհայտացման վերաբերյալ գոյություն ունեցող, հանրածանոթ ու անծանոթ ենթադրությունները («սև կառնի»՝ քաղաքական արսուրի լեգենդը, ինքնասպանության՝ «գլուխը մահու տալու» տեսակետը, սիրային հողի վրա նրա դեմ կազմակերպված դավադրության վերսիան և այլն) ու առաջադրում է «անհայտ բացակայումի» կամ «կամոլին հեռանալու» մի նոր տեսակետ, որը հանգում է հետևյալին.

Աբովյանն իր կյանքի վերջին շրջանում հուսախաբվում է ռուսական զենքի հաղթությունից, առհասարակ Ռուսաստանի դիրքորոշումից սպասած իր քաղաքական-սոցիալական ծրագրերի ու ակնկալությունների մեջ, և առնելով «անհանգիստ ժամանակի»՝ 1848 թվականի եվրոպական հեղափոխության համբավը, «շարժվում է տեղից», հայ փախստական գյուղացիության մի մեծ խմբի հետ հեռանում է «ռուսական պետության սահմաններից»՝ Արաքսի մյուս ափը: Աբովյանի «հարկադրյալ փախուստը», նրա գաղափարական «շրջադարձը», Բակունցը չի կասում որևէ քաղաքական խմբակցության գործունեության հետ, այլ նրա անցումը դիտում է որպես «Հայաստանի ներսի մասում»՝ պապենական հողերում երկրագործությամբ զբաղվելու նպատակով արված քայլ:

Բակունցը գրում է, որ Աբովյանը կյանքի վերջին շրջանում «անձնական հուսախաբություն» էր ապրում, որի զլխավոր պատճառն այն էր, որ «ցարական ռեժիմը հայոց աղգի»՝ այսինքն նախկին «Հայկական մարդի» գյուղացիության համար ակնկալած բարիքների փոխարեն բերեց կնուտ և աղքատություն»¹⁶: 562

Հուսախաբությանը հետևեց «փախուստը այն միջավայրից, որտեղ այլևս ոչ մի կռվան չունեն»¹⁷: 562

Իսկ ի՞նչ գործ ունեն այստեղ 1848 թ. եվրոպական շարժումները: Այս հարցին Բակունցի տված պատասխանից պարզվում է, որ «հեղափոխության լուրը միայն առիթ էր, արտաքին հարված, որը նրան տեղից շարժեց այնպիսի նպատակով, որ անմիջական ոչ մի կապ չունեն 1848 թվի հեղափոխության հետ»¹⁸:

Իսկ փաստացի ի՞նչ տվյալներով է պարզաբանում Բակունցը Աբովյանի «շրջադարձը»՝ նրա հարկադրյալ փախուստը: Նա հենվում է գերազանցորեն այն մի քանի վկայությունների վրա, որ պարունակում է «ժողովրդի մտածմունք» կոչված դրի առնված փաստաթուղթը (նամակը)՝ Աբովյանի «չերևալու» պատճառի մասին: Նամակագրի ենթադրյալ հույսը՝ «ուժուտը», թե մի օր Աբովյանը կերևա, նրա հավաստիացումը, թե նրան տեսել են այս ու այն վայրում (Ակոռի, Կարս, Գլանջա և այլն), Բակունցը դարձնում է «գորեղ փաստարկներ», խորամուխ չլինելով դրանցում ընդգծված ցանկության, հույսի և

սչ թե հալաստիության մեջ: Աերձակա մյուս փաստարկը, թե պաշտոնական գրագրություններում Արուստանին դիտում են որպէս «անհայտ բացակայող» (այդպիսիք էին կոչվում նրանք, «որոնց մասին հաստատ տեղեկութիւններ չունեն, թե անվտանգ անցել են սահմանը»), նույնպէս չէր ամրապնդում առաջարկված հիպոթեզը: Եվ, վերջապէս, Բակունցի մեջբերած գերմանացի հանապարհորդների տեղեկութիւնները՝ Մորից Վադների և Ֆր. Բոդենշտեդի թողած վավերագրերը, ընդգծում են Արուստանի անբավականութիւնն իր միջավայրից ու նրա «անանձնական» հուսահատութիւնը, բայց չեն բացատրում անհայտացման նոր ուղիներ:

Բակունցի նոր տեսակետը քննութիւն չբռնեց:

Պատմաբան Աշոտ Հովհաննիսյանը 1933 թ. հրատարակած «Արուստան» պատասխան գրքում իրավացիորեն նոր վերսիւս համարում է ավելի «վիպական-բեկտրիստիկական», քան գիտականորեն համոզիչ տեսակետ, որ առաջ չի շարժում Արուստանի «անհայտացման» առեղծվածի լուծումը, այլ «Արաքսի մի ափից տեղափոխում է մյուս ափը»¹⁹,— դարձյալ անպատասխան թողնելով հարցութեամբ վաղեմութիւն ունեցող գաղտնիքը: Պատմաբանը սրամտորեն Արուստանի կորստյան առեղծվածը համեմատում է մեռնող և վերադարձող հերոսների (Արտավազդ, Մհեր և այլն) ժողովրդական առասպելաբանութեան հետ և դրանով բացատրում «ժողովրդի մտածումների» մեջ անդրադարձած «հեռանալու և մի օր երեւալու» մոտիվը:

Բակունցի առաջ քաշած էմիգրացիայի տեսակետը և փաստական առումով, և մանավանդ՝ իբրեւ հղբահանութիւն, սխալ էր ու գիտականորեն չհիմնավորված: «Առեղծվածի» լուծման նախկին ուղիներին բանասերը հավելում էր մի նոր առեղծված...

Իսկ ո՞րն է Բակունցի ուսումնասիրութեան դրական տենդենցը՝ «փախուստի» լեզինդին և առհասարակ հնացած տեսակետներին ներուստ հակադրվող կոնցեսիան: Դա Արուստանի ժառանգութեան ու գործունեութեան ներքին բովանդակութիւնը որոշելու հարցում Բակունցի հանդէս բերած պատմական խորաթափանցութիւնն է:

Հարուստ փաստարկումներով ու վավերագրերով ներկայացնելով Արուստանի հերոսական մաքառման ուղին, նրա պայքարը ընդդէմ ցարական չինովնիկութեան, էջմիածնի հոգևորականութեան, հայ վաճառականութեան «ոսկե պահի», Բակունցն այդ ակտիվ ու հետևողական օպոդիցիայի հիմքում տեսնում է գլուղացիական դեմոկրատիայի հետ Արուստանի ունեցած մերձավորադույն առնչութիւնները:

Աշոտ Հովհաննիսյանը լեզինդ ու նախապաշարմունք է դիտում Արուստանին «գլուղացիական գաղափարախոս» համարող տեսակետը:

Այս բանավեճի մեջ գործ ունենք մի հետաքրքրական երևույթի հետ. Աշոտ Հովհաննիսյանը, որ այնքան հմուտ կերպով ու փայլուն տրամաբանութեամբ հերքեց «փախուստի» տեսակետը,— այդ ամենը կատարում է հակապատմական նախադիր սխեմայի համաձայն Արուստանի և հայ դեմոկրատիայի մեջ «գաղափարական խրամատը» հաստատելու նպատակով:

Պատմաբանը Արուստանին համարում է ոչ թե ժամանակի քաղաքական մթնոլորտի դու՛, այլ նրա ողբերգութիւնը, նրա «վերապրած հոգեկան պարտումները» դիտում է որպէս դավանած գրական ուղղութեան՝ ռոմանտիզմին քննորոշ «պաթալոգիական անդրադարձում»:

«Խաչատուր Աբովյանի անհայտ բացակայումը» հետազոտությունը՝ վերադնահատության սլաքով, յուրատեսակ տակտիկական քալ էր Բակունցի կողմից՝ ավելի խոր, իսկական արմատներով ու բնորոշ կապակցություններով հասկանալու Աբովյանի անձնավորությունն ու նրա ժամանակը, ավելի ճիշտ ըմբռնելու պատմության զարգացման գլխավոր ուղղությունը՝ հակասություններով ու զիգդագներով, և ճիշտ որոշելու նշանավոր անհատի պատմական գործողության էությունը:

Դիտնական-բանասերը նախապատրաստեց-նախորդեց արվեստագետին ոչ միայն սեփական գեղագիտական կոնցեպցիայի որոնումներով, այլև վիպական անհրաժեշտ նյութի հայթայթումով: Ուրիշ խոսքով՝ գիտական ուսումնասիրության արդյունքները կոչված էին Բակունցի արձակը սնելու ոչ միայն գաղափարներով, այլև պատմական հավաստիությունները աղբյուրներով, փաստերով ու եղելություններով:

Ի՞նչ նշանակություն էր տալիս Բակունցը պատմական աղբյուրներին, ինչպիսի՞ հարաբերություն էր նա ենթադրում պատմական փաստի, իրական տվյալի ու գրական հորինումի միջև, ինչպիսի՞ մոտեցում էր մշակել ժողովրդի անցյալին նվիրված գրվածքի պատմական նյութի ճշգրտության հարցի կապակցությամբ:

Այս հարցերի պատասխանների համար ունենք երկու կարևոր աղբյուր: Առաջինը՝ անավարտ վեպի հատվածներն են, երկրորդը՝ Ն. Վ. Գոգոլի «Տարաս Բուլբա» էպոպեայի հայերեն թարգմանության համար Բակունցի գրած առաջաբանն է:

Անգրադառնալով Գոգոլի գրվածքի ստեղծագործական պատմությանը, նրա ակունքներին ու կաղմավորման տարրերին, Բակունցն ասում է. «Տարաս Բուլբայի» մեջ հիշատակված հերոսներից շատերը ոչ միայն պատմական անձնավորություններ են, որոնց մասին Գոգոլը տեղեկություններ է հավաքել հին տարեգրությունից, այլև ոմանք եղել են հեղինակի նախահայրերն ու նրանց մասին ավանդել է տոհմական քրոնիկան... Գոգոլի ստեղծագործության համար պատկերների, ոճի և նյութի անսպառ աղբյուր էր այն անգիր վեպերն ու զրուցները, որ նա լսում էր բանգուրիստներից ու շնորհալի պատմող ծերունի կողակներից: Եվ «Տարաս Բուլբայի» շատ էջեր, հատկապես պատերազմի նկարագրությունները, ամբողջովին, երբեմն ընտրությամբ, առնված են այդ անհայտ պատմիչների ավանդած պատմություններից»²⁰:

Գոգոլի երկի իրապատում հիմքերը մատնացույց անելով, Բակունցը չի մոռանում նշել նաև «ոչ իրապատում» պարագան, բովանդակության այն հարստությունը, որ «Տարաս Բուլբան» դարձնում է գեղարվեստական խոսքի անկրկնելի կոթողներից մեկը: «Նրա (Գոգոլի—Ս. Ա.) հանձարեղ երևակայությունը պիտի ստեղծեր և հագնար այն ամենով, ինչ ամենից չքնաղն է «Տարաս Բուլբայի» մեջ. ստեպը՝ արևով ողողված, նրա անսահման հարթությունը, որտեղ Գոգոլի երևակայությունը, ինչպես սանձակոտոր նժույգ, կարող էր անարգել խայտալ. նա կարող էր ճախրել, ինչպես հպարտ ուրուր, նա հողմի նման կանցներ Դնեպրի առափնյա եղեգների վրայով, վարար ջրերի հետ, կաղմկեր Սև ծովի վրա և ոչ մեկը չի թողել այնպիսի էջեր, որտեղ լինեք այնքան արև, այդպիսի սանձարձակ տարերք և այդ տարերքի նման դուրացություններ»²¹:

Այս մեջբերումներից պարզ է դառնում, որ «Տարաս Բուլբայի» գրավիչ հատկություններն են դիտվում, մի կողմից՝ պատմական նյութի հավաստիու-

թյունը («Տեղեկություններ է քաղել տարեգրություններից», «ավանդել է քրոնիկան», «աղբյուր էին անգիր վեպերն ու ղրուլյցները»), մյուս կողմից՝ ստեղծագործական երևակայությամբ կերտված գեղարվեստական պատկերը («Երևակայությունը... սանձակոտոր նծույգ»):

✓ «Խաչատուր Աբովյան» վեպի տպագրված հատվածները վկայում են Բակունցի երկարատև ու ջանադիր բնական աշխատանքը պատմական ժամանակաշրջանի համար բնորոշ վավերագրերի և Աբովյանի ձեռագրերի հետ, որոնք վեպի կառուցման տարիներին մեծ մասով գեղես հրապարակված չէին²²։ Գիտնականի հաղվագյուտ բարեխղճությամբ ու աղբյուրագետի կորուվով նա ուսումնասիրել է Խաչատուր Աբովյանի հարուստ արխիվը՝ դորպատյան շրջանի հիշատակարանները, գիտական և ուղեգրական ուսումնասիրությունները, նամականին, պաշտոնական գրագրությունը և վերջապես՝ նրա գրական ստեղծագործությունը։ Այնուհետև Բակունցն իրեն «վերաձևելով» պատմաբանի, աղագրագետի, լեզվաբանի, ճանապարհորդի, — ծանոթացել է ժամանակաշրջանի այլևայլ գրավոր աղբյուրների՝ հեղեցական կոնդակների ու հոգևոր գործիչների գրություններին, գատարանական արձանագրություններին, պարսկական տիրապետության և ռուսական ղորքերի հետ կապված պաշտոնական վավերագրերին, աղագրական ժողովածուներին, ապա՝ բանավոր ղրուլյցներին, գրառումներին, դարի լեզվական բնագրերին։ Պատմական հեռավորության՝ հնության գրոշմը կրող տվյալների ու բեկորների միջոցով հմուտ հնագետի աչքով նա վերականգնել է դարաշրջանի կենցաղի ու սովորությունների, աշխարհագրական ու էթնիկական միջավայրի, նիստ ու կացի, հասարակական տարբեր շերտերի փոխհարաբերությունների «պատմագիտական» նկարագիրը։ Այդքանն, իհարկե, բավական չէին պատմական գրվածք գրելու համար։ Դրանք, այսպես կոչված, «ատաղձն» ու «չինանյութն» էին՝ գեղարվեստական կառուցվածքի անհրաժեշտ տարրերը։

Անցյալ կյանքի մասին պատմող գրավոր հուշարձանների օգնությամբ, որոնք հաճախ ցածրեցրվ, կցկտուր, «հարկանցի» տեղեկություններ են պարունակում այս կամ այն իրադարձության մասին, նա հայտարարում է հարյուրամյա վաղեմության մարդկային կենդանի հարաբերությունների, սոցիալական ու հոգեբանական կրքերի բնական հյուսվածքը, պարզում է անցյալի հոգեբանական «գաղտնիքները»։

Այս կամ այն պատմական աղբյուրի օգտագործումը կամ բացթողումը կապված է ընտրության սկզբունքի հետ։ Տվյալ փաստի ընտրության մեջ արտահայտվում է ոչ միայն դրա գեղագիտական նշանակությունը, այլև գաղափարական մեկնաբանության ուղղությունը։ Փաստերի բացթողումը նույնպես գեղագիտական որոշակի դեր ունի։ Պատմական եղելության և՛ օգտագործումը, և՛ բացթողումը հավասարապես կախված է գրողի կոնցեպցիայից։ Պատմական նյութով գրողը մասնավորապես կարևոր շեշտը դնում է այն բանի վրա, որ իրականության փաստոր շկզվիանա, այլ բացվի իր լայն հնարավորություններով, դառնա արվեստի ճշմարտության նախագրյալ։

✓ Պատմական-իրական փաստից «չհեռանալու» և միաժամանակ այդ փաստի կամ փաստաթղթի սոցիալական ու հոգեբանական էությունը արվեստի արժեքի վերածելու օրինակներով հարուստ է «Խաչատուր Աբովյան» վեպը։

✓ Ահա, օրինակ, «Գործ Մայրանա, դստեր Մկրտումի» գլուխը։

Մայրանը իրական անձնավորություն է եղել՝ Մարիամ անունով²³։ Նա աղագրական կապ է ունեցել Աբովյանի հետ («քեռադստեր իմոյ» — հիշատա-

կում է նրա մասին Աբովյանը) և հանգամանքների բերումով ապրելիս է եղել Աբովյանի մոր հարկի տակ:

Մարիամը անչափահաս է եղել («11-ամի կենաց»), երբ նրան բռնությամբ ամուսնացրել են Նրեանի բնակիչ Նիկողոս Սուբիասյանի հետ: Բռնի ամուսնությունը ծանր հետևանք է ունենում: Մարիամը թողնում-հեռանում է, դատապարտվելով հոգեկան ծանր վիճակի: «Ողորմելի որբն ու այրին»—ասում է Աբովյանը նրա մասին²⁴:

1838 թ. մայիս ամսից սկսած Մարիամի դործի, նրա իրավական ու մարդկային դատի պաշտպանությունը դառնում է ժամանակի մեծ աղմուկ հարուցած գործերից մեկը, մի քանի տարի շարունակ իր վրա հրավիրելով հասարակության ուշադրությունը: Էջմիածնի Սինոդի կարգադրիչ մասի վավերագրերը վկայում են, որ Սինոդը մի քանի անգամ քննել է «քանաքեռցի Մարիամ Մկրտումյանի գործը» և չնայած դրան, անհետևանք է թողել ամուսնալուծության խնդիրը:

Մարդկային ուսնահարված իրավունքի կրքոտ ու հետևողական պաշտպանությամբ այդ տարիներին հանդես է գալիս Աբովյանը: 1844 թվականին «այսահար» Մարիամի գործի առթիվ Աբովյանը երեք դիմում է ներկայացնում Էջմիածին՝ կաթողիկոսական տեղապահ և Սինոդի ատենադպիր Բարսեղ արքեպիսկոպոսին ու սպառնում նրան, որ հարցը դրական լուծում չստանալու դեպքում նա կդիմի քաղաքացիական իշխանությունների միջամտությանը: Դրական պատասխան չստանալով, Աբովյանը գրավոր «աղբսագրություն» է ներկայացնում «վեհափառին»՝ Ներսես կաթողիկոսին (1845 թ. փետրվարին)՝ «ողբալի որբս այս» Մարիամի մասին: Նա աղաչում է շուտափույթ պատասխան տալ խնդրամատուցի հարցին:

Բակունցը չի սահմանափակվում պատմական արժանահավատ փաստը վնասի հյուսվածքին պատվաստելով, այլ ընտրություն է կատարում ձևերի տակ եղած փաստերից՝ հաշվի առնելով նախ և առաջ նրանց պատմական հարադատության աստիճանն ու գեղարվեստական հնարավորությունը:

Նա, մասնավորապես, մեծ ուշադրություն է դարձնում հերոսների բնավորության պատմական հարադատության խնդրին՝ պատմականության պրիսավոր պայմանին: Այս իմաստով ղգալի հետաքրքրություն է ներկայացնում վնասի գլխավոր հերոսի՝ Աբովյանի կերպարի «պատմականության» հարցը: Աբովյանի բնավորության և ճակատագրի հետ կապված բոլոր մանրամասնությունները Բակունցը քաղել է նրա ժամանակի գրավոր աղբյուրներից ու ավանդություններից: Վերցնենք, օրինակ, վնասի «Դեպի Լյառն Մասիս» նախնաքաճը, որտեղ վերարծարծվում է Արարատի վերելքի պատմությունը: Այս գլխի համար Բակունցն օգտագործել է Աբովյանի հոգվածը՝ «Նոր վկայություն պարոն պրոֆեսոր Պարրոտի՝ Արարատի գագաթը իսկուպես բարձրանալու մասին», Ֆր. Պարրոտի, Մ. Վադների աշխատությունները, Աբովյանի դուրպատյան հիշատակարանները և ուրիշ հնախոս աղբյուրներ, որոնցում կան բնորոշ տվյալներ այդ փաստի կապակցությամբ: Աղբյուրները, մասնավորապես, արժեքավոր տեղեկություններ են թողել հոգեկան այն ծանր ապրումների մասին, որ ունեցել է Աբովյանն իր համագյուղացիների երգմնազանցության լուրն առնելով. «Նրգմնագրութիւնք եկեալ ի Հայաստանն»:

Այսպիսով, պատմական աղբյուրների ու վկայությունների օգտագործման ձևը չի հանգում անփոփոխ փոխառության: Բակունցը էական «սրբագրումներ» է մտցնում նախնական, առաջնային փաստաթղթի մեջ, էմպիրիկ նախասկիզ-

բը մշակելով, հասցնում գեղարվեստական պատկերի: Նրա վեպում կան, իհարկե, ուղղակի փոխառություններ նույնպես. դա մասնավորապես վերաբերում է ժամանակաշրջանի լեզվական կոլորիտը պահպանելու համար օգտագործված ոճական դարձվածքներին, բառային արտահայտություններին, արտահայտման «հնաբույր» ձևերին: Այսպես, Աբովյանն իր ծանր վիճակի մասին նամակ է ուղարկում Գաբրիել և Պետրոս Պատկանյաններին, գանգատվելով հայրենակիցների սառն անտարբերությունից. «Հայրենիքն իս, որ անհաց, և անշոր, և անպաշար տարեգրեաց զիս, ահ, մեղանշն՝ զինչ ասեմ ես, հայրենիքն իմ անպարտ է յայսմ ամենայնի, խստապարանոց որդիք նորա անցուցին ընդ իմ զանցս զայս, որդի անուն թշնամիք նորա, յորոց ի ձեռս տառուպի և դժբախտն իմ Հայրենի»²⁵:

Այս նամակից Բակունցն օգտագործել է «անհաց, անջուր, անպաշար տարեգրեցիմ ինձ» ոճաբանական հարմար ձևը և կրոնավորներին տրված «խրատապարանոց» արտահայտությունը: Լեզվական իրողությունների ուղղակի «հայթայթման» ուրիշ շատ օրինակներ կան վեպում. պատմական ու լեզվական կոլորիտի պահպանման համար Բակունցը պեղում էր ժամանակի գրավոր լեզուն և գտնում հարմար ու արտահայտիչ բառաձևեր:

Բակունցի համար բնորոշը «ուղղակի փոխառությունները» չեն, այլ նյութի ստեղծագործական մշակման սկզբունքը: Այս առումով հետաքրքրական են նաև դորպատյան միջավայրին նվիրված էջերը: Աբովյանի դորպատյան հիշատակարանի և «Խաչատուր Աբովյան» վեպի համապատասխան մասերի ուշագրի համեմատությունը ցույց է տալիս, որ Բակունցը համարյա լրիվ պահպանել է իր գրվածքի փաստական նախասկիզբը, դեպքերի, տեղանունների, անձնանունների, ուսանողական շարժումների վավերականությունը, երևակայությունը չի հնարել ոչ մի դեպք, ոչ մի գրվածք, ոչ մի փոխհարաբերություն: Նա խորագրույնս հավատարիմ է մնացել սկզբնաղբյուրներին:

Բակունցի վեպը, սակայն, խստորեն ստուգված և արժանահավատ փաստական հիմք ունենալով, միանգամայն հեռու է պատմական փաստաթուղթ լինելուց: Պատմական իրականությանը Բակունցը մոտեցել է քննախույզ պատմաբան-բանասերի ջանասիրությամբ և հեռացել է նրանից որպես գեղագետ, աչքինքն՝ պատմական նյութի գիտական ուսումնասիրությունը դարձրել է յուրահատուկ դիտակետ՝ պատմական փաստերի միջից գինված աչքով դուրս բերելու դրանց հոգեբանական, հուզական բովանդակությունը և տալու իր ինքնուրույն գեղարվեստական մեկնությունը՝ Աբովյանի ու նրա ժամանակի մասին: Բակունցի վերաբերմունքն արտահայտում էր պատմական վեպի շարժումը՝ դեպի ստուգված փաստը:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպը գեղարվեստական որոշ առանձնահատկություններով և ժանրային սկզբունքներով խախտում էր հայկական պատմավեպի շարժման ավանդական ուղղությունը և, միաժամանակ, նոր գծեր էր բերում այդ ուղղության մեջ: Հայկական վեպի անկյունաքարը հանդիսացող «Վերք Հայաստանին», որը և արդիական, և պատմական վեպ է միաժամանակ, ինչպես խորիմաստ դիտում է Գ. Դեմիրճյանը «Խաչատուր Աբովյանի գրական ժանրերը» ուսումնասիրության մեջ²⁶, մի կողմից «արձագանքում էր հիլոսոփական ուժանի» ժանրային հատկանիշներին, իր մեջ էր առնում վերջինիս կազմավորման «սինկրետիկական էլեմենտները», մյուս կողմից՝ մերժեցնում էր արևելյան վիպասանության՝ սիրավեպերի ու հերոսավեպերի ժանրային կառուցվածքին՝ հեթաթային գունավորումներ, էպոսի հիպերո-

չաշին ոճի տարրեր, ունալիստական նկարագրություններ, հատկապես լիրիկական շնչումներ, որոնք «երբեմն մեջ են ընկնում երաժշտության կանգնեցի նման՝ արձակաշար չափածոյի շարահյուսությամբ, երբեմն էլ իբրև սյունաշար ոտանավոր, երբեմն էլ իբրև սոսկական երգ»:

Նամակներից մեկում Աբովյանն անդրադառնալով իր վեպի ժանրային ձևի հարցերին, ասում է, թե այն պետք է համապատասխանի ժողովրդի գեղարվեստական ճաշակին. «Ժողովրդին օտար կերակուրներ մատուցելը թվում էր ինձ անհարմար ու անբնական: Երկար մոտորումներից հետո միտքս ընկավ Աղասու դժբախտ պատմությունը: Սակայն ի՞նչ ձևով ևս այն պիտի վերարտադրեի: Որպես Լվրոպական ճաշակի ու ոճի վեպ: Դա հո վերին աստիճանի անմտություն կլիներ: Բանաստեղծությունը, ինչպես և վեպը, իմ կարծիքով, պետք է համապատասխանի ժողովրդի գաղափարներին ու զգացմունքներին»²⁷:

Այս զգաստ գիտակցությունն էր Աբովյանին մղում դեպի վեպի ժողովրդական, սովորյալ ձևի ընտրությունը, որը և հղավ գերազանցապես արևելյան վիպաշանության ժանրը: Սա, ինչպես իրավացիորեն մատնանշում է Դ. Դեմիրճյանը, «Աբովյանին փրկեց այն համատարած ումանտիզմից ու սենտիմենտալիզմից, որի մեջ նա կրններ լիովին, և թե փորձեր տալ զուտ Լվրոպական ուման: Մինչդեռ «Վերք Հայաստանին» բովանդակում է շատ ռեալիստական տարրեր, որ պարագործալ ձևով գալիս են արևելյան ումանտիկ վիպաշանությունից, որին դիմեց նա և որը նրան տարավ հակառակ, լիովին հարազատ ուղիով, այսինքն՝ դեպի ժողովուրդը, դեպի ռեալիզմի աղբյուրները»:

«Վերք Հայաստանին» ուղղակի իմաստով հանդիսացավ այն մայր գեղը, որից Հյուզավորվեցին և նոր հուն մտան հայկական վեպի բոլոր ուղղությունները՝ Պ. Պոռշյանի և Աղայանի սոցիալական վեպերը («Հացի խնդիր», «Ցեցեր», «Արություն և Մանվել», «Երկու բույր») Բաֆֆու ծրագրային-քաղաքական վեպերը («Խենթ», «Կյածիր») և, վերջապես, պատմական վեպը:

Հայկական պատմավեպի ուղղության մեջ սկսվեց, հարաբերական իմաստով, երկարատև ընդհատում, մինչև հրապարակ հկավ Ակսել Բակունցի «Խաչատուր Աբովյանը», մի վեպ, որ կոչված էր նորարարական խնդիրներ լուծել պատմական վեպի ժանրի ու պոետիկայի բնագավառում: Բակունցը ոչ միայն պատմավեպը «մաքրեց» խրատական-գիղականական մոմենտներից, ոչ միայն թոթափեց մի կողմից «հերիախախտության», մյուս կողմից ումանտիկական հանդիսավորության, կերպարների բեկուցման ոճի ազդեցությունը, այլև պատմական նյութի յուրացման նոր սկզբունքներ հայտնագործեց:

Ավանդարար եկած «հի ազդեցություններից» աղատագրվելու ընթացքը սոսկ ձևի ու ոճի արտաքին փոփոխության հարց չէր, սոսկական ձևաբանության առաջադրանք չէր, այլ ներքին խոր ընթացք, կապված պատմական իրականության լուսաբանության նոր տեսանկյուն մշակելու խնդրի հետ:

Պատմական այն վեպերի համեմատությամբ, որոնցում պատմությունը առանձնացվում էր որպես որոշակի ընդգծված դրվագ՝ լինի դա ժողովրդական մի խոշոր հերոսամարտ, թե ավելի փոքր մասշտաբի իրողություն, — դա կարևոր չէ. — Բակունցի գրվածքը առաջին հայացքից ավելի «կամերային» տպավորություն է թողնում: Չկան բազմաքանակ արտաքին գործողություններ, սյուժեի առատ ճյուղավորություններ և այլն: Թվացյալ «կամերայնություն» Բակունցը յուրովի բանավիճում էր հին պատմավեպի, այսպես ասած, «մաշառաքալնություն» հետ, և դրանով իսկ ճանապարհ էր հարթում դեպի պատմական նյութի գեղարվեստական արտահայտման նոր եղանակը, նոր սկզբունքը:

Ո՞րն է դա: Այն, որ Բակունցը պատմական տվյալ նյութը չի գիտակցում որպես ժողովրդի պատմական պրոցեսից առանձնացված դրվագ, որ նա XIX դարի ազգային-լուսավորական դարձման շրջանը վերցնում է իր լինելիության ու անընդհատության ընթացքում,—Բակունցը տալիս է կյանքի անպայմանական ընթացքը, «կյանքի հոսանքը»:

«Խաչատուր Աբովյանը», այսպիսով, «կյանքի հոսանքի» վեպ է, որտեղ նվազագույնի են հասցված գրական պայմանականությունները և առավելագույնի՝ ժամանակաշրջանի պատմական լրիվության ղգացողությունը, կյանքի ղգացմունքը:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպի պոետիկան նույնպես դեմընթաց էր գրելակերպի հնացած հնարներին և ոճաբանական նոր գծեր էր բերում գրական տեխնիկայի բնագավառում: Բակունցը հաղթահարեց վիպական ավանդական զուգահեռների, խճճված հանգույցների, խորհրդավոր դիպվածների ընտելությունը, որով և հասավ պատմողական գծերի գրաֆիկական հստակության ու գործողության պարզության: Այս բանին մեծապես օգնեց դրամայի օրենքների կիրառությունը վեպի արվեստում:

«Խաչատուր Աբովյան» վեպը բարձր էր ղնահատում Եղիշե Չարենցը: Ռուբեն Չարյանն իր հիշողություններում վերականգնում է խոսակցությունը Չարենցի հետ:

«Գնում էի տուն, հանդիպեցի Չարենցին:

— Ի՞նչ գիրք է:

Ցույց տվի:

— Հա, «Կյուլիսյան» է, «Վազիր Մուխթարը» կարդացե՞լ ես:

Ասացի, որ կարդացել եմ:

— Իսկ «Կյուլիսյան»-ն: Ամենալավն է: «Կյուլիսյան» «Վազիրից» լավ է: Բայց սպասիր, թող մի Ակսելը «Աբովյանը» մեջ բերի, տես, Տինյանովն ինչ կանի...

Լուռ քայլում էինք:

— Տինյանովը էրուզիտ է: Գրել էլ գիտե: Բայց գրող չի: Այսինքն կոչված չէ: Ակսելն իսկական գրող է: Եվ ոչ էլ պակաս էրուզիտ: Սպասիր, մի քիչ էլ սպասիր և այն ժամանակ կտեսնես, թե ինչեր կանի մեր բարեկամը»²⁸:

9

Բակունցի ուսուցիչական մեթոդի գլխավոր հատկանիշներից մեկը կյանքի, մարդկանց, հրեությունների մատուցման հավաստիությունն է, նրա ներկայացրած մարդկային աշխարհի գեղարվեստական անվիճելիությունը: Բակունցի պատմվածքները՝ նյութով ու կերպարներով գերազանցորեն «փոխառություններ են» կյանքից ու շրջապատի հրեություններից, գերազանցորեն քաղված են անմիջական զննումներից. դրանք ունեն կամ ինքնակենսագրական, կամ պատմական (եղելության իմաստով) աղբյուր:

Բակունցի ստեղծագործական աշխարհում մեծ դեր են խաղում «տեսածն» ու «լսածը», հերոսների նախատիպը և սյուժեի նախօրինակը: Նրա սյուժեները, ինչպես ասում են, կախված են գրչի ծայրից:

Ուշադիր հետևելով Բակունցի պատմվածքներին, նկատում ենք, որ նա դրանք պատմում է կամ որպես մանկության տարիների «մոռացված» հիշողություններից մնացած մի բեկոր, կամ որպես որևէ իրական դեպքի ականատես, կամ որպես ճանապարհորդի գրառում, կամ որպես մանկության տարիներին լսած որևէ պատմության կամ զրույցի վերարտադրություն, կամ որևէ ծանոթից լսած իրական դրվագ: Ուրիշ խոսքով, Բակունցն իր պատմվածքի կամ սկզբում կամ վերջում, կամ որևէ այլ հանգույցում, ընդգծում է իր պատմությունների՝ բնական սյուժեների հավաստիության ու անվիճելիության հանգամանքը:

Այսպես, «Նամակ ուսաց քաղալորին» պատմվածքի սյուժեն «վերապատմելուց» հետո, Բակունցը տալիս է հետևյալ բացատրություն-տեղեկանքը. «Շատ տարիներ են անցել: Այդ անցյալը ինձ համար դարձել է հիշողություն, որ հետզհետե ընկղմվում է մոռացության անդունդը»:

Մի ուրիշ պատմվածքում՝ «Մի ձմռան գիշեր», պապն ու տատը հանգես են գալիս նույն անուններով՝ Արթին ու Նազու, որը ամրապնդում է նախապայերի գոյության փաստը:

Ահա «Խոնարհ աղջիկը» պատմվածքի սկսվածքը. «Գարնանային առավոտը խոստանում էր պայծառ և արևոտ օր: Կուշտ կերած մեր ձիերը արագ քայլերով բարձրանում էին քարոտ արահետը և ամեն քայլափոխին փնշում: Լուռ էինք: Նս մտրակի ծայրով դարկում էի ծառերի տերևներին, պոկում տերևները կամ թափահարում ծառի կախ ընկած ճյուղերը, և գիշերվա ցողը անձրևի նման թափվում էր ձիու վրա, ինձ վրա...

— Այս կածանով տասներկու տարի առաջ գնացի Ձորագյուղ,—ասաց ընկերս: Թվում էր, թե ինքն իրեն էր խոսում:

Նայեցի նրան: Ժպտում էր: Կարծես միտքն էր ընկել մի երջանիկ դեպք, որի ականատեսն են եղել արահետը և հին անտառը:

«Մուրդի գրուցը» բացվում է նրա վավերականությունը հաստատող հետևյալ գործնական տեղեկանքով. «Նեկուրդ օրն էր՝ Մաղդայում էինք, Ալագյազի լանջի ամենաբարձր գյուղերից մեկում, որտեղից բացվում է հիանալի տեսարան դեպի դաշտը: Ներքև փռված էր Արազդաշանի տափարակից մինչև Անի կայարանը հասնող ընդարձակ տափարակը, գյուղերն ու քաղաքները, որ ցամաք դաշտում կանաչ պարտեզների էին նման, երկաթուղում սպիտակ կալարանները, անբաժան ակաղիներով ու բարդիներով:

Նս և ընկերս նստել էինք քարին, հիացմունքով դաշտին էինք նայում և փորձում գտնել ծանոթ գյուղերը: Լսում էինք, թե ինչպես էր բաճը զրնգում, երբ խրվում էր ավազոտ հողում»:

«Նդբայրուքյան ընկուզենիները» պատմվածքը փակվում է ժողովրդական լեզվից դարձած պատմությանն ականատեսի վկայությամբ. «Մինասի տղան լյանկապատի հետևից զրույցի է մտնում անցորդի հետ, հարցնում է՝ ո՞վ է, ո՞ւր է գնում և եթե անցորդը չգիտե, թե ինչ ընկուզենիներ են, Մինասի տղան պատմում է, ինչպես հին զրույց»:

Միջնադարյան գրիչների՝ ժամանակագիր-տարեգիրների ոճով Բակունցը պատմվածքների մեծ մասին կցում է նման «հիշատակարաններ», որոնց խընդիրը ոչ միայն հուղական վերաբերմունք արտահայտելն է, այլև պատմվածքների սյուժեի ու բովանդակության իրական լինելու փաստի ընդգծումը: Կոնկրետ նախատիպից դեպի ընդհանրացում ճանապարհը կապված է նախ և առաջ չեղարվիստական այնպիսի կատեգորիայի էություն ըմբռնման հետ, ինչպիսին

սյուժեն է: Դեռ Ա. Ս. Պուշկինը, ինչպես ցույց է տալիս ուս հայտնի գրականագետ, համաշխարհային գրականության սյուժեների հիանալի գիտակ վ. Շերշտովսկին, սյուժեի հասկացողությունը հանգեցնում է այն առարկայի կամ հերոսի իմաստին, որոնց գրողը դիմում է: Պուշկինի համար սյուժեն նույնիմաստ էր առարկայի հետ: Նրա միջոցով է շրջանառության մեջ մտել сюжет—предмет բանաձևը: Այս բանաձևը այնպիսի նույնականություն է, որ ենթադրում է ոչ թե գրական սյուժեի և պատկերվող առարկայի ու հերոսի մեխանիկական հարմարեցում, այլ սյուժեի միջոցով իրականության գծերի, երևույթների, կապակցությունների հայտնագործություն: Բացատրելով Պուշկինի բանաձևի իմաստը, Շերշտովսկին գրում է. «Сущность предмета выясняется в событиях и противоречиях... Сюжет каждого произведения исторически конкретен. При этом, с одной стороны, он предлагает изображение событий, черты которых отображены художником, с другой—в нем не могут отражаться литературные традиции, навыки художественного мышления, предыдущие моменты сознания и т. д. В нем передается событие, которое произошло или могло произойти, но оно отобрано и оформлено»²⁹.

Ռեալիստական սյուժեի այդպիսի ըմբռնումը հայ գրականության մեջ իր կատարյալ արտահայտությունը գտավ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործություններում՝ նրա պոեզիայում ու արձակում:

Հովհ. Թումանյանը կայունացրեց «սյուժե-առարկա» սկզբունքը, ելնելով այն համարյա բացարձակ ճշմարտությունից, թե ամենից բանաստեղծական, ամենից բնական ու անխարդախ սյուժեները «իրականության սյուժեներն են», թե առօրյայի կոնկրետ փաստերն ավելի խոր ընդհանրացումներ ու գեղադրատական արժեքներ են սլարունակում, քան սյուժետային «հետաքրքրաշարժ» հնարումները: Միշտ, գրեթե միշտ ուղեցույց ունենալով այս կամ այն կոնկրետ, իրական դրվագը, հետևելով երևույթի փաստացիությանը, Բակունցը, սակայն, այդ սկզբունքը չի հասկանում բառացիորեն: Նա բոլոր դեպքերում դառնում է տվյալ կոնկրետ երևույթի, տվյալ փաստական իրողության տիրակալը, գեղարվեստական կերպար, միջավայր ու գեղարվեստական աշխարհ ստեղծող խոսքի արվեստագետ:

Այսպես, օրինակ, «Նամակ ուսաց թաղավորին» պատմվածքը իր սովորական՝ փաստական դիրքում հնչում է սոսկ իբրև մանկական տարիների մոռացված տպավորություններից քաղված մի մեմուարային հուշիչ դրվագ: Այն-ինչ, Բակունցի գեղարվեստական մեկնաբանությամբ այդ դրվագը ճեղքում է փաստագրական կեղեր և դառնում ժողովրդական կենսափիլիսոփայության վերաբերյալ մի սինթետիկ, լայնաձայն ընդհանրացում:

Հենվելով սկզբնաղբյուրի վրա, Բակունցը, աստիճանաբար, առանց աղարտելու իրական դեպքի բնականության տպավորությունը, հեռանում է սկզբնաղբյուրից՝ դեպի հայ գյուղացու բանաստեղծական քնքուշ հոգու, նրա էությունից անբաժան արդար ու զարմանալիորեն ամբողջական վարքադժի, նրա սրտի միջով անցած ու ժողովրդական տառապանքից ծնված աղնիվ կենսափիլիսոփայության հայտնագործումը:

Արթին պապը, ինչպես դա ուղղակի ասում է Բակունցն ու հաստատում են ժամանակակիցների հիշողությունները, իրական անձնավորություն է, գրողի աղգականը, պապը՝ մոր կողմից: Ամբողջ դավառում հայտնի է եղել նրա հոգու խոր ցավը՝ արսորական օրդու կապակցությամբ: Որդին քշվել է Սիբիր, — հավանաբար քաղաքական անբարեհույս անձնավորություն լինելու

պատճառով: Պապի կողքին գոյություն է ունեցել գավառական ադմինիստրացիան, որի ներկայացուցիչներին հաճախ է դիմել Արթինը՝ արտոյալ որդուց որեւէ լուր ստանալու հույսով: Հավանորեն եղել է նաև ինչ-որ նամակ-դիմումի հարց, բայց չի եղել նամակի այն տեսանկյունը, որ արդեն բոլորովին ուրիշ բովանդակություն է հաղորդում Բակունցի գրվածքին: Արթին պապի շարժարանքներից ստացած այն բոլոր տպավորություններն ու միջավայրի այն դնումները, որ կատարել է Բակունցը, իրար կողքի դնելով, դեռևս շինք ստանա գեղարվեստական կերպար: Առանց նամակի մոտիվի, դեռևս անհայտ են գրվածքի մտահղացումն ու թեման, լայն առումով՝ անհայտ է նաև Արթին պապի կերպարի աշխարհը: Թեման ու կերպարը անհայտ են ոչ թե որպես նյութ, այլ որպես բովանդակություն: Նամակը բերում է պատմվածքի իսկական, նշանակալից թեման, որը ոչ այնքան պապի հետ կապված ցավալի դեպքն է և ոչ էլ որդուց լուր ստանալու ամենօրյա ու երբեք չհանդարտվող մտատանջությունը, այլ արդարության որոնման այն անսասան ձգտումը, որ այդպես շարժարում է Արթինին և ի դեմս նրա՝ հայ գյուղացիությանը: «Ռուսաց թագավորին» պրած նամակի իմաստն այն է, որ պատասխանը չի ստացվում.— իսկ հարցը տրված էր պատասխանի համար: «Ձին պահի, բալաս... Պատասխանը չկա»,—ասում է Արթինը այն բանից հետո, երբ գնացել էր ոչ թե ստանալու, այլ որոնելու, մի անգամ ևս որոնելու հայ գյուղացիությանը ամբողջ կյանքում տանջող հարցի պատասխանը:

Կյանքից ստացած տպավորությունների հոսանքի մեջ «հեղինակային» մոտծում է ոչ միայն նամակի մոտիվը, այլև նրա իմաստալից վերջաբանը. մահվանից առաջ Արթին պապը վերստին խոսում է նամակի պատասխանի մասին, ոգևորում է կենդանի մնացածներին՝ պատասխանի հույսով: Չեղյալ նամակի հետ շղթա են կադմում պառտասխանը, սպասումը, հավատը: Պատասխանը, իհարկե, գալիս է՝ Արթին պապի ողբերգական գալարումների ձևով,—և նոր շղթա են կադմում հավատի կոբուստը, սպասման անիմաստությունը, պատասխանի դաժանությունը:

Դիտելով Բակունցի պատմվածքի «սյուժետագիտությունը», տեսնում ենք, որ ելնելով փաստական ճշգրտությունից, նրա սյուժեն անցնում է առօրյայի կոնկրետ փաստի հոգեբանական ու սոցիալական բովանդակությունը բացելու միջոցով գեղարվեստական ճշմարտությանը հասնելու աստիճան:

Ահա, օրինակ, «Միրհավը» պատմվածքի սյուժեն:

Կյանքի մի պատառ է նրա բովանդակությունը: Դիլան դային ջահել օրերին հափշտակվել է հարևանի աղջկանով, բայց հարուստ ծնողները ուրիշ փեսացու են ընտրել: Մեռել է Սոնան, բայց Դիլան դային ապրում է անցած շիրտ վերհուշներով: Այս սխեման, հավանաբար, այն տասնյակ հայտնի «կենդանի պատմություններից» մեկն է, որի վրա կառուցել է Բակունցն իր պատմվածքը: Սյուժետային այս հիմքից բացի հեղինակը օգտագործել է իր բազմաթիվ դիտողությունները, բնության և մարդկային հոգեբանության հարուստ զննումները, իր տպավորությունները: Դիլան դային հանդես է գալիս նաև Բակունցի ուրիշ գործերում (օրինակ, «Գավառական նամականին»),— հանգամանք, որ վկայում է իրական անձնավորության գոյության փաստը: Իրական Դիլանից հավանորեն որոշ գծեր անցել են պատմվածքը, բայց ոչ թե նրա հետ կապված այն մեծ ընդհանրացումը, որ մատուցում է Բակունցը:

Բակունցի պատմվածքում Դիլան դային հանդես է գալիս տարբեր տարիքներում՝ ջահելության օրերին և կյանքի մայրամուտին՝ խոր ծերության

հասակում: Հասակային տարբերությունը սյուժետային այն կարևոր քաջերից մեկն է, որով Բակունցը մոտենում է «կենսական պատմության» գեղարվեստական լուծմանը: Անցել են տարիները, զրորվել են օրերը, Բայց Դիլան դայու մեջ դեռ չի խլացել այն հզոր զգացմունքը, որով նա ճանաչում և ընդգրկում է աշխարհը, որով նա ոտք դրեց կյանք և որի հետ միասին հեռանում է կյանքից:

✓ Սյուժետային մյուս կարևոր մոծումը վիրավոր, արնակոլու, փետրահան արված միրհավի կերպարն է: Սա արդեն ոչ մի կապ չունի այն «կենսական պատմության» հետ, որին դիմել է դրողը: Միրհավը իր համար, Դիլան դային՝ իր համար: Այդպես է եղել կյանքում: Սակայն բակունցյան բնական սյուժեի գեղարվեստական կազմակերպումը պահանջել է, որ նա դիմեր «մերձավոր» այդ կերպարի միջամտությանը: «Մերձավոր»՝ տվյալ կոնկրետ հարաբերության մեջ: Միրհավը ոչ միայն սյուժետային ղուգահեռ է, — այդպիսի իմաստ նա անպայման ունի պատմվածքում, — Միրհավի անունով է կոչվել պատմվածքը ամբողջությամբ. ոչ թե «Դիլան դայի», ոչ թե «Սոնա», այլ «Միրհավ»: Այս վերնագիրը կոչված է ընդգծելու, որ խոսքը ոչ թե կոնկրետ սիրային պատմության մասին է, այլ առհասարակ մարդկային զգացմունքների որոնման և կործանման մասին: Միրհավը արդեն սիմվոլ է, ինչպես և սիմվոլ է նրա մարդկային ղուգահեռը՝ Դիլան դային: Մասնակի դրվագից դեպի խոր ընդհանրացում, — այսպիսին է «Միրհավ» պատմվածքի սյուժետային ձևափոխության ընթացքը:

✓ «Գյուլբահարի համար» պատմվածքում դեպքերը զարգանում են բացառապես կենցաղային պլանով: «Երբ «փաշայի» զաղթականության ալիքը պղծող, — պատմում է Բակունցը, — տարիներ առաջ լափին տվեց Դրմբոնի ձորերին և հեռացավ, պղտոր ալիքը դրնգան ձորերում թողեց մի տաշիկ՝ խնուսցի տեր-Մարութին»:

✓ Շուտով տեր-Մարութը դառնում է գյուղի ծխատեր քահանան: Տեր-Մարութից բացի «Դրմբոնում կա մի կին՝ Գյուլբահարն այրի, երկու որբատեր... տունը գյուղի ծայրին: Գյուլբահարը՝ մարդաթող Գյուլբահարը՝ «գարնան ծաղիկ»: Եթե ապրեիր Թլկուրանցին Դրմբոնում, Գյուլբահարի համար երևի կասեր.

Դեհ րահար, այլվի րահար.

Այլվի կուտան սիրո խարար...

✓ Թլկուրանցու փոխարեն տեր-Մարութն է մտքում ասում, թե ինչ փափուկ միս ունի Գյուլբահարն այրի: Ճարպոտում է տերտերը, եռում է արջունը երակներում, և զատկին մասունք տալիս նրա ձեռքը կամացուկ շոյում է Գյուլբահարի թշերը»:

✓ Շուտով «հոգևոր հորդորը» դառնում է մարմնավոր և Գյուլբահարը հաճախ է այցելում տեր-Մարութին:

✓ Ահա ղեկամերոնյան նովելները հիշեցնող այն հասարակ պատմությունը, մարդկային այն սովորական կապը, որ չեն հանդուրժում գյուղում կազմակերպված կոմսոմոլի բջիջի անդամները: Գյուղի կոմսոմոլը՝ նահապետական ադաթի ու նոր օրերի բարոյականության պաշտպանը՝ հանցանքի մեջ բռնելով տեր-Մարութին ու Գյուլբահարին, վճիռ է կաշաղցնում քահանային գյուղից արսորելու մասին. «Առավոտյան գյուղի մեկգանում, կաղնու շվաբի տակ, ուր ամռան շուգին նախրից ետ արած հորթերն են դինջանում, կաղնու շվաքի տակ գեղական ժողովը որոշում է տեր-Մարութին գյուղից հանել»:

Պատմվածքի պարզ սյուժեն մինչև այստեղ ծավալվում է առանց «խորհուսանքի»: Դրանից հետո էլ կարծեր թե պատմվածքում բացակայում է ենթախմբատուր:

Սմբողջ գյուղը բարավանի նման շարժվում է դեպի դատարան: Դատարանը, սակայն, անսպասելի վճիռ է արձակում. մեղավոր է ճանաչում այն դրմբոնցիներին, որոնք անօրինակ ձեռով հետապնդել են տիր-Մարութին: Դերերը փոխվում են. հանցադորժը՝ մեղադրող, վկաները՝ մեղավոր: Դերերի այս տեղափոխությունը մեջ էլ արտահայտվում է Բակունցի պատմվածքի իմաստը. անօրինական են այն աղմուկ-աղաղակը, դրմբոնցիների «չարախոսությունները», որոնցով նրանք ուղում են խլացնել քահանայի ու Գյուլբահարի միջև արթնացած բնական զգացմունքը:

Պատմվածքի խոր իմաստը մի անգամ էլ ընդգծվում է վերջաբանում. «Աղմուկով հեռացան դրմբոնցիք, հաղթանակից վերադարձող բանակի պես: Միայն տեր-Մարութն է՝ հարցական նշան, միտք անում, թե էլ որտե՞ղ կա Դրմբոն, ժամի դանգիր ծնդան, շարական ու Մաշտոց և Գյուլբահար, Գյուլբահար...»:

Մարդկային հոգու ներքին ձայնը հակադրվում է արտաքին կաշկանդուններին, — ահա բակունցյան վերջաբանի գաղափարական խնդիրը: Բակունց-հեղինակը նույնպես վիճում է այդ կաշկանդումների դեմ, «վիճելով՝ հաստատում բնականի հաղթանակը: Այդ վեճը ենթաբնագրի արտահայտման ձևերից մեկն է:

Բակունցյան ենթարնագիրը, այսպիսով, բնագրի շարունակությունն է, նրա լրացումը: Դրանից էլ սյուժեի այն բնականությունն ու կյանքի անպայմանական արտահայտման սպավորությունը, որ բակունցյան ռեալիզմի գլխավոր սկզբունքն է:

Բակունցն ունի այսպիսի մի արտահայտություն. «Լսե՞լ եք դուք այն արթուն խոսքը, որ հոսում է ինչպես իմաստուն զրույցը...»:

Արթուն զրույցի նման հոսող իմաստուն խոսք, — այս բանաձևի իմաստին է ենթարկված Բակունցի գրվածքների ձևն ու կառուցվածքը:

Նրա պատմվածքները շունեն սովորական իմաստով, դասական նովելին հատուկ կառուցվածքային տարրերի հերթադալություն՝ հանգույց, բարձրակետ, լուծում: Ավելին. նրա աշխարհայեացումը թելադրել է կառուցվածքի մի այնպիսի ձև, որ թվում է, թե նրա պատմվածքը շունի ոչ սկիզբ, ոչ վերջ: «Անսկիզբ ու անվերջ» պատմվածք, որ ոչ թե «կառուցված է» իրականության նյութը դիտող ու մշակող վարպետի կողմից, այլ պոկված է այդ իրականությունից, նրա մի անձնուկերտ բեկորն է, նրա մի կոնկրետ հատվածք: Այս սպավորությունը, իհարկե, ստեղծվում է բակունցյան պատմվածքի ներքին էությունից, նրա պատմվածքի կառուցվածքի ժողովրդական ոճից: Իրականությունը Բակունցը ներկայացնում է որպես ժողովրդական հայացքի անդրադարձում և դրան համապատասխան այնպես պատմում այս կամ այն «կենսական պատմությունը», որ թվում է, թե գործ ունես ժողովրդական բանասացների հորինած որևէ հեքիաթի, ավանդապատմի կամ զրույցի հետ...

«Անպլան» պատմվածքի սկզբունքը, որ կիրառում է Բակունցը՝ կյանքի ճշմարտությանը ավելի հարադատ մնալու, երևույթների արմատներին ավելի մերձենալու նպատակով, նրան թելադրել է մի ուրիշ կառուցվածքային հղանակ: Դա մեմուարային պատմվածքի, հուշ-պատմվածքի հղանակն է: Քննադատության մեջ նկատված է, որ Բակունցն առհասարակ իր գրվածքներում հաճախ է դիմում անցած-դնացած դեպքերի, հեռացած եղելությունների վերհուշին: Բակունցյան սովորական վերհուշների, «վերհուշների մեջ եղած վեր-

հուշներին» բազմաթիվ նմուշներ է դիտել Ռ. Իշխանյանը «Երբ հուշը դառնում է ներկա...» ուսումնասիրության մեջ³⁰։ Սակայն, մեր կարծիքով, նա միակողմանի է բացատրել վերհուշի դերը Բակունցի պատմվածքում, հանգեցնելով այն գերազանցորեն քնարական անմիջականության առաջացնելու նպատակին։ Չիշտ է, վերհուշը այդպիսի դեր նույնպես խաղում է՝ դառնալով հուզական շեշտի կենտրոն, սակայն, վերհուշի իմաստն ավելի խոր ու ավելի բարդ է, քան սոսկ քնարական տպավորություններ առաջ բերելը։ Ռ. Իշխանյանի հուղվածում քնարական հուզականության բնութագրությունն են համարվում Ավ. Իսահակյանի իմաստությամբ ծանրացած հետևյալ տողերը. «Այնպես նուրբ են հյուսված այս պատմվածքները, մանավանդ «Միրհավը», «Բրուտի տղան», այնպես նուրբ, հեքիաթ են կարծես, կարծես հրազ էս տեսնում, այնպես կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան, որ հուշը դառնում է ներկա, և իրական ներկան դառնում է երազ»։

Ավ. Իսահակյանն այս դիտողությամբ առանձնացնում է Բակունցի հուշի ծրագրային բնույթը, նրա ոչ այնքան արտաքին հուզականության դերը, որքան աշխարհի նրա տեսողականության ուրույնությունը։

Շատ պատմվածքներ նա կառուցում է ներկա դարձած վերհուշի և վերհուշ դարձած ներկայի հերթագայությամբ, — կառուցման մի ձև, որի իմաստը դարձյալ առօրյայի հեքիաթային բովանդակության հայտարարումն է։

Բակունցն ունի պարզ վերհուշային և բարդ վերհուշային պատմվածքներ։ Առաջինի օրինակն է «Խոնարհ աղջիկը»։ Կառուցման չափազանց պարզ սխեմա ունի սա. հեղինակը հիշում է այն գյուղը, որտեղ տարիներ առաջ ուսուցիչ էր, հիշում է գյուղական աղջիկներից մեկին՝ Խոնարհին, որն իր սիրո փթթման շրջանն էր ապրում։ Անցյալը կառուցման իմաստով դառնում է ֆոն, որի վրա գծվում է Խոնարհ աղջկա պորտրեն։ Սա նկարչական կտավ է, — կոմպոզիցիայի կենտրոնում աղջկա «ժանրային» դիմանկարը, որը վերցված է թեև ամենօրյա, սովորական ռեալության մեջ, լեռնային գյուղի կենցաղի ու բնության գույների սովորական հարաբերություններում, սակայն գրողի ոգեշունչ ընկալումով այդ ռեալությունը ընկալվում է որպես սիմվոլիկ «հեքիաթայնություն»։ Խոնարհի պորտրեն՝ նրա մեկնաբանությունը որպես հեքիաթի հերոսուհու, ավելի է ընդգծվում, երբ վերհուշը բաղդատվում է ներկայի հետ. Խոնարհը մայր է արդեն, խեղճ, հոգսի տակ, աշխատավոր հայ գյուղացու կին։ Այս բաղդատությունը՝ միևնույն անձնավորության երկու տարբեր պորտրեն՝ տարբեր հասակներում, հանկարծակի անցումը երազային գույներից նրա ուղղակի հակադրությունը, — կառուցվածքային այս հնարագիտությունը հենց այն աշխարհազգացման արտահայտությունն է, որ Ավ. Իսահակյանը ձևակերպել է. «կախարդորեն հալվում են իրար մեջ անցյալն ու ներկան» բառերով։

Մին «Խոնարհ աղջիկը» կառուցման պլանով նման է բազմաֆիգուր ֆոն ունեցող դիմանկարչական կոմպոզիցիայի, ասլա «Միրհավը» կառուցման տարրերով հիշեցնում է երաժշտական բարդ, սիմֆոնիկ ստեղծագործություն։

Դիլան դայու մեմուարը, նրա կյանքի «թանկագին հուշը», որ այնպես վարպետորեն թղթին է հանձնել Բակունցը, պարունակում է կյանքի այնպիսի ըմբռնումներ, որոնք կարող էին առաջանալ մարդու աշխարհազգացման հարստության նրբին ասոցիացիաներով։ Բնորոշ է, որ «Միրհավը» պատմվածքում վերհուշը ավելի ու ավելի մեծ տեղ է գրավում, երբ Դիլան դային մոտենում է իր կյանքի մայրամուտին. ներկան իր տեղը զիջում է անցյալի պատ-

կերներին: Նորից գործ ունենք հայտնի ձեակերպման հետ. «Հուշը դառնում է ներկա և ներկան երազ»: Վերհուշը, այսպիսով, պատմվածքում ձեռք է բերում կառուցվածքային տարրի արժեք, դառնում է տրամադրությունների փոխանցման, ութմերի փոփոխության միջոց:

Կառուցվածքային մյուս հատկանիշը պատմվածքը մի կերպարի վրա կառուցելու, այդ կերպարը կենտրոն դարձնելու եղանակն է: «Միրհավի» մեջ՝ «Իլան դային, «Լառ-Մարգարում»՝ դյուղի ջրբաշխը, «Ծիրանի փողում»՝ սրընգահար Հազրոն, «Տիգրանուհու» մեջ՝ գյուղացի Վասիլը և այլն, — այն կերպարներն են, որոնք Բակունցի պատմվածքների կառուցվածքում դառնում են ձողակալն այն ուժերը, որ խմբավորում են մյուս տարրերը՝ բնության և կենդանության միջավայրի պատկերներ, պատմական ու հոգեբանական զուգահեռներ:

Ժողովրդական լեզվամտածողության հետ է կապված Բակունցի պատումի հակիրճությունն ու ճշգրտությունը: Ռոմանտիկական գրականության երկարաշունչ, միջանկյալներով լի, ծանրաբեռնված նախադասությունների փոխարեն, ունակիստները, դրանց թվում և Բակունցը, գրականություն բերին սեղմ, խտացած, կենդանի ու բնական խոսքի կուլտուրան: Բակունցը կատարելագործեց արձակի տեխնիկան՝ ոչ այն է խոսքը զարգարելու, ոչ այն է՝ արտասովոր խոսքային կառուցվածքների կիրառության, ոչ այն է՝ գրական սերճախոսության, այլ ճիշտ հակառակը՝ նախադասությունը պարզեցնելու, սովորական խոսակցական ոճերին մոտեցնելու ճանապարհով:

Ակնհայտ է նաև Բակունցի հակիրճ ու սեղմ, պարզ ու թեթև գրական տեխնիկայի կապը միջնադարյան ժողովրդական արձակի՝ զրույցի ու առակների արտահայտման պարզության ու կոնկրետության հետ, հանգամանք, որին ուշագրավ զուգահեռներով անդրադարձել է գրականագետ Մ. Ավդալբեգյանը «Ա. Բակունցի կազմած «Աղվեսագիրքը» ժողովածուն» հոդվածում:

Բաղդատելով միջնադարյան առակների թարգմանության և Բակունցի պատմվածքների տեքստերը, բանասերը ցույց է տալիս, թե ինչպես հնագույն արտահայտչական ոճերը (որոշիչի ետադասություն, ենթակայի կրկնություն, նախադասության մեջ և այլն) մասնակցում են գեղարվեստական նոր ոճաբանության ձևավորմանը, հարստացնում են գրողի ունակիստական դիտողականությունը:

Արտահայտման սկզբունքներով շինելով «արխաիկ», Բակունցը դիմում էր այն հնագույն ոճերին, որոնք ստեղծվելով ժողովրդական միջավայրում, ժողովրդական լեզվամտածողության ազդեցությամբ, նոր արձակի մեջ էին բերում միջնադարյան զրույցների ու առակների, մանրավեպերի ու հիշատակարանների ոճաբանության գեմոկրատական հոսանքը:

Ինչո՞ւ Բակունցը օգտվում է հատկապես հիշյալ ժանրերի ոճերից ու արտահայտման եղանակներից: Ամենից առաջ այն պատճառով, որ նա այդ ժանրերի ծագումը կապում է ժողովրդական միջավայրի հետ: Այսպես, 1935 թ. թարգմանած «Աղվեսագրի» առաջաբանում, որ նա անվանում է հնագույն ոճով՝ Նախաշավիղ, Բակունցը գրում է. «Բոլոր առակագիրներից ու պատմիչներից առաջ առակը հորինել և պատմել է ինքը՝ ժողովուրդը»: Այնուհետև նա ասում է, որ առակագիրը լիաբուն օգտվել է ժամանակի ժողովրդական բանահյուսությունից, վերամշակել է այն ըստ նպատակադրման և այսպիսով գրի են առնվել բազմաթիվ անգիր զրույցներ: Առակախառն քարոզների հետ

գրականության մեջ խուժել է առակը և մանրավեպը, իսկ վերջիններս իրենց հետ բերել են նաև ժողովրդական լեզու ու ոճ»:

Հնագույն ոճաբանության տարրերը Բակունցը միախառնում է խոսքի ժողովրդական սկզբնաղբյուրներին: Նա դեն է նետում այն լեզվաոճական միջնապատերը, որ գրականություն մոծեցին ռոմանտիկները, նախ և առաջ մտահոգվելով, որ խոսքը լինի կոնկրետ, ճշգրիտ, արտահայտիչ, համապատասխանի նկարագրվող երևույթին:

Արտահայտման ճշգրտությունն ու կոնկրետությունը Բակունցի ոճակառուցման կենտրոնն ու միջուկն է, թեև առանձին դեպքերում նրա ոճը ունենում է տատանումներ՝ ոնալիստական պատումից դեպի ռոմանտիկական գրելաձևեր, սովորական խոսքից մինչև բիբլիական ոճի հանդիսավորությունը:

10

Գրական ստեղծագործության «չրադայը» ցանկանալով ուղղել կենդանի խոսքի վարար ալիքների հունը, Բակունցը ոչ միայն չէր բացառում գրաբարի օգտագործման անհրաժեշտությունը, ոչ միայն կողմ էր փոխառություններին³¹, այլև ժողովրդական լեզվի աղբյուրների՝ բարբառների օգտագործման հարցում դեմ էր ազգագրական ճշգրտությանն ու բարբառի ոճավորմանը, գրականության մեջ բարբառների անգիտակից ու հախուռն արշավանքին: «Ես ժողովրդական բանահավաք կամ ազգագրագետ չեմ»,—բողոքում էր Բակունցը, հրը նրան ասում էին, թե «Ծիրանի փողը» պատմվածքում շեղումներ կան Սասունի բարբառից³²: Նա գտնում էր, որ հախուռն մոտեցումը առաջ է բերում «լեզվի խառնվածություն» ու «թլվատություն», ուստի և պահանջում էր ստեղծագործական, մտածված վերաբերմունք. «Պետք է բարբառները կշռել գեղատառ կշռքի ճշտությամբ և վարվել այնպես, ինչպես այդ անում են ռուսական գրողները, որոնցից ես կբերեմ մի փորձ: Նրանք վերցնում են ժողովրդական մի արտահայտություն, մեկնաբանում այդ արտահայտության օրենքը և հետո իրենք այդ օրենքի հիման վրա կառուցում այն նոր բառը, որ անհրաժեշտ է ստեղծել: Այդ տեսակետից Թումանյանի փորձը շատ ուսանելի է մեզ համար»³³:

Լեզվական նատուրալիզմի հետ միասին Բակունցը մարտնչում էր գրքայնության, լեզվահորինման ֆորմալիստական պաճուճանքի, անբովանդակ ու մշուշապատ ֆրազի դեմ,—պայքարը տանելով գեղարվեստական խոսքի պարզության, ճշգրտության, գեղեցկության հունով, գրականության լեզուն «դիմակ-խոսքերից», մակաբույծ բառերից, անկենդան ու կոպիտ ձևերից, ոճի կեղծ նմանակներից ազատապրելու, ժողովրդական ակունքներին մոտեցնելու ճանապարհով:

Բակունցի խոսքը հենվում է լեզվական երկու շերտի վրա: Առաջինը՝ հայ գրականության հին ու նոր գեղարվեստական հուշարձանների լեզվական հարստությունն է, մյուսը՝ համաժողովրդական կենդանի խոսքի հարստությունը: Այդ երկու շերտերի միահյուսումը Բակունցը, սակայն, դիտում էր ոչ թե սրպես լեզվական երկու տարբեր որակների մեխանիկական համադրություն, այլ որպես միասնական գեղարվեստական որակական երևույթը կազմակերպող տարրերի բնական բաղադրություն:

Գրական լեզվի և ժողովրդական-խոսակցական լեզվի ոճական տարբեր շերտերի համագործակցությունը Բակունցի ստեղծագործություններում ենթարկվում է ժողովրդական լեզվամտածողության միասնական օրենքին:

Տեղական բարբառային բառերն ու ոճական դարձվածաբանությունը համարելով անհրաժեշտ ու պիտանի արժեքներ գրական լեզվի հարստացման համար, Բակունցը, սակայն, չի տարվում ինքնանպատակ կոլորիտայնությամբ և ոչ էլ այնքան «հողեղեն» է դառնում, որ ջնջում է գրականության լեզվի և գեղջուկի խոսվածքի սահմանները:

Ճիշտ է նկատված, թե բարբառային բառերը նրա գրվածքներում «նման են այն դաշտային ծաղիկներին, որոնք ավելի պեղեցիկ են երևում մշակված ծաղիկների կողքին»³⁴:

Ժողովրդական բառարմատներն ու դարձվածքները, խոսակցական սովորական ոճերն ու բարբառների լեզվական իրողությունները Բակունցն այնպիսի վիրտուոզությամբ է օգտագործում, որ թվում է, թե գոյծ ունես ամենաբարեկազմ, արիստոկրատական լեզվի հետ: Այնինչ, «ոճի դենդիզմը» Բակունցի պատումի միայն արտաքին, խաբուսիկ, թվացյալ տպավորությունն է, իսկ իրականում, էությունը Բակունցի լեզուն կյանքի թրթռումներով ու շրնշով հագեցած կենդանի խոսքն է, որ հեղինակի գրչի տակ շողշողում է բաղմազան հուզական հրանգներով:

Ահա, օրինակ, Բակունցի նրբակիրթ, «արիստոկրատական» լեզվով գրած պատմվածքներից մեկը՝ «Միրհավը»: Այստեղ բարբառային բառիմաստներն այնքան հմտությամբ են օգտագործված ու «կարված» լրական լեզվի բառերին, որ բոլորովին չեն նկատվում այդ «կարերը»: Օրինակ. «Անտառը ծանոթ էր նրան, գիտեր, թե որտեղ է սիրում բույն դնել ու կանչել միրհավը, մթին անտառների ոսկեփետուր թռչունը: Անտառի մեջ մամռոտ ժայռեր կային, արջաբներ, քամուց ընկած դարավոր կաղնիներ, որոնց վրա սունկերը շար էին ընկել: Մառերի կիսաշոր ճղները մամռոտել էին և կիսախավարի մեջ կարծես հետին ոտքերի վրա բրդոտ արջեր էին կանգնած:

Ժայռերին չհասած՝ դիմացից լավեց հրացանի պայթյուն: Աղմուկից զորնպաց անտառը, դեղին տերևներից ցողի խոշոր կաթիլները մետաղի ծանրությանամբ ընկան խաղալի վրա: Մթնկա խորշում թփրտաց գիշերահավը:

Ո՞վ պիտի լիներ: Կայծքարով հրացանի ձայն չէր, իսկ գյուղում ուրիշ բերդան չկար:

— Տեսնես ո՞վ է որս անում, — մտածեց նա:

Տերևները խշշացին: Դիլան դային տապ արավ: Պահվեց քարի հետը: Միրհավն էր: Հանգիստ, բուջուջ անելով փոխում էր արնագույն տոտիկները և կտուցով քրքրում լորենու փափուկ տերևները: Դիլան դային թաքստոցից գլուխը հանեց նշանի, հրացանի փողը երկարեց քարի վրա: Բայց հանկարծ թռավ միրհավը, հետքից մի ուրիշը, ապա երրորդը, չորրորդը...»:

Մեջբերված հատվածում լեզվական կազմությունը բարբառախառն գրական հայերենն է, բայց այդ կազմության մեջ բարբառային ձևերը (նղները շառ էին ընկել, արջաբներ, տապ արավ, բուջուջ անել, բերդան և այլն) այնպիսի նրբությամբ են տեղադրված գրական հյուսվածքը, որ բոլորովին չենք զգում դրանց ներկայությունը:

Բակունցի գրվածքներում պատումի ժողովրդայնության սկզբունքի խորացմանը ղգալի շափով նպաստում է հերոսների խոսքի ու հեղինակի խոսքի, հերոսների լեզվամտածողության ու հեղինակի նկարագրական ոճի ար-

տահայտման եղանակների միասնությունը, այդ հրկու տարրերը իրար մոտ բերելու, «նույնացնելու», միաձուլելու և միասեռ տեսքով ներկայացնելու ձգտումը:

Բակունցի պատմվածքներում թե հերոսների խոսքի և թե հեղինակի պատմի միջև չկան քիչ թե շատ էական տարբերություններ: Հեղինակի պատումը նույնպես գտնվում է ժամանակի ժողովրդական-խոսակցական լեզվի օրենքների իշխանության տակ, սնունդ է ստանում այդ լեզվին բնորոշ շարահյուսական կառուցվածքից ու արտահայտման հնչերանգից, խոսակցական պարզ հոսանքից ու կենդանի շեշտերից: Ժողովրդական կենդանի լեզվի ալիքները ուղղություն են տալիս նրա հեղինակային խոսքին: Դա, սակայն, ղտարյուն փոխառության ու ոճավորման երևույթ չէ, այլ ենթարկված է գեղարվեստական ստեղծագործության բարդ օրենքներին, որը ինքնին կոչված է բացառել լեզվի ազգագրական վերարտադրությունը և ներկայացնել բարբառի պատճենման հնարավորությունը:

Ի՞նչ ճանապարհով է Բակունցը հասնում գեղարվեստական այդ խնդրի կատարմանը:

Նրա դրվածքներում դեպքը պատմողը միայն հեղինակը չէ: Պատմողը հանդես է գալիս երկու դերով, միացնում է երկու անձնավորություն: Առաջինը դրանցից այն միջավայրի ներկայացուցիչն է, որ լսել կամ տեսել է տվյալ կոնկրետ դեպքը կամ տվյալ կոնկրետ հարաբերությունը: Երկրորդը՝ արվեստագետ հեղինակն է, որ գրական մշակման է ենթարկում «կենսական պատմությունը», գտնում է դրա մատուցման ձևն ու կառուցվածքը: Միջավայրի ներկայացուցիչը նույնպես, ինչ-որ անտեսանելի ձևով, հանդես է գալիս որպես պատմող, մտնում է պատմվածքների գործող անձանց շարքը և իրեն հատուկ արտահայտման եղանակը հաղորդում հեղինակի խոսքին:

Պատմողի կերպարը Բակունցի ստեղծագործություններում հաճախակի տատանումներ է ունենում՝ նույնանալով հերոսներին և ընդլայնվելով՝ մինչև հեղինակը և, այս ճանապարհով, գեղարվեստական երկը դառնում է ավելի բազմապատկեր, գույներով բազմազան ու կենդանի: Պատմողը և հեղինակը փոխարինելով միմյանց, տարբեր հարաբերությունների մեջ են մտնում հերոսների հետ:

Բակունցի անհատական միասնական ոճի մեջ կատարված այս փոփոխությունները ցույց տալու համար վերցնենք «Նամակ ռուսաց թագավորին» պատմվածքի օրինակը: Հեղինակից բացի, այստեղ կա նաև նրանից առանձնացած պատմող: Վերջինս ականատեսի ստուգապատում ոճով պատմում է Արթին պապի կյանքի ողբերգական էջը՝ նրա բնավորության, վարքագծի, սովորության բոլոր մանրամասնությունները: Պատմողը մեջ է բերում նաև Արթին պապի խոսքի ժողովրդական ձևերը:

Պատմողը ամբողջ պատումի ընթացքում շարունակ տատանումներ է ունենում. մեկ փոխարինում է հեղինակին և հեղինակ դառնալով մեկնաբանում է դեպքերը, մեկ մտնում է հերոսի մաշկի մեջ՝ նրա ուրույն մտածողությամբ ու ձևով, նրա հայացքով վերարտադրելու անցուղարձը: Պատմողը հեղինակ է դառնում, երբ Արթին պապի ներքնաշխարհից դուրս երևույթներն է ներկայացնում, ավելի ստույգ՝ երբ պատմում է այն մարդկանց մասին, որոնք ինչ-որ դեր են խաղում պապի կյանքում: Իսկ «նույնանում» է հերոսի հետ բոլոր այն դեպքերում, երբ ցուցադրում է պապի ներքին ապրումները, նրա հոգու տագնապներն ու ալեկոծությունը:

Առաջին դեպքում պատմողը «օրյեկտիվանում» է՝ մի տեսակ «չեզոք» դիրք է գրավում, երկրորդ դեպքում՝ «սուբյեկտիվանում» է, ամենասերտ մերձեցումն է հաստատում հերոսների հետ:

Ոճական ուրիշ երևույթի ենք հանդիպում՝ կարգալույժ «Միրհավը»: Այստեղ չենք տեսնում հեղինակի ու պատմողի այն հարաբերությունը, որ կար նախորդ պատմվածքում: Պատմողի դերը իր վրա է վերցրել հեղինակը: Դիլան դայու սիրո պատմությունը տրվում է առանց միջնորդ-պատմողի, միայն հեղինակալին մեկնաբանությամբ:

«Միրհավում» նույնպես քացակայում է հերոսի անմիջական խոսքը: Խոսքի երկու շերտերը՝ հեղինակայինն ու հերոսինը, այնպես են միահյուսվել, որ դժվար էլինի տարանջատել: Ուրիշ խոսքով հեղինակի և հերոսի մտածությունները այնպիսի ոճական միասնության են հասցված, որ պատումը ընկալվում է որպես միակտոր հոսանք: Օրինակ. «...Արևը խաղում էր մայրամուտի ամպերի հետ: Անտառում լուռություն էր: Միրհավը թռել էր հեռու... Մամռոտ քարի վրա երկու փետուր էր ընկած, դեղնագույն, սև պուտերով, իսկ թփի շոր ճյուղերին՝ արյան կաթիլներ:

Դիլան դային ձորով իջավ ներքև:

Նրբեմն երազ էր թվում միրհավը, բայց մտրակի տեղերը մրմռում էին, աչքի տակ ցավ էր զգում, ոտքերը թեթև դողում էին:

Սեղմել էր հրացանի տաք փողը, ինչպես միրհավի մարմինը, որին միայն մեկ վայրկյան շոշափեց և մատների ծայրով զգաց, որ բմբուլը փափուկ է: Միրհավի մարմինը՝ տաք բմբուլ, ինչպես Սոնայի մարմինը լաշվարդ շապիկի տակ:

Տուն չգնաց: Քարքարոտ արահետով իջավ այգին: Ծոնչաց հնձանի դռնակը, ներս մտավ, մեկնվեց բարե հատակի վրա...»:

Միայն հեղինակն է պատմում, բայց նրա պատումը չէր ունենա այն գեղեցկությունն ու դրամատիկական հագեցումը, եթե նրա խոսքի մեջ աննկատելիորեն մուծված չլիներ Դիլան դայու պատկերացումներին բնորոշ արտահայտման ուրույնությունը:

Դիտված բոլոր ձևափոխությունները բնական հնչերանգներով են մարմնավորվում Բակունցի պատմվածքներում, — այնքան բնական, որ չի կարող խոսք լինել ոճավորման մասին: «Արվեստը որպես հնարանք» ձևապաշտական բանաձևը խորթ էր Բակունցի գեղարվեստական մտածողությանը:

Կ. Չուկովսկին, ռուսաց լեզվի փայլուն գիտականներից մեկը, ունի այսպիսի մի արտահայտություն՝ «ժողովրդական գեղադիտական ճաշակ»: Բակունցի մասին կարելի է ասել, որ նա ունի բառի ընտրության ու գործածության ժողովրդական գեղագիտական ճաշակ, որով և սլայմանավորված է նրա արձակի արտահայտչական միջոցների՝ համեմատությունների, դարձվածաբանության, էպիտետի, մետաֆորների ժողովրդական հիմքը, նրա «բառային պատկերների» բնականությունն ու անմիջականությունը:

Ժողովրդական ֆոլկլորային ակունքներ ունեն Բակունցի կիրառած դարձվածաբանությունը, այլաբերությունը, մետաֆորները: Ստեղծվելով ժողովրդի լեզվաոճական առօրյայում, լեզվի արտահայտչականության այդ միջոցները դրական կիրառության ժամանակ պահպանում են խոսքի ժողովրդական կառուցվածքը և նախադասությունը դարձնում են ավելի սեղմ ու ավելի արտահայտիչ:

Դ. Դեմիրճյանի ձեռագիր թղթերի մեջ պահպանվել է գնահատականի այսպիսի մի բեկոր. «Բակունցը բառաորոնում չունի»:

Դեմիրճյանը նկատի ունի ոչ թե ուղղակի բառաորոնումը, այլ նոր բառերի ստեղծումը: Իսկ թե ինչու էր Բակունցը՝ լեզվի օրենքների փայլուն դիտակը, հրաժարվում նոր բառեր հնարելուց, դա նույնպես որոշակի սկզբունք էր նրա համար: Այդ մասին նա ասում է. «Շատ անգամ ստիպված ենք լինում հնարել բառ, իրար կցել ու նոր խոսք ստեղծել, այն ժամանակ, երբ մեր գյուղերում հազար տարիներ գործ են ածվում որոշ տերմիններ ու բառեր»³⁵:

Իր դրական աշխատանքը, այդ թվում նաև գրվածքների լեզվական ձևավորումը, նա չէր պատկերացնում ժողովրդի անմիջական շփումից անկախ: 1929 թ. գրած մի նամակում Բակունցն ասում է, որ մտադիր է դուրս գալ շրջագայության՝ ժողովրդագիտական նյութեր հավաքելու նպատակով. «Որոշել եմ սապոգներ հագնել, մի սումկա ուսս գցել, ման գալ գյուղեր, քաղաքներ, հավաքել փշուրներ և մի քանի բան ստեղծել»³⁶:

* * *

Ակսել Բակունցը հայ մշակույթի հավիտենական շարժումը մտած սիրելի ու թանկագին անուններից է, որի վաստակը ընդմիշտ կապրի սերունդների հիշողության մեջ, նրանց հոգում առաջ բերելով երախտագիտության նույնպիսի զգացմունքներ, ինչպիսին ունեն նրա հանդես պատրվա ընթերցողները:

Արդեն մեծ տարածություն է բաժանում մեզ Բակունցի ողբերգությունից և ուրիշ այդպիսի տարիներ կբոլորեն,—բայց միշտ, ինչպես առաջին ալպիական ծաղիկը, թարմ ու բուրավետ կմնա Բակունցի վաստակը՝ ժամանակի ընթացքի մեջ ավելի իմաստնացած, միշտ կհիշվի ազնիվ ճշմարտությամբ ծանրացած նրա հայացքը, որի մեջ երևում են ժողովրդի ապագայի հրացուլը, նրա ճակատագիրն ու շուրջ ավանդները:

Ամեն մի նոր սերունդ նրա ստեղծագործության մեջ կբացի նոր արժեքներ. մերթ կայծքարի նման փայլատակող, մերթ աշնան անտառի տերևների նման խշշացող, մերթ լիքը հասկերի նման ճայթող, մերթ պողպատի պես զրնգացող ակսելյան բառերի գեղեցիկ հյուսվածքից կքաղի հայրենի հողի, մայրենի լեզվի, ազգային բնավորության, երկրի բնության և ճշմարտության մեծ սերը,—նվիրական սկզբունքներ, որոնց շաղախից էլ հաղմված էր Բակունցի անկրկնելի անհատականությունը:

ԳՈՒՐԳԵՆ ՄԱՀԱՐԻ

Դու կամեցար թո հրգերով
լինել հեռու ու անաղարտ,
Երգողական թո ձեռներով
Բռնել միայն դափնի ու վարդ,
Բայց կոչեցին օրերը բեզ
Որոյես մարտիկ, շեփորահար...

Այս տողերով է բնութագրել Գուրգեն Մահարին իր ստեղծագործությունը: Ծշմարիտ ինքնանկար-խոստովանություն՝ հանված անցած ճանապարհի և սեփական գեղարվեստական փորձի տվյալներից:

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության մեջ, արդարև, առանձնահատուկ հրանգ է ստացել ժամանակի ու դաշտային ծաղիկների, շեփորի ու վարդի, օրերի շառաչի ու դարնան անձրևի, դարաշրջանի ու ջինջ, վճիտ աղջկա, ժողովրդական լաջն կյանքի ու ճերմակ, խըշշացող բարդիների ավանդական «հակասությունը»: Դա հասարակական և անձնական ապրումների, կոլեկտիվ ու անհատական ղգացմունքների, պոեզիայի առարկայի և նրա դերի հարցն է, որը Մահարին լուծում է դրական ձևով և սկզբունքորեն ճիշտ: Այդ երկու կողմերը հանդես են գալիս անխղճի միասնության մեջ. ոչ կարմիր կակաչների սերն է ղոհարելվում պղնձի քնարին, ոչ էլ պոեզիայի տեսադաշտից դուրս է մղվում նրա էությունը՝ քաղաքացիական բովանդակությունը:

«Կարմիր կակաչներ» (1947—1948) բանավիճային պատմվածքի մեջ, ամփոփելով իր երկարամյա մտորումները արվեստի նպատակների շուրջը, Մահարին հանդում է հեղափոխական նոր իրականության և մարդկային քրնրուշ հույզերի, ժամանակի և աշխարհի «բոլոր ծաղիկների» բարձր սինթեզի անհրաժեշտության գաղափարին:

Գուրգեն Մահարու ստեղծագործության «թաքուն արդիականությունը» չհասկացվելով, քննադատության կողմից դիտվել է իբրև հեռացում ժամանակի աչրող խնդիրներից, որակվել է «ստեղծագործական շեղություն» անունով, իսկ նրա որոնումները ինքնատիպ և ինքնուրույն գրեւաձևի բնագավառում համարվել են սոցիալապես չիմաստավորված ոճի ու ձևի գրսեորում: Տխուր թյուրիմացություն, որի մեջ անհրաժեշտ ուղղումներ մացրեց ժամանակը:

1

Գուրգեն Մահարին («մետրիկական» վկայականով՝ Գուրգեն Աճեմյան¹) ծնվել է 1903 թվականի օգոստոսի 1-ին, Վանում: Հայրը՝ Գրիգոր Աճեմյանը, ծննդավայրի գալրոցներից մեկի տեսուչը, հայտնի էր իբրև կրթված անձնավորություն, նաև քաղաքական գործունեությամբ՝ «արմենական» կուսակցության շարքերում (1907-ին դառնում է ներկուսակցական պայքարի զոհներից):

Նախնական կրթությունը Գ. Մահարին ստացել է Վանի նորաշեն և Երամ-
յան վարժարաններում, աչքի ընկնելով իբրև ընթերցասեր աշակերտ։ Առա-
ջին ընթերցանության նյութերի մեջ էին «Մեղրագետ» դասագիրքը, արևմտա-
հայ բանաստեղծների ժողովածուները, Շիլլերի «Վիլհելմ Տելլը», Բաֆֆու
«Կայծերը»։

«Ոսկե մանկությունը»՝ «ամենամեծ արևը երկնքի վրա», շարունակվում
է կարդացած գրքերի ներշնչանքներով, մինչև աղեսալար-սևավոր 1915 թվա-
կանը, երբ «չքաղաքի քարտեղի վրայից այն, ինչ կոչվում էր Արևմտյան Հա-
յաստան և մեկուկես միլիոն հայերի արյունից մի անգամ էլ ծաղիկները կար-
մըրեցին և վերջալույսները արյուն հագան...»²։

1915 թվականին, հերոսական ինքնապաշտպանությունից հետո, Վանի
բնակիչները ևս բռնեցին գաղթի ճամփաները՝ շարժվեցին դեպի Կովկաս։

Գաղթողների մեջ էր նաև Մահարին՝ մոր և հղբայրների հետ. «Ես էջ-
միածին ընկա, հետո Դիլիջան, հետո Երևան, քաղաքից քաղաք, փողոցից փո-
ղոց, մայթից մայթ, որբանոցից որբանոց»։

1917-ին, երբ արդեն սկսել էր «գաղտնի տեսակցությունները» Հելիկոնի
մուսանների հետ, Մահարին դառնում է Երևանի թեմական դպրոցի աշակերտ։

Այդ օրերի իր ներշնչանքների մասին գրել է. «Կարդացի Տերյանի «Մթն-
շաղի անուրջները»։ Ահռելի տպավորություն։ Թեմական դպրոց։ Արսեն Տեր-
տերյան։ Երևան, երկրորդ որբանոց։ Խմորատիպ թերթ՝ «Նպատակ»։ Առաջին
արձակ և չափածո բանաստեղծություններ։ Առաջին անգամ տպվում եմ Երևա-
նի «Աշխատանք» շաբաթաթերթում՝ 1917 թ. նոյեմբերի 23-ին։ Ապա Թիֆլի-
սի «Վան-Տոսպում», «Հորիզոնում», Երևանի «Ժողովուրդ»-ում։ Աշակերտա-
կան «Վերածնունդ» շաբաթաթերթում՝ երգիծական նամակների շարք։ Թիֆլի-
սի «Վան-Տոսպում»՝ գրախոսական-հոգված «Հրազդան» գրական ամսանախի
մասին՝ Մենարփունի ստորագրությամբ։ Էլի կեղծանուններ՝ «Գ. Արփունի»,
«Գ. Դժճուն», «Դուրիս», «Գուրգեն», «Գ. Մահարի»³։

Սկսնակ Մահարու վաղ տպավորությունների մեջ էր տասական թվական-
ների գրական երիտասարդության կուռքը՝ Վահան Տերյանը. «Իր տխրաշունչ
ու թավշե շնչով ինձ օրորել էր Վահան Տերյանը և անձրևով ու մշուշով լցվել
էի ևս, որբանոցը, Երևանը, աշխարհը»⁴։

Վահան Տերյանի լուսնդեն անուրջների կողքին հայոց Հելիկոնում տիրա-
կան դիրքեր էր գրավել այսպես կոչված «գաղթականական» պոեզիան՝ մեռե-
լոցի, մոռացումի, ունայնության, կիսալուսինների, անլույս գիշերների, սև
ուրվականների, գերեզմանների, աղոթքների, սաղկերների պատկերային դա-
լուկ շարքերով, որոնց շունչն ականրևորեն զգացվում է Գ. Մահարու վաղ
(1917—1922) բնարի ոճային համակարգի վրա. «Երկնքում թռչուններ են մե-
ռել, մաղում են փետուրներ հեռավոր...», «Ձորն է ընկել իրիկնային բեկուն
քամին...», «Արտամետյան գիշերներ իմ երգերի պարտեզում», «Խոհանոց կդառ-
նան մոռացումի հովիտին...», «Անսկիզբ, անվերջ անձրևն է երգում...», «Ցայ-
գը անլույս, սևասև...», «Ձար կյանքում չկար ոսկի բանալին»..., «Դու մի նուրբ
աղջիկ ևս, դու մի սև վերջալույս...»։

Առաջին բանաստեղծությունների տպավորության հիման վրա «Վան-
Տոսպ» թերթը 1918 թվականին, ի լուր ամենքի, հայտարարեց. «Թուրքահայ
որբ գրականությունը որբ մահարիներով պիտի ծաղկի»։

Հայ ժողովրդի վերջին, ծանրածանր դեպքերի բնորոշ կոլորիտն արտահայ-
տող «կապույտ առասպելների», մոխրագույն զանգերի, մենավոր գիշերների,

խորտակված պատրանքների նվազները, իր խսկ բնորոշումով՝ «մեռնող երգերը», չէին հնչում սպասածին պես: Մահարին խոստովանում է՝ «աշխարհը հուր է հագել, քո երգը չի ճանաչում» (1919), այդ խոստովանության միջոցով արտահայտելով բանաստեղծական նոր ութմերի հասունացած պահանջը:

Գ. Մահարու բանաստեղծություններում, ի տարբերություն հայոց Պառնասում «նարեկացիություն» ճովողող, անհույս աղոթքներին տրված գրիչների, կային նաև արևային լույսի շերտեր, հույսի երազանքներ՝ «Մթնշաղի կապույտ թևին՝ արևի ոսկին...», «Լույս կա դարձի կածանում», «Հոգիս մի կարմիր թռչուն-փարվում է արևին»...

Սա բանաստեղծական իր տեսագիծն էր, որով հաղորդակցության էր գնում Վահան Տերյանի և Միսաք Մեծարենցի արևականչերի հետ՝ «Երեկոներդ հնչում են հիմա որպես մոխրագույն, հեռավոր զանգեր՝ երգերիս կապույտ մարգերի վրա...» (1922):

Բանաստեղծության մեջ յուրացնելով կապույտը, Գուրգեն Մահարին, բնականաբար, անջատվում էր սևագույն տեսիլներից և կապույտի ճամփաներով մղվում դեպի արևային գույները: Նրա «արևային տարերքի» ծննդյան մեջ, անտարակույս, դեր է խաղում Նզիշի Զարենցի հեղափոխական ութմերի և հրային շիկացումների բանաստեղծությունը:

«Դժգույն էր և աղքատ դաշնակցական Հայաստանի Պառնասը: Դաշնակցական Պառնասն այդ դժվար տարիներին բռնված էր գինարբուրով և թղթախաղով:

Որբանոցային «գրական» աշխարհում սիրված էր Վեսպերը, որը ստեղծել էր մի տեսակ դադթականական պոեզիա.

Ոսկե աշուն է նստեր մեր մոխրացած տան բոլոր,
Ոսկեղեղին տերերն են հագով թափեր են պարակղ...

Ոստանիկը իրեն նման կարճ ու թեթև բաներ էր գրում, Ֆենիքսը ճոռում ու կեղծ կլասիցիզմով նարեկացիություն էր անում, Արմենուհին իր սախարինե լիրիզմով սեր էր ճովողում...

Այս գորշ ֆոնի վրա Զարենցի անունը պայթեց յուր մեծ նման:

Միամանթոյի ահարկու տեսիլներով էի հուզվում, Վարուժանն էր ինձ տանում մինչև հեթանոսականը, թափառում էի Մեծարենցի «Ճամփաներում վրա», ինձ գրավում էր Թերեյանի «Հանրմը», Կնուտ Համսունի «Պանը»:

Ու ես տեսա-ճանաչեցի Զարենցին.

Հեռո՛ւ, մոտիկ բնկերներին, աշխարհներին, արևներին,
Հրանման հոգիներին...

Նոր էր այդ աշխարհը, իրերը, ութմը, պատկերները, գույներն ու ստվերները:

Նոր էր աշխարհը, առնական, խորին:

Հեղափոխությունը ես՝ Նզիշի Զարենցով ընդունեցի այն ժամանակ:

Լցվեցի ես, որբանոցը, Երևանը, ամբողջ աշխարհը՝

Շփոթ երգերով, ու աղմուկներով:

Երևանի երբեմնի «անգլիական բուլվարում» ծանոթանալով արդեն համբավի հասած Նզիշի Զարենցի հետ (Նիկոլ Աղբալյանի «Հայտնագործումից»

հետո), Գ. Մահարին պարբերաբար հայտնվում էր այն որբանոցում, ուր իբրև որբերի դաստիարակ աշխատում էր բանաստեղծը:

Նա իր հետ տանում էր բանաստեղծությունների ձեռագրերը՝ կարծիքի: Դրանք արձագանք չէին գտնում՝ վհատ ապրումների և տխրահիշատակ անկատարության պատճառով:

Մահարին պատմում է. «Ես նրան տվի մի տետր: Անհամբեր և ջղային կարդաց, շուտ տվեց, էլի կարդաց, չհավանեց, անցավ, կրկնեց և մատը դրեց մեկի վրա.

— Ա՛յ, այս մեկը լավն է...

Արտասանեց առաջին տունը.

Փռել եմ ես կապույտ նաղանքների մուժում,
Ինչ-որ իզուր ու զուր ցրել եմ ու թողել
Հին գուլերի ճամփին, ճամփաների փողում...»⁶:

Այդ օրերին էլ դրվում է Չարենց-Մահարի մտերմության և գրական համագործակցության սկիզբը, որը ճակատագրական դեր խաղաց գրական այլևայլ ուղիների վրա տատանվող Մահարու բանաստեղծական անհատականության ձևավորման մեջ:

2

Քսանական թվականների սկզբից «որբանոցային տղաների»՝ սկսնակ բանաստեղծների հետ Ալեքսանդրապոլի «Բանվոր» թերթի սրբագրիչ Դուրգեն Մահարին ներգրավվեց պրոլետարական գրական շարժման մեջ՝ նախ իբրև Աղատ Վշտունու «Մուրճ» (1922-ից), ապա՝ Նդիշե Չարենցի «Նոյեմբեր» (1925-ից) խմբակցությունների եռանդուն անդամ. թե մուրճական, թե նոյեմբերական շրջաններում Մահարին երևաց իբրև գրական խնդիրներով այրվող խառնվածք՝ միշտ դիրքերի վրա, գրապայքարի հորձանուտում:

Թեև այդ տարիներին նա կատարում է նաև արձակի փորձեր, լենինականի ազիտ-սատիր թատրոնի («Լաստ») համար գրում էր ազիտ-օպերետներ՝ ագիտականեր, մամուլում հանդես էր գալիս հրապարակախոսական և գրական-բանավիճային հոդվածներով, սակայն իր բուն կոչումը տեսնում էր բանաստեղծական մուսանների մտերմության մեջ:

Պարբերական մամուլի հրապարակումներից բացի, տասնամյակի ընթացքում լույս են տեսնում «1920—23?» (1923), «Տիտանիկ» (1924, Ալեքսանդրապոլ), «Շիրակի ջրանցքը» (1925, Լենինական), «Բարդիներ» (1927, Երևան), «Վարսակներ» (1928, Թիֆլիս) գրքերը, իսկ 1932-ին՝ քնարական բանաստեղծությունների, պոեմների և բալլադների հավաքածուն՝ «Մրդահաս» խորագրով, Մ. Սարյանի նկարչական ձևավորումով և դիմանկարով:

Լինելով տպավորվող բանաստեղծական խառնվածք, Մահարին իր «քնարական աշխարհը» կառուցելիս, բնականաբար, սկզբում գնում է սիրելի բանաստեղծների հետքերով: Նրա տողերն են խուժում տերյանական-մեծարկեցյան հուղապրումներ, վարուժանյան-թեքեյանական ոճաձևեր, Խենիսյան քնարի իջնող-տխուր գույներ, շարենցյան բարձրացող-պաթետիկ տրամագրություններ, լեֆիստական-ֆուտուրիստական պատկերներ՝ վերացական, կոսմիկական հեռորոշության խառնուրդով:

Վաղ տարիների բանաստեղծական խճանկարը ձևավորվում է հիշյալ «ակունքների» խաչավորումից:

Մերթ Գ. Մահարին հրապուրվում է լեֆական հնչախաղերով և «երկաթե երգի» սլաշտամունքով, մերթ նրան գրավում են Չարենցի «Ռոմանս անսերի» դրույթները, մերթ՝ հսկայական բոհեմական-կաբակային ըղձաբները («Գնամ հիմա բոսյակի պես, ընկնեմ փողոց—ընկեր գտնեմ»), մերթ նույն Եսենինի «գեղջկական տխրության» զանգերը, մերթ մեծարենցյան գունախաղերը, մերթ էլ տերյանական սիրո կանչերը...

Այս բոլոր «ակունքները» Գ. Մահարու բանաստեղծություններում երևում են կամ ուղղակի յուրացումների, կամ էլ «անուղղակի» անդրադարձումների տեսքով:

Դեգերելով բանաստեղծական ավանդական և նորաձաշակ ուղիների վրա («Վերջալույսի գիշերի» և նման ավանդական սլառերների կողքին նա գրում է «արևը՝ կարմիր ափիշա» հույժ ժամանակակից տողը), Մահարին դեռևս չունի ինքնուրույնության ներքին ուժ, ուստի և «հարկադրաբար» դիմում էր գրական աղբյուրներին՝ հաճախ անճիշտ մեկնաբանություններով:

Գ. Մահարին հոգեկան շփման եզրեր գտավ հատկապես նէպական միջավայրի գրական մոդելի՝ «Եսենինականության» հետ:

Ինչպես ժամանակակիցներից շատերը, Գ. Մահարին ևս խոնկերով բուրոզ, գյուղական զանգերով դողանջող Եսենինյան տխրության մեջ չէր նշմարում ռուս բանաստեղծի դրամայի բուն էությունը և տեսնում էր լոկ «քաղաքակրթության»՝ գյուղի ավերման սկզբնապատճառի շեշտը: Դրա արտահայտությունն էր իր «Փառասունքը»՝ չեղյալ Հիսուսին հավատացող գյուղացու կերպարով, որը «երկաթե հյուրի» դեմ ուղղված Եսենինի «Сорокоуст» բանաստեղծության հայկական արձագանքն էր:

Ա. Վ. Լոնաչարսկին դառնալով Ս. Եսենինի ստեղծագործության միակողմանի պատկերացմանը, գրում էր.

«Հարկավոր չէ Եսենինին և Եսենինականությունը բացարձակապես նույնացնել: Հարկավոր չէ ոչ թերագնահատել, ոչ էլ գերագնահատել Եսենինին: Եսենինը շատ նուրբ հոգով մարդ էր, արտակարգորեն ճկուն և արտաքին աշխարհի բոլոր տեսակի շփումներին շատ դյուրին ենթարկվող:

Եսենինը գյուղից եկավ ոչ թե որպես գյուղացի, այլ որոշ իմաստով որպես գյուղական ինտելիգենտ: Բայց նա հիանալի գիտեր գյուղը, նոր ձևով արտացոլեց այն պոեզիայում և շուտով մոդա դարձավ: Պետք է ասել, որ այն շրջանում, երբ նա եկավ մայրաքաղաք, ուժգնորեն հրապուրվում էին գյուղով, գյուղում որոնում էին ճշմարտություն և հայտնություններ:

Դյուղի մասին, գյուղական այն տխրության մասին, որ բուրում են խնկով և դողանջում զանգերի պես,—Եսենինի գրած բանաստեղծությունները նշանավորում են ստեղծագործության առաջին շրջանը⁸:

Եսենինի ստեղծագործության մեջ անդրադառնում են սոցիալական որոշ շերտերին համակած գաղափարական և հոգեբանական երերումները, բայց նա ներքին դժվարին պայքարով ձգտում է հասկանալ պատմական պրոցեսի ուղիությունը, ձգտում է հասու լինել, թե «ո՞ւր է տանում մեզ դեպքերի ճակատագիրը...»:

Մահարու հայացքների սահմանափակությունը, գումարած դրան նէպի շրջանում ստեղծված այն գաղափարական-հուղական անկայուն միջավայրը, որը չէր ըմբռնում հեղափոխության ժամանակավոր տակտիկական նահանջի

իմաստը և որի հետ կապված էր Մահարին, անշուշտ, սննդարար հող էին ստեղծում եսենինականության տարածման, մասնավորապես քաղաքի դեմ ուղղված նահապետական-գյուղացիական խռովության տեսակետի «որդեգրման» համար:

Դիմելով «սկզբնաղբյուրներին», Մահարին որոնում էր իր երգի ճանապարհը:

Նրա ճանապարհը, սակայն, բախվում էր գրական իրադրության արգելքներին և ժամանակի գեղագիտական նախապաշարմունքներին:

«Երկաթի երգի», իբրև բանաստեղծության գլխավոր սկզբունքի, մեծաշանքի պայմաններում, դասականության հերքման դարբնոցա-մուրճական դիրքերի տարիներին «անհատական» (մտերմական) սկզբունքը համարվում էր կամ գրական հին ավանդների անժամանակյա վերադարձ, կամ նույնիսկ քաղքենիություն:

Դեռևս չէին ճշտված նորագույն քնարերգության զարգացման սահմանները, ավելին՝ «գրական օրենսդիրները» անհատական ամեն մի հուղապրում կապում էին իր դարն անցած հոգեբանության վերադարձի հետ:

Այս մտայնության դեմ առաջիններից մեկը ծառացավ Գ. Մահարին: Հայ դասականներին նվիրված ձոներից բացի նա գրեց նաև մի շարք բանավիճային բանաստեղծություններ: Դրանց մեջ էր «Վերջինը» (1924) ծրագրային բանաստեղծությունը, որով բացվում է «Տիտանիկ» ժողովածուն:

Վերջին պոետն եմ, լսեցեք ինձ,
Վերջին կարոտն եմ նախաբաղձ,
Ինձանից հետո վիհ կբացվի,
Սահմանագիծը կլինի պարզ:

«Սահմանագծի» հոգեբանական ջղաձգությունը, յուրօրինակ ռեակցիա լինելով «սրնդային», մտերմական, անհատական քնարերգությունը հարցականի տակ դնող հայացքների դեմ, իր բուն էությունը բնավ էլ միակողմանի տեսակետ չէր: Նեոֆուտուրիստական հափշտակություններից և բոհեմական ըզձանքներից «ազատագրված» Մահարին կոչ էր անում վերականգնել դասականության խզված կապերը, քնարերգության մեջ պղնձի նվազների կողքին տեղ բացել նաև մտերմական ասպրումների արտահայտման համար:

Մի քանի տարի անց Մահարին գրեց իր տագնապների հերթումը՝ «Առաջինը» բանաստեղծությունը (1927), ուր ասում էր.

Ես վերջինը չեմ, հասկացեք ինձ,
Եվ բոլր կարոտն իմ վերջինը չէ.
Կմամուճաս դու, կապույտ քախիձ.
Այնքան նոր երգե՛ք պիտի հնչե՛ն:

Զիշտ չի լինի ասել, թե «կապույտ թախիձը» հաղթահարվեց վերջնականապես, առանց հոգեբանական ներքին հակասությունների. բանն այն է, որ Գ. Մահարու քնարի մի երակը մնաց ողբերգական մանկության և հայրենի եզերքի ողբերգական կարոտի սահմաններում, «կապույտ տարիքի» հետ:

Այսուամենայնիվ, նրա քնարերգության մեջ բարգավաճեց հայրենի հրեշտանների և ազգաստանների, ակացիանների և բարդինների, «ոսկի, հասկե աղջիկների...» և ոսկեհանդերձ արտերի, դարնան անձրևների ու լուսինային հովվերգության տարերքը:

Թեև ժամանակի քննադատությունը սրեր է ճոճել Գ. Մահարու բարդինների և վարսակների, սերերի և լուսինների դեմ⁶, անգամ նրա քնարը համարել է ժամանակավրեպ՝ հազար ու մի որակավորումներով («մեշչանական», «անհատապաշտական», «մանր բուրժուական»¹⁰ և այլն), բայց այդ պայմաններում իսկ նա ստեղծել է վերին աստիճանի մահարիական իր երգի աշխարհը՝ «իմ այգում հասել է իմ երգը,—չեմ եղել երգի մուրացիկ»:

Գ. Մահարու քնարական ներշնչանքներն ունեցել են նաև պաշտպաններ: Դրանց մեջ էր նրա ստեղծագործության ղարգացման ընթացքին ուշի ուշով հետևող Նդիշե Չարենցը, որը «Մրգահաս» ժողովածուն արժեքավորել է «Մահագրություն մի գրքի վրա» հայտնի ձոնով:

Պայծառ է մեր երկրի գալիքը,
Օ՛, բերրի հերկերի գուսան:—
Թող հավետ ապրի այս ծաղիկը
Մեր դաշտերում բուսած...

Ե. Չարենցը Գ. Մահարու քնարը գնահատում էր նախ և առաջ, իբրև «նույնմբերական» դավանանքի յուրացում՝ երկրի առարկայական գույների արծարծումների, ապա նաև՝ ղգացմունքների բնականության համար:

«Մրգահասը», արդարև, նորագույն քնարերգության գեղարվեստական հայտն էր:

Դուրգեն Մահարու ներշնչանքների մեջ առաջին տեղը գրավում են բնության բանաստեղծությունները:

Միանգամայն յուրօրինակ է նրա բնակարանային քնարերգության կառուցվածքը: Տխուր և տրտում, խոնարհ և դալուկ բնության ավանդական պատկերային շարքերի դիմաց, որոնցով ողողված է եղել հայոց բանաստեղծությունը, աշնան և տերևաթափի, մայրամուտի և մթնշաղի գույների փոխարեն իր բանաստեղծություններում Մահարին բացում է արևային, պայծառ, զրնգացող գույների շրեղ հանդես, ուր գլխավոր սահմանակետերն են «զվարթ ալդեստանները», «ոսկևիոր արտերը», «խրխնջացող գարունները», «ոսկե հնձանները», երկնամերձ բարդիններն ու դաշտային կակաչները, հայրենի երկրի ջինջ երկինքն ու լույսի նման թափանցիկ օդը:

Սա բնականաբանության միանգամայն նոր որակ էր: Դրա հարուցողը իր վերածնված երկրի, զրնգացող հայրենիքի «կարմիր մրգահասն էր»:

Այս ղգացողությունից էլ սկիզբ են առնում նրա գունագծերը. ոչ թե աշնանային միալար և բեկված տերևաթափ, այլ աշնանային «դաշտերի դեղնաբաշ ձի», ոչ թե առվակներին թեքված վշտակոծ ուռենիներ, այլ երկինք միտող, «ճերմակ հարսների» կերպարանք առած բարդիններ, ոչ թե գիշերային անլույս այգիներ, այլ վարար լույսերով շնող վարդաստաններ, ինչպես նաև «հուռթի», «հողոր», «կատաղի» այգեստաններ, ոսկեթաթախ հնձաններ:

Գ. Մահարին «ժպտացող բնության», «ժպտացող հողի, ժպտացող արևի» բանաստեղծն է: Նրա քնարական բառարանի պատկերային մասերն են «ամառային ոսկե սինին», «ոսկեթև թիթեռը», «գարնան անձրևը», «կարմիր ծաղիկները», «գունավոր ծիածանը», «ոսկեհանդերձ բարդին», «լուսավոր գետը», «հասկերի բաց խուրձը», «ոսկեվար արտը»:

Ճիշտ է նկատված, որ Մահարու բանաստեղծական մտածողությունը գունավոր է, որ նա «մի զարմանալի ու անկարելի հնարանքով կարողանում է գունավորել ամեն ինչ, այգեստանների կանաչի մեջ վառել նուան կարմիրը, ջրերի

կապույտին փոխել լուսնեկալույսի ոսկին, աշնան դեղին հրդեհին խառնել անձրևի արծաթը»¹¹։

Բնության հնչեցման մահարիական կերպը ոչ միայն «հերքումն էր» անժպիտ, ախուր բնանկարչության ավանդների, այլև այն հանգրվանն էր, որի միջոցով բանաստեղծն արտահայտում էր իր հարազատությունն աշխարհի պես-պես դրվագներին, առհասարակ կյանքին։

Դրա հաստատումն են շատ բանաստեղծություններ, ինչպես օրինակ այս մեկը.

Հոսում են երգերս հիմա
նման լուսաշուր գետի,
Անցնում եմ իմ երգերի հետ
Ողողված արևիդ շողքով.
— Ընդունիր, երկիր, ընդունիր,
Խնդությունը լուստի,
Ես այս դաշտերի տիրուն
Եվ ծաղիկների ժողովում...:

Մահարու համար բնությունն այն կետն էր, որով իրար էին դալիս երկիրն ու երգը՝ «իմ մրգաստան երկիր, մրգանման իմ երգ...»։

Հայրենի երկրի արևային ու զրնգուն դույնների մահարիական արբեցումը («Զնգա արևը թող...», «Օ՛, ողողիր մեր հուլիսները...», «Քո արև-վով, քո գողով...», «Օ, հնձաններ ոսկեգուռ...», «երկիր դաշտային, կարմիր ծաղիկ...» և այլն) ճանապարհ էր դեպի վերագտնված հայրենիքի կերպարը («Իմ ելնող երկիր, նոր իմ կարոտ, քո բացվող օրն է իմ դեմ շողում...»), այն հայրենիքի, որը նախքան «կապույտ առասպելներից» այլևս զարձեղ էր նոր առավոտների շունչը իր վրա կրող իրականություն։

Իրանով է բացատրվում նաև Մահարու բանաստեղծությունների յուրատեսակ պաթետիկան՝ հիմնային շնչով, որին հասավ «ախուր և տրտում» նվադներից հետո։

Մահարու պեկզածն ավելին է, քան սովորական բնության պատկերը։ Լիրիկական մանրանկարների մեջ դիպուկ, երբեմն անսպասելի նրբերանգներով փոխելով հայրենի աշխարհի գեղեցիկ անկյուններից մեկի շուրջ գույներն ու կուլորիտային երանգները, Մահարին արտահայտում է, Մարքսի խոսքերով ասած՝ «ժպտացող բնության» ըմբռնումը։ Մահարու գլխավոր տրամադրությունը, որն անցնում է նրա բանաստեղծությունների միջով՝ մարդու, կյանքի, աշխարհի սերն է, բնության և մարդու ներդաշնակության զգացումը։ Ահա «Այգեստաններ» (1927) բանաստեղծությունը, որտեղ Մահարին երգում է Արարատյան գետաշտանկարի գույների շրջությունն ու գեղեցկությունը։

Այգեստաններ մթին, սաղարթավոր ու վեհ,
Այգեստաններ, որոնք կարկամել են, տարվել
Բլուրների վրա ու բլուրներն ի վեր...
Այգեստաններ...

Այգեստաններ հուռթի ու կառաղի, հզոր
Բաղուկներով կանաչ ու մրգերով դեղին,
Այգեստաններ, որոնք վարարել են այսօր,
Սպասում են սիրով իրենց հավաքողին։

Խնկանման խաղող ու տանձ ու բալ ու դեղձ,
Իմաստություն տշնան մրգերի պես հասուն,

Իմ մրգաստան երկիր, մրդանման իմ երգ,
Երգի նման անմահ, երգի նման ասուն...
Առեք, առեք հրգըս ոսկեբառ ու հղոր,
Այդեստաններ բերրի ու ձեր դիրկը տարեք...
Այդեստաններ, դուք, որ վարարել եք այսօր,
Այդեստաններ...

Մահարու բառարանում հաճախակի հոլովվող «ամառային ոսկե սինի», «փառահեղ աշուն», «գարնան անձրև», «ոսկեհանդերձ բարդիներ», «անձրև-վով շնչող վարդեր», «լուսաշուր գետ», «հասկերի բոց խնձոր», «շուշլ ալգեստաններ» և նման ուրիշ փոխաբերություններն ու մակդիրները,—արևային, պայծառ երանգներ,— ցույց են տալիս, թե որքան հարստացել է նրա քնարեր-պության հոգեբանական աշխարհը: Իսկ արևային զգացողությունը ծնվել է հետզհետե խորացող այն կապից, որ բանաստեղծը զգում է վերաշինության հզոր տենդով ապրող իր երկրի, իր ժողովրդի հետ.

Օ՛, ողորի մեր հույսները,
Յորենով, մրգերով ու վարդերով,
—Հասունություն, դու որ գալիս ես
Ոսկեվոր, ոսկեվոր մեր արտերով...

Երգի և նոր կյանքի բնական զուգորդումից են ծնվում բանաստեղծի՝ Հայրենիքին ձոնած հավատով լի խոսքերը.

Ես մի բառ քո ոսկերարւտ
Ու անմահ պղնձի դրքում,
Ես՝ քո երգը, երգիչը վառ,
Վար իշած խնդության ստրից:

Բանաստեղծի տողերի մեջ անդրադառնում է նաև աշխարհի գեղեցկության ցուբը.

Ձնգա արևը թող
Իմ հրգերի վրա
Ու իմ հրկրի անգող
Յերեկներին շուշլ,
Ձնգա արևը թող,
Խնդության մի անտակ,
Իմ հրգերի հորդուն
Երանգներին տարտամ...

Արբեցած նոր աշխարհի կառուցման պաթոսով, մարդու փառահեղ գործերով ու վաստակներով, Մահարին իր պոեզիայի շրջապատւթի մեջ է առնում կյանքի բազմազան երևույթներ՝ սկսած հայրենի դաշտերի կարմիր ծաղիկնե-րից մինչև համայնական դաշտերի «քրանաթոր հերոսները»:

Երկաթավոր մի բազուկ մի նոր աշխարհ է կռում,
Մի նոր երկիր է երկնում նախրյան իմ երկրում,—

անկեղծ ոգևորությամբ գրում է բանաստեղծը, աշխատելով գտնել այդ նոր երկրի բանաստեղծական արտացոլման ճշմարիտ ու պատկերը:

Վաղ տարիներին իր ներաշխարհի բովանդակությունը Մահարին արտա-հայտում էր «հին ալգու» անհեռանկար մենակյացի կերպարով.

Ա՛խ, հին այգու դռան էս,
Կնսաեի տրտում,
Կիջներ գիշերն անեղր,
Այգում և իմ սրտում:

Անելանելի թախծի և անափ տխրության այս երգին փոխարինելու է գալիս այգու կերպարանափոխված պատկերը.

Ե՛կ, անգին, երգիս այդին,
Ե՛կ, այնպես գով է այնտեղ,
Ե՛կ, զզա շունչը կյանքի,
Ու քաղիւր ջողուն վարդեր:
Ե՛կ, անդին, էս քեզ համար
Պահել եմ վերջին նուռը,
Գիշեր է, լույս է վարար
Ու բաց է այգուս դուռը...

Հիմնային-վերընթաց տարերքը բնավ չի նշանակում, թե Մահարու քնարերգության «մարգերից» նվազեցին կապույտ ներշնչանքների՝ հին կարոտների պատկերները.

Ինձ կանչում էր ողջ գիշեր
Հնօրյա, հին մի կարոտ...

Այդ տրամադրություն հարուցողը հեռվում մոլորված հայրենի եղերքն էր.

Ա՛խ, իմ դաշտերը լայն ու արձակ,
Եվ մեր խրճիթը, կալը, դեզը,
Երազի նման եկան, անցան,
Սպիտակ իմ գառ, թողի քեզ ել:
Եվ օրորում էր իմ սիրտը թույլ
Անուշ շրշյունը հեռու արտի,
Ու ղլխիս վրա խշշում էր խուլ,
Դաշտերում թողած ճերմակ բարդին...

Հնօրյա կարոտի արահետներով Գ. Մահարու քնարերգության սահմաններն են խուժում մանկության գույները՝ այլևայլ զուգորդություններով:

Առաջին հերթին՝ կորցրած սիրո պատկերներով. որի բարձրակետը, անտարակույս, «Կարոտ» բանաստեղծությունն է.

Սիրած, ոսկե աղջիկ, դեղին, հասկե աղջիկ,
Աղջիկ իմ ջինջ աչքով,
Իզուր տալվեցիր դու անձրևների կանչից,
Իզուր հեռացար դու...
Ապրում էիր սլաշձառ դաշտերում իմ հողու,
Սաղիկ էիր բացված,
Բարդու մի ծառ էիր, իմ բարդենի, իմ քույր,
Իմ ծաղկավոր անցյալ...
Ա՛խ, անձրևից հետո դու ծիածան դարձար,
Շքեղ հուր ու երահ,
Բլուրներին բնկար, արօտներին արձակ
Ու մարգերի վրա...
Հետո ցնդեց այն էլ, ո՞ւր ես, սեր իմ սիրած,
Ոսկեթև իմ թիթեռ,
Աղջի՞կ էիր, թե՞ վիթ, ցնորք, մուժ ու միրած,
Աղջի՞կ էիր միթե...

Ահա օրը բացվեց լիմոնի պես լուսն
Ու նրա պես անուշ,
Ա՛խ, էլ ոչինչ, ոչինչ իմ սիրտը չի հուզի,
Ա՛խ, էլ ոչ մի անուն:
Սիրած, ոսկի աղջիկ, սիրո լուսն օրրան,
Մի՞թե էլ չես դառնա.
Նկ խառնվիր երգիս, այս արևոտ օրվան,
Այս ջրին ու գարնան...:

Գ. Մահարու սիրերգներն իրենց բնույթով դերազանցապես վերհուշային պատումներ են անցած-հեռացած, չիրականացած, կյանքի դաժան հանգամանքներում ավերված սիրո մասին:

Պատանության ճամփաներին հանդիպել է ցնորք աղջիկը, «հրաշալի ան-
ժանոթուհին»՝ իբրև լուսեղեն երազ, բայց փշրվել է երազի կառուցվածքը.

Նույն գետն է աչից,
Դիշերը սև է,
Ջինջ, վճիռ աղջիկ,
Մեռավ քո սերը:
Խրինջում է դոան
Ոսկերաչ իմ ձին,
— Չես հասնի նրան,
Մի նայիր տանձին...

Բանաստեղծին երևում են «դեղնածամ մանկության» պատկերները, որոնք, բնականարար, հարուցում են անդարձության ապրումներ՝ «անձրևը երգեց թաղման պատարագ...»:

Սիրո վերհուշային պատումներից հուզական խոր լիցք ունեն հատկապես «բնարական մոնոգրամաները»՝ «Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին», «Բարդիներ» և այլն:

Ինքնակենսագրության տվյալներով Չալոյի մասին բալլադում Մահարին առաջին սիրո կորստյան նյութի հիմքի վրա արտահայտում է առհասարակ կյանքի գեղեցիկ սկզբունքների ավերման դրաման: Մանկության հուշերի մեջ Չալոն երևում է իբրև ամենապայծառ կիտը՝ հարուցելով բանաստեղծական հրաշքի վերապրումը.

Չալոն իմ շունն էր, չալ-չալ աչք ուներ,
Չալոն չքնաղ էր, պայծառ Չալո,
Ընկնում էր ոտիս, աչքը փակում էր
Ծածկվում էր տատիս շալով:

Նս հանում էի մեր հին գործից
Գունդգույն լաթեր ու սրմա,
Ջարդարում էի պոչից մինչև վիզ
Թե տանում զաշտերը նրան:

Չալոն քայլում էր պշրուհու նման,
Սլվան պոչը բռնած ցից,
Քսվում էր ոտիս, մոռում էր մալլ,
Մոռում էր հպարտ հաճությից...

Այս հովվերգությունը ավարտվում է, սակայն, ծանրածանր հանգամանք-
ների բերած ողբերգությամբ.

Դադթի մոթ ճամփին կորավ իմ շունը,
Ո՞վ գիտի ո՞ր ձին կոխոտեց...

Շուրջս մեռնում էր վերջին աշունը,
Զմնաց ինձ ոչ մի ընկեր...

Երազից իրականություն, իրականությունից դարձյալ երազ,— այսպիսին է բալլադի «անցումների» էությունը:

Դադթի ճամփաներին խորտակված մանկության խորհրդանշանը, Զալույից բացի, նաև խաժ աչքերով և ոսկեգույն մազերով այն աղջիկն է, հուլիսյան տաք գիշերներին որթատունկի տակ խոնարհված այն աղջիկը, որի մշուշված հայացքից երևում է առաջին սիրո պատկերը.

Զալուն է նայում նրա աչքերից,
Զալուն է տխուր նայում...

Մանկության գույներից դալով դեպի իր ներկան, այդ «անցումով» Մահարին ավելի է սրում մանկության անդարձության թեման («Օրերի հեռվում նրա հաշոցը հնչում է կարծես լալով...»), ավելի է շիկացնում երազի անիրագործելիության բանաստեղծական թեման:

Ինչ-որ չափով, հատկապես մոնոդրամայի կառուցվածքով և հուզական անմիջականությամբ Սերգեյ Նսենինի «К собоке Кагалева» հրաշալի պատումը հիշեցնող Զալույի բալլադի յուրօրինակ լրացումն է «Բարդիները»՝ արտեղրին հանդիպած հրաշք-աղջկա («Դու այնքան աղջիկ, այնքան անմեղ...») կերպարով:

Ինչպես առաջին դեպքում, այստեղ ևս երազի կառուցվածքը տեղի է տալիս դաժան կյանքին.

Առաջին հանդիպում... և ինձ թվաց,
Որ նման ես դու ճերմակ գառի,
Ուղեցի քեզ հետ դաշտը գնալ,
Ու հասնել ճերմակ բարդի ծառին:

Ուղեցի, բայց դու գնացիր տուն,
Եվ երազ դարձար, դարձար վերհուշ,
Միովեց գորշագույն մի իրիկուն,
Ու մի շուն հաշեց հեռվից հոռու:

Համարյա նույնությամբ կրկնվում է իրադրությունը. երազի պես դալիս-անցնում են մանկության գունավոր պատկերները՝ դաշտն ու խրճիթը, կալն ու դեղը, այդ կետից էլ սրելով երազի կորստյան վերապրումը.

Ու գլխիս վրա խշշում էր խուլ
Դաշտերում թռչած ճերմակ բարդին:

Մանկության հուշերը Դ. Մահարու ներաշխարհում բեկվում են ոչ միայն «տխրության սաղմոսներով», այլև մահարիական ժպիտներով.

Արագիլներ, կաշաղակներ, գժեր,
Քեֆ արեր, քանի լուսին կա դեռ...

* * *

Ա՛խ, ճգրիկներ շատախոս,
Լուսրեկայի հետ
Մնվեցի ձեր պատճառով
Այսպես պոետ:

Դ. Մահարու քնարերգությունը ոչ թե լուսանցք է նորագույն հայ բանաստեղծության մեջ, այլ նրա հիմնավոր էջերից մեկը: Նշանակալից է այդ քնարերգության արժեքը՝ մի քանի առումներով:

20—30-ական թվականների գրական ևուզեռի մեջ, երբ բանաստեղծութունը բաժանում էին ալլեալ տարբարեալներին՝ «արտագրական», «բաղաբացիական», «մտերմական» և ալլ, Մահարին վերացրեց ալ սահմանագծերը, բանաստեղծությանը վերագարծրեց ներքնաշխարհի՝ հոգեկանության հատկանիշը, ստեղծեց կարոտի, սիրո, բնության բանաստեղծությունը:

«Տանջանքով երկնում էինք նոր երգի նոր ապագան»,—սա ոչ թե գրական կեցվածք էր, ալ ստույգ բացահայտումը այն դժվարությունների, որականգնած էր նորագույն բանաստեղծության առաջ: Ինքը գրա կրողներից մեկն էր:

Գ. Մահարին երևույթ է նաև իր՝ մահարիական ինքնուրույն «ոճի գլուսուով»: Փորձարկելով տերյանական-մեծարենցյան-չարենցյան-եսենիյան քնարի ավանդները, նա ստեղծեց իր որակը՝ իմպրեսիոնիստական ոճի շաղախով:

Ճիշտ չի լինի, իհարկե, Մահարուն վերագրել իմպրեսիոնիստների փիլիսոփայական խորացումներ, գեղագիտական հատուկ առաջադրանքների լուծումներ:

Պարզապես ծայրաստիճան զգայուն, սուր քնարական խառնվածքի զըրդումներով նա իր բանաստեղծություններում առաւելապես հակված է դեպի երևույթի անմիջական հուզական արձագանքը, առաջին տպավորությունը, որը և՛ բերում է իմպրեսիոնիստական ոճաձևեր՝ նրբագծեր, ուրվագծեր, գունախաղեր, հոգեբանական պաուզաներ, ֆրաղի «անտրամաբանական» կառուցվածքներ և ալլն:

Գ. Մահարու քնարերգությանը բնորոշ ուրվագծային-նրբագծային-էսքիզային ոճաբանությունը երևում է նաև իր ալսպես ասած «սյուժետային» գործերում՝ պոեմներում և բալլադներում: Ոչ միայն «Շիրակի ջրանցքը՝ «լեֆիստական բուրմունքի» ալդ նմուշը, ալլև մյուս պոեմները («Գլուղերի երգը», «Կենգիշերից մինչև առավոտ», «Վերջին մայիսը», «Արնախեղդ վարդեր» և ալլն) Գ. Մահարու ստեղծագործության ընդհանուր հաշվեկշռի մեջ ունեն սոսկ թեմատիկական վերակառուցման արժեք: Ինքնարացահայտումների քնարերգուն ալդ պոեմներում արդեն դիմում է սոցիալական նյութին՝ հալ գլուղերի նախահեղափոխական կյանքի իրադրությանը և բաղաբացիական կռիվների անցքերին: Պոեմ-ուրվագծերը ուշագրավ են նաև ժողովրդական ոճաբանության (բառապաշար, արտահայտչաձև, դարձվածաբանություն և ալլն) հղումներով:

Մահարու ոճային մտածողությունը շատ ավելի հարմար էր բալլադի ժանրին. գրանով է բացատրվում նրա բալլադների («Կարմիր ձիավորի մահը», «Բալլադ ուռնու, դարբնի սև տղայի և ելնող արևի մասին», «Բալլադ ուս շինվորի մասին», «Շուր սարի բալլադը») գեղարվեստական կատարման ավելի բարձր աստիճանը:

Ահա «Շուր սարի բալլադը» («Նույեմբերյան ֆրագմենտ»).

— Ինչո՞ւ ես լուռ, մայրիկ...
Ես հիշում եմ հիմա
Կռիվը Շուր սարի:
— Ինչո՞ւ ես տխուր, մայրիկ...
Քանի կտրիճ ընկավ
Շուր սարի մոթ լանջում:
— Դու լալիս ես, մայրիկ...
— Ծաղիկներն են կանչում
Շուր սարերի լանջում,

Շուր սարերի վրա
 Մի օր ընկան նրանք,
 Հանգան որպես կրակ...
 Ախ, մնացին անտես
 էս արևին կարմիր,
 Որ բարձրացավ, ասես,
 Շուր սարերի լանջից...
 — Դու ժպտում ես, մայրիկ...
 — Շուր սարերի լանջում
 Մաղիկներն են կանչում...

Սակավաթիվ այս չափատողների տարողությունը մեծ է, դրանք կրում են կարևոր բովանդակություն: Հերոսական պայքարի մի ամբողջ դրամա է ամփոփված մոր և որդու դրույցի մեջ. արդար գործի, ժողովրդի նրջանկության համար նահատակվել են հայրենի աշխարհի կտրիճները, կարմիր արյունով են ներկել նրանք հայրենի լեռները, կանչում են սարերի ծաղիկները, բայց նրանք չկան... Այս բալլադի մեջ ողբերգական կոլորիտը միահյուսվում է լավատեսական վերջվածքին, հաստատվում է գիտակցված նահատակության՝ անմահության գաղափարը, որը Մահարու նաև մյուս բալլադների հիմնական գաղափարն է:

Նրեսնական թվականների երկրորդ կեսից՝ 1936-ից սկսած Գ. Մահարու բանաստեղծության մեջ նվազում են ուրախ, «արևային» ապրումները և, հակառակը, ուժեղանում են տխուր, բեկված տրամադրությունները:

Գ. Մահարին այլևս ձեռք է քաշում իր երկրային «հովվերգություններից» և ծովային կապույտ երգերից, ստեղծագործության նյութ դարձնելով սիրելիքի տարագրության մեջ հայտնված անհատի դրամատիկ հուղապրումները: Այդ բանաստեղծությունները համախմբվում են «Անդունդն է վեր» շարքում (երկերի ժողովածու, հատոր I):

Թեև կյանքի վերջին տարիներին Մահարին նվիրված էր գեղարվեստական արձակին, սակայն երբեմն-երբեմն հանդես էր գալիս նաև բանաստեղծություններով:

Դրանք գերազանցորեն իր կյանքի ճանապարհի հուշային վերապրումներ են՝ ողողված իր բնավորությունից անբաժան հումորով և կյանքի անհաղ ծարավով:

Գ. Մահարին վերջին տարիների բանաստեղծություններում ևս, ներքին պահանջով, դառնում է «արևային արվեստի» վաղեմի նախասիրությանը, տխրության մեջ անգամ հնչեցնելով լուսաճառագման, արևալույսի ուրիշներ.

Դույնների հանդես, արև անմար...

Կամ՝

«Ողջույն քեզ. գալիք, մեծ առավոտ»:

Գ. Մահարին իրեն համարում է վերջին նահատակը՝

Ես գիտեմ, վերջին գոհն եմ ես երկրիս,
 Նախքան վերջին փարավանը...

«Ներաշխարհի» բանաստեղծը վերջին բանաստեղծություններում ավելի մեծ շափով է գառնում անանձնական նյութերին, լայնացնելով իր ստեղծագործության թեմատիկական բովանդակությունը: Դրում է մի շարք հիանալի բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հայոց աշուրբենի տառերին նվիրված «36» խորագրով ջոնն է:

Քննադատության մեջ հայտնվել է այն միտքը, որ Գուրգեն Մահարին թեև «ասպարեզ եկավ իբրև բանաստեղծ, բայց հաստատել է իրեն ու գրական արժեքների տեր դարձել իբրև արձակագիր»¹²:

Գ. Մահարու արձակը, անտարակույս, գեղարվեստական ծանրակշիռ երևալույթ է, բայց նրա բանաստեղծական ներշնչանքները ևս, մասնավորապես՝ այգեստանների ու հնձանների, բարդիների ու կակաշների, անտառի ու անձրեւի, մանկության ու սիրո երգերը, ընդգծված տեղ են գրավում ժամանակի հայ բանաստեղծության խճանկարի մեջ: Իդուր չէ, որ Ջարենցը Գ. Մահարուն գնահատում էր. «վերին շնորհքով» խոսքով¹³, իսկ Ակսել Բակունցը «Պրովինցիալի մայրամուտը» պատմվածքում, ի դեմս նրա ակնարկում. է այն բանաստեղծին, «որից առավել քանքարով ոչ ոք չի նկարագրել բարդիները, լուսինը, չրերի երգեցիկ զրույցը...»¹⁴: Շահան Շահնուրին գրած մի նամակում Մահարին տրտունջով գրել է. «Իմ արձակը եղավ բանաստեղծությանս գերեզմանաբարը» (27 մայիսի, 1966 թ.)¹⁵:

Գ. Մահարու արձակը:

Առաջին պատմվածքը գրել է 1923 թվականին: Դա «Մի զույգ կոշիկների պատմությունը» երգիծական պատկերն է, որը նույն տարում լույս է տեսել նաև ուկրաիներեն: Ստանալով Պավլո Տիչինայի խրախուսական նամակը, Գ. Մահարին իր բանաստեղծության միջնաբարում գրում է նաև արձակ՝ ֆելիետոնաշունչ պատկերներ, հոգեբանական էսյուներ, օրագրային-հիշատակարանային նոթեր, որոնց մի մասը տպագրում է «Միրո, խանդի և Նիցցայի պարտիզայանների մասին» (1929) հավաքածուի մեջ: Առաջին գրքում արդեն երևում են Գ. Մահարու արձակին բնորոշ այն գծերը, որոնք «մահարիական որակ» դարձան հաջորդ տարիների գրվածքներում: «Անսյուսե», համառոտ, խտացած պատում, քնարական անկաշկանդ հնչերանգ, զրնգուն, «չարաճճի» հումոր, նախադասության ֆրագմենտային կառուցվածք, լուսաստվերի ոճաբանություն, շեղումներ շարահյուսման տրամաբանական և քերականական կանոններից, — այսպիսին են Գ. Մահարու արձակի արտահայտչական սկզբունքները: Գ. Մահարու արձակը ոճային առումով թեև իր բանաստեղծության շարունակությունն է, սակայն զտարյուն բանաստեղծական արձակ էլ չէ:

Գ. Մահարու պատմվածքների մի շարքը նվիրված է քսանական թվականների գրականության էական խնդիրներից մեկին՝ ընտանիք, սեր, խանդ, անհատի ազատություն:

Նոր հոգեբանության, բարոյական նոր ըմբռնումների կաղամվորման տարիներ էին, ժամանակի հասարակագիտական միտքը եռանդով զբաղվում էր ժամանակակից ընտանիքի և սիրո «առեղծվածով», բաղբենիության դեմ մղած պայքարում հասնելով այնպիսի ծայրահեղությունների, որ անհատական ամեն մի ապրում, անգամ՝ սիրո զգացմունքը, համարվում էր «քաղքենիական հոգեբանության մնացուկ»: Գ. Մահարին, որ իր բանաստեղծություններում մեծաբար էր անհատական ապրումները, արձակում ևս, արդեն բանավիճային շեղումով, «խառնվում է» հասարակագիտական խոսակցություններին, ասպարեզ հանելով հարցերի իր պատասխանները:

Սիրո և ընտանիքի շարքի համար բանալի կարող է լինել «Ինչպե՞ս են գրվում պատմվածքները»¹⁶ բանավիճային հոդվածը, ուր Գ. Մահարին նուրբ հեգնանքով «դիմադրում է» գոեհիկ ըմբռնումների ուժեղացող տարափին,

մարդու հոգեկան կյանքի զիգզագները համարելով գրականության զննումների գլխավոր առարկան:

Բանավիճային շեշտ ունեն նաև այդ նյութի արձակ պատումները:

Հետաքրքրական կառուցվածք և լուծում ունի, օրինակ, «Նրբ գարունը բացվում է...» եղելություն-հեքիաթը:

Բանֆակի ուսանողներ Գարեգինը և Գոհարը, մթնոլորտի ազդեցությամբ, սերը համարում են «բուրժուական նախապաշարմունք» և բաժանում են հասարակական պարտքի ու անհատական զգացմունքի ենթադրյալ խրամատի հայացքը: Խենշ նոր մարդ, եթե նա պետք է գերի մնա իր ապրումներին:

Այսուամենայնիվ, դեպքերն այնպես են դասավորվում, որ «կողմերը» վեր են բարձրանում միամիտ հայացքներից և ամբողջ էությամբ տրվում են սիրո պսակին:

Այս պատմությանը հետևում է զտարյուն մահարիական լուծումը՝ պատմվածքին կցված հետևյալ «հեքիաթով». «Լինում է մի աղջիկ (առանց «չի լինումի»), հետո էլ մի տղա: Նրանք փնտրեցին առիթներ իրար հանդիպելու և երբ բռնեցին իրար ձեռները, այդ շատ դուրեկան թվաց նրանց և մարդիկ ասացին, որ նրանք իրար սիրում են: Նրանք քիչ էին հանդիպում մեկ-մեկու, իսկ երբ հանդիպում էին, աշխատում էին շտեմնելու տալ: Այսպես անցան գարուններ, ամառներ, աշուններ և ձմեռներ, մինչև որ նրանք ծերացան: Մերության օրերին անգամ, երբ նրանք փողոցում պատահամար հանդիպում էին, էլի կարմրում էին, կարմրում և խուսափում:—Սա ձեզ կպատմեի այս հեքիաթը, բայց միևնույն է, ձեզանից ո՞վ կհավատա դրան...»:

Մահարիական վերջվածք՝ երևույթի հեգնական զնահատականով, որ նշանակում է հերքման մեջ՝ հաստատում: Այս պատմվածքի նախադրույթի հոգեբանական խոր բացահայտումն է «Սիրո, խանդի և նիցցայի պարտիվպանների մասին» պատումը:

Նրկու անձնավորություն, դաշնակցական բանակի սպան, որ նաև հարրուսության տեր է և շարքային հեղափոխականը, սիրում են Մելինին: Սա կանգնած է ճակատագրական ընտրության սուաշ, առաջինի մոտ գրավում է բարեկեցիկ կյանքի հեռանկարը, երկրորդի մեջ՝ զգացմունքը: Ո՞ւմ հետ զնալ,— խճճված իրադրության մեջ Մելինը մերժում է հեղափոխականի սերը և նախընտրում հարուստ սպային:

Մերժման պատճառաբանությունը. «Սա մարդ եմ և մի կյանք ունեմ, ևս ուզում եմ քո սեղանի վրա այդ ատրճանակի փոխարեն նիցցայից պատվիրած ծաղիկներ տեսնել, ևս նրանց հոտն եմ սիրում և ոչ թե ձեր վառողի հոտը: Իսկ դուք ուզում եք բոլորիս վայրենացնել...»:

Դեպքերը դասավորվում են այնպես, որ Մելինը սպայի հետ փախչում է արտասահման:

Պատմվածքում էական դեր են խաղում հեղափոխական-հերոսի մտորումները: «Գաղափարական հերոսն» այն մտքին է, որ լիարժեք, բարձր զգացմունքների՝ ծաղիկների վայելքի համար, անհրաժեշտ է «նիցցայի պարտիգպաններին» վերադարձնել հոգեկան ազատությունը:

Ե՞վ հիշատակված, և՛ մյուս կենցաղանկարներում («Լեշնանային պատմություն», «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» և այլն) Մահարին ոչ այնքան դեպքերն է մավերագրում՝ իր հեղինակային հետևություններով, որքան ընթերցողի հետ պրույց է բացում կենցաղի դժվարին խնդիրների շուրջը:

Այս առումով ուշագրավ է հատկապես «Լուսինը ձախից կամ սովորական սեր» պատմվածքը, ուր Մահարին բանեցնում է իր բանավիճային ձիրքն ու նուրբ հումորը:

Հեղինակըն ուղղված է առավելապես Թեանյանի դեմ, որը տարված հասարակական գործունեությամբ, աչքաթող է անում իր ընտանիքը, կնոջը՝ Սոֆիկին: Բնականաբար քայքայվում է ընտանեկան ներդաշնակությունը. «Իսկ ձախից ոչ մի լուսին չբարձրացավ, որպեսզի լուսավորեր գոնե մի սովորական սեր, ուրիշ մի սիրուց լուսնահար...»:

Մահարու պատմվածքներում չկան քանդակված կերպարներ ու հոգեբանական «լուրջ» գործողություններ, նրանցում իշխողը հեղինակի քնարական հնչերանգն է, դեպքերի մատուցման, աշխատանքի, հարեանքի, ի միջիայլուց պատումը, անմիջական վրույցի ձևը:

Պատմվածքների տխուր երանգները դառնում են զրնգուն, լուսավոր, ժպտացող, երբ Մահարին արդեն նկարագրում է բնական հարաբերությունների մեջ հյուսված սերը:

«Արևոտ և փոշոտ ճանապարհով գնում էր կուսդպրոցի ուսանող Սերգոն, ճամփու պաշարի և գրքերի պարկն ուսին, քթի տակ մոմռալով ինչ որ դաշտային երգ», — սկսում է Մահարին հերոսի նկարագրությունը («էլեկտրական լուսին»), ապա անդրադառնում է մանկական «հիշողություններին»՝ Թամուշի հետ միասին «կառուցած» ջրաղացը գետափի, գյուղական առաջին դպրոցը, միևնույն նստարանի վրա նստած՝ առաջին բառեր հեգելը, հետո էլեկտրականի հիմնադրումը՝ խնձորաղաց-ջրաղացների տեղում, կոմսոմոլի բջիջի վկայականով քաղաք մեկնելը: Կենցաղային այս նորագծերից «ստեղծվում է» մի կերպար-կենսագրություն, մարդու հիանալի բաղադրություն, որի ներքին աշխարհը ամբողջովին ողողված է կյանքի վարար լույսով, որի համար փոխադարձ սերն ամենամեծ բարիքն է կյանքում. «Նա տեսավ փողոցում էլեկտրական լույսը, իսկ վերևում լուսինը... էլեկտրական լուսինը...»:

Մահարին կիրառում է պատմվածքների կառուցման յուրահատուկ ձևեր, խուսափում է սյուժետադրոսիման ծանոթ սխեմաներից և ուղղադիժ ֆաբուլաներից:

Կառուցվածքով և սրամիտ լուծումով հետաքրքրական է «Հին ալգու պատմությունը», որտեղ իբրև գործող անձեր հանդես են գալիս ծառերը: Պատմվածքը սյուժե չունի, այգին՝ «լեղու առած», պատմում է իր հին և նոր տերերի մասին: Առաջին դրույց. «Նա նորից և նորից շնորհակալ եմ Բեյնար Բեյնարովիչից: Նորից խնամված եմ իմ արմատները, ծաղկաստանն այս տարի հարստացել է նորանոր բնակիչներով, իսկ անցյալ տարվա վայրի դաշտերի տեղ բնակություն հաստատեց կեչիների մի նոր սերունդ»: Բեյնար Բեյնարովիչը լիովին վալելում է տերեաղարդի կանաչ ծիծաղը: Սակայն փոխվում են ժամանակները. «Բեյնար Բեյնարովիչից խլեցին տունը և ինձ. պարտիզայանը նույն սիրով խնամեց իմ ճյուղերը, բայց իմ ծառուղիներում երևացին օտար մանուկներ և տերեաղարդի վերջին մրգերը նրանք կերան: Իսկ պարտիզայանի մեծ տղան, նա, որ ամեն օր մեկնում էր տնից սպիտակ ձեռներով ու վերադառնում սև ձեռնոցներով, նա սկսեց ավելի հպարտ ման գալ»:

Ալգու ծառերի զրույցի ընթացքում Մահարին գծագրում է հնի դանդաղ անէացման պատկերը: «Բեյնար Բեյնարովիչի տանը ինչ-որ վատ բան է կատարվում: Նրանք արձակեցին իրենց սպասուհուն և կառքը ծախեցին...», — պատմում է այգին: Հինը անվերադարձ կերպով թողնում է իր նախկին դիրքը:

րը, իսկ նորը, որ ներկայացվում է պարտիզպանի սև ձեռքերով տղայի խորհրդանշանային կերպարով, վստահորեն մուտք է գործում կյանք. «Պարտիզպանի սև ձեռներով տղան ստացավ Բեյնար Բեյնարովիչի սենյակներից մեկը»։ Մա հասարակ տեղափոխությունն չէ, այլ կյանքի նվաճում՝ կապված ժամանակի օրինաչափությունների հետ («բնակվենք մեր շինած տան մեջ և վայելենք մեր մշակած սլոու պատվները», — հորդորում է տղան՝ տիրոջը հավատարմորեն ծառայող պարտիզպանին)։

Այսպես, ծառերի խշշոցի, նրանց զրույցի մեջ քանդակվում են այգու հին տերը՝ Բեյնար Բեյնարովիչը և նրա խեղճ, բայց հավատարիմ պարտիզպանը, ապա հանդես են գալիս սրանց որդիները՝ իրենց հոգեկան աշխարհի նոր կառուցվածքով։

«Հին այգու պատմությունը» այլաբանական խորունկ իմաստ ունի։ Բեյնար Բեյնարովիչի «անտրտունը» վտարումը աշխարհից և այգու վրայով սև ձեռքերով փողոց անցկացնելու գործողությունը արտահայտում են այն իրողությունը, որ հինը արմատներ չունի իր համար անհարազատ սոցիալական միջավայրում, որ աշխարհի բոլոր պարտեզների և բոլոր փողոցների ապագան «սև ձեռներով» մարդկանց է պատկանում։

Սա անցվորների և եկվորների՝ 20-ական թվականների գրականության մեջ տարածված թեմայի յուրահատուկ արտահայտությունն էր։

Այդ թեմային է նվիրված նաև «Մայրը» պատմվածքը։

«Չունը թափվում էր այսպես և մի տարի առաջ։ Քաղաքն իր փողոցներով, տանիքներով ու ծառերով մուշտակավորվում է։ Շուրջը հանդարտ է, օդի ոչ մի շարժում, ոչ մի անհանգստություն։ Միայն թափվող փաթիլներն են խշշում խուլ, ստորերկրյա ջրի նման խուլ խշշոցով։ Հատ ու կենտ անցորդներ ձյան սպիտակ շերտով դարձարված շտապում են, ուր որ նրանցից մեկը հաղաց ու նրա ձայնը ձյունապատ փողոցում խուլ արձագանքեց։

...Մի կին գնում է։

Անտթի տակ շորեղենի մի կապոց, ձեռքին պարենավոր մի զամբյուղ, դանդաղ ու դժվար գնում է նա»։

Հակիրճ այս նախաբանից հետո Մահարին ներկայացնում է միայնակ կնոջ մենախոսություն-խորհրդածությունը իր որդու՝ սխալ ճանապարհի վրա կանգնած Տեփանի մասին, որը հակապետական հանցանքի համար բանտարկվել է ուղղիչ տան «անարև խցում»։ Մի տարի է, որ կալանավորված է որդին և այդ մի տարվա ընթացքում աշխարհից վերացած, վշտի տակ կորացած պառավ կինը ապրում է հոգեբանության փոփոխության մի տանջալից ընթացք. «Ձէ, նա չի տանի, որ բոլորի մայրերը հպարտանան իրենց զավակներով, իրենցը համարեն այս երկիրն ու նրա արեր, իսկ ինքը, գլխիկոր, մաշի Ուղղիչ տան անուրախ ճանապարհը»։

Մոր մեջ կռվում են երկու զգացմունք՝ սերը դեպի միակ որդին և այդ սերը հերքող գիտակցությունը, թե որդին սխալ ճանապարհի վրա է, արժանի չէ մայրական գործվալից վերաբերմունքին. «Ամեն մարդ իր գործին, ամեն մարդ քաղի վրա մի քար է դնում, մի շյուղ է հասցնում, — դու միայն ծուռ ճանապարհի վրա, դու միայն քո ձեռքով պատժված, դու միայն...»։

Մայրական ցավի միջից լսվում է դատապարտող հնչերանգը՝ հանցավոր մարդու նկատմամբ, որը պատմության տրամաբանությամբ դատապարտված է հեռանալու ասպարեկից։

Հեղափոխական իրականությունը մերվելու մի ուրիշ դրվագ է ներկայացնում «Զիզզադներում» պատմվածքը: Հայրենիքին օգտակար լինելու բարձր գաղափարով հերշնշված, բայց ժողովրդին ծառայելու ճշմարիտ ուղիները չճանաչող Վարդան նարինյանը դառնում է դաշնակցական բանակի ակամա զինվոր: Անցնելով պատերազմի ավերածությունների և դաժանությունների բովոյ, ականատես դառնալով հայ գյուղացիության և «խմբաստական» տարերքի խոր հակասությանը, մտորելով իր դրությունը «խառը ժամանակներում», «Որոտ» խմբի զինվորը պատերազմի դաշտում ապրում է հոգեկան լուսավորման ընթացք և այս անգամ ոչ թե ակամա, այլ խորին հավատով ու գիտակցությամբ կանգնում է սոցիալիստական հեղափոխության դրոշի տակ:

«Զիզզագներում» պատմվածքը, ինչպես առհասարակ, Մահարու շատ գրվածքներ, հյուսված են առանձին ֆրագմենտներից, որոնց մեջ առերևույթ բացակայում է սյուժետային թելիկի կապակցությունը: Իրականում դա այդպես է: «Սյուժետային» կոտ մտածողության բացակայությունը ամենևին չի խանգարում, որպեսզի ընթերցողը զգա նկարագրվող ժամանակաշրջանի կյանքի բնորոշ ութմը, կյանքի առանձին բեկորների հտնախորրում տեսնի փաստերի հոգեբանությունը:

Մահարու արձակի ոճաբանության համար բնորոշ է «Կարմիր կակաչներ» պատմվածքը (1947—48 թթ.), ուր Վահան Տերյանի կյանքի մի դրվագի միջոցով գրողն արժարժում է հեղափոխության և արվեստի փոխհարաբերության խնդիրը: Մոռացված մի պատմության վերհուշ է պատմվածքի սյուժետային «միջուկը». քաղաքում հայտնի ծաղկավաճառատուն է այցելում Նրևան ժամանած քանաստեղծը՝ Վ. Տերյանը, և ծաղկավաճառի աղջկան պատվիրում է կարմիր կակաչներ պահել իր համար: Իսկ հայրը Տերյանի համար պահված ծաղիկները հանձնում է «լավ տղերանց»: Դեպքն առերևույթ մեծ տարողություն չունի, բայց էական են այն դատողությունները, որ հյուսվում են ծաղիկների շուրջը: Վ. Տերյանը՝ ծաղիկների բանաստեղծը, արդեն ոտք դրած հեղափոխական պայքարի ուղին, ժողովրդի ազատագրական պայքարի իմաստը տեսնում է այն բանում, որ արդարություն լինի, որ այլևս «չթախժեն աշխարհի ծաղիկները», աշխարհը մարդու առաջ բացվի պայծառ, արևային գույներով:

Արձուկագրի հայացքը անցյալից թևակոխում է ներկան. նախկին ծաղկավաճառատան տեղում, առվի մոտ «16 տարեկան մի աղջիկ փռել է կարմիր կակաչներ: Մտենում են անցորդները, ոմանք հատով, ոմանք փնջերով գնում են կարմիր կակաչներ, վճարում են և քայլում առաջ»: Նրանց մեջ է ծաղկավաճառի դուստրը՝ «սև մետաքսի շորերով կինը», որը կարմիր կակաչներով փունջը ձեռքին «Տերյանի փողոցով բարձրանում է դեպի վեր և կարմիր կակաչների թերթիկները հատ-հատ պոկում ու նետում է մայթին»:

Հեղափոխությունը, — ասում է Գ. Մահարին կարմիր կակաչների խորհրդանշանով, — ոչ միայն չի խորտակել գեղեցկությունը, այլև մարդուն է բաշխել «միլիոնավոր կարմիր կակաչներ», որոնց «ուրախություն» համար նահատակվեցին ժողովրդի լավագույն զավակները:

Պատմվածքում, ինչպես արձակագիրն է խոստովանում, չկան «լայնարձակ» արձակին բնորոշ «կենդանի մարդիկ», որոնք «ապրում են, շնչում, սիրում են, տանջվում, ժպտում են, լալիս, պայքարում են, հաղթում»:

Այսուամենայնիվ մահարիական պատումները վերարտադրում են ժամանակի բնորոշ ֆրագմենտները: Այդպիսին են «Թե ինչ պատմեցին» («Հոկտեմ-

բերյան քանդակները) մանրանկարները: Պատմում են երաժշտական շորս դործիք՝ դաշնամուրը, ջութակը, սրինգը, շեփորը:

Ֆուրաքանչյուր գործիք բացում է իր սիրտը: Ժամանակավոր կառավարության օրհասն է, ճարճատում են հին աշխարհի հիմքերը, լիթխարի աղմուկների մեջ լռել է դաշնամուրի ձայնը, լքվել է ու մոռացվել՝ իր նախկին տերերի կողմից:

Դաշնամուրի շուրջը այլևս չեն հավաքվում կյանքի տերերը, այլևս մեծ դահլիճում չեն հնչում ումանսներն ու վալսերը, թվում է, թե եկել է արվեստի կործանման սկիզբը... Ժողովուրդը հեղափոխություն է կատարում՝ էլ ինչ երաժշտություն, ինչ ումանսների ժամանակ է, ժողովուրդը լենինին է լսում, ուրեմն անհրաժեշտ է լռել,—ավարտում է իր խոսքը դաշնամուրը:

Ջութակի խոսքը՝ «Իմ լարերը կարող են հնչեցնել և՛ օրորոցի երգի պայծառ բերկրանքը, և՛ սրդեկորույս մոր կսկիծն ու դառնությունը»,—ընդհատվում է փողոցում պայթած համադարկից, որը ստիպում է ջութակին մտնել իր պատվանը՝ մինչև գալ ժամանակը: «Իսկ առայժմ կարմիր աստղակիրը մատը պարզեց դեպի փողոցը (դեպի ղինվորական նվազախմբի մարտական քայլերգը)»,—այս է պահանջում ժողովուրդը:

Գյուղի երիտասարդ հովիվը՝ վարժ սրնգահարը գնաց կռիվ,—պատմում է սրինգը,—«հրացանի հետ ինձ էլ վերցրեց հետը»:

Սրինգը նույնպես լռում է. «Իմ տերն էլ կրակում էր, կրակում ու չէր էլ մտածում իմ մասին: Իսկ եթե հիշեր ինձ ու փորձեր նվագել... չէր լավի իմ երգը, իմ երգը, որը սիրում է արձակ դաշտերի խաղաղությունը և լռությունը կանաչապատ բլուրների»:

Սոցիալական մեծ ցնցումների ժամանակ հնչում է միայն շեփորը, ոտքի հանելով նրանց, «ով ճորտ է, մերկ է և ստրուկ», կռվի կոչելով ազատության ղինվորներին: «Ես չպետք է լռեմ,—ասում է շեփորը,—որպեսզի երկրում բարձր, ավելի բարձր և արվեստով հնչեն դաշնամուրի, ջութակի և սրնգի երգերը»:

«Հոկտեմբերյան քանդակների» մեջ Մահարին վերադառնում է դեպի «ահեղ ու թևավոր» պատմության այն օրերը, երբ ահաբեկված էսթետները, հեղափոխության մեջ «գուշակում էին» բոլոր գեղեցկությունների կործանումը, «Մաքուր արվեստի» դիրքերից ողբում էին հոգեվարքի մեջ գտնվող անցյալը, չկամենալով բմբունել կյանքի երկաթե տրամաբանությունը՝ ժամանակավորապես լռում է նուրբ երաժշտությունը, որպեսզի նոր ուժով հնչի հեղափոխությանը նորոգված երկրի վրա:

Գ. Մահարու պատմվածքների մի մասը, ամփոփված «Լռության ձայնը» (1964) գրքում նվիրված է մեր երկրի Հյուսիսում ապրող մարդկանց կյանքին: Մահարու Հյուսիսը նույնքան հետաքրքրական է և հարադատ, որքան նրա նկարագրած Հայաստանը:

Մահարին կարողանում է գրավիչ դարձնել պատմվածքը՝ առանց «գրավիչ», «հետաքրքրաշարժ» սյուժեների: Այդ սկզբունքով են գրված «Մի անգամ գերեզմանատանը», «Արջը ծխամորճով», «Անմեղ մեղավորներ», «Ողբերգություն թռչնանոցում» և մյուս պատմումները:

«Մի անգամ գերեզմանատանը» պատմվածքի հիմքում դրված է հետևյալ գեպը. մահացել է ֆերմայի ջրկիր Վասյայի կինը՝ յոթնասունամյա Մարիա Մախանչուկը և նա մեծագույն հպարտությամբ է հիշում հավատարիմ կողակցին, որը խնդրեց, որ իր գերեզմանը միայն Վասյան փորի, ոչ մի «օտար» մարդ

չմոտենա: Չնայած վշտին, Վասյան այնուամենայնիվ, գոհ է կյանքից, գոհ անցյալից, իր պառավից, բայց նրա երջանկությունը կյանքի մայրամուտին խռովում է մի հասարակ միջադեպ: Գերեզմանատուն է գալիս կոլտնտեսության հաշվապահ Իվան Սերգեյիչը և նրանց մեջ տեղի է ունենում հետևյալ խոսակցությունը:

«Տուր... դու հանգստացիր...

Վասյա դային բահը հեռացրեց ու մոմռաց.

— Պետք չէ... ևս կփորեն:

— Հանգստացիր, էլի կփորես,—պնդեց Իվան Սերգեյիչը:

— Պետք չի,—կրկնեց Վասյա դային,—հանգուցյալը հրամայեց, որ ևս... ևս չթողնեմ օտար մարդիկ...

— Օտա՞ր,—հատ ու կենտ ասումների միջից մոթմոթաց Իվան Սերգեյիչը, և նրա աչքերի մեջ բռնկվեց մի շար բոց:

— Օտա՞ր...,—նա ձեռքը մեկնեց դեպի բահը՝ չկտրելով իր հայացքը Վասյա դայու աչքերից:

Վասյան նայում էր նրան կարծես հիպնոսացված, կամաց-կամաց նա խեղճացավ, կարծես սմբեց, փոքրացավ և բահն անցավ, ինքն էլ շիմացավ թե ինչպես, Իվան Սերգեյիչի ձեռքը»:

Գեպքի շարադրանքից հետո Մահարին պատմվածք է մոծում դաշտային արահետի պատկերը. «Վասյա դային ձեռքը մի քանի անգամ խփեց ծնկին, հողը թափ տալու համա՞ր արդյոք և մշուշված հայացքը հառեց դեպի դաշտերն ու արահետները: Իսկ արահետները խաչաձևում են իրար, բաժանվում, տեղ-տեղ գուգահեռվում, հետո կորցնում են իրար, կարծես պատահաբար կանչում են հեռվից և իրար չեն լսում, չեն լսում»: Այս պատկերով Մահարին ակնարկում է այն մասին, որ կյանքը ավելի բարդ է ու ավելի հարուստ, քան կարող է թվալ առաջին տպավորությամբ: Գեղագիտական այս դիրքերի բարձրակետերը եղան «Հյուսիսային շարքի» երկու գործերը՝ «Սև մարդը» և «Ծաղկած փշալարեր» պատումները:

«Սև մարդը» ընդարձակ պատմվածքում ի դեմս բրուտ Աշոտ Դայու մոռումեկնեալ կերպարի, Մահարին արտահայտում է այն բարոյախոսությունը, որ ինչպիսի դժվարագույն պայմաններում էլ գտնվելիս լինի մարդը, պարտավոր է հավատարիմ մնալ իր մարդկային կոչմանը, պատվախնդրությանն ու աշխատավորի էությունը: Այս դիրքերից էլ նա դատապարտում է «սև մարդուն»՝ գող Սանատարին և նրա հոգեկան վերածնության մեջ խաղում ճակատադրական դեր: Կյանքի ծանրածանր պայմաններում մարդկային բարձր առաքինությունների կրողներն են նաև «Ծաղկած փշալարեր» վիպակի հերոսները՝ նկարչուհի Շարթը և կառապան Մամոն: Դժվար սերը նրանց բարձրացնում է հոգեկան արիություն աստիճանին:

Ե՛վ «Սև մարդը», և՛ «Ծաղկած փշալարերը» գրված են հոգեբանական խոր թափանցումով, ւարձակին վայել վերլուծություններով, իհարկե, նաև Գ. Մահարուց անբաժան քնարական շնչով և հումորով:

«Մանկության» նախաբանի մեջ իր մտահղացման մասին Մահարին գրում էր. «Տարիները լողտեղ են շատ բաներ, օ՛, այո շատ գծեր են ջնջվել և շատ պայծառ դեմքեր մշուշվել։ Ես ուզում եմ փրկել մնացածն ու հնարավորը իմ մանկության խորասուզվող մակույկից... Հիշել եմ ուզում, վերհիշել և գրել, գրել հեշտ ու թեթև, գրել և զլուլ, որ քունքերս խփում են ներքին հուղմունքից, գրել անմշուշ, պայծա՛ռ, պայծա՛ռ, այն քաղաքի երկնքի նման, այգեստանների կանաչի և լուսնկա գիշերների խորության նման...»։

Գեղարվեստական վերին աստիճանի կարևոր խնդիր, որը, սակայն, ժամանակի գրական քննադատության մեջ արժանացավ ծուռ ու սխալ մեկնաբանությունների։

Վկայակոչելով մանկության և պատանեկության Մահարու քնարական բացահայտումները («մանկության խորասուզվող մակույկ», «իմ ծափ, իմ ծիծաղ, իմ կապույտ, ոսկի պատանեկություն»), չխորանալով պատումի գեղարվեստական յուրահատկությունների մեջ, դիրքական-ռապսոդիական քննադատները հեղինակին վերագրեցին ոչ միայն անցյալի սրբազործման մեղադրանքը, այլև «նացիոնալիստական անցյալի վաղաժամ կորստյան» իբրև թե ողբերգական վերապրումի լեզունգը։

Իրականում Գ. Մահարու եռամաս պատումը («Մանկություն» և «Պատանեկություն» գրվագներին 1955-ին միացավ «Երիտասարդության սեմին» մասը) ոչ մի կապ չունի նման վերագրումների հետ։ Վերջին գրվագի ստեղծագործական կենսագրության մասին Գ. Մահարին պատմում է հետևյալը. «1953 թվականին ես Ձերժինսկում աշխատում էի որպես տեղական փոքրիկ, կոլխոզային շուկայի գիշերային պահակ։ Ժամը 5-ին սկսվում էր իմ գիշերը և առավոտյան ժամը 10-ին միայն վերջանում։ Ձմեռային սառնաշունչ, երկար գիշերներ։ Ես և Անտոնինան ապրում էինք շուկայի փոքրիկ պահակատանը։ Դա մի հյուղակ էր հիրավի հաղիվ ոտների վրա կանգնած։ Տանջալից էին երկար գիշերները, անվերջանալի։—«Նստիր և գրիր,—ասաց մի օր Անտոնինան,—հիշտ է, գրածներդ երբեք լույս չեն տեսնի, բայց գոնե գիշերներդ կկարճես... կամ, ո՛վ գիտե, գուցե...,—սկսեք է միայն... շմեռնել... արդարությունը կհաղթի,—գուցե հազարերորդ անգամ կրկնում եմ ես։

Ես նայեցի պահակատան փոքրիկ, խարխուլ սեղանին, նրա վրա դրված նավթի լամպին։ Իմ մեջ ասես հնչեց հնօրյա, լավ օրերի հետ կապված մի երգ, վաղուց-վաղուց մոռացված։ Ես ինձ գտա տեղական վաճառատնություններից մեկում, գնեցի աշակերտական տետրակներ, աշակերտական գրիչ ու թանաքաման, ու երբ գիշերն իջավ, նստեցի իմ խարխուլ սեղանի մոտ ու մոտ բաշեցի նավթի լամպը։ Ասես մի կոճակ սեղմվեց և օրերն ու շաբաթները, ամիսներն ու տարիները թավալվեցին դեպի ետ։ Ես հասա 1930 թվականին և մտրիս աշքերով տեսա իմ «Մանկություն և պատանեկություն» գրքի վերջին էջի վերջին տողը.

«—Այո՛, մայրիկ, պատանեկությունը վերջացավ...»։

Դեռ տասներեք տարի առաջ ես գիտեի թե որտեղ եմ հասել և որտեղից պիտի շարունակեմ։ Նստեցի և գրեցի.—

«Օրը կիրակի էր։

Սուրենի և Նորինի հետ պատուհանից ներս մտանք մայրիկի սենյակը, որը նման էր մի փոքրիկ, քառակուսի տուփի...»։

Ու սեպտան աշակերտական տետրի սպիտակ էջերը»¹⁷։

ինքնակենսագրական նյութի հիման վրա Մահարին ներկայացնում է այն սերնդի մանկությունը, պատանեկությունը և երիտասարդությունը, որն անցավ ժողովրդի պատմության ողբերգական շրջանի ծանրածանր դեպքերի միջով:

Անցյալի իդեալականացման վերագրումը տեղին կլիներ, եթե Մահարին ինչ-որ չափով նվաղեցներ կյանքի ողբերգական երևույթների հնչելությունը, եթե հարթեր իրականության կնճիռները, եթե մոռացության տար ժողովրդի պատմության ամենաողբերգական շրջանի և նրա առավել ողբերգական հատվածի՝ արևմտահայության գաղթի, տեղահանության ցնցող ու սարսափելի անցքերը: Դրքի «սրծաթաջուր», «ոսկեծամ», «ջինջ լուսնային» էջերի կողքին մահարիական հնչերանդով և հումորով ներկայացված է դարգացման բնական հունից դուրս ընկած, աղավաղված, ցավագին մանկությունը: «Միամիտ, հիմար և ծիծաղելի ժամ,—խոստովանում է գրքի հերոսը,—քեզ կարող էր ստեղծել միայն պատերազմը և աննորմալ այն տեղահանությունը, որ դարձրեց Հայերին և Սաթիկին, ինձ և Մելինին՝ բեղմնավորող ծաղկափռի և առէջք, որոնք հանդիպում են միմյանց պատահական մի ձիու ստամոքսի մեջ... Իսկ ե՞րբ ձիու ստամոքսի մեջ, որքան էլ բարեպատեհ լինի ծաղկափռու և առէջքի հանդիպումը, ծաղիկներ են բուսել...»:

Էլ ի՞նչ ոսկեղօծում, երբ մանկության ճանապարհներին չեն բուսնում անգամ ծաղիկներ... Մահարին ակամա հերքում է անցյալի սրբագործման լեգենդը, բայց հերքում է մի տեսակ ժպիտով, հեգնանքի հնչերանդով: Սա Մահարու գրելաձևի յուրահատկությունն է: Այս մասին ճիշտ դիտողություն է արել Լեւին Հախվերդյանը. «Ժպիտ էլ կա, ժպիտ էլ: Տեսիք, թե ինչ դառնագին խաղ է խաղում թշվառացող ժողովրդի մասին պատմող գրողի դեմքին: Կոտրված ժպիտ, որ շաղխված է արյունով: Այդ նույն ժողովրդի մասին ժպիտով չե՞ն գրել Պարոնյանը, Օտյանը, «Վշտի ծիծաղի» հեղինակ Առանձարը... Այո՛, կա նաև վշտի ծիծաղ: Բայց ինչո՞ւ վշտի ծիծաղ, երբ պետք է լինի վշտի լաց: Հենց բանն էլ այն է, որ ծանրագին վշտի մասին չի կարելի լալով գրել, մեծ երգիծարանն է ասել՝ խեղճության վրա արտասուք թափելն՝ ապացուցել է, թե արյուն չունենք թափելու: Դա ունի և իր գեղագիտական բացատրությունը: Եթե վշտի այն ահ ու սարսափի, արյան ու ավերի մասին, որ Մահարու գրքի նյութն է, առանց ժպիտի գրել՝ նշանակում է գրել այնպես, որ անհնար լինի կարդալ: Դրա համար էլ գրականության մեջ այնքան շատ են ողբերգության մասին երգիծանքով գրող հեղինակները՝ Դիկկենս, Գոգոլ, Տվին, Օտյան, Շոլոմ-Քլեյսիմ...»¹⁸:

Ո՞րն է, երկու խոսքով, Մահարու ինքնակենսագրական պատումի ընդհանուր, «մեծ» թեման. հայ ժողովրդի արևմտյան հատվածի ծանրագին ճակատագիրը համաշխարհային առաջին պատերազմին նախորդող և հաջորդող տարիներին, նրա անասելի տառապանքը գաղթի ճանապարհներին և, ապա, դաշնակցության տիրապետության օրերին, ժողովրդի մարդկանց անցուղիները ծանր կյանքի մղձավանջի միջով դեպի պատմական այն սահմանագիծը, երբ «Հառնեց երէիր Նաիրին՝ ավերներից և մոխիրներից և հնամյա ու հավերժական Մուսիսների առաջ պարզեց իր զրոշակը՝ մուրճ ու մանգաղով և Արարատի ծագող արևով»:

Հայ գրականության համար վճռական նշանակություն ունեցող այդ թեման Մահարին վերապատկերել է տաղանդավոր գրչով և ինքնատիպ արվեստով: Այդ թեմայի մեջ նա միաժամանակ բացել է նրա տասնյակ ենթաթեմաները՝ քաղաքական ճնշում, սոցիալական անարդարություն, տնտեսական աղքատու-

թյուն, ցավ ու տառապանք, մարդկային արժանապատիվության կորուստ, որբություն, ազգային վիշտ, լավ գալիքի և պայծառ եղերքի կարոտ,— և այլն, և այլն:

Պատմողից բացի, որը գրքի կենտրոնական հերոսն է, եռագրության մեջ ներկա է նաև հեղինակը, որն անցած կյանքի, հեռացած օրերի, «մոռացված» հուշերի նկատմամբ ունի իր առանձնահատուկ վերաբերմունքը:

Դեպքերը նկարագրում է ակնատեսը, դրանք իմաստավորում է դարձյալ ակնատեսը,— բայց արդեն հասունացած, ըստ որում վերջինս տեղի-անտեղի «չի խառնվում» հերոսի ապրումների ընթացքին, այլ մի թաքուն ակնարկի, քնարական մի շեղման, հումորի մի բեկորի միջոցով արտահայտում է իր վերաբերմունքը:

Ջովաշունչ, խիտ ալգեստանների և կանաչների մեջ թաղված Վան քաղաքում է անցնում հերոսի անկրկնելի մանկությունը: Դա անկրկնելի, բայց ամենևին էլ անխռով, իդեալական, «խաղաղ» մանկություն չէ: Մահարու գրքի մահուկ հերոսը, ճիշտ է, երգում է այդ մանկության դրվագների «կապույտ շրջան», բայց այդ երգի մեջ այնքան ցավագին տխրության շեշտեր, այնքան ողբերգական հնչյուններ կան, որ այդ երգը դառնում է բացասումն այն միջավայրի, որտեղ անցնում են աշխարհի վրա դեռ նոր միայն աչք բացող հերոսի առաջին տարիները: Մանուկ հերոսին դեռ անծանոթ են գաղթի ու արհավիրքի ծանր օրերը, իրականությանը նա նայում է դեռ մանկան վճիռ հայացքով, նրա ընկալումները կոնկրետ-զգացական հայեցողությունից այն կողմ չեն անցնում, բայց այդ անմիջական պատկերացումների մեջ Մահարի-հեղինակը շատ ճշմարտություններ ու «գաղտնիքներ է» հուշում Մահարի-հերոսին: Մանկության հիշողությունները պատմելու ճանապարհով Մահարին ցուցադրում է, թե ինչպես են մեծ կյանքի դեպքերը կաթիլ-կաթիլ սուղվում երեսայի հոգու մեջ, ինչպես են «դրսի» անցքերը խոր ճեղքվածքներ թողնում մանկության մեջ, ինչպես են արտաքին միջավայրի դրվագները սևով ներկում պայծառ մանկությունը: Հիշենք հոր մասին պատմված եղելությունը. «Հիշում եմ, որ մեկը մեռավ, թե՛ իրեն սպանեց:

— Աճմունց պարոն Քրիքորը...

— Քո խոր՝ քեռիդ սպանեց,— ասաց գրեթե շնչալով՝ ինձանից մի քանի տարով մեծ, մեր դրացի Ծերունը:

— Ինչի՞...

— Դհեգ, չե՞ս դիտե, հերդ արմենական էր, քեռիդ՝ դաշնակ...

— Բա քո խերն ի՞նչի...

— Հնչակ...

Հնչակ, դաշնակ, արմենակ,— միայն այս մնաց հիշողությանս մեջ այս եղերական դրուցից»:

Գրքի հաջորդ դրվագներում՝ «Խորհրդավոր գիշերներ» և «Վանքը» ինչ-որ չափով «լուսավորված» հերոսը պատմում է դաշնակցության «ազդարկիչ» «վաստակների» մասին, իր ձևով բացահայտելով քաղաքական ավանտյուրիստների և հասարակ խավերի միջև գոյություն ունեցող անգունդը:

Բնորոշ մանրամասնություններով առատ են Մահարու «Մանկության» էջերը: Ահա «Ջուլհակներ» գլուխը՝ հին աշխարհում մարդու ողբերգության մի թանձր, ավարտված պատկեր: Ջուլհականոցի տերը՝ Հակոբ աղան, տիրոջ իրավունքով և տիրոջ մոլուցքով խորտակում է երկու պատանիների՝ Սեդրակի և Քինոյի, նորարդորոջ սերը: Հակոբ աղան երիտասարդ ջուլհակին հրամայում է իր գաղգահից շորս արշին կտավ կտրել սիրած աղջկա պատանքի համար.

«Սեդրակը շարժվեց ձուլած բրոնզի պես, շափեց կտավը, կտրեց և ընդհանուր լուսթյան մեջ շարժվեց դեպի Հակոբ աղան և պարզեց նրան սպիտակ կտավը: Բոլորն էլ կարծում էին, թե մի վատ բան պիտի պատահի:

Հակոբ աղան գունատվել էր ձեռքի կտավի պես... Բայց Սեդրակը նույն հանգստությամբ դարձավ իր տեղը:

Նույն գիշեր, երբ ևս հանգիստ բնել էի տառիս հետ, տատս ինձ զարթեցրեց.

— Գուրիս, Գուրիս, յանկուն ի:

Ես չգիտեի յանկուն ինչ բան էր, բայց երբ աչքերս բացի և մեր սենյակը լուսավորված տեսա կտավի լույսից, հասկացա...»:

«Մանկությունն» ավարտվում է քնարական շնչով գրված մի վերջաբանով, ուր Մահարին, կարծեք թե բանավեճի մեջ մտնելով իր գրքի ապագա անբարեխիղճ ընդդիմախոսների հետ, բացատրում է իր գեղագիտական-գաղափարական խնդիրը. «Այն բաղաբը ժպտում է ինձ հրապույրից զրկված պչրուհու նման, համառորեն կախվում է ուղեղիս թելերից և չի ուզում հեռանալ:—Նրա մշուշում իշխանն է անցնում մաուղերը ձեռքին, Հյուսիսն փաշեն մտնում է Շահբազյանենց տուն՝ խնջույքի, իսկ Նազելին բահ-բահ ծիծաղում է ինձ վրա:

— Իշխանն իմ հոր դոստն ի...

Հետո չբավոր գլուղացիներին են ծեծում անցյալի կապույտ մշուշում: Անցյալի կապույտ մշուշը չի խանգարում, սակայն, որպեսզի ես տեսնեմ նրանց դեմքերի վրա մտրակի կապույտ երիզները: Քինոյի հուղարկավորության ձայնն եմ լսում, երիտասարդ ջուհակը կանգնել է ձեռքին բռնած շորս արշին սպիտակ կտավ, հետո ջուհականոցի կապույտ բոցերը կարմիր են ներկում անցյալի կապույտ մշուշը»:

Խիստ գործնական, վավերագրական հաղորդումով է սկսվում հերոսի պատանեկությունը. «Ես դուրս եկա Վանից և բռնեցի Կովկասի ճանապարհը»:

Հերոսի կյանքի այս շրջանը հեղինակի կողմից բնութագրված է «կապույտ և ոսկի պատանեկություն», որի վերաբերյալ հիշողությունների «արծաթ և հրստակ ջրերում», սակայն, լուրում են «գառնություն, արյուն և սև»:

Ինչպես «Մանկության» մեջ, այստեղ ևս մոտեցումը նույնն է. պատանեկության ծիծաղին խառնված է ողբերգական լացը, ավելի ճիշտ՝ ծիծաղը վկայակոչվում է իրրե լացի ձևերից մեկը:

Գաղթի ոլորվող ճանապարհ: Մարդկային մի անծայրածիր քարավան՝ սովահար ճանապարհներով, անքուն ու հոգնած, անօթևան ու քաղցած, խուճապով ու անդադար, մերկ ու բոկոտն, ոտքով ու սալակներով, թախիծով ու մոլեգին ուղևորվում է դեպի Կովկաս՝ «փրկության եղերքը»:

Պատանի հերոսը ճանապարհին կորցնում է հարազատներին. «Ինչպես եղավ, որ ես մենակ մնացի: Ի՞նչ ուժ իմ ձեռքը հանեց տառիս ձեռքերից... Զկան Անուշը, Սուրենը, Խորենը...

— Մայրիկ... Խորեն...

Ես չլսեցի իմ ձայնը: Գնում եմ կարծես երազի մեջ, հիպնոսված, շարժում եմ ոտքերս և թվում է, թե նրանք իմը չեն: Աչքիս դեմ երևում են հրեղեն բծեր, — այդ հոգնությունից է, անքնությունից և քաղցից:

Ես ընկնում եմ ճանապարհի եղերքին»:

Դեպքերի ալեպատույտի մեջ ընկած, անօգնական ու մոլորված պատանի հերոսի մտապատկերների մեջ գծվում են Վանի հերոսական պաշտպանության, կամավորական խմբերի կոիվների, կսկծացող ցավով իրենց ծննդավայրը թող-

նող, գաղթի ճամփաներին մոլորված, արդարության ու կարեկցանքի ծարավ, հուսահատության վերջին սահմանագիծը հասցված մարդկանց կյանքի մեկը մյուսից ծանր դրվագները: Ֆրագմենտար այս դրվագներից յուրաքանչյուրը նվիրված է մի առանձին թեմայի, պարզում է այն ժամանակվա պատմական իրականության մի առանձին կողմը: Ահա անանուն, բայց իսկական հայրենասեր-հերոսի մահարիական նկարագիրը. «Խրժ-խրժ, է՛յ խրժ-խրժ: Խելագա՞ր էիր թե հերոս: Ես էլ չգիտեմ, բայց դու տասը օր և տասը գիշեր չքնեցիր: Երգելով խաղացիր մահվան հետ: Երգելով բարձրացրիր վիրավորներին, իսկ երբ թաղում էին սպանվածներին, դու երգում էիր:

Վարդ մի բացվիր առավոտվա շաղերով,
Ազիզ բալա, վարդ քաղեցիր մաղերով:

Դսկ տասներորդ օրը, ուշ երեկոյան, մի դնդակ ծակեց բո քունըր:

— Տղերք,— ասիր, ձի դարկին, թե մեռա, ինչ կասեք ասեք. կքնեմ, վրդարթնեմ... տասը օր է չեմ քընե... վարդ մի բացվի... էն վարդը դուք եղեք... Ես մեռա...»:

Կամ ահա գաղթի «սովորական» տեսարաններից մեկը. «Գետ է, կիրճ և շարհուրելի պիշեր:

Բերկրի: Բենդի-մահու...

Հասել է թշնամին և կրակում է լեռներից:

Գալարվում է մի դանթեական խուճապ: Փախչում են, տրորում են մեկ-մեկու, կանչում են իրար ու նորից:

Դիսախոռվ են կինները, իսկ տղամարդիկ՝ արյունոտ աչքերով:

Թողնում են սալերը, անասունները, ձիերը՝ վաղում են դեպի կամուրջը, շատերն իրենց գետն են նետում՝ նորից դուրս չգալու համար: Մայրը գետը շարտեց իր երեխային և թեթևացած առաջ վաղեց: Գնում է մայրը և ծիծաղում է, գնում է մայրը և նորից ծիծաղում, գնում է մայրը ու խելագարվում է»:

Ժողովրդի «որբանոցային կյանքի» շրջանն առաջին անգամ Մահարու գրչի և դիտողականության շնորհիվ գրականության մեջ ստանում էր հարազատ, ճշմարտացի գեղարվեստական վերարտադրություն:

Ինչպես «Մանկության» մեջ, «Պատանեկության» մեջ ևս պատմող հերոսը ինչ-որ չափով հեռավորության վրա է գտնվում հեղինակից:

Բայց այստեղ հեղինակը սոսկ հուշարար չէ հերոսի համար, այլ նաև մեկնաբան: Նա ոչ միայն հերոսին պատմում է նրա անցյալը, այլև մղումներ է առաջի՝ իմաստավորելու երևույթները, տեսնելու նրանց կապերը, անհրաժեշտ հզորակացություններ է թելադրում ժամանակի մասին:

«Պատանեկության» մեջ մոծված «հավելյալ», օբյեկտիվ պատմություններն ու օրագրային գրառումները, այլաբանական խորհրդածություններն ու «կողմնակի» դրվագները արտաբուստ ցրիվ տպավորություն թողնելով, ներքուստ խիստ միասնական են, պատմական բովանդակությամբ հագեցած:

«Աշխարհը դիտելով իր կետից», պատանի հերոսը իմաստավորում է ժամանակի իրադարձությունները, արտահայտում իր ուրույն վերաբերմունքը կյանքի նկատմամբ: Նրա «կենսափիլիսոփայությունը» փայլուն արտահայտություն է գտել «Անտառային հեքիաթը» բանաստեղծական ութմով գրված գլխում:

Համասույնյան անտառային ֆեյայի մասին հեքիաթը մտնելով Գուրիսի հոգեկան աշխարհը, հետաքրքրական ձևափոխության է ենթարկվում:

«Անտառային ֆեյա:—Սպիտակ աղաւնին իջել է լճափը, թողել է իր փետուրները լճափին, դարձել է աղջիկ և լողացել է լճի արևոտ ջրերում: Հետո փչել է անտառային մի քամի և ցրիլ է տվել լճափի սպիտակ փետուրները: Աղջիկը դուրս է եկել աղաւնակերպւելու և չի գտել, չի գտել իր փետուրները: Հետո նամտել է անտառ և եկել, բնակություն է հաստատել ահա այս անտառային փոքրիկ տնակում և ապրում է որպէս մարդացած աղաւնի, որպէս անտառային սպիտակ ֆեյա»: Յա Համսունն է: Մահարու հերոսը այս հեքիաթին շարահչուսում է իր կյանքի պատմությունը. «Անտառային ֆեյա: Դու սպասում էիր ինձ: Դու գիտես, որ ես պետք է գամ հեռու-հեռավոր երկրներից: Երբ ես դուրս եկա իմ երկրից, դու տեսար քո երազը:—Գալիս է մի տղա. գալիս է յոթ սարով ու յոթ ձորով. գալիս է արշնոտ ուղիներով ու հոգնած...»:

«Անտառային հեքիաթի» ուղղակի շարունակությունն է «Եղնիկը» գլուխը: «Անտառապահն ուղղեց հրացանի փողը դեպի թփուտները: Ես և նունիկը մատնեցինք փակեցինք մեր ականջները, որոտը խլացնելու համար:

—Բո՛ւմ, բո՛ւմ, բո՛ւմ...

Պայթեց երեք որոտ իրար հետեից:

Թփուտների մէջ մի բան թփրտաց:

Անտառապահը հրացանը հենեց ծառին և դիմեց դեպի թփուտները: Մենք լսեցինք նրա հեռու, շոր ձայնը...

—Բյուհ, սատանա...

Նա դրկել էր մի բան, և գալիս էր կարծես դժվարությամբ, ծնկին տալով:

Մոտեցավ, կանգնեց ու ծանրացած բաղուկներով, խփած որսը բռնեց լուսնի դեմ, իր գլխից մի բիշ բարձր, իրենից մի բիշ հեռու, լավ տեսնելու համար:

Լուսնի գունատ շողերի դեմ բռնել էր նա...

Բիւու դիակը, Բիւու դիակը...»:

Հերոսի անմիջական պատումի կողքին «հայտնվում է» արձակագիրն իր խոսքով. «Մարդ, ընթերցող, որքան տարօրինակ է լինում որբերի սերը, որքան տարօրինակ...

Տարիներ են անցել, տարիներ այդ օրից, բայց ամեն անգամ, երբ լուսնկա է գիշերը, ես իմ դեմ տեսնում եմ Բիւու դիակը... Իսկ ականջներիս մեջ խռշշում է խռոված անտառը... խռոված ու լուսնահար անտառը...»:

Հարուստ, խոր, բովանդակալից ենթաբնագիր ունի Մահարու գրքի այս անդուգական էջը, մի ենթաբնագիր, որի իմաստը հանգում է քնքուշ երազի ու կոպիտ իրականության, լուսնդեն անուրջների և ողբերգական հանգամանքների բախմանը:

Բիւու ճակատագիրը խորհրդանշում է հաղարավոր հայ որբերի «տարօրինակ»՝ ոչ ծանր ճակատագիրը «խռոված» այն տարիներին, երբ մարդկային կյանքը ենթարկված էր «կուլք պատահականություններին»:

Փշրվեց անտառի գեղեցիկ հեքիաթը, կործանվեց պատանի հերոսի երազների երևակայական ամրոցը, երջանկության սպիտակ աղաւնին անդարձ հեռացավ՝ փոխակերպւելով կապույտ թռչունի: Դեպքերի ալիքը հերոսին մի վայրից նետեց մյուսը, մի կարոտից տարավ մյուսը. նա վերստին տեսավ հարա-

պատ ու օտար, երևույթներ, «տխուր և ուրախ» դեմքեր: Նրա առաջ ծառացավ նոր ուղիների սրտնման, նոր եզերքների հարցը:

Այդ մասին է պատմում գրքի «Երիտասարդության սեմին» մասը:

Երիտասարդական հասուն հասակը,—այս հասակի աչքերով է հերոսը նայում կյանքին,—բնականաբար, ավելի լայն իրականություն է ընդգրկում: Գրական ու հասարակական միջավայր, քաղաքական կուսակցություններ և հոսանքներ, քաղաքացիական պատերազմ ու դաշխականություն, դիվանագիտական հարաբերություններ ու «Հայկական հարց», տնտեսական «առօրյա» երևույթներ ու հեղափոխական ցույցեր, նոր դեպքեր ու նոր մարդիկ, բարեկամներ ու ծանոթներ, նոր տեղավայրեր՝ Թիֆլիս, Վլադիկավկազ, Բաթում, Երևան,—ահա, ընդհանուր դժերով, հերոսի «շփման» նոր կետերը:

Գուրգեն Մահարին «Երիտասարդության սեմին» գրքում ևս շարունակում է հալ ժողովրդի ողբերգության թևման, բայց ոչ միայն ականատեսի դիտումներն է տալիս, այլև փորձում է բացահայտել ժողովրդական ողբերգության պատճառները՝ ո՞վքեր են պատասխանատու անլուր տառապանքի ու անթիվ դժբախտությունների համար:

«Խառնակ ժամանակների» Հայաստանն է վերհիշում հերոսը, այն ժամանակները, երբ երկիրը կանգնած էր անդունդի եզրին, երբ «հայն ալդրան հարուստ... հասարակ ջուր ծախողի օրական վաստակը հաղար ռուբլուց պակաս չէր» և, չնայած դրան, երկրում գործում էր մահվան սառը գերանդին: «Բարեկամներից» լքված Հայաստանը դիվանագիտական նիստերում ճանաչվում էր սոսկ իբրև աշխարհագրական հասկացություն, նրա «կառավարման մանդատը» մի «հովանավորից» անցնում էր մյուսին:

Ռեալիստական թանձր ներկերով է վերարտադրված «խառն ժամանակների» կենցաղային կուլուրիտը՝ ջուր ծախող, ոտաբոբիկ երեխաներ, գրքերի կազմից կերակուր եփող գյուղացիներ, ճաշի հերթի կանգնած տանջահար գաղթականներ, ուղտերի քարավաններ, պարենավորման քարտեր, պառլամենտի ղրուների առաջ սովից գալարվող որբեր, շուկաներում վխտող փերեզակներ:

Դաշնակցությունը Մահարու գրքում հանդիս է գալիս որպես հակաժողովրդական կուսակցություն: Այս թևման բարձրակետին է հասնում այն տեսարանում, երբ դաշնակցության արկածախնդրությունից խորապես հիասթափված ղորավար Անդրանիկը «Մի բաժակ թեյ» պանդոկում շարադրում է իր կարծիքը. «Ինչո՞ւ լռեցիք, ինչո՞ւ չեք խոսեր: Անդրանիկե՞ն կբաշվիր: Ո՞վ է Անդրանիկը: Ի՞նչ է Անդրանիկը: Տաճկահայաստանի երկինքը սևացավ վառվող քաղաքների ու գյուղերի ծխից: Յոթը գարուն, յոթը ամառ, յոթը աշուն անձրևի փոխարեն սև ջուր է թափվելու երկնքից, յոթը ձմեռ սև ձյուն է իջնելու ավերակ Հայաստանի, Կիլիկիայի, Զեյթունի, Սասունի, Շապին-Գարահիսարի, Մուշի ու Վանի լեռների ու դաշտերի վրա: Ո՞վ է մեղավոր... Բայց մեղքը, ավելի շուտ ոճիրը գործված է: Թափված է մեկ ու կես միլիոն հայերի՝ մանուկների ու ծերունիների, ուսուրերի ու բռնաբարված ղուստրերի արյունը...—Ու մեղք է գործված, պետք է փնտրել մեղավորին, հանցանք՝ հանցավորին, ոճիր՝ ոճրագործին... Եթե ևս չեմ մեղավորը, հապա ո՞վ է: Փնտրել, գտնել և խաչ հանել ոճրագործին...»:

Ո՞վ է մեղավոր: Դաշնակցության «քաղաքագետները» և արևմտյան դիվանագիտության «բարերարները»,—պատասխանում է Մահարին իր գրվածքով: Հասարակայնորեն կարևոր այս թևման սպառնիչ բնութագրություն է ստացել վերջին գործողություններից առերևույթ ածանցվող, բայց ըստ էության նրա խըն-

դիրներին սերտորեն մերվող «Արարատյան միջ, կամ ապագա պատմաբանի համար հում նյութեր» գլխում: Զարենցյան «Նրկիր Նաիրի» վեպի ահեղ երգի-ծանքին բնորոշ «միամիտ» ծաղրի ձևով Մահարին վերարտադրում է դաշնակցության Արտաքին գործոց մինիստր Դաշունու և նրա կնոջ՝ Նկատինիա Պարսամովնայի զրույցը համաշխարհային քաղաքականության մեջ Հայաստանի պատմական դերի շուրջը, նրա պաթետիկան լրացնելով հետևյալ մերկացնող մանրամասնով. «Նրա (Դաշունու) ականջներում ցնծության զանգեր էին հնչում, սաղավարտների և վահանների շաշյուն, սուսերների շառաշյուն»:

Այդ միջոցին էր, որ Գուրգեն Վահանյանը 50 դեղին թուրքական ոսկիներ հնչեցնելով թափեց թեյի պարագանների սկուտեղի վրա, ու նրանց ձեռները մեղացան փոխադարձ սիրով ու պիտական վստահությամբ»:

Մահարու մերկացնող պաթոսը ուղղված է ոչ միայն դաշնակցության արտաքուստ «հրաշագործ», «ազգանվեր», բայց ներքուստ՝ ողորմելիության չափ խղճուկ գործելակերպի, այլ արևմտյան պետությունների կեղծ բարեպաշտության դեմ: «Մենք ի՞նչ իմանայինք, որ հայերը չպիտի կարողանան իրենց վայելուչ պահել. մի մասը գնացել, առանց ծանր ու բարակ կշռադատելու կոտորվել է...», — ասում է Քերզոնի դիվանագիտության բանբերը, ապա խոսքով լուծում տալով «հայկական հարցին», բռնում է դարձի ճամփան՝ «անհետաձգելի գործերը» կարգավորելու:

Մահարու գրքի բարձրակետում հնչում է հեղափոխական ճանապարհով, Սովետական Ռուսաստանի օգնությամբ Հայաստանի ազգային ու սոցիալական աղատագրման թեման: Գրքի հերոսը գտնվելով խաչաձև ազդեցությունների կենտրոնում, արդեն իր կյանքի հասունության շեմին կանգնում է մոլորճ ու մանգաղի իշխանության զրոշի տակ:

Մահարու գրքի «Վերջերգը» հերոսի կյանքի Ողիսականը ամփոփում է նոր իրականության և երկրի ապագայի վերաբերյալ լավատեսական պատկերով. «Մորս եմ տեսնում հաճախ երազում: Տատիս վաղուց է, որ շեմ տեսնում: Բայց ի՞նչ կապ ունի այս գրվածքիս վերջաբանի հետ: Ոչ մի կապ: Ես ուզում էի միայն ասել, որ հաճախ մորս տեսնում եմ երազումս: Իսկ կողքի սենյակում, ննջարանում, դարթնել է չորս ամսական երեխաս և խոսում է... Ի՞նչ է խոսում, ի՞նչ լեզվով: Հաստատ կարելի է ասել, որ դա աղավնիների բարբառն է, — զո՛ւ-զո՛ւ... և պետք է ենթադրել, որ նա պատմում է իր հարուստ կենսագրությունը. «Ծնվել եմ չորս ամիս առաջ, Նրեան քաղաքում»:

Այսպես էլ է սկսվում մանկությունը, ով դու, որ հայելու միջից նայում ես ինձ թափված գանգուրներով, ալիհեր մագերով պսակված ճաղատով և այնուամենայնիվ ժպիտով»:

Ահներե է, որ այս վերջաբանով Մահարին հաստատում է մանկության նոր որակի. «... ավորումը, այն մանկության, որի ոչ թե ակամա, այլ իրական, գալիքին վստահ ժպիտը հերքում է հին մանկությունը»:

Մահարին իր վիպակներում հեռացել է նկարագրական արձակի հանրածանոթ կանոններից: Մանկության ու պատանեկության մասին պատմելիս նա գերազանցապես օգտվում է երևույթների արտահայտման քնարական միջոցներից՝ ածականի ետադաս կիրառություն («անտառը գանգրահեր», «լուսինը ջինջ»), որեւէ դարձվածքի երկհերթ կրկնություն («ծիծաղեց, զրնգուն ծիծաղով ծիծաղեց»), մի պարբերության վերջին տողը մյուսի առաջին տողը դարձնելու հնարանք («սիրտս երգում է... երգում է սիրտս»), ութմական-երաժշտական նախադասություններ և այլն:

Հազիվ թե հնարավոր լինի ցույց տալ մեկ ուրիշին, որ Մահարու պես կարողանա հնչեցնել սովորական բառերի քնարական տրամադրությունը: Վիպակների շատ հատվածներ ունեն երգի կառուցվածք ու երգի հնչերանդ: Ահա դրանցից մեկը. «Ամեն ինչ լուսնով է հարբած: Ես առանց մի փոքրիկ վախ դգալու՝ մտնում եմ անտառ: Գնում եմ ծանոթ կածանով, քայլում եմ ստվերների, ժանյակների վրայով, իսկ սիրտս երգում է:

Երգում է սիրտս, իսկ ես լցվում եմ նոր ճայթող հունդերի, նոր ծաղկող ծաղիկների և հասնող առաջին պտղի երգով: Թվում է, որ ես լսում եմ ծիլերի ծլելը, լսում եմ ավիշի երգը, նա երգելով բարձրանում է դեպի ծառերի գագաթը, և այրում են ծառերը, իսկ լուսինը նրանց քաշում է:

Լուսինը քաշում է անտառին,—դրանից է, որ հաճախ կանգնում է ավիշների ընթացքը նրա հրակներում և անտառի սիրտը սկսում է ավելի արագ բաբախել...

Ես լսում եմ իմ սրտի տրոփը, այդ իմ սիրտն է, իմ սիրտն է տրոփում, անտառի սիրտն է տրոփում, աստծո սիրտն է տրոփում...»:

Երևույթների մատուցման քնարական եղանակը առանձին ուժով երևում է բնության պատկերներում: Դրանցից մասնավորապես տպավորիչ է անտառի պատկերը՝ առվակի միալար խոխոջ, մենավոր կածան, վարարած լուսին, բլուրների «կանաչավուն գլուխներ», անտառապահի տնակ, անտառի վրա իջնող անձրև: Սա հայ գրականության լավագույն բնապատկերներից է:

Գ. Մահարու վիպակների ոճի մյուս հատկանիշը հումորն է: Նրա արձակը լիքն է ծաղրով ու ծիծաղով, հեգնանքով ու ժպիտով,—հումորի բոլոր տարրերը գործի են դրված իբրև ողբերգությունն ուժեղացնող միջոցներ:

Որբանոցային կենցաղից Մահարին ընտրում է այնպիսի դրուժյուններ, որոնք ծիծաղելի են արտահայտման ձևով և ողբերգական՝ բովանդակությամբ:

Ահա մի հատված այն օրագրից, ուր պատանի հերոսը գրի է առնում օրվա տպավորությունները. «Այսօր եկավ Արտաշի մայրը և գտավ Արտաշին: Արտաշի մայրը լաց եղավ, Արտաշն էլ լաց եղավ: Հետո հավաքվեցին որբերը, նրանք էլ լաց եղան: Եկան օրիորդներ, օրիորդներն էլ լաց եղան: Բոլորն էլ, մի խոսքով, լաց եղան: Շատ ուրախ էր...»:

Ահա մյուս օրինակը. որբանոց է եկել մի լուսանկարիչ: Նա «կարգադրում է, որ բոլոր երեխաները տխրեն ու լացեն: Բայց պատահեց մի զարմանալի բան. ցուցադրական լացը փոխվեց իսկական լացի և իլուր կարգադրիչը կարգադրում էր. բավական է, բավական է, էլ պետք չէ»:

Գ. Մահարին տխուր դեպքերի մասին գրում է ժպիտով ու ծիծաղով: Բայց դա կոտրված, աղավաղված ժպիտն է ու ակամա ծիծաղը: Ժպիտ, որ շաղախված է արյունով, և ծիծաղ, որ ծնունդն է տխրության:

Գ. Մահարին իր գրվածքի համար նյութ չի որոնում իր կենսագրությունից, իր կենսափորձից, իր վերապրումներից դուրս: Նա գրում է զգացածի մասին, պատմում է տեսածի մասին, իր մասին: Քայլ առ քայլ վերլուծում է իր հոգեբանությունը՝ տարբեր հասակներում: Մահարու արձակի ոճական այս հատկանիշը՝ պատմի անձնականացումը գիրքը չի դարձնում «հերոսի» հետ կապված դեպքերի սոսկական շարադրանք: «Հերոսի ինքնակենսագրությունն» իր հետ բերում է նորանոր հոգեբանական երանգներ, ներքին գործողության շրջադարձեր, նորանոր թեմաներ ու ենթաթեմաներ: «Մեմուարային» հիմք ունեցող գիրքը հարստանում է հերոսի ապրած ժամանակաշրջանի էական փաստերով, ժողովրդի պատմության հերոսական ու ողբերգական դրվագներով, հարստա-

նում է պատմողից արդեն հեղինակ դարձած գրողի մտածմունքներով, նրա տխուր և ուրախ ապրումներով: Հերոսի կյանքը շղթայվում է ժամանակի երեւելիքներին, գիրքը ձեռք է բերում տարեգրության գծեր:

Դրքի բոլոր մասերում Մահարին պահպանում է անցքերի անմիջական արտացոլման սկզբունքը, դրանք մատուցում է այնպես, ինչպես երևացել է սկզբում երեխային, ապա՝ պատանուն, այնուհետև՝ երիտասարդին:

«Մանկության» մեջ ամեն ինչ մանկական է, չկա «վերլուծության» հեռավոր նշույլ անգամ: «Պատանեկության» մեջ սրվում է հեղինակի միտքը, նա տանջագին վերապրում է հայ մանուկների ողբերգության, հարադատ ժողովրդի տառապանքների ծանրությունը, իսկ «Երիտասարդության սեմին» գրքում հերոսը դառնում է ավելի դատողական, «նստած», այստեղ հումորին և ժպիտներին փոխարինում են փայլատակող ծաղրն ու մերկացնող հնչերանգը:

Մահարու արձակը ուժի, որը չի թուլատրում, որպեսզի նախադասությունը աղոտանա, բեկրեկվի, կորցնի իր ձևը: Հենց այդ բանաստեղծական ուժովն ու նուրբ հնչերանգը Մահարին հմտությամբ օգտագործում է ոչ միայն բնություն նկարելիս կամ երգելիս, այլև մարդկային փոխհարաբերություններ ու ապրումներ ցուցադրելիս, այլև երկխոսության դեպքում:

Մահարու արձակի կապակցությամբ սովորաբար դիմում են «քնարական» բնորոշմանը, որը, ըստ էության, նեղացնում է նրա արձակի բովանդակությունը: Բանն այն է, որ քնարական սկզբունքի ուժեղացումով Մահարին չի դադարում նաև վերլուծող լինելուց, նա կարողանում է խաղաղեցնել հուզականության ալիքները՝ կյանքը վերլուծաբար, մարդկային ճակատագրերով յուրացնելու, կյանքի տվյալ հատվածը փիլիսոփայորեն իմաստավորելու համար:

«Մանկության և պատանեկության» արժեքը միայն հուզականությունը և տրամադրությունը չէ, այլև հայ ժողովրդի պատմության դժվարին տարիների մարդկային ճակատագրերի գեղարվեստական յուրացումը:

Այս գրվածքը, ինչպես և շարունակությունը՝ «Երիտասարդության սեմինը», հերքում են Մահարու՝ իբրև «տարերային գրողի», վաղեմի լեգենդը: Բանն այն է, որ տրամադրության հետ միասին նրա արձակն ունի խորություն, բառի օգտագործման արտիստականության հետ՝ բնավորությունների կերտման պլաստիկա, մահարիական հումորի ու սրամտության հետ՝ թափանցում, պատկերի հատվածայնության հետ՝ իրականության նյութի լայնացում, ոճական նախասիրությունների հետ՝ երևույթների սոցիալական քննություն:

Գ. Մահարու հուշագրական եռագրությունը գրական ավանդների զարգացման նոր սկիզբներից մեկը եղավ հայ արձակում: Անհրաժեշտ մանրամասնություններով ու միջանկյալ նախադասություններով ծանրաբեռնված պատումի դիմաց Մահարին բերեց հուզական-զուգորդական, դինամիկ խոսքի կուլտուրա, ուր կարևոր դեր են խաղում իմաստային-այլաբանական-խորհրդանշային շնչատերը:

Գ. Մահարին մտադիր էր շարադրել «Ինքնակենսագրության» նաև չորրորդ դրվագը՝ «Երիտասարդությունը»: Դրանից նրա թղթերի մեջ պահպանված 74 մեքենագրական էջերը տպագրվեցին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1978, № 6): «Երիտասարդության» նյութը դարձյալ 1920—21 թթ. Երևանի կյանքն է, մասնավորապես որբանոցային առօրյան:

«Այլովոյ այգեստաններ» վիպասքի ստեղծագործական էինսագրությունը թեև սկսվեց երեսնական թվականներին՝ «Գուրգեն խանի տոհմը» պատումի հատվածներով («Վերելք», №№ 2—3, 4—5), սակայն կենսագրության «ակամա լուծյան» տարիները խափանեցին գործի կազմավորման բնականոն ընթացքը և Գուրգեն Մահարու մտահղացումը գեղարվեստական փաստ դարձավ միայն վաթսունական թվականներին:

Պատումի տասնութերորդ Ասքում (սա գրվածքի բաղմաթիվ «լիրիկական անտրակտներից» մեկն է) Գ. Մահարին վաղուց ի վեր իրեն պարտադրված «բեռի» մասին գրել է. «Ի տվնջյան և ի գիշերի, առանց հաշվի առնելու հանգրսւտի օրն ու կիրակին, եթե ոչ հինգ, ապա ապահովաբար շորս տասնամյակ է, ինչ նրանք անձամբ ծեծում են իմ դուռը և խնդրում են, հրամայում, հարկադրում, կարգադրում, որ ես գրեմ իրենց մասին, որ արձանագրեմ նրանց գործերն ու անունները փառաց մատչանում: Նրանք փնտրել և գտել են իմ հասցեն, անկախ նրանից, ես տա՞նն եմ, թե ճամփորդության մեջ, հարո՞ւստ եմ, թե աղքատ, աշխատունա՞կ եմ, թե անդամալույծ...»

Այսպես հետևեցին նրանք ինձ տարիներ ու տասնամյակներ շարունակ և հետևում են մինչև այսօր...»:

Ըստ տարեցույցի այս խոստովանությունը վերաբերում է 1966 թվականին, երբ Գուրգեն Մահարին մի բանի տարվա «արարման վալսերից» և հոգնությունից հետո (դա են վկայում իր բարեկամներին առաքած նամակները), վերջապես (բայց ոչ վերջնականապես) մարեց պարտամուրհակը՝ ձևավորեց Վանի վիպասանությունը:

Մինչ Մահարին վերջակետ էր գրել Վանի իրական պատմությանը և իրեն ալլևս օրորում էր մեռած քաղաքի՝ «անհետացած ոստանի» վերականգնաման «հեքիաթով»՝ պարտքը համարելով մարած, «Այլովոյ այգեստանների» սպագրությունը հրահրեց հասարակական ու գրական մեծ աղմուկ:

Վիպասքի հրապարակային (և բանավոր, և գրավոր) քննություններում¹⁹ արտահայտվեցին միանգամայն սկզբունքային, արդարամիտ տեսակետներ հեղինակի «վրիպումների» վերաբերյալ:

Սուր քննադատության արժանացավ «եկվորների» և «տեղացիների» հակադրության դիժը, անճիշտ համարվեց պատմական առանձին գործիչների, օրինակ, Արամ փաշայի գեղարվեստական բնութագրությունը, էական պահանջներ ներկայացվեցին Վանի 1915 թվականի հերոսական ինքնապաշտպանության դրվագները անտեսելու կասկածիցույթյամբ:

Եվ այլն, և այլն:

Վեպի քննություններում թեև տեղ գտան նաև անձնական կրքերին հենվող սպավորություններ (ամենասարսափելին՝ իբրև թե թուրքերի կատարած ոճիրը... Մահարին վերադրում է զոհերին), մակերեսային, ոչ գրական հայացքներ («Մահարին աղավաղել է Վանի կենցաղը», «Մահարին սխալ է ներկայացրել» այսինչ կամ այնինչ փաստը), բայց «պատահարի» զգաստ վերլուծությամբ գրողը կարևորություն տվեց մի ամբողջ շարք դիտողությունների, մահվանից առաջ հասցրեց դրանց ուղղությամբ վերախմբագրել Վանի ասարապատումը՝ առանձին հատվածների հապավումների և առանձին գրվագների հավելումների ճանապարհով:

1979-ին, հեղինակի մահվանից տաս տարի անց, տպագրվեց «Այրվող այգեստանների» նոր տարբերակը (Գրողի Երկերի ժողովածուի 4-րդ հատորում)՝ հետևյալ առաջարկով («Երկրորդ հրատարակության առթիվ»)։ «Միակ կատարյալ գիրքը ես կգրեի, եթե միայն կարողանայի» — այսպես է ասել, եթե չեմ սխալվում, ֆրանսիական գրող Ժյուլ Ռենարը։ Հայ գրողին մնում է կրկնել Ռենարի այս ասույթը։

...Եվ ո՞ւմ, ո՞ւմ մտքով կանցնի, իր դավակի դագաղի վրա ողբացող մոր ողբասացության մեջ քերականական կամ հնչյունական սխալներ որոնել, գտնել կամ չգտնել... Կամ վշտից ծամածուլած նրա դիմագծերում ժպիտ հիշեցնող նշույլներ փնտրել, տեսնել կամ չտեսնել...

Գ. ՄԱՀԱՐԻ

28 հունվարի, 1968 թ. »:

Հեղինակային այս խոսքը բնավ էլ դիմադրություն չէր քննադատությանը և ոչ էլ «մեղրերի» արդարացում։ Մահարին ընթերցողին պարզապես հուշում է գեղարվեստի գնահատման այն ճշմարտությունը, որ ամեն մի ստեղծագործության պետք է մոտենալ իրեն իսկ բնորոշ օրենքներով և, ապա՝ շեշտերը գցել ամենակարևոր կետերի վրա։

Արդեն առաջին տարբերակի «Վերջաբանը՝ որպես նախաբան» մուտքի մեջ Գ. Մահարին տվել էր իր վիպասքի ճշգրիտ ընթերցման բանալիները՝ դառնալով «Երկիր Նաիրի» համայնաբանդակին, որի միջով, ինչպես ինքն է բնութագրում, «անցնո՞ւմ են մեր վաղվա վկայի ճանապարհները»։

Ելակետային այս դրույթը հաստատելիս Մահարին նկատի ունի, առաջին հերթին, Չարենցի վկայի ողբերգական-երգիծական շունչը՝ հակառակ ազգային ուժանտիզմի ողբասացական ուղղության, որն իրականությանը նայում էր գույնզգույն ապակիների դիտակով և կենդանի մարդկանց դարձնում սրբապատկերներ։

Հրաժարվելով լուսապսակի՝ դունադարդման և սրբացման գեղագիտությունից, Մահարին հակվում է դեպի ունալիզմի հոգեբանական-կենցաղային տարատեսակի գեղագիտությունը, որի տրամաբանությամբ, ինչպես ինքն է վկայում, որոշ հանգամանքներում ստիպված է տրվել ծիծաղի տարերքին՝ ողբալացի փոխարեն։

Նորից, ինչպես Չարենցի դեպքում, ասպարեղ է գալիս Վահան Տերյանի դառնակսկիծ դարձվածքը՝ իբրև բնաբան.

Մի՞թե ես պետք է երգեմ քեզ օրոր
եվ արքայական գնեմ գերեզման...

Տերյանական այս ղգացողությունն է նաև «Այրվող այգեստանների» ներքին շաղախը։ Իսկ ողբերգական անցքերի մասին Մահարին չէր կարող պատմել ոչ այլ կերպ, քան ծիծաղի-հումորի մեծ քանակով, ինչպես վարվել է նաև մանկության ու պատանեկության սքանչելի պատումներում։

«Վերջաբանը՝ որպես նախաբան» նույն Առաջաբանում Մահարին իր պատումի նպատակի մասին գրել է. «Եղև է մի քաղաք — բաղմահաղար բնակիչներով, որոնք սիրել են իրենց ծննդավայրի հողն ու ջուրը, հնամենի վանքերն ու հուշարձանները։ Ու մի օր ավերվել է այդ նաիրյան կախարդական ուտառնը, իսկ նրա խաղաղասեր ժողովուրդը ցրվել է աշխարհով մեկ։ Այս եմ ես երգել, երգել ի խորոց սրտի...»։ }

Պատահական չէ այստեղ «երգի», «սրտի երգի» հիշատակությունը։

Մահարին արդարև, երգում է Վանը, վերականգնացնում է ծննդավայրի գծերն ու գույները՝ բոլոր ընթերցողներին ներշնչելու «վանեցիության» դգացմունք:

Այս սլաքով «Այրվող այգեստանները» միանում է ծննդավայրի անհանգձիի սերն ու կարոտը ծրարող մահարիական արծակ և բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Վասպուրական-Վանը համաշխարհային առաջին պատերազմի տաճիներին, այդ պատերազմի անմիջական նախօրյակին և ծավալման ընթացքում, մանավանդ 1915 թվականին վերապրում է իր դարավոր գոյության ամենաողբերգական շրջանը, երբ «անբոց ու անկրակ, իրենց ծխի մեջ խեղդվելով, այրվում են աղետավոր այգեստանները»:

Պատումի գեղարվեստական տարածությունը Մահարին հատկացնում է կործանվող Վանի պատմությանը՝ մինչև վերջին ճակատագրական գիշերը, երբ հնադարյան ոստանը դատարկվում է վանեցիներից, երբ խուճապի մատնված բնակիչներն իրենց քաղաքի վրա կամար կապած սև ծիածանի տակով բռնում են գաղթի՝ բյուրերի նահանջի, ճամփաները: Դա ինչ խոսք բարդից էլ բարդ, ծայրահեղ շիկացած կետերի աստիճանին հասցված իրադրություն էր, որն իր անբեկանելի հրամայականն էր դրել առանձին անհատների, սոցիալական առանձին խմբերի, գործող ազգային կուսակցությունների առաջ՝ որոշելու իրենց դիրքը ընթացիկ և գալիք իրադարձերի հանդեպ:

Այդ իսկ «հրամայականով» «Այրվող այգեստանների» էջերում ասպարեզ է զալիս Վանի համայնաքանդակը՝ բնակչության սոցիալական, դավանանքային, ազգային, կուսակցական ամբողջական կազմով:

Այո՛, Մահարու գրվածքը ևս համայնաքանդակ է, ինչպես Չարենցինը:

Բայց կան նաև էական տարբերություններ:

Մինչ «Երկիր Նաիրին» քաղաքական վեպ է, ուվելի ստույգ՝ տարրեր գաղափարախոսությունների գոտեմարտը ներկայացնող պատում է՝ Կարսի հասարակական անցուդարձի և կենցաղի ֆոնի վրա, մինչ Առաջաքանում հիշվող մյուս գրվածքը՝ Ա. Բակունցի «Կյոթեսը», «պատմական քրոնիկոն» է, ի «Այրվող այգեստանները» հոգեբանական-կենցաղային վեպ է՝ Վանի «պատմական անցքերի» ներդիրներով:

«Ես չեմ անել իմ գործը արխիվների փոշով»,—Առաջաքանում Մահարին տալիս է նաև այս բացատրությունը, ընթերցողներին հուշելով, որ ինքը չի սուղվել պատմական հիշատակարանների խորքերը, այլ ծննդավայրի «դեպքերն ու դեմքերը» վերարտադրել է ականատեսի անմիջական տպավորությունների ուղիներով: Վանի կառուցվածքի մեջ տեղադրելով իր տպավորությունների և հիշողությունների հարուստ ավարը, «ապրված նյութը», Մահարին «պատմության ձայնը» վստահում է Ասքի հերոսներին, որոնք և իրենց արարքներով բնութագրում են ժամանակի այս կամ այն կղըր:

Հոգեբանական ծավալուն նկարագրով է ընթերցողին ներկայանում, նախ և առաջ, Վանի համբավավոր վաճառականներից մեկը՝ Օհանես աղա Մուրադ-խանյանը (համաքաղաքացիների խոսվածքով՝ Ախանես աղան), հայ գրականության մեջ երբևէ ստեղծված ամբողջական կերպարներից մեկը, որի հետ կապվում են վիպական հանգույցների հիմնական թիվերը: Ախանես աղան, այսպես ասած, Վանի «առանցքն» է (իհարկե, ոչ Մազութի Համոյի՝ Կարսի «առանցքի» իմաստով), նա է մարմնացնում տոհմական-պատմական վանեցիությունը՝

հոգեբանական դալարումներով, ներքին զիգզագներով և կերպարանափոխություններով:

Ասքապատումը Մահարին բացում է նրա կենցաղի որոշ կողմերի նկարագրությամբ՝ խորհրդանշանի արժեք տալով դրանց: Լինելով Վանի «դրախտի» կերտողներից մեկը, Ախանես աղան այդ պատճառով էլ թերևս չափազանց սուր է վերապրում ծննդավայրին սպառնացող վտանգները:

Իրականությունից առաջ նրան խոր անհանգստություն էն պատճառում չար երազները:

Թեև Վանը դեռևս իր ամենօրյա գեղեցիկ կերպարանքի մեջ է՝ զվարթ առավոտներ, թոնիրներից բարձրացող ծխի քուլաներ, շուկայական եռուն անցուդարձ, խոսք ու զրույց, թեև Վանը դեռ ապրում է հին օրերի բարի հիշատակներով, բայց մթնոլորտը արդեն շնչում է վերահաս աղետի նախազգացողություններով:

Դրանք առաջին հերթին բեկվում են Ախանես աղայի էություն մեջ. իր կյանքի ամենատոնական օրն իսկ («լա՜ն ի ծնվի») տեսած երազները («հուրձ-խուրձ կանաչ օձեր», ամբարից դուրս պրծած մկներ) նա մեկնաբանում է իբրև վերահաս «սև գիշերների» ստույգ նշաններ:

Վիպական առաջին իսկ դրվագներից Ախանես աղան երևում է տխուր-ողորբական և զրնգուն-կատակերգական գույների շաղախի մեջ: Դրա ցայտուն արտահայտությունն է նրա հեթանոսական խենթ պարը իր տոհմի սկզբնավորող Մուրադխանյան նախահոր մեծադիր նկարի առջև: Այդ պարի անսանձ, հախուռն ու իթմը խորհրդանշում է պարտվող մարդու, պարտվող տոհմի, պարտվող բաղաձի անփարատելի տագնապները:

Շուտով Ախանես աղայի առաջ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում են մեկը մեկից բարդ, ճակատագրական առեղծվածներ, որոնց առաջին պատասխանները կոչված է տալու ինքը՝ հիմնադիր և համբավավոր տոհմի շառավիղը: Ախանես աղան հոր «Կտակի» համաձայն ժառանգել է մեծ հարստություն, ստեղծել իր դիրքին վայել վաճառական ընկերների շրջապատ, որոնց հետ սովորաբար կիսում է իր մտքերը ոչ միայն առևտրական գործերի, այլև Վանի անցուդարձի շուրջը:

Դեռ երեկ նշանավոր «եռյակի» մյուս անդամներին՝ Սիմոն և Փանոս աղաներին նա «հանգստացնում» էր «արուն ջուր չի դառնա, սրտներդ բաց պահեք» խոսքով, իսկ այսօր նրան նույնպես հասնում են «քոլոզների» սպառնադրերը և իր իսկ այգուց լսվում են ահաբեկիչ կրակոցները:

Շատ ժամանակ չի անցել, բայց մեկը մյուսի ետևից մարմնանում են Ախանես աղայի շարագուշակ երազները. իր այգու պայթյուններին հետևում է «կոնախների» («սև ակնոցավորի» և «կարճահասակի») գիշերային անակնկալ հայտնությունը փոքր եղբոր՝ Մխոյի գեղջկական հարկի տակ, ապա Աղթամարի վանքի կողոպուտի և վանականների սպանության լուրը մյուս եղբոր («վարժապետ» Դեորգի) մասնակցությամբ, այնուհետև ավագ եղբոր՝ Համբարձումի մահվան լուրը՝ Կոստանդնուպոլսից, «գիշ» հիվանդության հետևանքով...

Նշանավոր վանեցին, այլևս թողած քունն ու հանգիստը, մտորում է Վանի հեռանկարի շուրջը, դրա հետ կապելով նաև իր գոյության հեռանկարը:

Մավալվող դեպքերի հանդեպ նրա վերաբերմունքի առումով բնորոշ է զրույցը Սիմոն և Փանոս աղա-համախոհների հետ, ապա և մյուս զրույցը՝ դարբին Արարոյի հետ:

Վանի նշանավոր վաճառականները, նստած երկարականջ անասուններին (ի դեպ, տարեց վանեցիները ասում են, որ իրենց ծննդավայրի վաճառականները երբեք ավանակ չեն նստել—Ս. Ա.), դուրս են եկել քաղաքամեջ՝ «ճանապարհորդության»:

Թեև արտաքուստ հանգիստ, բայց ներքուստ երեքն էլ հուզված են այն աստիճան, որ հարմար են գտնում իրենց օրն անցկացնել «Ասկերան» կադի-նոյում:

Նրանց, բնականաբար, ամենից ավելի մտատանջում են իրենց ոսկիների շուրջը մոլեգնող «աղգափրկիչ» գործողությունները: «Սա կյանք չէ, սա աղգալին գործ չէ, սա ավագակություն է»—բնութագրում է Փանոս աղան ստացված «Թրդ-թերի» բովանդակությունը: Նրան համամիտ են նաև Սիմոն և Ախանես աղաները: Երեքն էլ ղգուշաբար «ո՞րն է ելքը» հարցի պատասխանը թողնում են օդից կախված, մինչև որ Ախանես աղան իր վերաբերմունքը շարադրում է դարբին Արաբոյին, մեջտեղ բերելով «դեղձի բնի» պատմությունը:

Ախանես աղայի և Արաբոյի մտքերի դուգահեռ վերաշարադրանքից երև-վում է, որ Մահարին ճիշտ ուղղությամբ սրբագրել է «Այրվող այգեստանների» առաջին տարբերակի մեծ վրիպումը:

Դարբին Արաբոն, 1896-ի «մեծ դեպքի» առասպելական քաջերից մեկը, այն Արաբոն, որի «անունն ու համբավը դիրքից դիրք էր անցնում») Ախանես աղայի առաջ շարադրում է իր տեսակետը Վանին սպառնացող «նոր դեպքե-րից» առաջ. «Օհանես աղա, ես միտք չունեմ քեզպես մարդուն օր-ցերեկով խելը սովորեցնել կամ խորհուրդ տալ: Ես՝ ներողություն: Դու կասես դեղձի բուն է, որ դեղձի բունի հետ չխաղաս, դեղձներին հանգիստ թողնես, դեղձները շերամի ո՞րդ կդառնան, աբրշո՞ւմ կշինեն, թոթնեկի՞ կփսիվին... չէ... դեղձների բան-դործ կծելն է... էս են մեղր շինող արհեստավոր մեղրի դեղը չի, վայրենի դեղ է... որ բունի հետ չխաղաս՝ չի՞ կծի... կասես՝ Արամ-Իշխան, է, երթանք քեզ հետ Կիլիկիա, Օհանես աղա: Կիլիկիայի մեջ Իշխան-Արա՞մ կար, որ բռնեցին, մեր-մանուկ սրի քաշեցին... Օհանես աղա, լավ հիշի, ինչո՞ւ դու, մե մատ էրևիս, թշնամացեր ես դեղձների հետ, ոտնատակ ես արե... Կա-չկա անմեղ տեղ քե բռներ, կծե՞ր են դու էլ քո վրե՞ժն ես հանի... Թե չէ՝ ինչո՞ւ դու թթոնեկ-ների հետ խաղալու տեղ՝ ընկեր ես դեղձների հետից...»:

Հետագա դեպքերը Ախանես աղային (ինչպես և նրա համախոհներին) կանգնեցնում են նորանոր «հանելուկների» առաջ. ինչո՞ւ ոստիկանապետ Ագ-յահը եկավ իր տուն, ինչո՞ւ Արամը և Իշխանը «եկա արին» Մուշեղ Բաղդոշյա-նին, ինչո՞ւ ստեղծվեց Դհերցի Դավոյի գործը: Ինչուներ, ինչուներ: «Շատ վեր-պիր, ծանր ու թեթև արին ու եզրակացությունը նույնն էր.—դրությունը լուրջ է: Փանոս աղան ասաց՝ ջհանդամ, մի օր ծնվեր ենք, մի օր պիտի մեռնենք.—այսպես ասաց, բայց աչքերի մեջ և վախ կար, և վիշտ: Սիմոն աղան ասաց՝ այսինքն, որ գլուխներս խփենք պատին, ի՞նչ կլինի, գլխին կլինի,—այսպես ասաց, բայց աչքերից երևում էր, որ պատրաստ է առնել գլուխը և խփել պա-տին, ինչ կուզի թող լինի... ինքը լսեց, ոչինչ չասաց, թե՞ ասաց՝ արյուն ջուր չի դառնա, որին Սիմոն աղան պատասխանեց,—այո, արյուն ջուր չի դառնա, բայց ջուր կարող է արյուն դառնա...»:

Բնական հունից դուրս ընկած կյանքը ստեղծում է, ահա, նման անելանելի ծուղակներ՝ մարդկանց դատապարտելով ապրելակերպի ողբերգա-կատակեր-գական ձևերի: Ամենացատուն օրինակը դարձյալ Ախանես աղան է: Ծննդա-վայրի հանդեպ նրա սերն այնքան ուժեղ է, որ կարող է հասնել ողբերգական

չափերի, բայց դաժան հանգամանքների բերումով նա դառնում է ընդամենը... այգու ծառերի տակ թաքցրած ոսկիների գերին, իսկ «ազգային հերոսի» լուսապսակը կրում է ոչ այլ ոք, եթե... իր գինեմուլ, արկածախնդիր, ամենից լքված եղբայրը՝ Գևորգը:

Լինելով վեպի «առանցքային» հերոսը, Ախանես աղան բնավ էլ զաղափարակիր հերոսը չէ, ուստի և իրավազոր չեն հեղինակի և հերոսի վերաբերմունքները հավասարության նշանով ներկայացնելու փորձերը: Այս կետում բննադատությունը ճիշտ չէր նաև առաջին տարբերակի պայմաններում:

Ախանես աղայի «ներքին մտքերը», ազգային կուսակցությունների, հատկապես «մայր կուսակցության» ընդդիմադրական վարքագիծը դասապարտող նրա փիլիսոփայանքը արտահայտում էին հասարակական որոշակի շերտերի կենսահայացը, այդ շերտերին (վաճառականությանը) բերելով «չեղորթության»՝ «միջին դժի», դիրքերը: Իր տեսակետը ավելի որոշակի Ախանես աղան շարադրում է «Վան-Տոսպ» շաքաթաթերթի ամենօրյա ընթերցող Գաբրիել աղա Դեմիրճյանին, հիշելով «պատմության դասերը». «Սահմանադրությունից ի՞նչ խել տեսանք, որ հեղափոխությունից ինչ տեսնենք...»: Եվ մեկը և մյուսը շատ լավ գիտեն, որ միանգամայն արդար են իրավունքների և ազատության իրենց պահանջները, բայց նորից, «գառը փորձը» հիշելով, գալիս են «պետություն և հպատակ» անլուծելի հանգույցին: Նրանց տրամաբանությունը նահանջում է «պետության դեմ ի՞նչ կարող ենք անել...» համակերպության քարոզների առաջ: Անտրտունջ, անկուլ գոյության «փիլիսոփայությունը»՝ Ախանես աղայի և սոցիալական համախոհների դավանանքը, իրականում նշանակում էր ճակատագրին հանձնել Վանի հեռանկարը: Իսկ «ճակատագիրը» ի դեմս թուրքական բարբարոսության (Ջեդես փաշայի և այլոց), իր ձեռով է տնօրինում Վանի ապագան, հնադարյան քաղաքը... դատարկելով նրա տոհմական բնակիչներից:

Մինչև վերջին, ճակատագրական «սև գիշերը», մինչև Վանի ողբերգության ամենավերջին գործողությունը, Ախանես աղան ականատես է լինում «նշանավոր» ու աննշան շատ դեպքերի, աստիճանաբար փլուզվում են նրա դիրքերը՝ ավարտին հասցնելով կերպարի ողբերգա-կատակերգական էությունը:

Ախանես աղան, ըստ ամենայնի, Վանի ողբերգությունը կրող հերոսն է, որին, սակայն, վիճակված է իր կյանքը ավարտել կատակերգական «կոլորիտի» մեջ:

Ճիշտ հակառակն է տեղի ունենում «վարժապետ» Գևորգի հետ, որը կատակերգական դերից վերաճում է Վանի հերոսամարտի ողբերգական հերոսի, անցնելով «մաքրագործման» ուղիներով:

Վանապատումի մեջ մեծ տեղ տալով «երգիծական ոգեշնչման» ոճաբանությանը, — ծիծաղի ուղեծրի մեջ են վեպի շատ կերպարներ, — Գ. Մահարին բնավ էլ չի նվազեցնում իրականության ողբերգական ծավալները:

Վ «Այրվող այգեստանները» այնպիսի դտարյուն երգիծական պատում չէ, ինչպիսին է, ասենք, Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը»: Դա ավելի շուտ բանաստեղծական-հուզախոսով ասք է ողբերգական անցքերի մասին, որոնց ծանր տպավորությունը թիթևացնելու համար Մահարին «ակամա»... դիմել է երգիծական՝ հեգնական բնութագրումներին, իր հանրածանոթ հումորի շուրջ աղբյուրներին:

Ազգային ողբերգության գլխավոր դժին զուգահեռ «Այրվող այգեստանների» գեղարվեստական տարածությունը զրավում են գործող կուսակցությունների (արմենականներ, հնչակներ, դաշնակներ) վարքագծի բացահայտումները:

Եթե առաջին տարբերակում Գ. Մահարին հանդես էր գալիս «Լտին Բվով մարգարի» դերով («չպետք է այս անիին, այն անիին»), ապա նոր խմբագրության մեջ կատարել է շեշտերի տեղափոխություններ՝ դատապարտող մարգարեից դառնալով «անկողմնակալ» ժամանակագիր:

Դրանից բնավ չի նվազել Վանի ղեկավար գործիչների սխալների և ավանտյուրանների քննադատության թափը (Աղթամարի վանքի դեպքերը, Միհրան Մանասերյանի գործարքները, «քոլոզների» կամայականությունները հայոց գյուղերում, և այլն, և այլն), ոչ էլ սրբապատկերի կերպարանքն են առել ազգային ապստամբության կաղմակերպիչները:

Հրաժարվելով պլակատի սխեմատիզմից, Գ. Մահարին քաղաքական գծի հերոսներին ևս (ինչպես Վանի շարքային բնակիչներին) ներկայացնում է իրենց կյանքի դրամատիկ բովանդակությամբ:

Այս առումով բնորոշ են Արամ փաշայի անքուն գիշերվա տագնապալի մտորումները և նրա հուշատետրային մեկնաբանությունների քաղվածքները: Ինչպես՝ «Ստեղծված այդ կացության առաջ կանգնել և մտածել, թե ո՞վ է եղել չափավոր, ո՞վ ծայրահեղ, ո՞վ է ճիշտ կամ ո՞վ է սխալվել այս կամ այն կոնկրետ գործում, նշանակում է վբաղվել ծիծաղելի ժամավաճառությամբ... Բողապտությունը ջոկի հատիկն ու մղիղը»: Ինչպես՝ «Զհամողենք մեզ և ժողովրդին, թե մեզ խաբեցին: Մենք մեզ խաբեցինք...»: Ինչպես՝ «Ժողովուրդն արցունք էր թափում, երբ մենք շկայինք, եկանք մենք և ասացինք, հիմարությամբ եք դբաղված, պետք է ոչ թե արցունք, այլ արյուն թափել»: Ինչպես՝ «Եվ եղավ արյուն ու շեղավ ազատություն»:

Վանի նահանգապետը թեև չի «մաքրադարձվել» ոչ իր կենցաղային նկարագրից, ոչ էլ գործունեության ճակատագրական սխալներից, այդուհանդերձ վեպի նոր տարբերակում երևում է իբրև ազգային տառապանքի կրողներից մեկը:

Դրա փաստումն են Վանի վերջին գիշերվա աղետավոր ժամի իր մենախոսությունները, ուր պարտված հերոսը, հանրազումարի բերելով շարժարանաց ուղին, դառնագին ապրումներով է ողողում պատումը. «Եվ ո՞ւր, ո՞ւր է լինում մոլորված, տեղահան, խուճապահար ժողովուրդը, ո՞ր լուսավոր ամերիկարոտով լողում է փոթորկահույզ կյանքի ծովում նրա մութ ճակատագրի խաթախով առագաստանավը և սպասո՞ւմ է նրան մի փրկարար նավահանգիստ...»:

Արամի կերպարը սրբազրկելով «ողբերդական հերոսի» պլանով, նոր տարբերակում Մահարին ընդառաջ է գնացել մեմուարային գրականության և արխիվային վավերագրերի տվյալներին, որոնց համաձայն Արամը իր դգաստ մտածելակերպով «հզակի բացառություն էր» «մայր կուսակցության» գործիչների մեջ և չէր բաժանում «ղաշնակցական խմբապետների անսանձ արարքները»²⁰:

Վերախմբագրված տարբերակում Արամի ողբերգության ընդգծման պատճառով որոշ չափով ստվերի տակ է մնացել ուսմկավար Արմենակ Եկարյանը, որը բուլղարացի Գրիգորի և Կաթակ Առաքելի հետ միասին, իբրև Վանի ինքնապաշտպանության զինվորական շտաբի անդամ, ականատես անձնավորությունների վկայությամբ, մեծ դեր է խաղացել հերոսամարտի ժամանակ:

Հերոսամարտի հիմնական ծանրությունը Մահարին արդարացիորեն դրել է ժողովրդական տարերքի վրա: Նոր տարբերակի հավելումներում կարմիր թևի պես անցնում է այն միտքը, որ անկախ կուսակցական շահերից, ծննդավայրի և հայոց հայրենիքի սիրով կրակված Վանի ժողովուրդը տարերային մոլեգնու-

թյամբ ոտքի է կանգնում ճակատագրական պատերազմի՝ ընդդեմ Զեդեթի արյունահեղության:

1915 թվականի համազգային ողբերգության շղթայի տպավորիչ օղակներից մեկը Վանի ինքնապաշտպանությունն է, որի մի շարք կարևոր դրվագներին դիմելով (բերդաքաղաքի կռիվները, Փոլադ բեյի սպանությունը, թուրքական զինանոցի հրդեհումը, Համուդ աղայի ղորանոցի պայթեցումը, հայդուկների կրակոցները և այլն) Մահարին «Այրվող այգեստաններին» հաղորդեց հերոսականության, հետևաբար և պատմական ճշմարտության այն շունչը, որի նվազ քանակի համար արդարացիորեն քննադատում էին առաջին տարբերակը:

Վերախմբադրման ընթացքում Մահարին, ըստ երևույթին, ավելի ուշադիր է եղել 1915 թվականի ապրիլ-մայիսյան դեպքերի մասին վկայող պատմական հիշատակարանների հանդեպ (օրինակ, Ա—Դո-ի «Մեծ դեպքերը Վասպուրականում 1914—1915 թվականներին» գրքի), որոնց մեջ բաղմամբիվ տեղեկություններ կան ժողովրդական ապստամբության մարտիկների առասպելական բաջությունների մասին:

* * *

«Այրվող այգեստանները» իր կառուցվածքային-ոճային նկարագրով միտում է դեպի այսպես կոչված «ազատ արձակը», ասել է թե՛ արձակի այն տեսակը, որ կաշկանդված չէ վիպական խստորոշ, քրեստոմատիական կանոններով:

Առհասարակ իր գրական բնավորությամբ լինելով «կյանքի հոսանքի» գեղագետ, Դ. Մահարին վիպային իրականությունը յուրացնում է իբրև իրական նախօրինակների (դեպքերի) և իրական նախատիպերի (հերոսների) համադրական (սինթետիկ), որակ, ուր տեղ ունեն պատումային բազմաթիվ շերտեր՝ նկարագրություններ (Վանի Բերդի, այգեստանների, փողոցների, շուկաների, զրադարանների, դպրոցների առարկայական նկարագրություններ), քնարական շեղումներ (հեղինակի դիմումները Վանի հեռավոր՝ նախապատմության նշաններին), ինքնակենսագրական հուշեր (իր կենսագրության առանձին փաստերի թափանցիկ հղումները), հրապարակախոսական միջամտություններ, Վանին բնորոշ «կենցաղային կոլորիտի» հյութեղ ոճավորումներ, հիշատակարանային մեջբերումներ (Արամի հուշատետրի քաղվածքները՝ «Ե՞րբ պիտի բացվի արշալույսը»), բանավիճային հարցումներ, Վանի բանահյուսության՝ երգերի, օրորոցայինների, ասմունքային ոճերի անդրադարձումներ, և այլն, և այլն:

«Այրվող այգեստանների» կառուցվածքը, անտարակույս, համապատկերային վեպի ժանրատեսակի արձագանքն է՝ Վանի ամբողջական կյանքի ընդգրկման առումով, բայց և միաժամանակ համայնապատկերի յուրօրինակ խմբագրությունն է. վեպի կառուցվածքի հենակետերը ոչ այնքան ֆարուլային՝ դիպվածային կապերն են (թեև դրանք ևս ունեն իրենց որոշակի տեղը), որքան առանձին հերոսից դեպի Վանի ընդհանուր կյանքը ձգվող ներքին-հոգեբանական օղակները:

Ասենք, որ ոճային տարբեր հնչերանգների գույակցության պայմաններում հիմնական ծանրությունն ընկնում է երգիծական հնչերանգի վրա:

Դեռ գրական մուտքի օրերից Մահարին ունեցել է «երգիծական» նախասիրություններ, իսկ այնուհետև խորանալով համաշխարհային երգիծական գրականության պատմության մեջ, զինվել է երգիծանքի հարուստ պաշարներով:

Հյուսիսային տարագրության օրերին, ինչպես երևում է Վ. Ալազանին գրած նամակներից (1953)²¹ Գ. Մահարին նորից ու նորից ընթերցել է ռուս գրականության հուշարձանները, մասնավորապես չորս անգամ անգրադարձել է ազգային ինքնաքննադատության կոթողին՝ Ն. Վ. Գոգոլի «Մեռյալ հոգիներին»։ Նրա վաղեմի հետաքրքրությունների մեջ են եղել Սվիվլը, Զեխովը, Երվանդ Օսյանը, Հ. Պարոնյանը, Լեո Կամսարը, «Քաջ Նաղարը» (իր ծրագրերի մեջ էր «Քաջ Նաղարի» արձակ մշակումը՝ հայկական Դոն-Քիշոտի կամ Շվեյկի նման կերպարների հեռանկարով)։ Միով բանիվ՝ լինելով հայկական ծիծաղի վարպետներից մեկը, Գ. Մահարին դիմում է երգիծական բնութագրման ամենատարբեր ձևերին՝ սովորական շարժից ու կատակից մինչև մտրակող, աննկող ծաղրը, երգիծական ոգեշնչման ուղղությամբ խորացնելու պատմական իրականության օբյեկտիվ պատկերը։ Նրա ծիծաղի ուղեծրի մեջ են հայտնվում շատ «պատկառելի վանեցիներ», ինչպես Հակոբ աղա Կանդաջանը (Ակբաջան), որը երևի թե Ախանես աղայի կերպարից հետո «Այրվող այգեստանների» մյուս ամենակենդանի կերպարն է՝ գծագրված երգիծական թանձր գույներով («Մեկ՝ Վան, մեկ՝ Հակոբ Կանդաջան»), ինչպես պարոն Համբարձում Երամյանը, այդ «կախարդական անձնավորությունը», որը թեև իրեն համարում է «չեղոք-չեֆ», սակայն, «երբ Վան էր ժամանում մի նոր կուսակալ, կամ այլ բարձր պաշտոնյա, երբ երեք կուսակցությունները փակ ժողովներ էին դումարում «իրենց դիրքը ճշտելու համար», պարոն Երամյանը, ընկած էր ուսուցիչներից մեկի թևը, օր կիրակի քշում էր նոր ժամանած կուսակալի տունը՝ բարի գալուստ ասելու, իր ուրախությունը հպատակությանը հայտնելու։

— Ես ոչ մի փարթիսայի հետ ոչ մի կապ չունեմ. իմ փարթիսան հայ ժողովրդի անխարդախ և բոլորանվեր հպատակությունն է հանդես Օսմանյան բարձրագույն զահակալության...»։

Այնուհետև գալիս են ավելի շարքային վանեցիների երգիծական-հեգնական-ծաղրական բնութագրումները, որոնց շարքում անմոռանալի են Պոլսից եկած փաստաբան Հրանտ Գալիկյանի և պճնաղարդ Սահակ-Սյուսլիի դիմա-նկարները՝ վերարտադրված նրանց խոսքի, խոսակցությունների յուրահատուկ եղանակների միջոցով։

«Այրվող այգեստանների» երգիծանքի՝ դիպուկ ծաղրանկարների, անեկ-դոտային պատմությունների, զավեշտախաղերի և հարակից ոճաբանության կողքին լայն տեղ ունեն «հակածիծաղի» ոճային շերտերը՝ հերոսների միան-դամայն ունախոսական բացահայտումները (Մյուզուրի և Հայոց ձորի «Խեքա» վանքի կառավարիչ Միհրանի կապերը), էպոսային-հեռոտորական խոսքակա-ուղղվածքները («Հե՛յ, Շատախի բարձրաբերձ սարեր, անդնդախոր ձորեր, որ սիրով ապաստան եք տվել և՛ հերոսին, և՛ ավազակին։ Հե՛յ, Կաճևտի համբա-վա՛խոր ծռեր և այդ Ծռերի մեջ երկու ամենածու՛ Չափո ու Շերո»), բանաստեղ-ծական-հուղական ոճաձևեր, վավերագրություններ և այլն, և այլն։ «Այրվող այգեստանները» կարելի է համարել հայոց լեզվով երբևէ ստեղծված բառային խրախճանքներից մեկը՝ այնքան բազմազան և հարուստ են բառագործածու-թյունները, այնքան ճկուն և բառային անցումներն ու բառային կապակցու-թյունները, այնքան կենսաթրթիւ, անդիմակ են բառերը։

• Հայ արձակի պատմության մեջ «Այրվող այգեստանները» գեղարվեստա-կան հուշարձան է՝ արժանի բազմակողմանի և խոր հետազոտության²²։

Դա համադրական (սինթեզների) արձակի իսկական նմուշ է՝ կառուցված-
քային-պատումային անկախ նկարագրով, ոճային բազմատեսակ գույների
շաղախով, վերին աստիճանի կենդանի, արտիստականության աստիճանին
հասցված գրեկերպով: օ

6

Խառնվածքով բազմասեր՝ բազմակողմանի հետաքրքրությունների տեր
դրական անհատականություն, Գուրգեն Մահարին բանաստեղծության և արձա-
կի գլխավոր հուններից բացի պարբերաբար, կարելի է ասել՝ առանց ընդհա-
տումների, դիմել է նաև զուգահեռ ժանրերի՝ հրապարակախոսության, թատե-
րագրության, քննադատության, հուշագրության, նամակագրության:

Դեռ պատանի հասակում՝ 1918—20 թթ. Մահարին թղթակցություններ է
տպագրել ժամանակի պարբերականներում, խմբագրել է «Վերածնունդ» աշա-
կերտական շաբաթաթերթը, իսկ այնուհետև՝ 20—30-ական թվականներին,
ապա նաև 60-ական թվականներին, մինչև կյանքի վերջը, հանրապետական
մամուլը ողողել է օրվա քաղաքական անցուդարձին, կյանքի նոր երևույթներին.
դրականության արդի մոմենտին նվիրված հոդվածներով, որոնք վկայում են
նրա քաղաքացիական անհանգիստ նկարագիրը: Իբրև երևույթների վերլուծու-
թյուններ Գ. Մահարու «հրապարակախոսական արձագանքները» աչքի չեն ընկ-
նում խոր և հստակ դիրքերով: Նա այնքան «շուտափուլ», «բանաստեղծավարի»
է արձագանքել ժամանակի բարդից էլ բարդ խնդիրներին, որ դեռ 20-ական
թվականներին իր բարեկամը՝ Աղասի Խանջյանը, հարկ է համարել նամակով
կանխել նրա չափազանց «ուղեորությունը»՝ «Ուրիշ խնդիրների մեջ մի խառ-
նրվիր...»:

«Խառնվելը», սակայն, ինչ-որ տեղ էլ ունեցել է դրական նշանակություն՝
Մահարու հայացքն ուղղելով կյանքի հրատապ խնդիրների կողմը:

Թատերագրության բնագավառում Գ. Մահարու առաջին փորձերը Ալեք-
սանդրսյուրի «Լաստ» ազիտ-թատրոնի համար 1923—24 թթ. գրած օպերետա-
յին թերում ունեցող ագիտականերն էին, որոնք հիշարժան են և իբրև ժամանակի
հեղափոխական պաթոսի տուրքեր և իբրև թատրոնի ավանդական ձևերը նոր
կառուցվածքներով նորոգելու հայտեր:

Գ. Մահարին ևս, ինչպես Ե. Չարենցը «Կապկազում», մարտահրավեր էր
նետում հոգեբանական արվեստի ավանդներին («Մեղ ի՞նչ թե կա մի Սալումե,
հալում է Յորանի համար...») և նոր թատերագրության գլխավոր դրույթը հըռ-
չակում էր գործողությունը, պայքարը («Կյանքը մեր, կռիվը մեր...»):

Իբր ստեղծագործական կյանքի մյուս շրջաններում նույնպես Մահարին գրել
է կատակերգություններ, դրամատիկական քանդակներ, էտյուդներ, դրամաներ
(«Մարդը մարդուն...»), դործի է դրել դիալոգի և հումորի իր ձիրքերը, սակայն
այդպես էլ նրա թատերագրությունը չի դարձել թատրոնի երևույթ՝ դրամատի-
կական լարի թուլության և հրապարակախոսական, բանաստեղծական լարերի
«ուժգնության» պատճառով:

Մահարի դրամատուրգը ակներևորեն դիշում է և՛ բանաստեղծին, և՛ ար-
ձակագրին:

Այսպես կոչված «զուգահեռ ժանրերից» անտարակուսելի արժեքներ են
Գ. Մահարու հուշագրությունները:

Դեռ 1933-ին, «Գրական թերթում» նա տպագրել էր հոբելյանական հուշը Ջարենցի մասին, որն այնուհետև դարձավ «Ջարենց-Նամե» հուշագիմանկարի հիմքը:

Լինելով Ե. Ջարենցի սակավաթիվ մտերիմներից մեկը և նրա մեծության անվրեպ գնահատողը (Գ. Մահարին է դեռ 1920-ին տպագրել առաջին բանաստեղծական ձոնը Ջարենցին՝ «Օրերը մեր կապույտ, կապույտ առասպել» — «Հայաստանի ձայն»), հուշագրողը հակիրճ, բայց դիպուկ բնութագրություններով, հուշային ֆրագմենտներով, մտերմական շեշտով և բանաստեղծական ներշնչանքով վերակերտում է իր մեծ ժամանակակցի կերպարը՝ նրա բնավորության անմիջական գծերով, հոգեկան աշխարհի գաղտնիքներով, հայացքների անկախությամբ:

Գ. Մահարին վերստեղծել է նաև իր մյուս նշանավոր ժամանակակիցների՝ Ակսել Բակունցի, Աղասի Խանջյանի, Վիլյամ Սարոյանի, Հրաչյա Ներսիսյանի հուշային դիմանկարները, — վերին աստիճանի կենդանի և ինքնատիպ պատումներ, որոնք հայ հուշագրության մեջ հաստատեցին ժանրի մահարիական որակը:

Գուրգեն Մահարին մեր օրերի սակավաթիվ հայ գրողներից էր, որ հավատարիմ մնաց գրական նամակագրության (էպիստոլյար ժանրի) վաղեմի ավանդներին, ստեղծեց իր նամականին, որն ունի ոչ միայն անձնական-կենսագրական, այլև գեղարվեստական արժեք:

Նրա թղթակիցների մեջ էին նաև արտասահմանի նշանավոր հայ գրողները, խմբագիրները, մտավորականները: Լայն ու անընդհատ նամակագրություն է ունեցել հատկապես Շահան Շահնուրի, Համաստեղի, Արամ Հայկազի, Գր. Շահինյանի հետ:

Գ. Մահարու մեծաթիվ նամակները գերազանցապես պատմում են իր կենսագրությունից՝ հոգեկան ապրումներից, գրական ներշնչանքներից, ստեղծագործական մտահղացումներից: Դրանք, սակայն, ամենին էլ «անձնական» բնույթի չեն, որովհետև անձնականության հենքի վրա ամբողջարձանում են նամակագիր-գրողի մտորումները գոյության ու մահվան, պատմության հիշատակների ու ժամանակների կապի, անցողիկի ու հավերժականի, առավելապես՝ գրական ստեղծագործության բազմադան կողմերի մասին:

Ինչպես երևում են Գ. Մահարու էպիստոլյար հարուստ ժառանգության առանձին էջերի հրապարակումներից՝ իր որդու և ստեղծագործության մեկնաբանի՝ Գրիգոր Աճեմյանի²³, նրա նամակները սովորական թղթակցություններ չեն, այլ գեղարվեստական նամակներ՝ լեզու-լեզուն պատկերավոր խոսքի և մահարիական զրնգացող հումորի փայլատակումներով:

Գ. Մահարին նամակներ հատկապես շատ է գրել կյանքի վերջին տարիներին (Գր. Աճեմյանի վիճակագրությամբ նա տարեկան գրում էր 130—150 նամակ), մանավանդ իր ճանապարհորդական ուղևորությունների (Մոսկվա, Լիտվա-Պալանգա) ժամանակ, նամակը համարելով կյանքի հետ հաղորդակցության և իր ներքին աշխարհի բացահայտման «ամենակարճ» ճանապարհը:

Բառիս իսկական իմաստով գրական մարդ, ազգային գրականության դարգացման շահերով այրվող խառնվածք, Գ. Մահարին շարունակ հանդես է եկել նաև գրական քննադատի դերում:

Դեռ 1918 թ. նա գրախոսություն է տպագրում «Հրազդան» գեղարվեստական հավաքածուի նյութերի մասին («Վան-Տոսպ» թերթում) և այնուհետև ստեղծագործական կյանքի բոլոր հանգրվաններում, հանդես է գալիս հոգևածնեբերով ու գրախոսություններով:

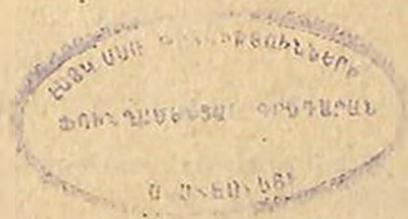
20—30-ական թվականների նրա «Քննադատությունը»․ առավելապես նվիրված էր նորագույն քնարերգության դարգացման խնդիրներին։ Հանդես գալով մամուլի գրական ասուլիսներում, Մահարին միանգամայն շրջահայաց պաշտպանում էր քնարերգության «մարդկային», հուզական, բանաստեղծական բովանդակությունը գուհիկ-սոցիոլոգների պարտադրած մերկապարանոց սխեմատիզմի, քարոզչության, պլակատի հրահանգներից։

Գ. Մահարու գեղագիտական դիրքերի բացահայտման համար ուշագրավ են պարբերականներում տպագրած այն «Նամակները...», որոնց մեջ նա «պոեզիայի դասեր» է տալիս սկսնակ բանաստեղծներին՝ դասականների վկայակոչումներով։

Քննադատ Գ. Մահարին առավել բեղմնավոր եղավ 50—60-ական թվականներին։

Պատերազմի և հտպատիրազմյան տարիներին հանդես եկած բանաստեղծների (Պ. Սևակ, Ս. Կապուտիկյան, Գ. էմին, Մ. Մարգարյան, Հ. Սահյան, Հր. Հովհաննիսյան, Վ. Դավթյան) ժողովածուների խորաթափանց գրախոսականներից, արձակի նոր երևույթների (օրինակ՝ Հր. Մաթևոսյանի «Ալխոյի») գնահատումներից, «հոբելյանական արձագանքներից», ընթացիկ գրականության միտումների և հեռանկարների շուրջը վարած մեծաքանակ հարցազրույցներից բացի Մահարին հանդես եկավ նաև գրականագիտական նոթերով։ Դրանցից առանձնանում է Հովհ. Թումանյանի մասին պատմող «Այս հմուտ, հանճարեղ լուռցին» (1969) էսսեն, որն առհասարակ թումանյանագիտության լավագույն էջերից մեկն է։

Գ. Մահարին հանդես է եկել նաև թարգմանություններով, գերազանցորեն արձակ գրվածքների։ Դրանցից հիշարժան է էմ. Կազակևիչի «Աստղ» բանաստեղծական վիպակի թարգմանությունը։



ԾԱՆՈԹԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

ՆՈՐԱԳՈՒՅՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԱԿՈՒՆՔՆԵՐԻ ՄՈՏ

1. «Մշակ», 1901, № 1:
2. Հր. Թամրազյան, Եղիշե Չարենցի «Երկիր Նաիրի» վեպը, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1977, № 1:
3. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, 1951, էջ 465:
4. Վահան Տերյան, Երկերի ժողովածու՝ Լրեր հատորով, հ. 2, 1961, էջ 314—317:
5. Նույն տեղում, էջ 319:
6. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 311:
7. Ս. Սարինյան, Դեղարվեստական գրականության պատմականությունը, Երևան, 1979, էջ 301:
8. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 240—241:
9. Նույն տեղում, էջ 240:
10. «Մեհյան», 1914, № 1:
11. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 335:
12. Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, էջ 275—276:
13. Նույն տեղում, էջ 302:
14. «Պատանի», գրական-գեղարվեստական ամսանախ, Թիֆլիս, 1919:
15. Նույն տեղում, էջ 275—276:
16. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 419:
17. «Вопросы литературы», 1970, №№ 5, 6.
18. Նույն տեղում:

20—30-ԱԿԱՆ ԹՎԱԿԱՆՆԵՐԻ ԳՐԱԿԱՆ ՇԱՐԺՈՒՄԸ

1. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, (5-րդ հրատ.) հ. 7, էջ 133:
2. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 453:
3. ЦГА, Арм. ССР, Фонд выписок, № 226:
4. ЦГАОР СССР, ф. 1918, д. 40, л. 75.
5. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 42, էջ 65:
6. Ալ. Մաքսուդի, Խորհրդային Հայաստանի ուղին, 1924:
7. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 453:
8. Վ. Ի. Լենին, Երկերի լիակատար ժողովածու, հ. 43, էջ 237:
9. Նույն տեղում, էջ 238:
10. Նույն տեղում, էջ 238:
11. «Մուրճ», 1921, № 4:
12. «Նոր աշխարհ», 1922, № 3:
13. «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 5:
14. Նույն տեղում:
15. «Ապագա», «Փարիզ», 1925, № 8:
16. «Երևան», Փարիզ, 1925, № 12:
17. Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, 1977, էջ 305:
18. Հայաստանի մասին մանրամասն տե՛ս Արտ. Մխիթարյան, Վրաստանի սովետահայ գրականությունը (1966, Երևան), Ինչպես նաև Գ. Լեոնյանի «Հուշերը» (1959, Երևան) և Պահարեի «Թատերական հուշերը» (1960, Երևան) գրքերում:
19. Պեղոս Մակինցյան, Հայկական Բուսուրև և նրա երեք ու կես արքայականները, «Խորհրդային Հայաստան», 1922, № 157, Հ. Սուրխարյան, Մի գրական ղեկավարացիայի առթիվ, «Նոր աշխարհ», 1922, № 1, Ա. Կարինյան, Վտանգավոր սայթաքում, «Պայքար», 1923, № 2, Յ. Խանգաղյան, Աշխատանքի գրական դպրոց, «Պայքար», 1923, № 5:
20. Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 29—30:

21. Ղ. Ղուկասյան, Սովետական գրականագիտությունը 1929—30-ական թթ., Ե., 1981:
22. Դ. Դասուպարյան, Գրական կյանքը 1920-ական թթ. առաջին կեսին, «Գարուն», 1980, № 5:
23. Հ. Հակոբյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 259:
24. «Կարմիր աստղ», 1924, № 5:
25. «Մարտակոչ», 1924, № 241:
26. «Քույրա», 1923, № 1:
27. «Կարմիր աստղ», 1922, 12 մայիսի:
28. «Հիշողություններ եղիշն Չարենցի մասին», Երևան, 1957, էջ 69:
29. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 100:
30. Ասոցիացիայի 1925 թվականի հաշվետվության մեջ ասվում է «...Պրոլետարական գրականությունը որքան էլ ձևական ընդօրինակումներ է կատարում և պետք է կատարի հին գրականությունից, բայց իր բովանդակությամբ պետք է օւղղակի հակադրվի նրան» («Խորհրդային Հայաստան», 1925, 11-ը հունվարի):
31. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 5 հուլիսի:
32. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 19 հուլիսի:
33. «Հիշողություններ եղիշն Չարենցի մասին», էջ 131:
34. Նույն տեղում, էջ 132:
35. «Խորհրդային Հայաստան», 1925, 13 հուլիսի:
36. Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 425—426:
37. «Մարտակոչ», 1925, 27 սեպտեմբերի:
38. «Խորհրդային Հայաստան», 1929, 1 մայիսի:
39. «Գրական թերթ», 1932, № 3:
40. «Նոր ուղի», 1930, № 1:
41. «Գրական թերթ», 1933, № 7:
42. «Բաց նամակը» առաջին անգամ տպագրվեց 1957-ին, Ս. Սարյանի կազմած «Ն. Չարենցը՝ գրականության մասին» գրքում, այնուհետև մտավ Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի մեջ:
43. Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 220—221:
44. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1959, էջ 166:
45. «Խորհրդային Հայաստան», 1936, № 79:
46. М. Горький, Собр. соч. в 30 томах, т. 29, М., 1955, стр. 370—371.
47. «Известия», 1931, № 108.
48. Մ. Դուրյին, Ազգային փոքրամասնությունների գրականությունը, «Սովետական գրականություն», 1956, № 6:
49. «Նոր ուղի», 1929, № 4:
50. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 174:
51. Г. Табидзе, Стихотворения, М. 1960, стр. 159.
52. «Գրական դիրքերում», 1927, № 3—4:
53. «Գրական թերթ», 1937, 11 մայիսի:
54. «Խորհրդային Հայաստան», 1937, № 23:
55. «Գրական թերթ», 1939, № 13:
56. «Գրական թերթ», 1939, № 26:

Պ Ո Ն Զ Ն Ս.

1. «Կարմիր աստղ», 1921, № 20:
2. Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 17:
3. Նույն տեղում, էջ 18:
4. Ալմաստ Ջաֆարյան, Հեղափոխության տարիների Չարենցի բանաստեղծական շրջագարծը՝ «Լրաբեր հասարակական գիտությունների», 1977, № 2: Թիֆլիսի գրական մթնոլորտի համար նշանակալից երևույթ է եղել «Երեքի»՝ Վլ. Մայակովսկու, Դ. Բուլկակի, Վ. Կամենևու շրջագայության «Թիֆլիսյան հանգրվանը», որի արձագանքները հասել էին նաև 1917 թ. ֆուտուրիստ Կարա Դարվիշի հետ մտերմացած եղիշն Չարենցին:
5. Ն. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 554:
6. Նույն տեղում, էջ 91—92:
7. Նույն տեղում, էջ 91:
8. Նույն տեղում, էջ 82:
9. Նույն տեղում, էջ 97—98:

10. Սո. Շահումյան, Դրականության մասին, 1943, էջ 105—196:
11. А. Аконян, Новое утро, М. 1928.
12. Դ. Դեմիրճյան, Առաջի մասին, «Սովետական դրականություն», 1952, № 3:
13. Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 22:
14. Նույն տեղում, էջ 45:
15. Вл. Маяковский, Собр. соч. т. II, стр. 246.
16. Էդ. Զրբաշյան, Բանաստեղծական էպոսի նոր ուղիները («Հոկտեմբերը և հայ դրականություն», 1967, էջ 361):
17. Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 108:
18. «Գրական դիրքերում», 1928, № 6:
19. Էդ. Զրբաշյան, Չորս գագաթ, 1982, էջ 351:
20. «Գրական դիրքերում», 1930, № 4:
21. Ալ. Մյասնիկյան, Հնտիր երկեր, էջ 378:
22. «Նոր ուղի», 1930, № 1—3:
23. Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 280—282:
24. «Մուրճ», 1922, № 3:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1. Ավանդական բանասիրությունը հայ միջնադարյան գրականությունը հետազոտել է միակողմանի ուղղությամբ՝ լուրջ բանաստեղծության, իսկ նորագույն հետազոտություններում (Մ. Ավդալբեկյան, Հայ գեղարվեստական արձակի սկզբնավորումը, Ա. Սրապյան, Միջնադարյան գրույցներ, Ք. Գավրյան, Վարդադրության ժանրը և այլն) միայն առաջին քայլերն են կատարվում հնագույն հայ արձակի զարգացման հարցերը մշակելու ուղղությամբ:
2. Ստեփան Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1977, էջ 19:
3. «Նորք», 1925, № 1:
4. Л. Тимофеев, Пути развития литературы после Октября, «Известия» АН СССР. 1957, т. XVI, выпуск 5.
5. А. Н. Толстой. Полное собр. соч. т. XIII, 1949, стр. 288.
6. Վ. Ի. Լենին, Եժժ, հ. 39, էջ 23:
7. Նույն տեղում, էջ 14:
8. Վրացական ՍՍՀ պետական կենտրոնական արխիվ, ֆոնդ 4, գործ 31, թերթ 408: Տե՛ս «Սովետական Հայաստան», 1958:
9. М. Горький, Несобранные литературно-критические статьи. М., 1941, стр. 54—55.
10. Մ. Գուրկի, Ազգային փոքրամասնությունների գրականությունը, «Սովետական գրականություն», 1956, № 6:
11. Վ. Ի. Լենին, Եժժ, հ. 39, էջ 14:
12. Ա. Տեւտեռյան, Նկատողություններ հայ գյուղագիրների մասին, Երևան, 1927:
13. Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 660:
14. Արտ. Մխիթարյան, Վրաստանի սովետահայ գրականությունը, 1966, էջ 127:
15. Տե՛ս Երկերի ժողովածուի 6-րդ հատորի (1982) ծանոթագրությունները, էջ 658:
16. «Պայքար», 1923, № 4:
17. «Գրական դիրքերում», 1930, № 11—12:
18. Դ. Հովհաննիսյան, Իսահակյանի ստեղծագործական աշխարհը, 1969, էջ 175—176:
19. Նույն տեղում, էջ 240—241:
20. «Գրական թերթ», 1933, № 17:
21. Ն. Զարենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 477:
22. «Գրական թերթ», 1936, № 11:
23. «Գրական թերթ», 1936, № 12:
24. М. Горький, Собр. соч. т. 25, стр. 254.
25. Н. В. Гоголь, Собр. соч. т. 8, 1952, стр. 481.
26. В. Днепро, Проблемы реализма. 1956, стр. 481.
27. «Նորհրդային Հայաստան», 1927, № 63:
28. «Գրական թերթ», 1933, № 7:
29. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 214.

30. «Лит. газета», 1934, 15—августа.

31. Ա. Բակունց, Երկեր, հ. 4, 1984, էջ 112:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

1. Դեռևս 1918 թվականից Հյուսիսային Կովկասի և Ռուսաստանի հարավի հայաբնակ բաղադրանքում (Պյատիգորսկ, Կրասնոդար, Աստրախան, Սիմֆերոպոլ, Դոնի-Ռոստով և այլն) կազմակերպվում են առաջին սովետական հայկական թատերախմբերը, իսկ 1919-ին Մոսկվայում կազմակերպվում է Հայկական առաջին դրամատիկական ստուդիան: Թատերական ձևնարկումների ոգեշնչողը Ազգությունների կոմիսարիատի Հայկական գործերի կոմիսարիատն էր:
2. Թատրոնի կազմակերպումը հանձնարարվում է Պ. Մակինցյանին, Մ. Գեորգյանին, Լ. Քալանթարին: Վերջինս մշակում է նոր թատրոնի սլաֆորմը՝ հիմք ընդունելով «Թատրոնական օրգանիզմի»՝ «անսամբլայնության» գաղափարը:
3. Լ. Քալանթար, Արվեստի մայրուղիներով, Երևան, 1963, էջ 121:
4. «Նորհրդային Հայաստան», 1923, 9 նոյեմբերի:
5. «Նոր աստղ» (Թիֆլիս), 1921, 27 ապրիլի:
6. Ե. Չաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 3, էջ 6:
7. «Նորհրդային Հայաստան», 1924, 25 հունվարի:
8. Ե. Չաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 58:
9. Նույն տեղում:
10. Վ. Վաղարշյան, Ընկերներս, բարեկամներս և ես, Երևան, 1958, էջ 530:
11. Ե. Չաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 41:
12. Իր «Հետադարձ հայացք» մեմուարներում Վ. Փափազյանը չափազանց բարձր է գնահատել «Կապկազը», գրելով թե՛ Չաբենցը «կարողացել էր ամփոփել իր ժամանակի շունչը, երբևէն հասնելով նույնիսկ Արիստոֆանի ամեն ինչ ծաղրող հումորին, ամեն ինչ բուժող Ռարլեի ծիծաղին, ամեն դիմակ սլաֆորմի Դանտեի ակնարկին...» («Հետադարձ հայացք», հ. 2, 1957, էջ 57):
13. Չաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 428:
14. «Չաբենցը նորից դառնում է ժողովրդական թատրոնի ակունքներին՝ դրա վերակենդանացման մեջ տեսնելով թատրոնի ապագան: Չաբենցը այս փորձով գնում էր դեպի էսթետական թատրոնը, որի գեղագիտական համակարգը նույն տարիներին ձևակերպվել էր Բերտոլդ Բրեխտի արվեստում» (Վ. Դրիզդյան, Սովետահայ դրամատուրգիայի ձևավորումը, էջ 51):
15. Հ. Հովհաննիսյան, Թատրոնը միջնադարյան Հայաստանում, էջ 283:
16. «Маркс и Энгельс об искусстве», т. I, М. 1957, стр. 53.
17. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 47:
18. Լ. Հախվերդյան, Թումանյանի աշխարհը, 1966, էջ 399—404:
19. Տ. Հախումյան, Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան, 1958, էջ 138:
20. Ե. Չաբենց, Երկերի ժողովածու, հ. 6, 1967, էջ 333:
21. Նույն տեղում, էջ 327:
22. Նույն տեղում:
23. Նույն տեղում, էջ 329:
24. Հր. Թամազյան, Շիրվանզադե, 1961, էջ 563:
25. Ստ. Ջուրյան, Երկերի ժողովածու, հ. 10, 1964, էջ 325:
26. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 5:
27. Հակոբ Պառոնյան, Երկեր, հ. 9, Ե. 1973:
28. Տ. Հախումյան, Դ. Դեմիրճյանի դրամատուրգիան:
29. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет.
30. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 8, էջ 205—206:
31. Նույն տեղում, էջ 206:
32. Նույն տեղում, էջ 208:
33. Նույն տեղում:
34. Նույն տեղում, էջ 210:
35. Նույն տեղում, էջ 47:
36. «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 1, 1961, էջ 617:
37. Ստ. Ջուրյան, Երկերի ժողովածու, հ. 10, էջ 502:

ՔՆՆԱԿԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԴՐԱԿԱՆԱԴԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

1. Հովհ. Թումանյան, *Երկերի ժողովածու*, հ. 4, 1951, էջ 269:
2. Էդ. Ջրբաշյան, Հայ գրական քննադատությունը XX դարի սկզբին, «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1978, № 1:
3. 'Նեո 1917 թ. հեղափոխությունից անմիջապես հետո Պրոլետարիատը ունեցավ լայն արձագանքներ: Այսպես, 1919-ին Թիֆլիսում սկսեց հրատարակվել «Пролетарская культура» (հրատարակիչ-խմբագիր Սուրեն Նրզնկյան) շաբաթաթերթը: Թերթի հոգովածներում վերաշարադրվում են մայր ամսագրի՝ պետերբուրգյան «Пролетарская культура»-ի «բանվոր դասակարգի ինքնուրույն կուլտուրա» ստեղծելու գրույթները, մասնավորապես այն գրույթը, թե միայն բանվորական ծագման գրողներն են ի վիճակի արտահայտելու բանվորի հոգեբանությունը, իսկ մտավորական խավից դուրս եկած գրողներին անմատչելի են բանվորի ներքին աշխարհի շարժումները:
4. Ալ. Մյասնիկյան, *Ընտիր երկեր*, 1957, էջ 117—118:
5. Նույն տեղում, էջ 421—422:
6. «Նորհրդային Հայաստան», 1922, № 268:
7. Նույն տեղում:
8. Նույն տեղում:
9. Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. 1925-ին, մշակելով «Նոյեմբեր» խմբակցության Դեկլարացիան, Ե. Չարենցը հիմնավորապես հենվում էր Ալ. Մյասնիկյանի վերոհիշյալ հոգովածի տեսական եզրակացությունների վրա:
10. «Նորհրդային Հայաստան», 1922, № 267:
11. Ալ. Մաքսումի, «Նորհրդային Հայաստանի ուղին», Թիֆլիս, 1924, էջ 45:
12. Լեո. Ալ. Մյասնիկյանի հավերժական հիշատակին, «Նոր ակոս», 1945, № 5:
13. «Путь правды», 1914, № 5:
14. Տե՛ս Ա. Բոգդանովի «Գեղարվեստը և բանվոր դասակարգը» գրքի (Մ., 1920) հավելվածը:
15. «Նորհրդային Հայաստան», 1925, № 185:
16. «Մարտակոչ», 1924, 13 հուլիսի:
17. Կ. Վ. Պլեխանովի այդ տեսության բանաձևումն է նրա հետևյալ միտքը. «Քննադատի առաջին խնդիրն է՝ տվյալ գեղարվեստական երկի գաղափարը արվեստի լեզվից սոցիոլոգիայի լեզվի թարգմանելը, որպեսզի գտնի այն, որը կարող է համարվել տվյալ ստեղծագործության սոցիոլոգիական համարժեքը»:
18. «Նորհրդային գրականություն», 1934, № 3—4, 1935, № 1:
19. «Հայ նոր գրականության պատմություն», հ. 5, 1979, էջ 186—187:
20. Յ. Խանգուդյան, Հոգովածների ժողովածու, Երևան, 1963, էջ 26:
21. Պողոս Մակինցյան, Դիմադեր, 1980, էջ 323:
22. Նույն տեղում:
23. Պ. Հակոբյան, Սովետահայ բնագրագիտության անցած ճանապարհը (տե՛ս «Դրականությունը և ժամանակը», 1980, էջ 315:

ԵՂԻՇՆ ԶԱՐԵՆՑ

1. Տե՛ս Վիվանի (Ջիդիշյան) «Չարենցի հետ» հուշը («Հիշողություններ եղիշե Չարենցի մասին», Երևան, 1961, էջ 279):
2. Лун Арагон, Памяти Аветика Исаакяна. «Правда», 1957, № 294:
3. Մ. Սարյան, Արվեստը քմրոնելու դարմանալի ընդունակություն («Հիշողություններ եղիշե Չարենցի մասին», էջ 22):
4. А. Каменский, О Сарьяне. «Новый мир», 1962, № 1:
5. Հ. Սուրխարյան, Եղիշե Չարենց, «Դարբնոց», 1922, № 1:
6. Մ. Սարյան, Չարենցի հետ, «Սովետական արվեստ», 1967, № 9—10:
7. Հ. Սալախյան, Ժամանակի շունչը դարձիր, էջ 52—53:
8. Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 130:
9. Պ. Սևակ, Զեկուցում Չարենցի ծննդյան 70-ամյակին, «Դրական թերթ», 1967, № 40:
10. Л. Арутюнов, Египше Чаренц, Эволюция творчества, Ереван, 1967, стр. 15:
11. Գ. Արով, Մի բանի համառոտ դրվագներ Չարենցի վերաբերյալ իմ հիշողություններից (տե՛ս «Հիշողություններ եղիշե Չարենցի մասին», էջ 104):
12. Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 309:

13. Մ. Շահինյան, Մարտիրոս Սարյանի գաղտնիքը, «Դրական թերթ», 1965, № 35:
14. Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 199:
15. Ավ. Խախկյան, Չարենցի հետ վեներտիկում («Հիշողություններ. Ե. Չարենցի մասին», էջ 20):
16. Գ. Մահարի, Չարենց-Նամե, էջ 32—33:
17. Մ. Шагинян, Предисловие (в книге «Страна Напри», Ереван, 1960).
18. Մ. Шагинян, Предисловие редактора. В книге «Страна Напри», М., 1935, стр. 7.
19. Նույն տեղում:
20. Գր. Նարեկացի, Մատյան ողբերգության, Բան. Բ. Բ, Թարգ. Մ. Խերանյանի:
21. Ա. Կարինյան, Եղիշ Չարենց, 1974, էջ 76:
22. «Հիշողություններ Եղիշ Չարենցի մասին», էջ 391:
23. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8, էջ 143—144:
24. Հովն. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. 4, էջ 392:
25. В. Брюсов, Избранные произведения, т. II, М., 1955, стр. 313.

ԴԵՐՆԵՆԻԿ ԴԵՄԻՐՃՅԱՆ

1. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 6, էջ 517:
2. Նշվում են նաև ուրիշ թվականներ՝ 1899, 1902:
3. Դրական այս խմբակցության «Վերնատուն» անունը, Դեմիրճյանի հուշի տվյալներով, ունի երկու բացատրություն: Մի բացատրությամբ այդ անունը կապվում է խմբակցության հանգրվան-հավաքավայրի հետ, որ էր Թիֆլիսի Բերուտովսկայա փողոցի վրա գտնվող № 50 տան Հովհ. Թումանյանի բնակարանը՝ շենքի վերին հարկում («Վերնահարկ-վերնատուն»): Երկրորդ բացատրությամբ՝ խմբակի անդամները կատակով իրենց համեմատում էին Քրիստոսի աշակերտների հետ, որոնք միասին Աստծուց տենչում էին ստեղծագործության սրբազան հուրը:
4. Դ. Դեմիրճյան, Երկեր, հ. 8, էջ 199:
5. Նույն տեղում, էջ 200:
6. «Մշակ», 1913, № 272:
7. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հատ. 1, էջ 444:
8. Նույն տեղում, էջ 445:
9. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1978, № 2:
10. Նույն տեղում:
11. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 6, էջ 670—671:
12. Դ. Դեմիրճյան, Անծանոթ էջեր, 1974, էջ 292:
13. Ա. Ջախարյան, Քաջ Նազարի շուրջը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը» հոդվածների ժողովածու, 1980):
14. Դ. Դեմիրճյան, Անծանոթ էջեր, 1974, էջ 292:
15. Մ. Ավաղյան, Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության ոճի հարցեր (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 211—212):
16. «Քաջ Նազարի» բեմական պատմության գրվածքները (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 90—97):
17. «Դիրք Մուղկանցի» պատմական հիմքերը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը»):
18. Թատրոնի պատմաբանի հավաստումով՝ Վ. Աճեմյանն իր բեմադրությունների ընթացքում Դեմիրճյանի տեքստի կողքին ստեղծել է բեմական տարբերակը (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 97):
19. Լ. Խալարյան, «Երկիր հայրենին» բեմի վրա («Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 112):
20. «Ծրեկոյան երևան», 1975, 27 սեպտեմբերի:
21. «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 114:
22. «Սովետական Հայաստան», ամսագիր, 1947, № 9:
23. «Սովետական գրականություն», 1943, № 3:
24. «Կարոն», 1970, № 5:
25. Նույն տեղում:
26. «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1952, № 10:
27. ԿԱԹ, ԴԴԵ, № 764:
28. ԿԱԹ, ԴԴԵ, № 2167:
29. Տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 170—175:

30. ԳԱԹ, ԴԴՅ, № 115:

31. Լուսիկ Կուրապետյան, Մեսրոպ Մաշտոց վեպի պատմական աղբյուրների հետերոգ (տե՛ս «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 176—193):

32. ՏԵՍ «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 217—218:

33. Այս պատմվածքի «ոթյմի» վերլուծությունն է Մ. Ավագյանի «Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործության ոճի հարցեր» հոդվածը («Դ. Դեմիրճյանի ստեղծագործությունը», էջ 193—207):

34. Դ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. 8:

ՍՏՆՓԱՆ ԶՈՐՅԱՆ

1. Վաճան Տեյյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1961, էջ 251—252:

2. Դ. Վառուժան, Նամակների, 1965, էջ 172:

3. Ստ. Զորյան, Երկերի ժողովածու, հ. 1, էջ 4:

4. Նույն տեղում:

5. Գ. Հովհան, Ն. Վ. Գործը և հայ գրականությունը, 1964:

6. Հետազայում, Երկերի ժողովածուների հրատարակության ժամանակ, Զորյանը վերադասավորեց այդ շարքերը և ավելացրեց նույն տառական թվականներին գրած, բայց չտպագրած ուրիշ գործեր ևս:

7. Խ. Սարգսյան, Ստ. Զորյան, 1960, էջ 109—110:

8. «Литературное наследство», т. 60, 1960, стр. 875.

9. Հր. Մարտոսյան, Ստեփան Զորյան, «Հայրենիքի ձայն», 1970, № 38:

10. Е. Алексанян. Армянский реализм и опыт русской литературы. Ереван, 1977.

11. Դարաշրջանի մասին մանրամասն տե՛ս Վ. Նալբանդյան, Գրողը և պատմությունը (Երևան, 1970) գրքում:

ԱԿՍԵԼ ԲԱԿՈՒՆՑ

1. Ավ. Իսահակյանի և Մ. Սարյանի զրույցի այս պատճառով հրատարակել է Հ. Սալախյանը՝ Ա. Բակունցի 60-ամյակի օրերին («Литературная газета», 1959, № 132):

2. Զարենցի այս բանաստեղծությունը գրվել է Բակունցի «անհայտ բացակայումի» շրջանում, 1937 թ.: Առաջին անգամ հրատարակվել է իմ «Ակսել Բակունց» մենագրության մեջ:

3. Ա. Բակունցի ձևերով գրված կենսագրական միակ պատճառով պահվում է ԳԱԹ-ում:

4. «էջեր Ակսել Բակունցի գյուղատնտեսական գործունեությունից» (Երևան, 1969, «Գիտելիք» ընկերություն) գրքույկում Լ. Բեգլարյանը լուստարանում է այդ խնդիրների մանրամասնությունները: Պատմարան Վ. Ղազարյանը վերջերս հայտարարել է բաղձաթիվ արժեքավոր վավերագրեր Բակունցի գյուղատնտեսական գործունեությունից, որոնց մի մասը մտել է Երկերի ժողովածուի չորրորդ հատորի (1984) մեջ:

5. Ն. Զարենցի անվան գրականության և արվեստի թանգարան, Զարենցի ֆոնդ:

6. «Գրական դիրքերում», 1928, № 5:

7. «Գրական դիրքերում», 1927, № 2:

8. Հ. Սուրխաթյան, Ետնդետնության հայ գրականություն, 1929:

9. В. Курпотин. Любовь к простым людям, «Лит. газета», 1956, № 63.

10. Դրա մասին է վկայում Գ. Մահարու հուշը. «Ժամանակակից ռուս գրողներից մեծ սիրով սիրում էր Պրիշվինին: Մոսկվայում օրերով լինում էր նրա մոտ և մեծ ոգևորությամբ պատմում նրա մասին: Զարենցը գիտեր, որ Պրիշվինը նրա թուլությունն է: Գրողների առաջին համագումարի օրերին, երբ Ակսելը կորչում էր, Զարենցը խանդում էր: Երբ երևում էր Ակսելը, անխուսափելի էր հետևյալ հարցը.

— Ո՛ւր էիր կորել:

— Պրիշվինի մոտ էի:

— Դու էլ մարդ ես դուրս:

— Ռուս մեծագույններից է: Մարդ: Անտառային հեքիաթ:

— Թո՛ղ, է՛...—բարկանում էր Զարենցը:

Իսկ երբ մի անգամ նորից Ակսելը կորել էր, Զարենցն անկեղծացավ.

— Պրիշվինը մեծ, հետաքրքիր գրող է, հետաքրքրական ֆիգուրա: Եվ իդուր չէ, որ Ակսելը սիրում է նրան: Ընդհանուր շատ բան կա նրանց մեջ» («Ակսելյան քանդակներ», «Գրական թերթ», 1959, № 49):

11. Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934, стр. 212.

12. Կյանքի մարդուն գրականություն բերելու, գրական կերպար դարձնելու այս դժվարին վար-
պետության մասին է ակնարկում Կ. Զելինսկին «Ակսել Բակունց» հոդվածում, գրելով. «Յու-
րերն ասում էր, թե կարելի է պատկերացնել անապատ, բուրգեր, սֆինքս՝ դեռևս դրանք
չտեսած, բայց այն, ինչ չի կարելի ոչ մի կերպ երևակայել, դա իր դոան շեմքին պզգած
խուրք սափրիչի գլուխն է»։ Սա միանգամայն իրավացի է։ Այդպես էլ որևէ ձևով չի կարելի
պատկերացնել այգիներ չրոզ, թափառական մշակ լառ-Մարգարին, որի պատկերն այնքան
փայլուն կերտել է Բակունցը («Дружба народов», 1956, № 5)։
13. Ենթա երգիծական էջերը, օրինակ, «Կյուրեսը»... հիրավի աննման են։ Նրա «Գալառական
ակնարկներն» իրենց խալիվո ուժով ստիպում են վերհիշել Շչեդրինին» (К. Зелинский,
Аксель Бакунц. «Дружба народов», 1956, № 5)։ «Երգիծական գրականության սրան-
չելի նմուշ է «Կյուրեսը», որի տեղն իրավամբ Զարենցի «Երկիր Նաիրի կողքին է» (Ռ. Զա-
րյան. Ա. Բակունցի երկերի համար գրված առաջաբան, 1955, էջ 11)։ «Կյուրեսը» հանդիսա-
նում է եղիշ Չարենցի «Երկիր Նաիրի» երգիծական վեպի լրացումը, որի արդյունավետ
ազդեցությամբ էլ, հավանաբար, գրվել է» (В. Курютин, «Литературная газета»,
1956, № 63)։
14. В. Курютин, Любоз к простым людям. «Лит. газета», 1956, № 3.
15. Նույն տեղում։
16. Ա. Բակունց, Խաչատուր Արուսյանի «անհայտ բացակայումը», 1932, էջ 57։
17. Նույն տեղում, էջ 62։
18. Նույն տեղում, էջ 52։
19. Աշոտ Հովհաննիսյան, Արուսյան, 1933, էջ 76։
20. Ակսել Բակունց, Գրականության մասին, էջ 85։
21. Նույն տեղում, էջ 92։
22. Բակունցը Արուսյանի ձեռագրերը ուսումնասիրել է գրողի թոռան՝ Կ. Արուսյանի տանը, երբ
դեռ նրանք հանձնված չէին գրական թանգարան։
23. «Մայրան» ձևը պատմական աղբյուրներում միայն մեկ անգամ է պատահում։ Դա վրիպակ
է, սակայն այնքան մոտ է ժողովրդական հնչմանը, որ Բակունցը ընտրել է անվան այդ ձևը։
24. Խ. Աբովյան, Դիվան, հատ. 1, 1940, էջ 46։
25. Նույն տեղում, էջ 32։
26. «Սովետական գրականություն», 1941, № 2։
27. Խ. Աբովյան, Երկերի լիակատար ժողովածու, հատ. VII, էջ 391։
28. Ռ. Զառյան, Զարենցի հետ («Հիշողություններ Եղիշ Չարենցի մասին», էջ 358)։
29. В. Шкловский, Заметки о прозе русских классиков. М., 1955, стр. 19.
30. «Սովետական գրականություն», 1962, № 2։
31. Դրաբարի օգտագործումն ավելի դրական էր համարում պետականության, փլիխոսության-
թյան, ռազմական տերմինոլոգիայի ասպարեզում, իսկ գեղարվեստական գրականության
ասպարեզում մասնակի օգտագործումը կապում էր նյութի պահանջի հետ։
Փոխառությունների մասին Բակունցն ասում է. «Պոլետարական հեղափոխությունից
հետո մեր ժամանակակից լեզուն կրում է խոշոր ազդեցություն այնպիսի մի լեզվից, ինչպիսին
է մեր Հոկտեմբերյան հեղափոխության հայրենիքի լեզուն։ Փոխառությունների ասպարեզում
մենք ավելի իրավունք ունենք վերցնելու ողորակ լեզվից, քան մեկ ուրիշից»։
32. Վ. Նուբենց, Պայծառ անուն, «Երևան», 1959, № 211։
33. Ա. Բակունց, Գրականության մասին, էջ 125։
34. Խոբեն Սարգսյան, Ակսել Բակունց, «Նորք», 1928, գիրք առաջին։
35. «Գյուղատնտեսական կյանք», 1925, № 4։
36. Ա. Օրգոխանյանին 1929 թվականի ապրիլի 16-ին դրած նամակից։

ԳՈՒՐԳՆՆ ՄԱՀԱՐԻ

1. Գ. Մահարու կենսագիրների լուսարանությամբ նրա նախնիները սերում են Պարսկաստանից՝
«աջնմանի երկրից», որի համար էլ գորգավաճառությամբ զբաղվող երեմանի «Մուրադխան-
յանները» վանում մկրտվել են «Աճնմյաններ» ազգանուն-տոհմանունով։
2. Բնականենսագրություն (Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1966, էջ VII)։
3. Տե՛ս Բնականենսագրություն՝ գրված Սուրեն Աղաբաբյանի համար (1959-ին շարագրված
ձեռագիրը պահվում է իմ թղթերի մեջ)։
4. «Գրական թերթ», 1933, № 3։

5. «Զարենցի մասին», «Գրական թերթ», 1933, № 3:
6. Նույն տեղում:
7. Դ. Մահարու ստեղծագործության հետազոտողներ Գր. Աճեմյանը և Ս. Բողոսյանը, հենվելով բանաստեղծի մի «վրիպակի» վրա, թե ինքը Նսենինին կարդացել է միայն 1924 թվականից, սխալ են համարում 1922—23 թթ. նվազների մեջ «Նսենինյան արձագանքների» տեսակետը: Թեև ինքն այն փաստը, որ Դ. Լեոնյանի արխիվում հայտնաբերվել է «Կարակներ» անտիպ շարքը՝ 1922-ի քվեարկությամբ, ինչպես նաև Նսենինին բնորոշ գույներ, հնչերանգների, ունեւների «յուրացումները», վկայում են Մահարու հափշտակությունը ուսումնասիրողի և նրանից կրած ազդեցությունները:
8. А. В. Луначарский. Статьи о советской литературе. М., 1958, стр. 438.
9. «Ինքնակենսագրության» մեջ Մահարին պատմում է, որ իր սիրային բանաստեղծությունը («Զգրտեմ, քեզ եմ սիրում, թե իմ սերը») «Գրական դիրքերում» ամսագրում տպվել է... «մտքերի փոխանակության» կարգով, իսկ բնականորեն համար նա հետացվել է (1927-ին) պրոլետարական գրական միությունից:
10. Դրանց դիտույն պատասխանն է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Բայց ինչո՞ւ մանր, կույրեր եք մի՞թե
 ես խոշոր, խոշոր բուրժուական եմ,
 եվ իմ երգն է իմ հարստությունը
 Դրամազլուխը, հիմնականը:
 Շահագործել եմ ես բարդիներին
 նրանց բողոքին անգիտակ,
 Քնից զրկել եմ արագիլներին,
 Հանդերն եմ առել հանգի տակ...
 Ու գանձեր ունեմ ես անհատնելի
 Լճերում բացել եմ վարկեր,
 Մերկացրել եմ ջահել թփերին,
 Լուսնի հետ քեֆեր եմ սարքել...

11. Վ. Դավթյան, Քնարերգու Մահարին, «Գրական թերթ», 1973, № 33:
12. Լ. Հախվերդյան, Մահարու գրիչը, «Սովետական գրականություն», 1959, № 10:
13. Ե. Զարենցի անտիպ թղթերի մեջ պահվող սեագրությունից (ԳԱԹ):
14. Ա. Բակունց, Երկերի ժողովածու, հ. 1, 1976, էջ 315:
15. «Գարուն», 1977, № 2:
16. «Խորհրդային Հայաստան», 1928, № 298:
17. Դ. Մահարի, Երկերի ժողովածու, հինգ հատորով, հ. 1, էջ III:
18. Լ. Հախվերդյան, Մահարու գրիչը, «Սովետական գրականություն», 1957, № 10:
19. Տե՛ս Ե. Զարենցի համալսարանի», 1967, № 2, «Լրաբեր», 1967, № 10:
20. Տե՛ս Ա. Հաբուսյունյան, Վանի ինքնապաշտպանությունը 1915 թվականին: «Բաների Հայաստանի արխիվների», 1977, № 3:
21. Տե՛ս «Սովետական գրականություն», 1978, № 1:
22. «Գուրգեն Մահարի» մենագրության մեջ (ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 1981) Ս. Բողոսյանը տվել է «...Այդեաստանների» ընդարձակ և շատ կողմերով հետաքրքրական վերլուծությունը: Մասնավորապես ուշագրավ են վեպի քննադատական պաթոսի, սոցիալական որոշ շեղումների (օրինակ, վաճառականության հանդեպ անհաշտ վերաբերմունքի), վիպական որոշ հնարանքների, պատմական հիշողությունների հղումների, երգերի, երազների և այլն եղած դիտարկումները:
23. «Գուրգեն Մահարիի նամակներում», «Սովետական գրականություն», 1978, № 1:

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

- Աբգար (Ն. Չարենցի հայրը) 231
Աբնլյան Հովհ. 34, 369
Աբեղյան Մանուկ 67, 75, 227, 286, 288, 321, 398, 411, 453, 457
Աբով Գևորգ 35—37, 39, 42, 67, 69, 71, 87, 119, 192, 227, 260
Աբովյան Խաչատուր 7, 11, 12, 22, 74, 116, 120, 202, 211, 212, 214, 226, 293, 324—326, 397, 398, 401, 403, 404, 407, 412, 451, 453, 467, 491, 494—503, 567
Աբովյան Կ. (Խ. Աբովյանի թոռը) 567
Ադամյան Արշակ 400
Ադոնց, Ն. 171
Ա-Դո 555
Ամայան Ա. 186
Ալսուլան Վահրամ (Գարուդյան) 35, 36, 42, 46, 49, 50, 62, 71, 83, 87, 90, 94, 101, 102, 105, 106, 110, 226, 555
Ալեքսանյան Ելենա 428
Ալթունյան Գ. 186
Ալիշան Ղևոնդ 317, 320, 388, 404
Ախմատովա Աննա 64
Ակսակով Ս. 141, 436
Ակսել տե՛ս Բակունց Ակսել
Ահարոնյան Ավետիս 116, 218, 320
Աղաբար Հակոբ 40, 81
Աղաբարյան Շ. Մ. 459
Աղայան Ղազարոս 74, 75, 141, 212, 344, 411, 435, 436, 450, 451, 453, 495, 503
Աղավնի 106, 107
Ադրալյան Նիկոլ 12, 344, 519
Աճառյան Հրաչյա 94, 457
Աճեմյան Գրիգոր (Գ. Մահարու հայրը) 517
Աճեմյան Գրիգոր (Գ. Մահարու որդին) 558, 568
Աճեմյան Վարդան 369, 566
Այխենվալդ Յու. 200
Այվազովսկի Հովհ. 346
Անանյան Վ. 119, 129
Անդերսեն 81
Անդրանիկ զորավար 143, 544
Անդրեն Ա. 297, 452
Անդրեն Լեոնիդ 125, 231
Անտոկովսկի Պ. 64
Անունցիո Գ. ղը 231
Ադոլիներ 228
Առանձար (Գույումշյան Միսակ) 539
Առաքել Դավրիժեցի 187
Ասատրյան Ասատուր 35, 225, 226
Ասատուր Գ. 65
Ասեն Ն. 298
Ասլան տե՛ս Դարբինյան Մ.
Ավագյան Մայա 402, 566
Ավդալբեղյան Մայիս 384, 511
Ավետիսյան Զավեն 395
Ավերբախ Լ. 91
Առազի Մովսես (Հարությունյան) 35, 40, 62, 119—124, 127, 138, 139
Արամ Հայկադ 558
Արասխանյան Ավ. 75
Արաքս 36, 42, 138
Արղումանյան Սևակ 148
Արիստոֆան 563
Արծրունի Գրիգոր 66, 320
Արծրունի Վահան 116
Արմեն Մկրտիչ (Ալեքյան-Հարությունյան) 36, 46, 53—55, 64, 74, 87, 138, 139, 153—161, 165, 166, 168, 222, 224
Արմենյան Արմեն 36, 174
Արմենուհի 519
Արշակ Երկրորդ 439, 440, 441
Արշակյան Հերանուշ 223
Արշարունի Ա. 41
Արվասով 295
Արուստյան Միքայել 369
Առուստյան Սերգեյ 369
Արփենիկ (Ն. Չարենցի կինը) տե՛ս Տեր-Աստ-վածատրյան Արփենիկ
Աֆինոգենով 60, 192
Բարել Ի. Էմ. 117
Բազրիցկի Էդ. Գ. 86, 89
Բաժան Մ. 64
Բակունց Ակսել 35, 36, 49, 54, 56—59, 64, 119, 120, 127—129, 132, 150, 156, 162—164, 167—169, 211, 222, 224, 306, 324, 339, 454—477, 479—486, 488—494, 496—516, 531, 550, 558, 566—568
Բահաթուր Եկատերինա 185, 186
Բայլմոնտ Կ. 260

* Անձնանունների ցանկը կազմեց Ս. Անաստասյանը:

Բայմոնտ Օ. 231
 Բայրոն 206, 342, 348
 Բաշալյան Լեոն 35
 Բաշրեուկ-Մելիքյան Ա. 36
 Բաշինջաղյան Գ. 400
 Բարբյուս Հանրի 65, 224
 Բարսեղ (արքեպիսկոպ.) 501
 Բարսո Ա. 81
 Բեբել Ա. 215
 Բեգլարյան Լ. 567
 Բեդնի Դ. 60, 81, 82, 86, 105
 Բեդլմենսկի 105
 Բելի Անդրեյ 64, 231, 260, 293
 Բելինսկի Վ. Գ. 120, 209, 214
 Բելյան Իոհաննես 65, 306
 Բենսե 107
 Բես Գ. 138
 Բերնս Ռոբերտ 121
 Բիշեր-Ստոու 452
 Բլոկ Ալեքսանդր 23, 60, 176, 208, 222, 230, 234, 252, 256, 257, 317
 Բոգդանով Ա. 40, 196, 204
 Բոդենշտեդ 498
 Բոդլեր Շարլ 231
 Բոդոյան Սիլվա 568, 569
 Բոխազյուլ (Բակունցի մայրը) 471
 Բորյան Գուրգեն 106, 107
 Բրայնիս Բ. 439
 Բրեխտ Բերտոլդ 563
 Բրյուսով Վալերի 62—64, 70, 171, 203, 220, 222, 231, 265, 231, 350, 411
 Բրովկա Պ. 67
 Բուալո 306
 Բունին Ի. Ա. 203
 Բուլյակ Դ. 69, 561
 Բուրջալյան Արշակ 177, 369

Դալեմբերյան Զարուհի 35
 Դամառ-Քաթիպա տէա Պատկանյան Ռ.
 Դաստե Ա. Կ. 41, 71
 Դատով Ա. 64
 Դարազալյան Մ. 370, 379, 448
 Դարշին Վ. Մ. 452
 Դարսիա Լորկա 228
 Դերցեն Ա. Ի. 209
 Դիպպիուս 198
 Դյոթե 121, 209, 308, 342, 345, 348, 349
 Դյուլիքսյան Հ. 51, 91, 192, 205—217
 Դյուալյան Մ. 147
 Դյուրջյան Հակոբ 35, 172
 Դյուրջյան Մելքոն 147
 Դոգու Ն. Վ. 23, 121, 165, 169, 206, 281, 290, 293, 342, 345, 349, 368, 399, 407, 412, 483, 499, 539, 556
 Դոյիցին 9, 407
 Դուլցե Վ. 63, 64

Գորկի Մարսիմ (Պեշկով Ա.) 23, 55—58, 60—63, 115—117, 121, 122, 141, 163, 198, 202, 203, 220, 222, 227, 263, 298, 416, 436, 467
 Գորոդեցկի Ս. 63
 Գրիգոր Նարեկացի 235, 253, 306, 318, 337, 467
 Գրիգորյան Հր. 86, 262
 Գրիգորյան Վահան 107, 176
 Գրիշաշվիլի Ի. 103
 Գուլակյան Արմեն 187, 192, 362, 369
 Գուլակյան Սյուդան 363
 Գևորգյան Մամիկոն 308, 563
 Դարաղյան Նորայր 42, 49, 50, 91, 209—217
 Դադիանի Շ. 67
 Դանտե Ալիգիերի 242, 308, 316—319, 563
 Դաշտենց Խաչիկ 106, 107
 Դավթյան Վահագն 559
 Դավիթ Անանուն 248
 Դարբինյան Մաթևոս 40, 129—131
 Դարբինյան Սուսան 35
 Դելյանով Ի. Դ. 74
 Դեմիտրևյան (Դեմիտրոօղլյան) Դերենիկ 15, 18, 35, 36, 50, 54, 57, 80, 120, 127, 132, 133, 138—140, 162, 163, 165, 167, 169, 178—181, 187, 189—193, 216, 322, 340—392, 394—403, 412, 435, 447, 450, 455, 502, 503, 516, 565, 566
 Դիդրո Դենի 190
 Դիկկենս Չ. 141, 142, 436, 539
 Դյումա Ալ. 367
 Դյուպրով Վ. 165
 Դոբրոլյուբով Ն. Ա. 120, 206
 Դոդե Ալֆոնս 410, 436
 Դոստոևսկի Ֆ. Մ. 23, 209, 222, 299, 300, 340, 412
 Դրո (Կանալյան Դրաստամատ) 303, 304
 Դուրյան Պետրոս 95, 142, 223, 320
 Եգնիկ Կողբացի 185, 186, 385, 394
 Եղիշե (պատմիչ) 379, 380, 382—385, 388, 390, 394, 404
 Եսայան Զապել 35, 57, 141, 142, 147—150
 Եսենին Սերգեյ 60, 73, 86, 298, 465, 521, 528, 568
 Երզնկյան Սուրեն 40, 48, 295, 564
 Երմիով Վ. 90, 91
 Զարուդեկի Ն. 471
 Զադոսկին Մ. Ն. 163
 Զարգարյան Ռ. 142
 Զարյան Կոստան 13
 Զարյան Նաիրի 36, 42, 46, 49—52, 57, 58, 71, 74, 82, 83, 90, 109, 105, 106, 110, 113, 114, 150, 151, 157, 166, 167
 Զարյան Ռուբեն 225, 226, 367, 504
 Զաքարյան Ալմաստ 286, 366
 Զաքար (վարժապետ) 467

- Զեկինսկի Կ. 567
 Զալյա էմիլ 148, 353
 Զոհրաբ Գրիգոր 214
 Զորյան Ստեփան 21, 35, 49, 50, 58, 62, 64, 116—120, 129, 139, 141, 143, 167, 168, 179, 183, 194, 216, 259, 364, 405—419, 421—442, 446—453, 566
 Զուրարյան Մարո 35
 Էդգար Շահին 35
 Էյլուար 228
 Էմին Գևորգ 106, 107, 312, 399, 559
 Էնգելս Ֆրիդրիխ 215
 Էնվեր 25
 Էֆենդի Կապիկ 399
 Փաղևանյան Նզիշ 36, 342, 400
 Փաիրով 177
 Փալեսթ 25
 Փամանյան Ալեքսանդր 34, 140, 360
 Փամանյան Միքայել 459
 Փամրազյան Հրանտ 183
 Փամրազյան Հրաչյա 373
 Փարգյուլ Լյուսի 165
 Փարյան Սուրեն 106, 107
 Սափալյան Քր. 166
 Սերդիբաշյան Վահրամ 57
 Սերեյան Վահան 35, 519
 Քլկատինցի 142
 Քոթովենց Վահան 35, 50, 119, 133, 141—147, 165, 167, 192, 193
 Քորգոմյան Ս. 40, 119
 Քուլչյան Էդ. 225
 Քումանյան Հովհ. Տ. 9, 11, 12, 14, 16—19, 21, 22, 26, 27, 29, 30, 34, 36, 43, 58, 63 72, 78, 82, 83, 85, 93, 95, 102, 106, 116, 120, 127—129, 178—181, 195, 199, 201, 208, 212, 213, 218—220, 222, 232, 250, 252, 321, 323, 340, 343, 344, 346, 363, 364, 367, 397, 398, 401, 405, 407, 409—411, 418, 419, 428, 429, 435, 450, 451, 453, 495, 506, 512, 559, 565
 Քուրչյան Հ. 350
 Քուսյան Ստեփան (Քակունցի հայրը) 456
 Փան ժորես 215
 Փարով 105
 Փուկովսկի 88
 Քրսեն Հենրիկ 172, 208, 209, 231
 Քզարեկ (Չարենցի կինը) 337
 Իլլեշ Բելլա 65
 Ինճիկյան Արամ 225, 226
 Իշխանյան Բ. 198
 Իշխանյան Ռ. 510
 Ծպովիտ Տեն 223
 Խոսակյան Ավետիք 18—20, 34, 35, 43, 72, 77, 83, 95, 106, 107, 113, 145, 151—153, 157, 179—181, 220, 228, 232, 271, 272, 323, 339, 340, 343, 344, 346, 347, 349—351, 363, 364, 374, 389, 390, 397, 398, 402, 404, 405, 435, 453, 455, 467, 468, 495, 510, 566
 Իվանով Վյաչեսլավ 231
 Իվանով Վսևոլոդ 67
 Իվնե 251
 Լաո-Ցզի 312
 Լաշեմիկով 163
 Լերեդ-Պոլյանսկի 214
 Լելեիշ 210
 Լեյլի (Սահակյան Փառանձև) 256
 Լենին Վ. Ի. 17 18, 23, 27—31, 119, 296—298, 310, 321, 352, 536
 Լեո (Բարախանյան Առաքել) 195, 201, 344, 388, 448
 Լեոնիձե Գ. 67
 Լեո Կամսար (Արամ Բովմադյան) 132—138, 167, 360, 361, 556
 Լեսսինգ 190
 Լերմոնտով Մ. Յու. 23, 74, 342, 345, 407
 Լիրեդինսկի Յու. Ն. 63, 117
 Լիրկնեխտ Կ. 77, 215
 Լիսիցյան Ստեփան 435
 Լյաշկո Ն. 196
 Լյուքսեմբուրգ Ռ. 215
 Լոնգֆելլո 206
 Լուի Արագոն 228
 Լունաչարսկի Ա. Վ. 60, 63, 77, 80, 134, 204, 215, 221, 521
 Լոռյան Գարեգին 78, 409, 568
 Խալաթյան Բ. 321
 Խայամ 95
 Խանզադյան Սերո 399
 Խանզադյան Յուլի 12, 14, 15, 50, 207, 217—220
 Խանյարյան Հակոբ 35
 Խանոյան Ս. 40
 Խանջյան Աղասի 55, 557, 558
 Խաչանյան Համբարձում 369
 Խաչատրյան Հ. Ս. 278
 Խաչատուր Կեչառեցի 330
 Խիտարովա Ս. 439
 Խլերնիկով Վ. 69
 Խենկո-Ապեր (Աթաբեկ Խեկոյան) 35, 42, 80—82
 Խոշիկ Էդվարդ 42, 133
 Խրապչենկո Մ. 16
 Խրիմյան Հայրիկ (Մկրտիչ) 320
 Սատուրյան Ալ. 199
 Մերենց 162

- Կազակերի էմ. 559
 Կամարի Հակոբ 35
 Կամենսկի Ա. 229
 Կամենսկի Վ. 561
 Կամո (ՏԼԵ-ՊԼատրոսյան Սիմոն) 77
 Կամսարական Տիգրան 35
 Կանայան Ստեփան 50
 Կապուտիկյան Սիլվա 106, 107, 399, 559
 Կասյան Սարգիս 29
 Կավերին Վ. 63, 64
 Կատան Իվան 64
 Կարա-Դարվիշ 36, 38, 69, 172, 561
 Կարա-Մուրզա 400
 Կարապետ (Դ. Դեմիրճյանի հայրը) 342
 Կարինյան (Դարբինյան) Արտաշես 137, 201—206, 310
 Կիսլիչինգ 228
 Կիրշոն Վ. 60, 187, 192
 Կիրսյուտին 63, 64, 490, 492
 Կնուտ Համսոն 231, 467, 468, 519
 Կոլցով Մ. 60, 64, 121
 Կոմիտաս 227, 339, 342, 400, 455, 457
 Կոչերգա Վ. 187
 Կոջոյան Հակոբ 450, 453, 467
 Կոստանդին Նրզնկացի 330, 373, 467
 Կորոլենկո Վ. 206, 436
 Կոխով Ի. Ա. 81, 214, 407
 Կրուչինին Վ. 69
 Կուլոգլյան Գ. 225
 Կուսիկով 261
 Կուրբան 177
 Կուրդինյան Շուշանիկ 35, 198

 Հալարյան Կարո 39, 72, 173, 369
 Հախվերդյան Լեոն 400, 539
 Հախումյան Տիգրան 33, 61, 180, 189, 192, 225, 366, 370, 374
 Հակոբ Զուղայեցի 187
 Հակոբյան Հակոբ 35, 40—42, 63, 64, 74—80, 98, 119, 198, 344
 Հակոբյան Սիմեոն 223, 224
 Համաստեղ 179, 180, 364, 558
 Հաշեկ Յարոսլավ 288
 Հայկունի Գ. 41
 Հայնե Հ. 342, 345
 Հայրապետյան Հ. 81
 Հարությունյան Ս. 225
 Հարությունով Լ. 256
 Հաուստման Գերհարդ 222, 224, 231, 367
 Հաֆեզ 95, 108
 Հելմհոլց 287
 Հերոստրատ 135
 Հյուգո Վիկտոր 141
 Հոմերոս 308
 Հովհաննես Թյուրքանցի 330

 Հովհաննիսյան Աշոտ 171, 172, 211, 212, 221, 222, 225, 226, 457, 498
 Հովհաննիսյան Հենրիկ 177
 Հովհաննիսյան Հովհ. 34, 64, 87, 198, 199, 212, 214, 226, 388, 457
 Հովհաննիսյան Հրաչյա 106, 107, 559
 Հովսեփյան Գարեգին 321
 Հորացիոս 306
 Հրաչյան Խաչիկ 106, 107
 Հուրյան Թաթուլ 106, 107, 110

 Զերմինսկի Յ. 221
 Զնեկաձե Բորիս 89

 Ղազարեցյան Վ. 567
 Ղազար Փարսեցի 380.
 Ղազիկյան Արսեն 317
 Ղանալանյան Արամ 67, 227
 Ղարազյուլյան Ա. 189
 Ղափանցյան Դրիգոր 457

 Զուգուրյան Հարություն 128

 Մազմանյան Միքայել 39, 72, 173, 365
 Մաթևոսյան Հրանտ 428, 559
 Մալարմե Ստեֆան 231
 Մալեդյան Վահան 35
 Մալիշկին Ալ. 64, 118
 Մալխասյանց Ստ. 457
 Մալյան Հենրիկ 144
 Մակինցյան Պողոս 12, 14, 31, 65, 219—225, 225, 563
 Մակովսկի Վ. Ն. 202
 Մահարի Դուրգեն (ԱճԼՄյան) 36, 42, 46, 47, 49, 54, 64, 71, 72, 74, 83, 87, 89, 90, 92, 93, 103, 105—107, 114, 133, 141, 142, 167, 168, 222, 272, 311, 400, 517—559, 567, 568
 Մամիկոնյան Հովհ. 224, 225
 Մամիկոնյան Մանվել 440
 Մամիկոնյան Մուշեղ 440
 Մամիկոնյան Վատակ 440
 Մամուլյան Ռուբեն 125
 Մայակովսկի Վլ. 37, 60, 69, 70, 86, 88, 89, 176, 228, 260—263, 273—275, 297, 561
 Մանանդյան Հ. 448, 457
 Մանդելշտամ Իոսիֆ 64
 Մանթաշ 351
 Մանվելյան Լեոն 124, 186, 342, 344
 Մանվելյան Միքայել 35, 50, 120, 124—126, 166
 Մանուկյան Սարգիս 225
 Մառ Ն. Յու. 171, 221, 411
 Մատե Ջակա 65
 Մարգարյան Մարո 106, 107, 559

Մարիամ Մկրտումյան (Խ. Աբովյանի ազգակա-
նը) 500, 501

Մարիինոֆ 261

Մարիեևա 69

Մարկ Տվեն 141, 142, 452, 539

Մարշալ Ս. 81

Մարզանով 177

Մարթա Կ. 167, 177, 215, 524

Մելիքյան Արշավիր 215, 216

Մելիքյան Մելիք (Գեղուշկա) 35

Մելիքյան Ռոմանոս 36, 450

Մելիքսեֆյան Ս. 192

Մելիք-Օհանջանյան Կ. 227

Մեծարենյ Մխար 21, 92, 102, 142, 226, 235,
236, 307, 405, 519

Մեյերհոլդ Վ. 175, 177

Մեսրոպ Մաշտոց 396, 397, 451

Մետերլինկ Մորիս 148, 231

Մերձավոսկի 198

Միրարյան Վ. 35

Միցկևիչ Ադամ 88

Միքայելյան Քր. 320

Միքել Անջելո 408

Մխիթարյաններ 317, 373

Մխչյան Լիպարիտ 89, 260

Մկրյան Մ. 66, 225

Մկրտիչ Նաղաշ 331

Մկրտչյան Հարություն 49—52, 104, 216, 225

Մյասնիկյան Ալ. (Մարտունի) 9, 14, 29, 30, 89,
103, 171, 197—201, 204, 220, 221, 294,
298, 564

Մոլիեր 208

Մոսսասան 349, 405, 410, 415, 452

Մոսալսկի 163

Մովսես Խորենացի 178, 185, 186, 404, 439,
440, 448

Մուրադյան Բադրատ 309

Մուրադյան Հրաչր 226, 347

Մուրադյան 116, 162, 212, 344, 390

Յակոբով Գ. 172, 249

Յանիշևսկի 260

Յարոշենկո 202

Նազարյան Նորիկ 106

Նազարյան Ստեփանոս 226, 520, 324

Նազրմ 25

Նազոն Օվիդիոս 307

Նալբանդյան Միրայել 11, 20, 22, 74, 120, 185,
199, 206, 212, 226, 340, 361, 403, 404,
407, 494, 495

Նախտ 227

Նաղաշ Հովնաթան 330

Նար-Դոս 15, 34, 61, 62, 120, 164, 212, 226,
340, 344, 409—411, 413, 415, 450

Նևիրասով Ն. Ա. 74, 120, 121, 202, 206, 281,
306

Նեվերով Ա. 117, 451

Ներսես Կաթ. (Աշտարակեցի) 501

Ներսես Շնորհալի 331

Ներսիսյան Հրաչյա 558

Նիցշե Ֆրիդրիխ 231

Նորենց Վաղարշակ (Երեցյան) 35, 36, 92—94,
106, 226

Շահադիդ Երվանդ 226

Շահադիդ Սմբատ 226, 388

Շահինյան Գր. 558

Շահինյան Մարիետա 63, 249, 270, 277, 279,
293, 455

Շահնուր Շահան 531, 558

Շահրիկյան Շ. 133

Շահումյան Ստ. 28, 74, 120, 197, 202, 204,
494, 495

Շանթ Լևոն 10, 21, 43, 172, 178, 212, 344,
347, 354, 435

Շապուհ II 376

Շաքրաբչյան Գիգո 36, 369

Շերշենեիշ 261

Շերվինսկի Ս. 67

Շերստիր Վ. 208, 342, 345, 349

Շիրլեր Ֆր. 88, 518

Շիրադ Հովհ. 103, 107, 114

Շիրմանզադե Ալ. 15, 34, 35, 57, 64, 116, 141,
164, 172, 181—183, 213, 222, 223, 279,
283, 344, 367, 405, 409—412, 449, 451

Շկոլովսկի Վ. 506

Շմելով Ի. Ս. 203

Շնիցլեր Արթուր 222

Շոլոխով Մ. 206, 398

Շոլոմ-Ալեյխև 529

Շոպենհաուեր 231

Շոտաևուրիշ Դմ. 400

Շչեգրին տե՛ս Սալտիկով-Շչեգրին

Շնչենկո Տ. Գ. 202, 206

Ոսկերչյան Արտ. 225

Ռստանիկ 519

Ջարենց Եղիշե (Սողոմոնյան) 21, 23, 35—37,
39, 42, 47—51, 54, 56—59, 63—65, 68—
73, 83, 86, 87, 89, 90, 92, 94, 101, 102,
104—108, 111, 112, 114, 131, 132, 155, 163,
167, 168, 173—178, 181, 194, 205, 208—
210, 216, 217, 222—224, 228—239, 241—
339, 359, 367, 369, 396, 400, 401, 455,
458, 461, 483, 491, 494, 504, 519—521,
523, 531, 549, 550, 557, 558, 561, 563,
564, 566, 567

Ջխով Ա. Պ. 10, 23, 121, 128, 191, 202, 206,
405, 412, 415, 416, 421, 427, 428, 451—
453, 556

Զերնիշևսկի Ն. Գ. 120, 202, 206
Զոպանյան Արշակ 35, 223, 224
Զուբար Ե. 53
Զուժակ 295
Զուկովսկի Կ. 206, 515

Պայազատ Ս. 119, 129
Պայ (Բագ.) 439, 440, 441
Պաստերնակ 298
Պատկանյան Ռափայել 66, 133, 217, 226, 227, 320, 358, 404, 407
Պատկանյան Գարրիել 502
Պատկանյան Պետրոս 502
Պարոնյան Հակոբ 22, 116, 133, 135, 137, 185, 206, 214, 225, 539, 556
Պարոտ Յր. 501
Պելիկիճյան Մկրտիչ 78, 320
Պետրարկա 338
Պետրոս Առաքին 308
Պետրոսյան Մադաթ 35, 141
Պերեվերզև Կ. Ֆ. 206, 207, 213
Պերվոմայսկի Լ. 64
Պինկերտոն 198
Պիսարև Դ. Ի. 120
Պլատոնով Ա. 196
Պլեխանով Գ. Վ. 214, 215, 352, 564
Պշիրիշևսկի Ստանիսլավ 231
Պոգոդին Ն. 60, 188, 192
Պո էդգար 71, 336
Պոկրովսկի 162
Պոռյան Պերճ 66, 141, 212, 214, 226, 342—344, 407, 409, 494, 495, 503
Պրիշվին Մ. 452, 467, 468, 567
Պուգաչև Եմելյան 162
Պուշկին Ա. Ս. 23, 74, 81, 120, 206, 214, 222, 252, 308, 309, 342, 345, 351, 363, 407, 451, 506

Ջանան Մ. 187, 192
Ջավախիշվիլի Մ. Ս. 67
Ջեկ Լոնդոն 209
Ջեմալ 25
Ջիվանի 388
Ջիվիլեզով Ա. 172
Ջրբաշյան Էդ. 91, 218, 262
Ջուդայեցի տե՛ս Հակոբ Ջուդայեցի

Ռաբլև 565
Ռադով 210
Ռադշակրիշևան Ս. 245
Ռաֆայել 70
Ռեն Լյուդվիգ 65, 116
Ռենար Ժյուլ 549
Ռենե Գիլ 306
Ռիլեն 228
Ռիսկի Մարսիմ 64
Ռոժենստովենսկի Վ. 64

Ռոմեն Ռոլան 224
Ռոմանոս տե՛ս Մելիքյան Ռոմանոս
Ռուսթավելի Շ. 168

Սաադի 95, 108
Սալախյան Հ. 262, 566
Սալման 50
Սալտիկով-Շչեգրին 293, 483, 553, 567
Սահակ Պարթև 396, 397
Սահյան Համո 559
Սաղաթելյան Լ. 189
Սամեն Ալբերտ 230
Սայաթ-Նովա 63, 65, 267, 330, 338
Սանին 198
Սարաչև Կ. 400
Սարգսյան Խորեն 155, 224—226, 412, 420
Սարինյան Ս. 11
Սարմեն 36, 42, 74, 83
Սարյան Գեղամ (Բաղդասարյան) 36, 46, 74, 83, 92, 94—101, 103, 106, 114, 120, 187
Սարյան Թաթևիկ 362, 369
Սարյան Մարտիրոս 34, 63, 84, 85, 198, 223, 229, 244, 270, 369, 453, 455, 470, 471, 520, 566
Սարյան Ս. 561
Սարոյան Վիլյամ 558
Սելիվանովսկի Ա. 49
Սելֆուլինս Լ. 60, 117, 451
Սենկևիչ 452
Սերաֆիմովիչ Ալ. 68, 117, 119
Սերոբ 113
Սերվանտես 209, 222
Սիմանթո 21, 22, 99, 235, 248, 318, 320, 404, 519
Սիմոնյան Դր. 56
Սիմոնով Ռուբեն 173
Սիպիլ 35
Սիրաս Հմայակ 36, 42, 162, 165
Սոլոգուր Յեռոդ 231
Սոլովյով Վսեվոլոդ 163
Սոդոմոնյան Ս. 225
Սոֆոկլես 172, 367
Սպանդարյան Սուրեն 79, 197
Սպենդիարյան Ալ. 34
Սվետլով Մ. 64, 89, 298
Սվիլթ Ջոննաթան 556
Ստանիսլավսկի Կ. 172, 177
Ստենդալ 62, 206
Ստեփան (Գ. Դեմիճյանի ազգականը) 347
Ստեփան Ռսկան 495
Ստեփան Ռադին 162, 202
Սրվանձտյան Գ. 179, 321, 363
Սուլթան Համիդ 320
Սուլխիաշվիլի 62, 122
Սունդուկյան Գ. 116, 133, 171, 172, 212, 217, 226, 397, 398

Սուտիրին Վ. 50, 63

Սուրգուչև 203

Սուրխաթյան Հարություն 5, 31, 33, 89, 207—
209, 218, 295

Սուրխաթյան Նիկողոս 501

Սուրխաթյան Ս. 323

Սևակ Գուրգեն 58, 399

Սևակ Պարույր 267, 297, 305, 559

Սևերյանին Իգոր 260

Վազներ Մորից 498, 501

Վալտեր Սկոտ 88

Վախթանգով Ն. 172, 173, 175, 177

Վահագն (Դ. Դեմիրճյանի ազգականը) 342

Վահանյան Ընձակ 49

Վահունի Ս. 89, 106

Վաղարշյան Վաղարշ 173, 186, 187, 189, 192

Վայնինգեր Օտտո 198, 231

Վանանյանցի Գուրգեն 42, 49—51, 53, 71, 94,
209—211

Վանդակ Վ. 41

Վարդան Մամիկոնյան 376, 382, 407

Վարդանյան Անուշավան 35, 42, 189

Վարուժան Դանիել 21, 22, 98, 99, 102, 320,
404, 405, 519

Վեսպեր 83, 92, 103, 519

Վերլեն Պոլ 71, 83, 231

Վերնարն էմիլ 98, 198, 205, 231, 275, 318

Վիստն Վիրրո 262

Վիշնևսկի Վսևոլոդ 192

Վիրգիլիոս 243, 316, 318

Վշտունի Ազատ 35—37, 39, 41, 42, 50, 60, 69,
71, 83—86, 94, 520

Վոյնիչ 202

Վուրդուն Ս. 67

Տաբիձե Դավակտիոն 89, 298

Տաբիձե Տիցիան 64, 65, 256

Տարոնցի Սողոմոն 36, 83, 89, 90, 103, 106—
109

Տեր-Աստվածատրյան Արիենիկ 261, 274, 293,
337

Տեր-Գրիգորյան էմիլ 50

Տեր-Խոռեն (Յ. Խանդաղյանի հայրը) 217

Տեր-Մելիքսեթեկյան Ս. 342

Տեր-Մկրտչյան Կարապետ 457

Տերյան Վահան 7—9, 14, 20—22, 29, 36, 59,
68, 69, 71, 72, 77, 83, 87, 90, 92, 94, 95,
98, 108, 115, 116, 171, 195, 204, 208, 212,
220, 222, 223, 225, 234—237, 239, 252, 253,
268, 270, 272, 277, 282, 326, 327, 337, 338,
340, 347, 401, 404, 405, 409—411, 451, 453,
495, 518, 519, 535, 549

Տերտերյան Արսեն 12, 50, 211—214, 518

Տիգրանյան Արմեն 86

Տիստոլ Ն. 60, 63, 64, 88, 89

Տինյանով Յուրի 24, 504

Տիշինա Պավլո 64, 67, 89, 298, 531

Տիրատուրյան Կ. 379

Տոլստոյ Ալ. 67, 118, 163, 203, 398

Տոլստոյ Լև 17, 18, 23, 66, 115, 141, 142, 208,
209, 349, 405, 407, 427, 436, 452, 453

Տվարգովսկի Ալ. 111

Տուրգենև Ի. Ս. 202, 452

Ըաֆֆի 22, 66, 74, 116, 120, 162, 213, 217,
218, 279, 320, 390, 404, 467, 439, 503 518

Տվալց Ստեֆան 452

Ուալլդ Օսկար 231

Ուելս Հերբերտ 296

Ուիտմեն Ուոլտ 205, 275

Ուսուկենսկի Գլեբ 202

Ուտկին 105

Փալանդուզ Մկո 133

Փավստոս Բուզանդ 429, 440, 448

Փափազյան Վահրամ 176, 449, 563

Փափազյան Վրթանես 15, 344, 411, 415

Քալանթար Լևոն 36, 125, 173, 192, 563

Քամալյան Սարգիս 120

Քափանսեյան Ստ. 36, 171

Քյադիմ Կարաբերբի 256

Քոչար Հրաչյուս 119, 129, 133, 138

Օստրովսկի Ա. 452

Օվսյանիկո-Վուլիկովսկի 213

Օտյան Նովանդ 21, 35, 133, 135, 143, 539, 556

Օրբելի Հովսեփ 67, 172

Օրդուխանյան Ա. 568

Օրջոնիկիձե Գ. Կ. 28

Ֆադեն Ա. 91

Ֆադեն Ա. Ա. 60, 66, 67, 117, 118, 398, 451

Ֆեդին Կ. 67

Ֆենիքս 519

Ֆիլիսոֆյան 198

Ֆիրդուսի 95, 316

Ֆլորեր 405, 410, 567

Ֆոսկոլո Նիկոլո Հուգո 318

Ֆորշ Օլգա 64

Ֆրանս Անատոլ 205, 436

Ֆրիկ 330

Ֆրիլի Վ. Մ. 40, 206, 207, 217

ԲՈՎԱՆԴԱԿՈՒԹՅՈՒՆ

Հեղինակի կողմից	5
Նորագույն գրականության ակունքների մոտ	7
20—30-ական թվականների գրական շարժումը	25
Պոեզիա	68
Գեղարվեստական արձակ	115
Թատերագրություն	171
Քննադատություն և գրականագիտություն	195
Նզիշե Չարենց	228
Դերենիկ Դեմիրճյան	340
Սաևիան Զորյան	404
Ակսել Բակունց	454
Դուրգեն Մահարի	517
Սանթրագրություններ	560
Անձնանունների ցանկ	569

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՒՂԻ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ՀԱՅ ՍՈՎԵՏԱԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

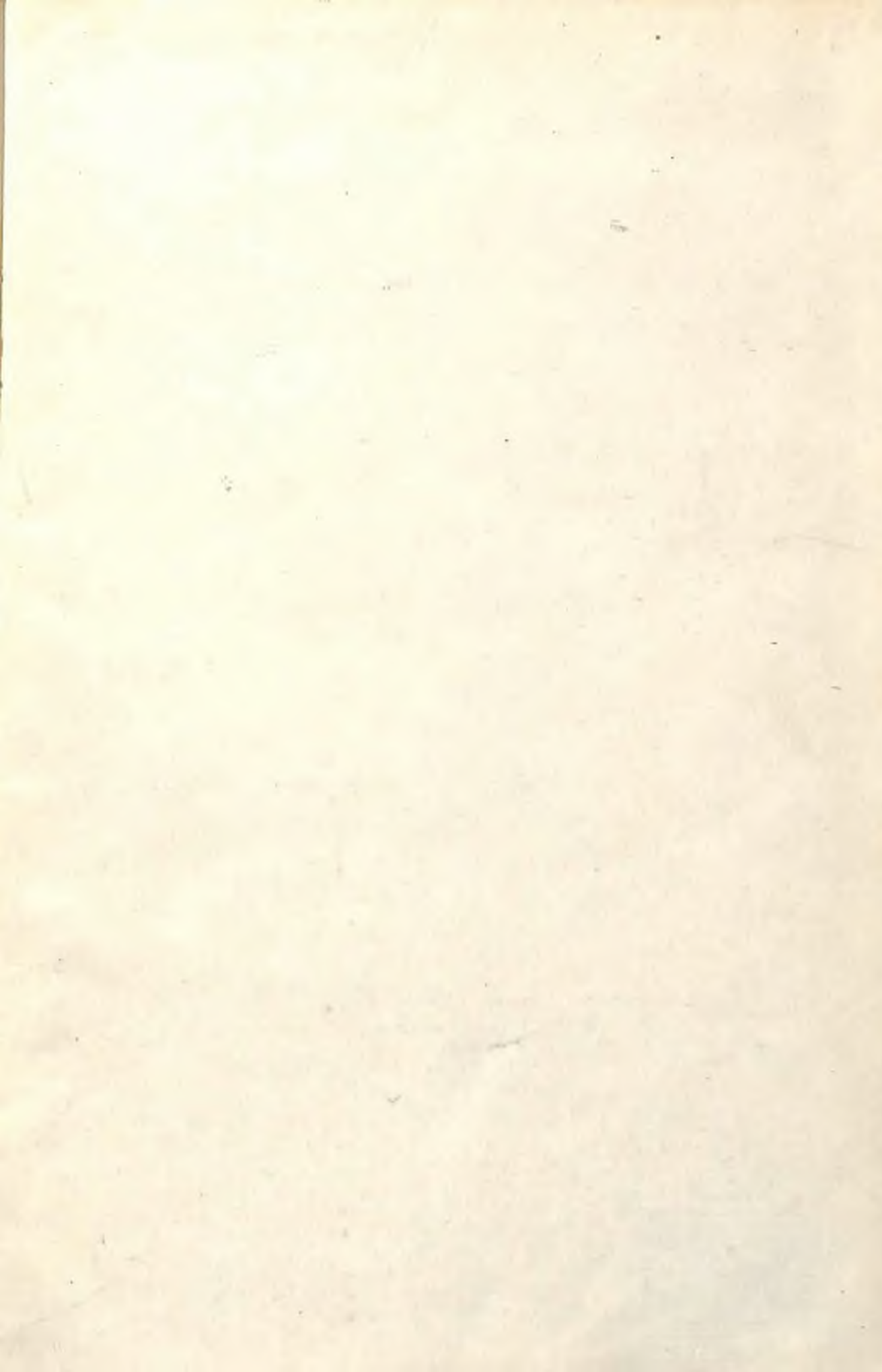
ՀԱՏՈՐ 1

Հրատ. խմբագիր՝ Ս. Ա. Անաստասյան
Նկարչական ձևավորումը՝ Կ. Կ. Ղաֆադարյանի
Տեխ. խմբագիր՝ Լ. Կ. Հաբուրյունյան
Սրբագրիչ՝ Է. Ա. Սոխիկյան

ИБ 938.

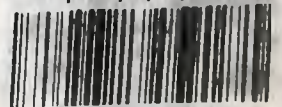
Հանձնված է շարվածքի 23. 05. 1985 թ.: Ստորագրված է տպագրության 29. 01. 1986 թ.:
ՎՖ 64512: Չափեր 70×108¹/₁₆ թուղթ № 2: Տառատեսակ «գրքի սովորական», բարձր տպա-
գրություն: Պայմ. 51,1 մամ., տպագր. 36,0+4 ներդ. մամուլ: Ներկ. մամուլ 51,1: Հրատ.-
հաշվարկ. 44,2 մամուլ: Տպաքանակ 8000: Հրատ. № 6429: Պատվեր № 325: Գինը 3 ռ. 70 կ.:
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.:

Издательство АН АрмССР, 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.
ՀՍՍՀ ԳԱ հրատարակչության տպարան, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24:
Типография Издательства АН АрмССР, 375019, Ереван,
пр. Маршала Баграмяна, 24.





ՀԱՍ Հիմնարար գիտ. գրադ.



FL0075211

8-704

ЦЕНА

III
5893