

16-43

LESTER

THE
FUNDING
AS THE

ՏՊԵՑԱԻ ԳԻՐՔՍ ԱՐԴԵԱՄՔԸ
ԱԼԵՔՍ ԵՒ ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆ ՄՇԱԿՈՒԹԱՅԻՆ
ՀԻՄՆԱԴՐԱՄԻ
ԱՌ Ի ՑԻՇԱՏԱԿ ՆՈՐՈԳ ՀԱՆԳՈՒՑԵԱԼ
ՄԱՐԻ ՄԱՆՈՒԿԵԱՆԻ





ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ
(1922—1986)

ՀԱՅԱՍՏԱՆԻ ԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԱԶԳԱՅԻՆ ԱԿԱԴԵՄԻԱ
Մ. ԱԲԵՂՅԱՆԻ ԱՆՎԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ ԻՆՍՏԻՏՈՒՏ

Ս. Բ. ԱՂԱԲԱԲՅԱՆ

ԱՐԴԻ ՀԱՅ
ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅԱՆ
ՊԱՏՄՈՒԹՅՈՒՆ

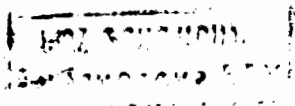
ՀԱՏՈՐ ԵՐԿՐՈՐԴ

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

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

Պատասխանատու խմբագիր՝ բանասիրական գիտությունների ղեկավար
Ա. Գ. ԶԱՔԱՐՅԱՆ

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



Աղաբայան Ա. Բ.

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

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

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

Հասցեագրվում է ընթերցող լայն շրջաններին:

14 3272

540084155

Ա 4603020000 80—89
703(02)—93

15BN 5—8080—0316—4

ԳՄԴ 83,3 27

© Հայաստանի ԳԱԱ հրատարակչություն, 1993

ՍՈՒՐԵՆ ԱՂԱԲԱԲՅԱՆԻ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏԱԿԱՆ ՈՒՂԻՆ

Գրականագիտական ու քննադատական գործունեության շուրջ քառասնամյա ճանապարհ է անցել Սուրեն Աղաբաբյանը՝ թողնելով ծանրակշիռ միավաստակ :

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

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

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

Թվարկվածներից առանձնակի ուշադրության է արժանի Ստեփան Զորյանին նվիրված հետազոտությունը:

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

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

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

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

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

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

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

¹ Ս. Աղաբաբյան, Մտեփան Զորյան, 1955, Երևան, էջ 8:

² Նույն տեղում, էջ 18:

³ Նույն տեղում, էջ 50:

Եվ այսպես գրականագիտությունը հարկադրված էր վարվել նաև Գ. Դեմիրճյանի, Ե. Չարենցի, Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու և մյուսների ժառանգությունն որոշակի էջեր գնահատելիս:

Ամեն դեպքում հայ ժողովրդի նորագույն ժամանակների սոցիալ-տնտեսական, հասարակական-քաղաքական ու հոգևոր իրական պատմությունը անհնար է շարադրել՝ շրջանցելով գրականությունը: Ավելին. առանց չափազանցության կարելի է ասել, որ գրականությունը պատմագրության համար պետք է որ ստանձնի կողմնորոշող դեր: Դա գրականագետներից ու քննադատներից պահանջում է կյանքի բուն ճշմարտության մեկնակետից գրականության իսկական վարպետների ապրած ժամանակաշրջանի ու ստեղծագործության համակողմանի իմացություն, այլև իմաստավորման համարձակություն, որպիսին անցած դժվարին ժամանակներում բազմիցս ցուցաբերել է Սուրեն Աղաբաբյանը:

Այդպիսիք դժվար չէ որսալ հենց Զորյանին նվիրված քննվող մենագրության էջերում:

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

Համարձակ հարցադրումներով ու վերանայումներով է շարադրված և Գուրգեն Մահարու դիմանկարը, էպոս առաջին ծավալուն հիմնարար խոսքը գրողի ստեղծագործության վերաբերյալ: Պոեզիայից ներկայացվում են բալլադները («Բալլադ Չալոյի և առաջին սիրո մասին», «Բարդիններ») և սիրերգության լավագույն էջերը, արձակը՝ առաջին փորձերից ներառյալ «Հյուսիսային շարքի» աքսորական կյանքի սրտառուլ պատմվածքները: Բնութագրվում է Մահարու արվեստը՝ քնարական պաթոսի և զվարթ հումորի խաղացկուն միաձուլյալ շաղախով: Թվում է, սակայն, գրականագետը փոքր-ինչ ավելի է ծանրացել չափածոյի վրա, և, թերևս, այդ էլ առիթ է տվել գերագրական այն գնահատականներին, որպիսիք տեղ են գտել հետագա այլ աշխատություններում:

Յուր բազմերանգ, բազմաթրթիռ գրչով Գուրգեն Մահարին հայոց գրականության պատմության մեջ հաստատուն տեղ է նվաճել «Մանկություն», «Պատանեկություն» և «Երիտասարդության սեմին» երեքգլխամբ, հետագա տարիների արձակով, այդ թվում «Այրվող այգեստաններ», «Փշալարերից այն կողմը» գործերով, այլև հուշագրությամբ, որոնց համակող արտիստիզմը, մեկ կամ ավելի հերոսների կյանքին ու կենսագրությանը ձուլված ժողովրդի ճակատագրի ողբերգադրամատիկ անդրադարձումների արժեքը՝ մնայուն «Թաքուն արդիականությամբ», իսկապես ասած, դժվար է գերազնահատել:

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

⁴ Նույն տեղում, էջ 184:

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

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

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

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

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

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

⁵ „Литературная газета“, 1957, 10 հունիսի:

Ս. Աղաբաբյանի «Արձագանքները», էդ. Զորաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ», Հ. Թամրազյանի «Գրական ուղիներում», Ս. Սարինյանի «Գրական դիտողություններ», Ս. Արզումանյանի «Վահան Թոթվենց» և «Ձապել Եսայան» գրքերը և, վերջապես, «Ժամանակակից գրականության հարցեր» ժողովածուն, որը գրականության ինստիտուտում ստեղծված խորհրդահայ գրականության բաժնի կողեկտիվ ժողովածուն էր:

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

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

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

Այս հաջորդականությամբ էլ ընդհանուր ակնարկում վերանայվում և ճշտվում են անհատի պաշտամունքի տարիներին արմատավորված բազմապիսի կամայական թյուր հրահանգներ: Այսպես. այլևայլ մտավախություններից ձերբազատվելով, բնութագրվում է հայ գրողների անվերապահ կողմնորոշումը հեղափոխության հանդեպ, լիաձայն հնչեղության են արժանանում Հովհ. Թումանյանի հուշակած «հարազատ ու իրական հողի վրա» քնաշխարհիկ գրականություն ունենալու պատգամը, Ալ. Մյասնիկյանի նույն բնույթի արժարժումները, ժամանակի ռուսական դրական խմբակցությունների ու ամսագրերի վկայակոչումներով՝ օբյեկտիվ քննությամբ վերադնահատվում են Զարենցի գլխավորած և մյուս խմբակցությունների գաղափարական դիրքերն ու հակամարտությունները՝ «Երեքի», «Ստանդարտի» և «Նոյեմբեր» միության դեկլարացիաներով ու ծրագրերով, առողջ ու խոտոր միտումներով: Նորարարական ու ավանդական (այլև ամուլ) թեքում, թեմատիկ արժարժումներով ու արժեքայնությամբ անհամեմատ լայնահայաց ելակետերից իմաստավորվում են պոեզիայի, արձակի ու դրամատուրգիայի զարգացման գլխավոր ուղղությունները՝ ամեն դեպքում հարցադրումների խմբավորվածությամբ ուղենշային բարձրարվեստ գործերի՝ Զարենցի պոեզիայի, արձակում՝ Զորյանի ու Բակունցի ստեղծագործության, Զարենցի «Երկիր Նաիրի» և «Երևանի ուղղիչ տնից» երկերի, դրամատուրգիայում՝ Դ. Դեմիրճյանի «Քաջ Նազար» և Ալ. Շիրվանզադեի «Մորգանի խնամին» կատակերգությունների շուրջը: Այդ ընթացքով շոշափվում են նաև ժամանակաշրջանի գրապատմական, գաղափարական ու տեսական այլևայլ հարցեր ու ըմբռնումներ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Խաչատուր Աբովյանի «անհայտ բացակայումը» հետազոտությունը Բակունցն առաջադրում էր մեծ լուսավորչի անմիջական առնչությունը գյուղացիական դեմոկրատիայի հետ, մեկնակետ, որ դառնում է նրա վեպի գաղափարական-գեղարվեստական միասնական առանցքը: Հակասպատմական նախադրի սխեմայով հերքելով Բակունցի տեսակետը, պատմաբան Հովհաննիսյանը Աբովյանին հեռացնում էր դեմոկրատական հողից ու մղումներին, լուսավորչի ողբերգական դրաման համարում նրա դավանած ուժանտիզմին բնորոշ «պաթոլոգիական անդրադարձում»:

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

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

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

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

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

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

Առանձնակի ոգեշունչ թափով է շարադրված «Գրականությունը Հայրենական մեծ պատերազմի տարիներին» գլուխը: Ներածություն, Հրապարակախոսություն և Պոեզիա ենթագլուխները բնութագրվում են ռազմակոչային ոգորումների և ռազմադաշտային սխրանքների առավել հզոր էջերի շեշտադրումներով, ինչպիսիք են առաջին հերթին՝ Ավ. Իսահակյանի հրապարակագրությունն ու Մ. Մանուշյանի լեգենդար սխրագործությունը: Արձակը

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

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

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

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

Մշտավորապես այս ոգով է ավարտվում նաև սույն հատորում առանձին մշակումներով, կրճատումներով ու հավելումներով զետեղվող Զարյանի դիմանկարը:

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

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

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

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

⁹ „Литературная газета“, 14 января, 1956:

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

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

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

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

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

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

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

Վերը ակնարկված կողմնորոշումներից կարևոր են հատկապես երկուսը. նախ՝ քնարերգության անասմանափակ ոլորտի շեշտադրումները և ապա՝ բանաստեղծական մեծաշունչ ուստորիկայի հաստատումը։ Ամենատարբեր առիթներով Ծ. Զարենցի ռադիոպոեմներից սկսած խորունկ դիտարկումներով բնութագրվում է ուստորիկ արվեստը՝ էապես սահմանազատվելով անհատի պաշտամունքի տարիների կեղծ ուստորիկայից ու ճառայնությունից։

Նման սահմանազատումն այդ տարիների համար, իրոք, ուղենշային հրատապ պահանջ էր։

Օրացուցային-ներբողային ուստորիկ քարոզությունը, պարզունակ նեյ-նիմները, այդ ամենով համեմված կիսագրագետ հարցադրումներն ու փառա-տարկները հասցրել էին այնպիսի վանող ու գրգռիչ խառնաշփոթության, որ քնարերգության իրավունքների վերահաստատման ճանապարհին՝ հակառակ ժայռահեղությամբ այս անգամ էլ մերժվում էր ուստորիկան։ Մինչդեռ խա-կական պատկերավոր ուստորիկ արվեստը եղել և մնում է բանաստեղծության հավիճենական տարեկիցն ու ուղեկիցը։

Ավելին. ահեղ փորձություններով անցած, առավելով հղի մարդկության պատմության XX դարում և հետո գնալով ավելի ու ավելի են մեծանում գրականության քաղաքացիական պարտականությունները՝ մարդու և մարդ-կայինի պաշտպանությունը բազմապատկելով բնության, հողագնդի ու տիեզերքի պաշտպանությամբ։ Նույն օրինաչափությամբ քաղաքացիական ուստորիկ և խոհական լիցքերը պետք է հզորանան բանաստեղծական ամենատարբեր ժանրերում, այդ թվում քնարերգության ոլորտներում, անկաս-կած, հավասարապես և գրականության մյուս տեսակներում։

Ակնհայտորեն թե՛ արեելահայ, թե՛ արևմտահայ իրականության մեջ քնարերգության այդ միտումները հունավորվում են դարասկզբից։ Իսկ դա-րակեսի համար բնորոշն այն է, ինչ հուշում է իր գրական մուտքով «աշ-խարհը դարնանացնող» Շիրազի հետագա անցած ուղին։ Հայրենական պա-տերադմի տարիների նրա մաքառման ոգորումները այնուհետև առանց կի-սաքայլ իսկ նահանջելու անընդհատ նուրբվում են՝ նրա բանաստեղծություն-ները ողողելով «աշխարհը մարդկայնացնող» հուզական քնարականությամբ, որին միաձուլված ուստորիկ շեշտերը չափածո խոսքին հաղորդում են ներ-քին թափ և ուժայնություն։

Նույնը կարող ենք ասել՝ հետևելով Համո Սահյանի 60—80-ական թվա-կանների ստեղծագործությանը, որի դեպքում դժվար չի լինի նման շեշտեր որսալ անգամ նրա, այսպես ասած, բնականաբան բանաստեղծություննե-րում։ Սա վկայում է, որ և՛ Շիրազը, և՛ Սահյանը, ամեն մեկը յուրովի, առնչվում են Իսահակյանի ավանդներին, բայց առավել ևս հավատարիմ են կյանքի, մարդկային հարաբերությունների, հարազատ ժողովրդի ու մարդ-կության ճակատագրի սեփական զգացողությանն ու դավանանքին։

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

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

Եթե առաջինում շեշտվում էր Շիրազի բանաստեղծության գեղանկարչականությունը, այստեղ ուշադրության են առնվում նաև նրա «բանդակագործական» ուրույն վարպետությունը, «կյանքի երևույթները սիմվոլներով ներկայացնելու նախասիրությունը», այլաբանական-ալլախոսական այլևայլ խորհրդանշաններ, որոնցով նրա «ֆոկլորակերպ բնականությունը», փոխառնությունը բնության հետ տարբերակվում է Սահյանի նմանատիպ տարերից:

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

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

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

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

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

«рассказы о наших днях» չափածոյին՝ համապատասխան «սյուժետայինությամբ», կյանքային պատումներ կամ հոգեբանական գործողութիւններ վերջավորող դրամատիկ հանգույցներով: Առանձնահատկութիւններ, որ ցուցադրվում են Կապուտիկյանի ստեղծագործութեան լավագույն նմուշների վերլուծութեամբ՝ համեմված ուս գրողների և գրականագետների բազմաթիվ արձագանքներից քաղված գնահատանքի խոսքերով:

Մավալային ու կառուցվածքային առումով վերանայված է նաև Սերո Խանզադյանի դիմանկարը: Կրճատվել են առաջին շրջանի գրվածքներին վերաբերող մասերը, վերլուծական քննութեան ծանրութեան կենտրոնը փոխադրվել է նրա վիպակների ու պատմավեպերի վրա: Առաջին հերթին «Մատյան եղելութեանց» վիպակին, որ Աղաբաբյանն իրավամբ համարում է արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկը՝ մտահղացումով, ինչպես և ճշմարտութիւն որոնող գլխավոր հերոսի բնականութեամբ:

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

Պատմագիտական բազմակողմանի իմացութիւնների հետ միասին շեշտվում է ժողովրդական կյանքի ու տարերքի զգացողութիւնը, որից և հետևում է հրողի ժանրային նախասիրութիւնը: «Մխիթար սպարապետը» համարվում է ժողովրդական հերոսապատում, նույն նախասիրութեամբ հշուտված «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» պատմավեպը՝ ժողովրդական եղեռնապատում:

«Թագուհին հայոց» վեպն արդեն քննվում-վերլուծվում է պատմավեպի արդի տեսական ըմբռնումների տեսանկյունից: Այն է. վեպում պատմական ժամանակը ներկայացված է ոչ թէ պատմական նյութերի հաշվեկշռով, այլ դրանցում ներփակված գաղափարափիլիսոփայական միտվածութեան, հայոց հնագույն ավանդութիւնների, առասպելների ներքին լիցքերի մերօրյա իմաստավորումով:

Պատմական նյութի տիրապետման և «պատմական զգացողութիւնների հարստութեան» նույն առումով է գնահատվում և Խանզադյանի եռահատոր «Հայրենապատումը»:

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

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

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

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

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

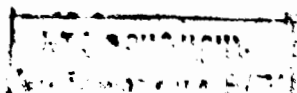
Նույնը Աղաբաբյանը մատնանշում է Ան. Սահինյանի «Խաչուղիներ» և
մյուս երկերը քննելիս, որոնք բազմիցս հանիրավի քարկոծվել են սոցիա-
լական ճշմարիտ վերհանումների համար, մինչդեռ տրամաբանորեն պետք
է լինեն հակառակը:

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

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

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

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



հյուծախտով աքսոր ճաշակած Ն. Դաբաղյանը այժմ քափում էր իր կամա-
ակամա մեղքերը: Կամա-ակամա, քանի որ աքսորից վերադարձել էր ստա-
լինյան բռնությունների էություն մինչև վերջ գիտակցված համոզմունքներով,
որպիսիք առիթի դեպքում զգուշորեն փորձում էր հասկացնել իր ուսանող-
ներին:

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

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

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

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

Ժամանակի գրական ջոջերի հակաշարենցյան ոտնձգություններն այն-
քան զորեղ էին, որ այնպիսի շարենցապաշտ, որպիսին Հակոբ Սալախյանն
էր, 1956-ին հրապարակած «Եղիշե Չարենց» գրքում լուծյան էր մատնել ոչ
միայն «Իրիք ճանապարհին», այլև՝ «էպիթական լուսաբացը»:

Եվ սակայն բանաստեղծի ժառանգության գնահատությունը շարունակ-
վում էր նախ հայ, ուս, ուկրաինացի, վրացի գրողների ու արվեստագետնե-
18

րի մեծարանքի անեղծ խոսքերով ու հուշերով: Այդիսկ առումով շարենցագիտության համար կարևոր ներդրում էր 1961-ին լույս տեսած «Հիշողության ճիշդ Չարենցի մասին» ժողովածուն: Չարենցագիտությունը առաջ էր շարժվում նաև հետազոտական առանձին հոդվածներով, ինչպես և հանգուցային որոշ հարցեր շոշափող Ա. Գրիգորյանի «Ծղիշե Չարենցի պոեզիան» (1961), Լ. Արուստյանովի՝ «Չարենց. ստեղծագործության էվոլյուցիան» (1967), Հ. Սալախյանի «Ժամանակիդ շունչը դարձիր» (1967) հայերեն և ռուսերեն լեզվով հրատարակված գրքերով:

Հասունանում էր րազմակողմանի և հիմնավոր մենագրության անհրաժեշտությունը, որին առանձին հոդվածներով, զեկույցներով նախապատրաստվում էր Ս. Աղաբաբյանը: Միաժամանակ ձևավորվում է և մենագրության կառուցվածքը՝ ստեղծագործական զարգացման երկու շրջանով: Այն է՝ գրական մոտաքից մինչև հրաժարվելը լեֆյան հովերից, ապա հաջորդը՝ «նոյեմբեր» միության ժամանակներից (1925—1926 թթ.) մինչև կյանքի վերջին տարիների ստեղծագործությունը:

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

Առաջինում այդպիսիք են Չարենցի առնչությունը խորհրդապաշտության հետ, որ քննության է առնվում XX դարի առաջին տասնամյակների հայոց բանաստեղծության միտումների լայն ֆոնով, ապա հեղափոխական պոեմներով անցումը ռոմանտիկական-հուզական մեկնակետին՝ հրապարակային լայնաշունչ ոճով ու արտահայտչականությամբ. այնուհետև զանգվածային-դեմոկրատական հնչեղության ամենապոեմներ ու ինքնապոեմներ, այդ թվում շարենցյան դիրքորոշումը՝ Վլ. Մայակովսկու ստեղծագործության, «Լեֆի» հետ ունեցած աղերսների լայնահայաց վերհանումներով, և վերջապես հատորը եզրափակող գլուխը՝ նվիրված «Երկիր Նաիրի» պոեմանման վեպին, որ գրականագետը ներկայացնում է քնարական-երգիծական բազմաճյուղ-բազմաընձյուղ դարձդարձումներով, գաղափարական բազմախորհուրդ բեռնավորվածությամբ:

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

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

¹³ Ս. Աղաբաբյան, Ծղիշե Չարենց, գիրք I, Երևան, 1973, էջ 134:

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

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

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

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

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

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

¹⁴ „Вопросы литературы“, 1974, № 1, с. 246.

¹⁵ «Գրական թերթ», 1983, 5 մարտի:

ու անհասկանալի և անհասկանալի վարպետությանը, ժանրային, կառուցվածքային ու լեզվաբանական յուրօրինակություններին:

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

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

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

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

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

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

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

նվ վերջապես, ահա՛ թե ինչո՞ւ. եթե գրական մյուս դեմքերի մասին գրած հոդվածները կամ գրախոսականները ունեցել են խաղաղ կամ կիսա-խաղաղ ընթացք, ապա Պ. Սևակի և Հր. Մաթևոսյանի դեպքում Աղաբաբյանի գրախոսություններն ու հոդվածները, կողմնորոշումներն ու գնահատականները ենթարկվել են ընդհատակյա՝ ծպտյալ կամ րացահայտ, մշտական հարձակումների, որպիսիք ամենատարբեր դրսևորումներով թունավորել են նրա կյանքը, խաթարել առողջությունը:

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

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

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

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

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

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

Քննադատի չափազանց պատասխանատու գործունեությամբ, առավել ևս մեր ժամանակներում, երբ տարեցտարի բազմապատկվում է «անսյուտը», «անբերրի» անկոչների թիվը, — բնությունից այդ կոչումով ծնված սակավաթիվ ընտրյալներին ուշքն ու միտքը հառած՝ անկասկած կարող են զբաղվել գրականության պատմության հիմնավոր դպրոց անցած, անպայման նույնպես արվեստի զգացողությամբ ու ճաշակով օժտված անհատներ, որպիսիք նույնպես լինում են ինչ-որ չափով հաղվադեպ:

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

դավանել միայն և միայն անցնելով գրականագիտական լուրջ աշխատանքի ծանր բովով:

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

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

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

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

¹⁷ „Литературная газета“, 1982, 17 февраля.

Իրոք. միայն էսթետիկական լսողության այդօրինակ զգայնությամբ կարելի էր այդքան մոտեցումներ կամ բանալիներ գտնել ամենատարբեր մեծության գրողների, նրանց տարբեր-տարբեր ստեղծագործությունների բնութագրման ու գնահատության համար, միաժամանակ շոշափել գեղարվեստական-գեղագիտական տեսական բազմապիսի հարցեր, մշտապես լինել գրականագիտական առաջընթացի հետ, այն էլ լայնապիսի հաստատուն դիրքորոշումով. «Սուրեն Աղաբաբյանը,— գրել է Ալ. Դիմշիցը,— գրական նորարարության վճռական ու հետևողական մարտիկ է: Եվ նորարարության նրա շափանիշները խորապես ճիշտ են: Նա մերժում է այն դատողությունները, որոնցով նորարարությունը հակադրվում է ավանդներին, ովքեր այն հանդեցնում են ձեական նորամուծությունների: Նրա համար արվեստի նորացումը որոշակիորեն առնչվում է գրողի հեղափոխական դիրքորոշմանը, նրա սոցիալական և գաղափարական փորձին»¹⁸:

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



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

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

Նույն գլխից հեղինակը չի հասցրել գրել նաև այդ տարիների գրականագիտությանն ու քննադատությանը վերաբերող բաժինը:

ԱԼՄԱՍՏ ԶԱՔԱՐՅԱՆ

¹⁸ „Литературная газета“, 1974. 16 января.

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

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

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

Դեռ պատերազմի տարելիցին «Հայրենական պատերազմը և հայ ժողովուրդը» (1942) հոգվածում Ավետիք Իսահակյանը գրում էր. «Լույսի և սղատության այս փրկարար և մեծագույն պայքարին իր սրտառուչ մասնակցությունն է բերում հայ փոքրիկ ժողովուրդը, որը մեծ է, սակայն, իր քաջ որդիների հերոսությամբ, որոնք իրենց հայրենասիրությամբ, անձնազոհությամբ վերստին տալիս են իրենց մայր ժողովրդին ազնվության նորանոր վկայականներ»³։

Մոսկվայի մատույցներում և Ղրիմի թերակղզում, Դնեպրի և Վոլգայի ափերին, պաշարված լենինգրադում և կովկասյան լեռնանցքներում, Կարպատներում և Բեռլինի տակ կատարած հերոսական սխրանքների համար շուրջ 70 հազար հայ զինվոր, սպա և զեներալ պարգևատրվեցին շքանշաններով, իսկ ավելի քան հարյուր հոգի արժանացան Խորհրդային Միության հերոսի կոչման։

Ֆաշիզմի դեմ մղվող պայքարին ակտիվ մասնակցություն բերեցին նաև արտասահմանյան հայերը: Նրանց միջոցներով ստեղծվեցին «Սասունցի Դավիթ» տանկային զորասույունը և ավիացիոն էսկադրիլիան: Ֆրանսիական Դիմադրության շարժման մեջ իրեն անթառամ փառքով պսակեց նախկին ռազմագերիներից կազմավորված պարտիզանական գունդը:

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

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

Պատերազմը նոր խնդիրներ դրեց գրականության առջև: Պատերազմի առաջին իսկ օրից գործող բանակ մեկնեցին շատ հայ գրողներ՝ Հր. Քոչարը, Գ. Բորյանը, Վ. Անանյանը, Հմ. Սիրազը, Գ. Սևունցը, Գ. Հովնանը, Թ. Հուրյանը, Հր. Հովհաննիսյանը, Գ. Բեսը, Ա. Դարբենին, Հ. Սահյանը, Ա. Ինճիկյանը, Ս. Սողոմոնյանը, էդ. Թոփչյանը, Ք. Թափալցյանը և ուրիշներ:

Շարքային զինվոր, հրամանատար, քաղաշխատող, զինվորական թրդթակից, բանակի և դիվիզիայի թերթի աշխատակից — այսպիսին էր գրողների հաստիքային կազմը պատերազմի տարիներին:

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

Հայրենական պատերազմում զոհված հայ գրողներն ու լրագրողները (Թաթուլ Հուրյան, Խաչիկ Մախասյան, Ավետիս Դեբենց, Նորիկ Նազարյան, Գրիգոր Արտունի, Արսեն Հովհաննիսյան, Մեսրոպ Մերուժան և այլք) թաղված են եղբայրական գերեզմաններում:

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

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

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

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

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

Ցաշխատական արշավանքի դեմ մարտնչող ժողովրդի ռազմահայրենասիրական ապրումների մեջ տեղ գտան նաև համաշխարհային գրականության մեծերը՝ Դանթե և Գյոթե, Շեքսպիր և Շիլլեր, Բայրոն և Հայնե, Պուշկին և Լերմոնտով, Գրիբոյեդով, Գորկի, Մայակովսկի: Նշվեցին Հովհ. Թումանյանի, Մ. Գորկու, Ա. Ս. Գրիբոյեդովի, Ա. Պ. Չեխովի, Վ. Բրյուսովի, Վ. Տերյանի հոբելյանական տարեթվերը:

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

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

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

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

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

Շեքսպիրյան տեքստից առաջ, դեռ «Սասունցի Դավթի» հաղարամյակի տոնակատարության օրերին, Ս. Քոչարյանը հյուսեց հայ ժողովրդական վիպերգի իր կոմպոզիցիան (որը նույնպես կարդում էր ռազմաճակատային համերգներում)՝ վերհանելով նրա հայրենասիրական-ազատասիրական բովանդակությունը (2000 տողի սահմաններում), իսկ պատերազմի ահեղ օրերին ստեղծեց «Վերք Հայաստանի» վիպի ասմունքային տարբերակը: Տարբերակի ոգին ևս, ինչպես վեպինը, կրքոտ, անմնացորդ, անձնագոհության պատրաստ սերն է հայրենիքի հանդեպ: Ս. Քոչարյանը «Վերքը» ասմունքում էր այնպիսի թափով ու կրակով, որ ոտքի էր հանում բազմամարդ լսարաններ⁸:

2

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

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

* Ներկա եմ եղել ասմունքի պրեմիերային՝ Հայֆիլհարմոնիայի փոքր դահլիճում, 1944 թ. նոյեմբերի 25-ին:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱԽՈՍՈՒԹՅՈՒՆ

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ավ. Իսահակյանի հրապարակախոսությունը բարձր գնահատվեց: «Պրավդայում» տպագրված «Հայրենական պատերազմը և սովետական գրականությունը» հոգովածում Ալեքսանդր Ֆադեևը գրել է. «Հայ պոեզիայի մեծ վարուչետ Ավետիք Իսահակյանը, որն անցյալում հռչակ էր ձեռք բերել իր նրբին քնարերգությամբ, պատերազմի օրերին հանդես եկավ իբրև կրքոտ մարտիչ հրապարակախոս»¹⁰:

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

Հակաֆաշիստական հոգովածներով հանդես եկան նաև Գ. Դեմիրճյանը, գրականագետներ Ա. Կարինյանը, Հ. Գյուլիքեխյանը: Նրանց հոգովածների առանցքը ֆաշիզմի «ռասայական տեսության» հրահանգած «ստրկության գաղափարախոսության», ֆաշիստական ագրեսիային ոպասարկող գրականության մերկացումն է («Ֆաշիզմը և գրականությունը», «Գրականության պրոլեթար» և այլն):

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

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

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

րահնայի եղբայրներ» նամակը¹², ստալինգրադյան ճակատամարտի մասնակիցների նամակը «Անդրկովկասի եղբայրական ժողովուրդներին»¹³, «Հայ ժողովրդի նամակը հայ մարտիկներին»¹⁴, «Հայկական 89-րդ հրաձգային դիվիզիայի մարտիկների նամակը հայ ժողովրդին»¹⁵ և այլ նամակներ, հրովարտականքներ:

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

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

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

ՊՈԵԶԻԱ

1

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

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

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

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

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

է՛ջհէ՛յ, լսեցե՛ք, ձայն տվեք իրար,
Ամենքդ ե՛ք ոտքի, մարդ քնած չկա՞.
Շո՛ւտ հագեք-կապեք զենքեր ու զրահ,
Գոտեպնդվեցե՛ք ատևյալումը վառ,
Գոտեպնդվեցե՛ք անձնազոհ կամքով,
Գոտեպնդվեցե՛ք ահեղ վրեժով,
Շառաշե՛ք ուժգին, կաղնիներ հզոր,
Խու՛ղ վրնշացե՛ք, նժույգներ խիզախ,
Մորկի նման զարկեցե՛ք շփոթ,
Դեպի ռազմի դաշտ, դեպ հերոսացում,
Դեպի ռազմի դաշտ՝ սուրբ դրոշի տակ,
Դեպի բարձունքը մահի ու փառքի,
Վանեցե՛ք հեռու թշնամուն վայրագ,
Մեր խրճիթներից, մեր հնձաններից,
Մեր արտ ու կալից վանեցե՛ք հեռու
Հավերժ պիտ մնա հայրենիքը մեր,
Հզոր և ազատ և հավերժ կանգուն
Մեր իդեալների սուրբ արևի տակ¹⁶:

Համաչափ, հանգիստ ու թմրի փոխարեն ռազմական օրերի պոեզիան դիմում է լարված ու թմրի, ազատ շարահյուսության, հուզական լիցք պարունակող խոսքերի: «Սասունցի Դավիթ» հերոսական վիպերգից բանաստեղծները վերաբաղում են բանավոր խոսքի կենդանի հնչերանգ, ինչպես նաև կերպարներ («Թուր-կայծակի», «Քուռկիկ Զալալի» և այլն):

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

Ռազմերգականներ էին ոչ միայն Աղավնին, Ս. Տարոնցին և Ս. Վահուսին, Թ. Հուրյանը և Գ. Բորյանը, այլև այնպիսի քնարական մեղմ խառնվածքի բանաստեղծներ, ինչպես Գ. Սարյանը և Հ. Շիրազը:

Ռազմերգական շունչը բնորոշ էր Սուրեն Վահունու (1910—1983) ստեղծագործությանը:

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

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

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

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

*
* * *

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

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

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

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

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

Ինչպես 30-ական թթ. սկզբի բոլոր սկսնակները, Հուրյանը ևս անցավ երկաթաձայների, մկանի ու մուրճի երգի ճանապարհ: Դրա վկայությունն էր «Հողի արյունը» (1932, Երևան) առաջին գիրքը՝ «Թող կոշտ լինի երգդ, մուրճով լինի գրած» նշանաբանով:

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

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

Դեռ պատերազմից առաջ գրած բանաստեղծություններում Հուրյանը հանդես էր եկել իբրև հերոսական սխրագործության, «գիտակցված» մահվան, հայրենասիրական վերելքի երգիչ («Մայր Արաքսի ափերին», «Աստղը», «Հերոսության երգեր» շարքը և այլն):

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

Այս տեսակետից ուշագրավ են «Միկենզեյան լեռներում», «Սևաստոպոլ», «Սրով եկողը, սրից էլ կընկնի», «Վերադարձ» և մյուս բանաստեղծությունները: Ահա, օրինակ, «Միկենզեյան լեռներում» բանաստեղծության սկիզբը.



Քարույ Հուրյան

Լեռն՝ Միկենզեյան, ծառ՝ թեհատված,
ծվ թփուտն՝ դալար, արյունոտված, անկյանը,
Բանաստեղծն է ահա ձեր փեշերին կանգնած՝
Ձեռքին նռնակներ ու սրտի մեջ կրակ:
Նա թողել է տունն իր և իր մանկանց սիրած,
Նա երգեր է թողել անավարտ ու անտիպ,
Ձեր փեշերին, լեռներ, անվախ ու կրճարաց,
Մարտ է մղում բոլոր ոսոխների հանդեպ...¹⁷

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

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

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

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



Գուրգեն Բորյան

խանում էր Բորյանի ուժմանտի-
կական խառնվածքին: Ռոման-
տիկական շաղախի մեջ էլ շա-
րունակվեց նրա հետագա գրական
կենսագրությունը:

Այդ կենսագրության լավա-
գույն էջը 1940-ին գրած «Այս
ճանապարհը անվերջ լինե՞ր...»
բանաստեղծությունն է, որն ար-
ժանացել է ԱՎ. Իսահակյանի
չերժ վերաբերմունքին, իսկ ուս
ակունավոր բանաստեղծ Իլյա
Սելվինսկին տվել է բնագրին հա-
մարժեք թարգմանություն:

Այս ճանապարհը անվե՞րջ լինե՞ր,
ինչպես ճամփան այս հարդազողի...
Չլինե՞ր ցերեկ, լինե՞ր գիշեր
Ի՞նչ անցներնք մենք գաղտագողի.

Անցներնք մեկտեղ... Ե՛վ իրարու,
ինչպես աստղերը՝ երկնքում հեռու,
Շշնջալիք մենք սիրո խոսքեր...
Այս ճանապարհը անվե՞րջ լինե՞ր:

Չըշափեինք մենք ուղին անցած,
ե՛վ շնայեինք երբեք մենք հետ,

Չըհարցներնք՝ ո՞րքան մնաց...
Այս ճանապարհը անվե՞րջ լինե՞ր...

Ե՛վ այդ ճամփի պես հար երջանիկ
Սիրո խորհուրդը լինե՞ր անմեռ,
Լինե՞ր հավերժ ու... Մենք քայլեինք,
Ե՛վ ճանապարհը անվե՞րջ լինե՞ր...¹⁸

Առաջին բանաստեղծությունների անապական սիրո երազանքը՝ շարու-
նակվող ճանապարհի, կրակի, երկնքի կապույտի, ճերմակ ամպերի, ամպրո-
պի որոտների, բարի լույսի և այլ խորհրդանշաններով, — վերին աստիճանի
հարազատ տարերք էր Բորյանի սերնդի երիտասարդության համար: Սերնդի
սիրային քնարերգությունը հեռու էր հեթանոսական-մարմնեղբայական կրքե-
րից: Դրանց տիրապետող շեշտը սրտերի մերձավորության սպասումն էր,
հոգեկան դաշնություն որոնումը: Սիրերգության այդ որակը ցայտուն ալ-
տահայտվեց Բորյանի խոստովանությունների, ընծայականների, մեղայա-
կանների մեջ: Դրանք պաստորալային անամպ ու երազային սիրերգեր չեն,
իհարկե, այլ ներքին պայթյուններով լեցուն կենսագրության դրամատիկ
շնչի էջեր: Ինչպես՝

...Ես՝ կրկնակի՝ խաշված կարոտից քո,
Ես՝ հարություն առած քո սուրբ ձեռքով:

Կամ՝

էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց...
Բաժանումի ձյունը տեղաց
Ճամփաներում այս միզամած,
էլ ի՞նչ մընաց, էլ ի՞նչ մընաց
Մի ալրող հուշ, մի ցաված սեր,
Մշուշ ու մութ... ձյուն ու ձմեռ...

Կամ՝

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

Այնուամենայնիվ, «ցաված սիրո», տառապանքի, հոգեկան ալեկոծումների քնարական էջերը խաղաղեցվում են նոր ճանապարհների, նոր գարունների կարոտի և անխափան երազների, «երազի պահերի» հեռապատկերով.

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

Գ. Բորյանի սիրերգությունը հիշեցնում է մայիսյան ամպրոպը, և բնորոշ է, որ սիրերգության շարքի վերջին հրատարակություններից մեկը արդարացիորեն կրում է «Ամպրոպը մայիսին» խորագիրը:

Բորյանի քնարերգության մյուս՝ տիրապետող երակը հայրենիքի և նրա զինվորի հարաբերությունն է: Անդրկովկասյան ռազմաճակատի «Կարմիր զինվոր» թերթի զինվորական թղթակից Գ. Բորյանը պատերազմի տարիներին հանրապետության մամուլում տպագրում է հավատարմության և հաղթելու վճռականությամբ լեցուն բանաստեղծություններ, որոնք ամփոփվեցին «Մարտիկի երգումը» (1941) և «Կրակե լեզվով» (1942) ժողովածուներում:

Ազգային արժանապատվության հինավուրց ավանդներով ներշնչված բանաստեղծություններից հատկապես մեծ տպավորություն թողեց «Կամ վահանով, կամ վահանին...» պատգամախոսությունը, ուր լեզու առած հայոց երկիրը ռազմաճակատի իր զինվորներին է հղում հայրենիքի ծառայության պատգամը.

...մի խոսք ունենք հընուց և այն էլ տար որդիներին.
Բարի՛ հետ գան հողն հայրենի
Կամ վահանո՛վ, կամ վահանի՛ն...
Դարեր եկան, դարեր անցան, բայց անմեռ է պատգամը հին,
Մեր քաջ նախնյաց խոսքն իմաստուն՝ կամ վահանով, կամ վահանին...

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

Ծա գիտեմ, դու կգաս
 դու կգաս մի վառ օր,
 Հաղթության ավետիք,
 դու թռչուն լուսավոր...
 Կշողաս վաստակած
 գինվորի աշքերում,
 Արևներ կվառես
 իմ հզոր աշխարհում...

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

Բորյանի ռոմանտիկական խառնվածքն են վկայում նաև հետագայում
 գրած բանաստեղծությունները («Երևանյան լուսաբաց», 1947) և դրամաները։
 Այդպիսին է «Բարձունքներում» (1949) հերոսական դրաման՝ ռոմանտիկա-
 կան շնչի ասք, նվիրված Կովկասյան լեռնանցքի պաշտպաններին։ Ուժեղ,
 տպավորիչ գործ է «Նույն հարկի տակը» (1958), որը դարձավ «Մարոյան
 եղբայրներ» կինոժապավենի գրական աղագիր։



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

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

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

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

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

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

Պատերազմը խորացրեց բանաստեղծության կապերը հայրենի երկրի աշխարհագրության և բնության հետ:

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

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

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

Հայրենիքից զրկված ժողովրդի անտունիները ժամանակակից պոեզիայում արտահայտում են հակադիր բովանդակություն՝ վերագտած հայրենիքի զգացումներ: Այս առումով շափաղանց բնորոշ է Գ. էմինի «Ծրգ կոռնկի

մասին» գործը, որն իր բովանդակությամբ ժողովրդական-պանդիստական ավանդական «կոռնկներին» ժխտումն է: Նման եղանակով էմիլը դիմում է արտասահմանյան հայությանը՝ նրանց հրավիրելով նորոգ, վերածնված հայրենիք:

Պատերազմի քնարերգության ծննդյան վայրերը զինվորական խրամատներն էին, նավերի տախտակամածները, պարտիզանական ջոկատները, հուպիտալները, ռազմագերիների բարաքները (Ասատուր Շեմս, Խաթակ Գյուլնազարյան), ուր «հայոց լեզվի երեսունվեց զինվորով» (սա Հովհաննես Շիրազի տողն է) բանաստեղծները պատմում էին զինվորի ճակատագրից՝ հայրենի եզերքի կարոտից (Հ. Սահյան՝ «Նաիրյան դալար բարդի», Հր. Հովհաննիսյան՝ «Հեռվում թողել եմ ես իմ ծաղկող այգին»), սիրո անուրջը, կարոտների կսկիծը, գետնատնակներում ծայր առած եղբայրությունը, կյանքի ու մահվան մտորումը, ողբերգությունը:

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

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

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

Ե՛վ Զարյանի «Զայն հայրենականը», և՛ Շիրազի «Բիրլիականը», և՛ Սարյանի «Դեպի կառափնարանը» իրենց ժանրային և ոճային առանձնահատկություններով «շեղումներ» էին դասական ռեալիստական պոեմի ավանդներից: Ավելին՝ քնարական-հուզական հնչերանգով և կառուցվածքային գծերով յուրօրինակ «հերքումն» էին ավանդական պոեմի ժանրի:

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

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

է շարժառիթ՝ փիլիսոփայորեն մեծարելու մարդկային բանականությունը, մարդու հզոր ուժը, այն մարդու, որն իր պատմական ծննդից մինչև այսօր, կրելով աշխարհի բոլոր տառապանքները, այդուամենայնիվ, կարողանում է իրեն ենթարկել բնությունը, թափանցել Տիեզերքի առեղծվածների խորքերը: «Բիբլիականում» Շիրազը, դիմելով «մարդկության շարշարանքին», դրանով իսկ արձագանքում էր ազգային պատմության, «հայոց վշտի» թեմային, այն նյութին, որին XX դարասկզբին դիմում էին հայոց բանաստեղծները (Հովհ. Թումանյան, Սիամանթո, Ավ. Իսահակյան, Վ. Թեքեյան, Վ. Տերյան և ուրիշներ)՝ արտահայտելու ոչ այնքան հատուցման, որքան ժողովրդական ցասման, «բարկության բոցի» տրամադրություններ:

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

Ինչպես պոեմները, այնպես էլ պատերազմի տարիների բալլադները առանձնանում են լարված և ճկուն ուժեղությամբ, «դեպքերի» դինամիկ զարգացմամբ, մտքի խտացումով, արտահայտման հակիրճությամբ:

Հնագույն բալլադի ժանրը նորագույն բանաստեղծների գրչի տակ ազատագրվում է պայմանական տարրերից և դառնում ավելի ռեալիստական:

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

Սարյանը իր բալլադներում մշակում է նաև արևելյան ու անտիկ պատմադրիցաբանական սյուժեներ՝ սիրո և անմահության թեմաներով («Դեկտրոշ և էլ-նուրի», «Մարմարակերտ գեղուհին» և այլն), իսկ Ս. Տարոնցին մեծապես դիմում է հայոց պատմության հերոսական դրվագներին:

Հայրենական պատերազմի տարիների պոեզիայում, ինչպես երևաց շարադրանքից, մեծ տեղ գրավեց հերոսությունը՝ և՛ իբրև թեմա, և՛ իբրև աշխարհազգացում: Դա հայոց պոեզիայի համար գեղագիտական որակ էր՝ կապված հնագույն գեղարվեստական մտածողության շարունակման գծի հետ: Հերոսության ավանդույթները դարձան պոետական ստեղծագործության առանցքային կետերը:

2

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

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

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

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

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

Ռազմի հիշողությունների կողքին պոեզիայում հնչեց նաև հաղթողների տունդարձի մոտիվը:

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

Մեր սուրբ փառքով դրեցինք պատյան,—
Մեծ հաղթանակի օրն է ցնծալից.
Պարտվեց մահաշունչ ոսոխը դաժան,
Եթգեր են հորդում զվարթ սրտերից:

Հոծ փողոցներում աղմուկ ու շառաշ,
Հոսում են մարդիկ ծափով, ծիծաղով,
Որ մարդ ոեղան է բացել տան առաջ,
Լցրել թասերը ոսկեփայլ գինով:

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

Իմում են իրիզով. ցնծում երջանիկ,
Եվ զարկում նորից գովաթներն իրար.
Նրանց մեջ մի հայր ասում է մեղմիկ.—
Է՛ս էլ իմ որդուս հանգստյան համար:

Փխարկներն իսկույն հանում են նրանք,
Խոր ակնածանքով լուռն են մի պահ.
Խմում են անձայն զոհվածի համար
Եվ հեղում գինին սուրբ հացի վրա:

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

Տունդարձի մոտիվը, բնականաբար, հարուցում է խաղաղության՝ իբրև կյանքի նեցուկի, իբրև ուղեղծարար աշխատանքի նախապայմանի, բանաստեղծական աշխարհավերաբերմունք: Բոլոր բանաստեղծները, սկսած նահապետից՝ Ավ. Իսահակյանից մինչև շարքայինները, արձագանքում են ժամանակի ամենահրատապ, ամենաարդիական, ամենագործարար սկզբունքին (մանավանդ Չերչիլի ֆուլտոնյան «սառը պատերազմի» սպառնալիքից հետո), խաղաղության համար մղվող համաշխարհային շարժմանը:

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

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

Դրանց մեջ էին նաև Սարմենն ու Աշոտ Գրաշին:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ապա՝

Երբ ես մահանամ, ինչ խաբույկ հետեք՝
Մոխրանամ նրա ուրախ բոցերում
Մոխրս տվեք հովին սրաթև,
Որ տանի շաղ տա նա ձեռքով թևի
Իմ Ղարաբաղի կապույտ լեռներում...²¹

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

Եվ երրորդը՝ ֆուկլորային պարզունակ մտածողության տուրքն է:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Պոեզիայի հիմնական ժանրը ներբողական օդան էր, թեև եղան նաև տեսակային բազմազանեցման փորձեր:

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

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

Գրական ասպարեզ է մտել պիեսներով, որոնցից հաջողություն է ունեցել «Երբ բացվում է մանուշակը» (1948) դրաման: Հայրենական պատերազմից հետո զորացրվել է բանակից և ծրեանում շարունակել զրական աշխատանքը:

Գրել է պատմվածքներ, սցենարներ, ակնարկներ, հրապարակախոսական, մտերմական, մանկական, երգիծական բանաստեղծություններ, սակայն համբավի է հասել իբրև առակագիր («Крокодил» ամսաթերթը և Գինզբուրգի թարգմանությունները տպագրել է նրա առակների ռուսերեն հավաքածուն):

Դարբնու առարկաների նյութը և՛ արտաքին՝ միջազգային, և՛ ներքին կյանքի երևույթներն են։ Մի շարք առակներում անդրադառնում է միջազգային թեմաների՝ ծաղրի սուր, մերկացնող ծայրն ուղղելով գերազանցորեն նոր պատերազմի հրձիգների դեմ («Կոլորադյան բզեզը», «Լուն կոնգրեսում» և այլն)։ «Առակներ» լեռնագրված երեք ժողովածուներում (1952, 1955, 1959), «Աղվեսը դրախտում» գրքում (1969) առակախոսը անդրադառնում է «ներքին թշնամու»՝ բյուրոկրատի, ստորաքարշի, քծնողի, գոփողի, կաշառակերի կերպարներին, մերկացնում է կյանքի առաջադիմությանը խանգարող արատները։

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

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

1946—1956 թվականները, շնայած առանձին բանաստեղծական փալատակումներին, ըստ էության «ճգնաժամի» տարիներ էին։

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

1

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

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

Այսուամենայնիվ, չհասնելով գեղարվեստական ընդհանրացման աստիճանի, ռազմաճակատային նամակներն ու սկնարկները ստեղծում էին հուղական մթնոլորտ, որը անհրաժեշտ էր պատերազմի տարիներին։ Հայոց զրականությանը թեև անծանոթ չէր «հրացանավոր մարդու» պատկերման ավանդությունը՝ դեռ քաղաքացիական կռիվների մասնակիցների պատկեր-

ման ասպարեզում, սակայն Հայրենական պատերազմը իր բարդ բովանդակությամբ չէր կարող տեղադրվել եղածի շրջանակներում:

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

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

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

Հր. Քոչարը պատերազմի տարիների ռազմաճակատային կյանքի գեղարվեստական տարեգիրն է:

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

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

Օգսեն Վասպուրի կերպարը վիպակում գծագրված է Քոչարին բնորոշ հումորիստական վերաբերմունքով:

Քոչարի ռճային մտածողության մյուս բնորոշ գիծը հրապարակախոսական-ռոմանտիկական բարձրաշունչ խոսքի նախասիրությունն է, մի հատ-

կանիշ, որ բնորոշ է նաև 1941-ին «Ժամանակներ» խորագրով տրպագրած պատմվածքների ժողովածուին:

Ժողովրդական ավանդության մշակման («Նղբայրներ»), Դսևղի ծերունիների գրույցների («Սուրճն Բիձու փիլիսոփայությունը»), «Կոստաս պապի հիշողությունները») գրառումների, ժամանակակից կենցաղական կարների կողքին հեղինակը տպագրում է նաև «Ժամանակներ» մենախոսություն-երկխոսությունը դարերի հետ, ուր գլխավոր շեշտն ընկնում է պատմության և արդիականության սերտ կապի վրա:

Քոչարը նյութի, հերոսների և գրելակերպի որոնման մեջ էր, երբ սկսվեց Հայրենական պատերազմը, և նա դարձավ մի շարք ուղեգրերի, խորհրդի, խորհրդի զինվորական թղթակից: Հանրապետական մամուլում տպագրվում են նրա պատումները՝ «Նամակներ գործող բանակից» խորագրի տակ: Այդ հրապարակումներից ձևավորվում են նրա երկու ժողովածուն՝ «Հերոսների ծնունդը» (1942) և «Նախօրյակին» (1943), որոնց 1946-ին հավելվում է «Սրբազան ուխտը» գիրքը: Սրանք ամփոփում են Քոչարի ժողովրդագրական գրանցված «հասարակ պատմություններ», ակնարկներ ու պատմվածքներ, որոնք թիկունք էին բերում ուղեգրերի լարված ու հերոսական մթնոլորտը:

Ժողովածուների ներքին թեման հերոսության՝ հայրենասիրության բարձր տեսակի, բացահայտումն է՝ խաղաղ կյանքից պատերազմական իրադրությանն անցած մարդկանց օրինակով: Դրանք խաղաղ զբաղմունքի մարդիկ են՝ հովիվներ, հանքագործներ, այգեպաններ, ուսուցիչներ, հողագործներ, բժիշկներ և ուրիշներ, որոնք հայրենիքին սպառնացող իրադրության մեջ դառնում են «գինակիրներ»:

«Հերոսության ծնունդը» Քոչարը ներկայացնում է որոշ հասարակացումով, վերամբարձ շեշտերով, որի առնչությամբ քննադատ Խ. Սարգսյանը «Խորհրդահայ պրոդան Հայրենական պատերազմի օրերին» հոդվածում գրեց. «Ընդհանրացումներ, բառիս իսկական իմաստով, նա դեռ չունի: Բայց նրա մոտ կա արդեն այդ ընդհանրացումների սկիզբը: Հենց հերոսների ծննդյան հղացումն արդեն նման մի սկիզբ է: Այս ամենից ավելի՝ նա ունի փաստեր, բայց այս փաստերն էլ իրենց հերթին դեռ չեն ազատվել ոչ-էական, պատահական կողմերից, դեռ չեն մաքրվել ու զտվել, դեռ չեն նստել նրա գիտակցության խորքում բյուրեղացած վիճակում, մի խոսքով՝ դեռ չեն հյութավորվել ընդհանրացման ճառագայթից»²²:



Հրաչյա Քոչար

Անշուշտ, հավասարաբեք չեն Քոչարի պատերազմի տարիների գրվածքները: Դրանցում կան տաք դեպքերի թարմ հետքերով գրած ակնարկներ, որոնց մեջ հեղինակի խանդավառությունը իշխում է գեղարվեստական պատկերմանը, կան ակնարկներ՝ գրված հրապարակախոսական խորհրդածության ոճով (ինչպես՝ «Ժողովրդի ձայնի արձագանքը», «Նոր տարվա նվերը», «Խոհեր ու երազանքներ»), կան «Նամակներ...»՝ ծրագրված ռազմաճակատի հայ հերոսների ռազմական սխրագործությունը օր առաջ պատմելու նպատակով («Ստալինգրադի հայ պաշտպանները», «Հերոսների ծնունդը»), սակայն ամբողջության մեջ նրա ակնարկն ու պատմվածքը Հայրենական պատերազմի տարիների հայ արձակի ձեռքբերումն են: Ոչ թե ոճի կատարելությամբ կամ հոգեբանական խորությամբ, այլ երևույթների ու մարդկանց հավաստի պատկերումով:

Քոչարը գրականություն բերեց պատերազմի իրական հերոսների՝ հայ ու ալլազգի ռազմիկների, հայրենասիրական լավրումների ու խոհերի աշխարհը, փորձություններով ու վտանգներով լի նրանց ռազմական կենցաղում դիտեց իսկական մարգկայություն՝ դարերի ավանդած հումանիզմի բարձր արժեքներ, հայրենիքի ազատության ու անկախության համար մարտնչող ժողովրդի բարոյական ուժի կոնկրետ արտահայտություններ: Նրա գրվածքների «սյուժեները» ռազմական կյանքի սյուժեներ են, այսինքն՝ իրական դեպքեր, եղելություններ, հերոսները՝ իրական անձնավորություններ:

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

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

յանն իր մասնագիտական պարտականության սոսկական կատարողը չէ. նա ներկայացվում է որպես արդարության և հումանիզմի սկզբունքները ար-
յամբ յուրացրած մարդու բնավորություն: Մահվան դեմ սկսած նրա հար-
ձակումը, ինչպես հիանալի պատկերում է պատմվածքագիրը, համեստ այդ
մարդուն բարձրացնում է փառքի պատվանդանին, թեև Սմբատյանի բնա-
վորությունից իսպառ բացակայում են «հերոսական» կեցվածքն ու փառա-
սիրությունը: Քոչարը նկարագրում է իր գործին ուշադիր, դժվարություններն
ու հոգնությունը հաղթահարելու պատրաստակամ հայրենիքի մարտիկին, որի
գիտակցության մեջ, քուն թե արթուն, բաբախում է միայն մի միտք՝ մահ-
վան սահմանը հասած վիրավոր զինվորներին կյանք վերադարձնելու միտքը:
Վիրաբույժ Սմբատյանի կերպարով Քոչարը հայրենասիրության ըմբռ-
նումը ազատագրեց վերացական գծերից և ցույց տվեց, որ այդ մեծ զգաց-
մունքը՝ մարդկային զգացմունքներից հնագույնը, նախ և առաջ պահանջում
է կոնկրետ գործ, մարդու կարոտ ու ծարավ: «Մարդու ծարավին» տիրեց
Քոչարի հերոսը և դրանով էլ դրսևորվեց որպես կենդանի անհատականու-
թյուն:

Քոչարի «զինվորական ժամանակագրությունը» լեցուն է եղբայրական
բարեկամության կենդանի օրինակներով, որոնք հեղինակը մատուցում է
դրական նկատելի վարպետությամբ: «Սրբազան ուխտը» պատմվածքում
պատմում է ռազմական առօրյայից բնորոշ մի դրվագ. Կուրսկի մարզի Բուդ-
յոնովկա գյուղի մոտ ռուս անվեհեր քաղղեկը՝ Վլադիմիր Յուրչենկոն, մեռ-
նում է հայ մարտիկ Նահապետ Մխիթարյանի ձեռքերի վրա: Մահվանից
առաջ, վերջին շնչում Յուրչենկոն խնդրում է, որ, երբ ծայրից-ծայր ազատա-
գրվի հայրենական հողը, Մխիթարյանն այցելի իր գերեզմանին. «Ես կլսեմ
քո ձայնը և հանգիստ կզգամ ինձ հողի տակ»,— մեռնող քաղղեկի վերջին
խոսքերը հայ զինվորի համար դառնում են սրբազան ուխտ, և նա կատա-
րում է ուխտը: Պատերազմի վերջում Արևելյան Պրուսիայում զոհվում է նաև
հայ զինվորը ու թաղվում Տիլզիտի հրապարակում, եղբայրական գերեզմա-
նում: Նահատակների ողբերգական ճակատագրի գլխավերևում շողշողում է
եղբայրության անշեջ կանթեղը, «սրբազան ուխտ» գաղափարը, որ տվյալ
դեպքում ոչ թե հերոսների ինչ-որ միասնական ապրումներն է վերակոչում,
այլ գաղափարական խոր հարազատությունն ու աշխարհայացքի միասնու-
թյունը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հարկադիր նահանջը դառնում է զինվորների «ռազմական մտածումներ» գլխավոր նյութը. սկսած շարքային հանձնակատար Լիտվակից մինչև բանակի ռազմական խորհրդի անդամ Մաքսիմ Լուզանսկոյը, հայրենիքի պայծառ կերպարն իրենց հոգիներում, դառնությունը են մտածում նահանջի մասին: Նրանք թշնամուն են թողնում հայրենի հողը, հավատալով իրենց գործի արդարությանը, նահանջում են՝ վերադարձի հույսով:

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

Քոշարը ցույց է տալիս, թե ինչպես միասնական հայրենիքի զգացումը զինակիցներ է դարձնում Ուզբեկստանի բամբակագործ Ալդիբեկ Մուսրալիովին և տուլացի զինագործի որդի Իգոր Սլավինին, Արարատյան դաշտի հողագործ Արսեն Տոնոյանին և ուկրաինացի էլեկտրամոնտյոր Միկոլա Բուրդենկոյին, հայուհի Աննիկ Զուլայանին և ուկրաինուհի Շևուկին, քաղաքացիական կռիվների վետերան Մինաս Մելիքյանին և աղբբեջանցի Համգա-Սադիխովին, վրացի, բաշկիր, դազախ, հրեա ժողովուրդների՝ մեծ տան զավակներին: «Ձինվորը նա է, ով իր տնակից հեռու տեսնում է մեծ տարածություններ», — հայրենասիրության այս լայն ըմբռնումն է, որ գեներլ ընկերներին դարձնում է նաև հայրենակիցներ, ընդհանուր հայրենիքի պաշտպաններ:

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

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

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

Յասնոպոլյանսկին փոխարինում է նախկին հրամանատարին՝ գեներալ Գալունովին: Լև Յասնոպոլյանսկին էլ է տեսնում, որ ծանր ու դժվար է հաղթանակի ճանապարհը, սրահանջում է հոգեկան ու ֆիզիկական ուժերի գերագույն լարում, բայց չի կորցնում հավատը. համոզված է, որ մեծ զոհողությունների ուղին է տանում դեպի հաղթանակ: Գալունովը, հակառակը, շունի

հեռանկարի զգացողություն: Նա հին գեներալ է, փայլուն կերպով ծանոթ է ռազմական տեսությունը, անգիր գիտե կառուցելիցի գրքերն ու կուղենդորֆի հուշերը. սակայն չի կողմնորոշվում առկա իրադրության մեջ և պատերազմն էլ չի դիտում որպես կենդանի մարդկանց կենդանի գործ: Գալունովի քաջությունը ցուցադրական է, արտաքին, երևութական, այն թշնամու տխրահեղ լայնից ահաբեկված ու հուսահատված մարդու զգացողությունից ծնված քաջություն է:

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

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

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

Ուխաբովի «հեռատես հայրենասիրությունը», նրա անմիտ «հերոսությունը», որ պատճառ է դառնում բաղամթիվ զոհերի, վեպում հակադրված է իսկական զինվորների հայրենասիրության այն ըմբռնմանը, որ անձնական շահից վեր է դասում քաղաքացիական պարտքը: Ուխաբովի՝ բարոյական ոչ մի չափանիշ չճանաչող քաջությունը, զուտ փառասիրությամբ ամրա-

պնդվող հերոսությունը՝ «ուխաբովչինան», աղետաբեր հետևանքներ է բերում զորամասին:

Ա. Ֆադեևը գրել է. «...երբ գրողը գրում է պայմանական ռոմանտիկական եղանակով, նա կողմնորոշվում է դեպի տրամադրություններն ու զգացմունքները: Իսկ երբ նա ընտրում է գրելու ռեալիստական ձևը, այսինքն՝ երբ նկարում է բնավորություններ, կոնկրետ մարդկանց, նա պարտավոր է պատկերել և նրանց արտաքին գծերը, որովհետև առանց բնավորության և ժեստի ընդհանրացման չի կարող լինել կերպարի ավարտվածություն»²⁸:

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

Ռոմանտիկական-քնարական պաթոսը գունավորում է և՛ հերոսների պատերազմական առօրյան, և՛ նրանց խորհրդածությունների աշխարհը, և՛ հայրենասիրությունը, և՛ անգամ նրանց կենցաղը: Դա, սակայն, այն պաթոսն է, որն իր տարողությունը ստանում է կենդանի իրականության երեւոյթներից: Ահա, օրինակ, Օլես Բաբենկոյի «Վովչա քաղաքի ժամանակագրությունը», որտեղ ծերունի տարեգիրը, յուրովի ոճավորելով հնամենի տարեգրությունների արտահայտչության եղանակները, հանդիսավոր ներշնչանքով պատմում է իրական ճշմարտություններ: Նույն երևույթը կարելի է դիտել վեպի այն հատվածներում, որոնցում Քոչարը նկարագրում է հայրենի աշխարհի բնությունը, զինվորների խրամատային հարաբերությունները, նրանց կարոտն ու սերը, բարեկամությունն ու մտերմությունը: «Մասշտաբայություն» հակումը, անխուսափելիորեն, իր հետ բերել է գեղարվեստական մի շարք էական թերություններ՝ վիպական հյուսվածքի գիրացում և ձգձգվածություն (վեպը գրավում է մոտ 1500 էջ), նկարագրությունների կրկնություն, մի շարք կերպարների մեկնաբանության մակերեսայնություն, հրապարակախոսական ոճի շարաշահում, որը առանձին հատվածներում վերաճում է հոետորություն:

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

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

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

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

խարհի հանդեպ զգացմունքային վերաբերմունքով, բարոյախոսական ընդհանրացումներով:

Քուշարը իր հերոսին պեղել է ժողովրդական կյանքի հարուստ երականերից, իրականացնում է պատմությունից: Ավելի ստույգ՝ գրականության մեջ նա վերախման ստեղծում է ժողովրդական կյանքում ու ժողովրդական երեւակայության միջոցով ստեղծված կերպարը:

Գրվածքում մեծ տեղ են զբաղում հայկական կենցաղն ու ազգագրությունը: Սրանք, ինչ խոսք, նպաստում են տեղական կոլորիտի վերստեղծմանը: Բայց այդ «ընդհանրություն» չի սահմանափակվում կերպարի դոկություններ, ոչ էլ Քուշարը լուծում է ազգագրական-կենցաղային խնդիրներ: Դա կադրատացներ կերպարի բովանդակությունը: Նա հասկանալի բնավորությունը արտահայտվում է նրա զգացմունքային աշխարհում ու բարոյախոսական ըմբռնումներում, նրա հոգու սլացքով:

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

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

Կերպարի ընդհանուր նկարագիրը քաղված է հայոց պատմությունից (Նահապետը ժողովրդի դիմաց կուռնության, կենսունակության ու հույսի մարմնացումն է), ինչպես և այն խորհրդանշանները (հայրենի ծխան, խնձորենի-էփր, ալյոն), որոնք ասպարեզ են բերված աղգալին պատմության որոշակի փիլիսոփայությունը բացահայտելու համար, և մանավանդ մտքերի ու զգացմունքների արտահայտման այն բնորոշ դարձվածքայնությունը, որոնցով Նահապետը խաղաղության ու սիրո, արդարության ու խղճի պատվիրանները մատուցում է հայկական գույներով:

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

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

Նահապետը գրական նոր կերպար է, որի բնորոշներին՝ սրանց բնորոշ կենսագրությամբ ու ճակատագրով, գեղջկական պարզ իմաստությամբ, վարքուրարքով, կարելի է տեսնել Հայաստանի գյուղերում, մանավանդ Սասունից, Ալաշկերտից, Տարոնից, Մուշից տարագրված հայության շրջաններում: Կյանքից հերոսին բերելով գրականություն, հեղինակն այդ «անցումը» իրագործում է գրական այն ավանդներով, որով սովորական մարդը իր էության մեջ ունի պատմության լայն մասշտաբների մեջ: Մարդկայնության, արդարության, սերնդապաշտության, կյանքի ծաղկման, հայրենի օջախի նորոգման վերաբերյալ արտահայտած մտքերով, այդ ամենի հանդեպ տաժած համարյա հեթանոսական սիրով Նահապետը բերում է ժողովրդի հոգեկան ու բարոյական աշխարհի առողջացման խորհուրդներ:

«Նահապետի» լայն ճանաչումը հաստատում է արվեստի մի այլ շահանիշ ևս: Գրական տեխնիկայի իմաստով «Նահապետը» ունի որոշ զիգ-դագներ: Իմ, այդուամենայնիվ, տեխնիկայի թերությունները փոխհատուցվում են բանաստեղծական այն ջերմությամբ, որով ողողված է Նահապետի կերպարը, և քաղաքացիական այն շնչով, որով Քոչարը Նահապետի հետ միասին հաստատում է նաև հայրենի օջախի նվիրական գաղափարը:

Ռազմաճակատային կյանքի հերոսների ճակատագիրը դարձավ Գարեգին Բեսի ստեղծագործության բովանդակությունը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Վերջերս միայն, երկերի ժողովածուի տառնեկուհատորյակի առաջաբանում Զորյանը գրել է. «Դարեր շարունակ հայ պատմագիրները և պատմագետները կարդացել են Փափստոսի այդ անիրավ տողերը երիտասարդ թագավորի հասցեին և կա՛մ շտեմել են ձեռքերը այդ գրքի էջերում եղած հակասությունները, կա՛մ, իրենք էլ լինելով կրոնավոր մարդիկ, մանավանդ ներսես Մեծի երկրպագու,— Պապի վրա բարդված մեղադրանքները կրկնել են նույնությամբ:

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

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

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

Ծթն Պապը լինել ուրիշ ազգի պատմության մեջ՝ նրան կգնեին անշուշտ Պերիկլեսի, Պիդիստրատի և Գրաքոս եղբայրների կողքին...»³⁶: Ստ. Զորյանը անհամաձայն է Պապին տված Փափստոսի և հորենացու գնահատականներին և գրելով «Պապ թագավորը» տալիս է կերպարի իր մեկնաբանությունը՝ իբրև «պետական լայն մտածողության» կրողի:

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

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

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

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

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

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

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

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

Իր պատմական նյութերի նյութն ու սյուժեն Խեչումյանը քաղում է հայկական միջնադարից՝ հիշատակարանների մեջ պահպանված գրույցներից



Վ. Խեչումյան

և ավանդություններից։ Դա, անշուշտ, «գրության վերաբերմունք» չէր աշխարհի հանդեպ՝ անցյալ դարի ռոմանտիկներին բնորոշ կենսախույս կեցվածք հիշեցնող յուրատեսակ դիրք։ Նրա հետաքրքրությունը միջնադարով ուներ ուրիշ խորհուրդ։ Մշակելով միջնադարյան սյուժեներ, Խեչումյանն ուներ այդ դարաշրջանի Վերածնության հոգեկան բարձր արժեքները և հայրենասիրական-դեմոկրատական տարերքը բացահայտելու գեղարվեստական խնդիր։ Իրապես բերում էր պատմական նյութի նոր ըմբռնում և պատմական հերոսի նոր ընտրություն։

Նոր ըմբռնման իմաստը հանգում էր այն բանին, որ ժամանակակիցներիս հաղորդեր մոռացված ճշմարտությունը՝ ըստ որի՝ հայ ժողովուրդը գոյությունը պահպանել է ոչ միայն հերոսամարտերով և ռազմական մաքառումներով, այլև միջնադարյան խավարի դեմ ծառացող, հոգեկան ազատությունը ամեն ինչից վեր դասող ստեղծագործության և արվեստների պաշտամունքը իրենց էության մեջ կրող հերոսներով։

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

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

այլև կյանքի աշխարհականացման դարաշրջանի շունչն ու ոգին ծրարած անհատականությամբ, դոգմաներից ազատագրված գեացմունքներով։ Վերածնության դարաշրջանի ոգին կրող այդպիսի ազատախոհ հերոս է «Աստվածամայրը»։

~~Եզդելի ծաղկող Հովնանը։ Հաղթահարելով կրոնական դոգմաների բոլոր պատնեշները, հրաժարվելով հոգևորականի բարձր դիրքից, մանրանկարիչ Հովնանը ձեռք է մեկնում հասարակ դասի միջից դուրս եկած Աննահիտին և իր մեծ սերը դրոշմում ձեռագիր մի մատյանի վրա՝ ի դեմս Աստվածամոր և Մատթեոս ավետարանիչի մանրանկարչական կերպարների։~~
Հոգեկան ավելի մեծ ազատախոհություն է ի հայտ բերում Մխիթար Գոշի աշակերտ Վարդանը («Ատենախոսություն»), ամբողջ էությունամբ ձգտելով սիրո և վայելքի։

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

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

Այսպես. միջնադարյան բժշկարաններից մեկի լուսանցքում հիշված դեղատոմսը՝ ցայգածաղիկ հյուսիս օգտակարության վերաբերյալ, հիմք է ծառայել գրելու «Ցայգածաղիկ» նուրբ նովելը։ Այստեղ Խեչումյանը ծավալում է սիրո ամենագործ գեացմունքի մի գեղեցիկ պատմություն։

Մաղկող Հովնանին, բժիշկ Գնելին՝ վերածնության ոգու արտահայտիչներին, ուղիղ գծով միանում են մյուս նովելների հերոսները՝ տպագրիչ Մանվելը («Տպագրեալ յԱմստերդամ»), ճարտարապետ Հովհանը («Զվարթնոց»), առակախոս Վարդանը («Ատենախոսություն»), գեղջևահիներ՝ Անահիտ, Աստղիկ, մագաղաթ ողորկողներ, ոսկերիչներ, կառուցող վարպետներ։

Վ. Խեչումյանը նովելներում արտահայտում է այն միտքը, որ տաղանդը մենաշնորհ չի ամենեկին, այլ զանգվածային-ժողովրդական երևույթ, որ ստեղծագործական ձիրքերը սնունդ են ստանում ժողովրդական հոգեբանությունից։

Պատմական նովելներում նա հակված է ոչ այնքան դեպի կենցաղի՝ առարկայական աշխարհի ճշգրիտ վերարտադրությունը, որքան դեպի տրամադրության ու կոլորիտի վերաստեղծումը։ Խուց, մագաղաթ, ձեթի ճրագ, մանրանկար, դեղաբույս, քար և այլն, — հիմնականում սրանք են նովելների իրադրության շինանյութերը։

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

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

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

«Գիրք լինելությանը», ինչպես պատմական նովելները, նվիրված է հայկական լինելությանը՝ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածի» բացահայտմանը, նրա լինելության փոխոսփայությանը: Ի տարբերություն պանդխտությանի սկզբունքով շարադրված «Աշոտ-Երկաթյան» բնույթի պատմվածքների, ինչու՞մյանի երկը բարդ, մտածական հարուստ պաշարներ պարունակող գիրք է: Ինչպես գրում է Պ. Սևակը իր ներշնչված գրախոսականում «...պատմությունը նրա համար մեջք ու թիկունք չէ, որին հենվում են, այլ դեմք ու երես, որին նայում են»⁴⁰:

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

Վ. Խեչումյանը, շարունակում է Պ. Սևակը, «...մեր պատմության հավաքական գոյականները դարձնում է հատուկ անուններ»⁴¹, հերոսներ ընտրելիս դիմում է ոչ թե կլասիկ հայրենասերների սրբապատկերներին, այլ բուն ժողովրդական տարերքին: Այս կետում ինչու՞մյանը մնում է «Զվարթնոցի» գիրքերում. ոչ թե հավատարիմ մնալ պատմական փաստերի առձեռն տվյալներին, այլ՝ պատմական իրականության ներքին շարժումը ներկայացնելով, հնչեցնել մարդկային կրքերի հավերժական ընթացքը, արդիականությանը հարազատ սիրո և աշխատանքի, մարդկայնության և ազգային արժանապատվության զգացմունքներ:

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

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

ԿՅԵՂԵ 177

գծեր, բայց գրիչ Ավետիքի հարցումների, տեսիլների, երազների, դավանած գաղափարների, նրա փոխհարաբերությունների միջոցով վերակերտվում է մի ամբողջ աշխարհի համայնականար:

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

Եվ այսպես, ինչպես նովելներում, նա վեր է հանում իրեն հարազատապես մանրանկարիչների, ծաղկողների, գրիչների, տպագրիչների, ճարտարապետների հոգեկան նստվածքը, նրանց գործի հանրագումարը, այդպես էլ «Գիրք լինելության» վեպում բացահայտում է ժողովրդի հոգեկան արժեքների թանձրացումը՝ հին դարերից աղեղ կապելով դեպի նրա արդիականությունը:

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

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

Մ. Խեղումյան
գրական

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

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

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

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

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

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

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

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

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

«Վեպ-ժամանակագրութիւն» (роман-хроника) ժանրաձևով գրված այս ծավալուն կտավներում, ասպարեզ հանելով իրականութիւն մեջ «կատարված դեպքերը», այսպես ասած, վավերագրական-ականարկային նյութը՝ մարտական գործողութիւններ և հերոսութիւն փաստեր, այդուամենայնիվ շփոթան գեղարվեստական ընդհանրացումների՝ նյութի դիմադրութիւն հաղթահարման ճանապարհով:

Պատերազմական իրականութիւն գունագարդումից վեր բարձրանալու որոշ միտումներ արտահայտվեցին Հր. Քոչարի «Մեծ տան զավակները» վեպում: Թիկունքային կյանքը բնորոշ դժվարութիւններով, առանց գունագարդման ներկայացնելու փորձ էր Անժ. Ստեփանյանի «Քույրերը»:

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

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

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

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

Թեև Սիւսար ի հայտ է բերում արեւելյան միջավայրի զգացողութիւն, բայց և այնպես նրա մշակած լեգենդները չեն բարձրանում պարզունակ, արկածային սյուժեներից և շքեղ, վերամբարձ ոճաբանութիւնից:

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

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



Համայակ Սիրաս

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

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

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

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

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

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

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

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

«Անահիտը» ոչ միայն կայուն արժեք չդարձավ նորագույն

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

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

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

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

Պատերազմական իրականության նատուրալիստական պատկերման ուղղությունը առավել ցայտուն արտահայտվեց Քրիստափոր Թափալցյանի ստեղծագործության մեջ:

Քրիստափոր Թափալցյանը (1910—1967) ծնվել է Բուլանըխի գավառի (Արևմտյան Հայաստան) Կոփ գյուղում: Լենինականում ստացել է միջնակարգ կրթություն, որոշ ժամանակ եղել է ուսուցիչ և 1933-ին ընդունվել է Նրեանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետ:

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

Այլևայլ գեղարվեստական ականառու թերություններով հանդերձ, Թափալցյանի առաջին կտավները աչքի ընկան նյութի մատուցման բախումային սուր դրություններով, գյուղական իրականությանը բնորոշ հակասությունների արտացոլման ձգտումով:

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

Բոլոր հատորներն էլ արժանացան կուսակցական և գրական մամուլի սուր քննադատությանը, մասնավորապես նշվեց պատերազմական իրականության պատկերման նեղ-բարձագրական, ոչ գեղարվեստական պլանը:

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

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

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

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

Դիտվել է, որ թերությունները ծայր են առել նախ և առաջ վիպական սխալ կառուցվածքից: Վեպի հիմքը և կենտրոնը դարձնելով Հայկազ—Մովսիսնար—Արամ կենցաղային պատմությունը, Թափալցյանը պատերազմական իրականությունը վերարտադրել է իբրև դեպքերի ու հերոսների էկլեկտիկ միացություն: Վիպասանը գրվածքը ծանրաբեռնել է անկուսակից փաստերի նկարագրություններով, վիպական տարածությունը լցրել է սյուժետային բազմաթիվ ճյուղերով, որոնք ոճական միասնության փոխարեն բերել են պատումային խախտաբեկություն, հոգեբանական խորացումների փոխարեն՝ նյութի հետ կապված դրվագների մակերեսային վերարծարծում:

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

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

ման, գյուղացիների ապագյուղացիացման, կեղծ հայրենասիրական հրավառության, դեկլարաման սխալ երևույթները:

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

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

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

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

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



Գարեգին Սևունցի

Գարեգին Սևունցի (Գրիգորյան, 1911—1969) ծնվել է Զանգեզուրի խնձորենակ գյուղում: Միջնակարգ կրթությունը ստացել է Բաքվում, բարձրագույնը Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի հեռակա բաժնում: Աշխատել է Բաքվի հայկական «Կոմունիստ» թերթում, խմբագրել է «Նորհրդային գրող» (1938—1941), ապա իրևանում՝ «Պիոներ» ամսագիրը (1946—1952):

Սևունցի ստեղծագործության սկիզբը եղավ «Մովաբեր» վիպակը (1938), որը պատմում է Բաքվի նավթագործների կյանքի ու աշխատանքային մաքառումների մասին: Չնայած վիպակում կան ծովի հատակում նավթաբեր նոր շերտեր հայտնաբերող մարդկանց անձնվեր աշխատանքի պատկերի մի շարք հաջող տեսարաններ, «Մովաբեր»-ը ևս, ինչպես նույն ժամանակի շատ գրվածքներ, տառապում է սխեմատիզմով, «խոր-

հըրդավոր» իրավիճակներ ներկայացնող արկածայնությամբ, տեսահսրիչոնի սահմանափակվածությամբ:

Սևունցը պատերազմի տարիներին զինվորական ծառայության մեջ էր Իրանում: Իրանական ապստամբություններով նա գրեց «Ազատության պողոտա» (1947) վիպակը, «Իրանական Նոթերը» (1949) և «Թեհրան» (1952) քաղաքական վեպը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ստեփան Ալաջաջյանը ծնվել է 1924-ին, Սիրիայի Հալեպ քաղաքում: 1934-ին ավարտել է Հալեպի քոլեջը: 1946-ին ներգաղթել է Խորհրդային Հայաստան և սովորել Երևանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում (ավարտել է 1951-ին): Գրական փորձեր կատարել է դեռ Հալեպում:

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

Տասնամյա ընդմիջումից հետո Ալաջաջյանը գրում է «Անապատում» վիպակը (1953), որը գրական հասարակայնության ուշադրությունը գրավեց լայնածավալ և դանդաղընթաց «պանորամաներից» տարբերվող դինամիկ և խտացած պատումային ոճով, հոգեբանական թափանցումներով, հերոսների «ներքին աշխարհի» վերլուծություններով:

«Անապատում» վեպի գոր-



Ստեփան Ալաջաջյան

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

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

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

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

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

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

Վեպի «առանցքը» մայոր Զեֆի՝ «կայսրությանը» նվիրված «ռազմիկի», կերպարն է, որն արհամարհանքով է նայում ալլազգի ստորադրյալներին, ատում է «կեղտոտ, թափթփված, անգլխարկ» զինվորներին, որոնցից «անգլիացին, — մտածում է նա, — այնքան բարձր է կանգնած»: Զեֆը դաժան է ու փառասեր, սպանում է թուլակազմ զինվորներին, որպեսզի նրանք բեռ չլինեն, բնիկներից թալանած հացը գաղտնաբար բաժանում է անգլիացիներին:

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

Զեֆը իր «տոհմական ծագման» արժանապատվությունը գիտակցող անգլիական գաղութարարի կերպար է՝ գծված պլաստիկական ուժով:

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

նական վարքագծի մերկացնողն է, վաշտի զինվորներին լուսավոր գտնա-
փարնելու ներշնչողը:

Ծթե Զեֆը, երեսպաշտ քահանա նովելսը և սրանց համակիրները ցան-
կանում են զինվորներին դարձնել «կայսրության» կամազուրկ գործիքներ,
սպա Պանսոն, սիրիացի հայ Տիգրան Արազյանը և սրանց համակիրները
մարդու մեջ, ինչ ազգի էլ պատկանի, գնահատում են զգացմունքների ազա-
տությունը, հոգեկան հարստությունը:

Վեպի գլխավոր հերոսների աշխարհայացքների բախումը առավել ցայ-
տուն արտահայտվում է ալլազգի զինվորների հանդեպ ունեցած վերաբեր-
մունքում: Թեև անապատից քչերին է հաջողվում փրկվել, սակայն փրկված-
ները (Նեբիհ, Ռուհի, Քասիմ, Սազադի և այլն) ի հայտ են բերում ազգային
և սոցիալական շահերի հասուն գիտակցություն:

«Պարտություն» վեպով Ալաջաջյանը կրկին հաստատեց իր գրական ձիր-
քը: «Պարտությունը» առանձնանում է նաև իրականության հանդեպ ավելի
խոր հայացքով: «Անսպասում»-ից այստեղ անցած կերպարների կողքին
գործում են մի շարք նոր կերպարներ՝ քաղաքական ավելի բարդ հարաբե-
րություններով:

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

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

Հիսնական թվականներին գրական ասպարեզ մտած յարձակագիրների
ստվար խմբի մեջ Ալաջաջյանը աչքի ընկավ սեփական ձեռագրով, ոչ միայն
պատումի նշաններով՝ գեղանկարչական թանձրացումներ (այդպիսիք են ա-
րաբական տոթակեզ անապատի անսանձ սամուի և սիրիական քաղաքի
անցուղարձի տեսարանները), կերպարների հոգեբանական հագեցում, գոր-
ծողություններն առաջ շարժող երկխոսություններ,— այլև ստեղծագործության
գլխավոր թեմայով, որ այնուհետև դարձավ նրա բոլոր գրվածքների անբա-
ժան հատկանիշ:

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

Պարզ էր այլևս, որ վաղ թե ուշ Ստեփան Ալաջաջյանը անդրադառնալու
էր իր տոհմի պատմությանը: Դրա անցաթուղթը եղավ «Ծղեգները շխտարհ-
վեցին» երկհատոր վեպը: Մինչև այդ վեպի հրապարակումը արձակագիրը
հանդես եկավ հայրենագուրկ մարդկանց ողբերգական ապրումները, ինչպես
և նրանց բարոյական անկման դրվագները ներկայացնող «Առանց հայրենի-
քի», «Փյունիկ» վիպակներով, որոնցով հայրենադարձության թեման ար-
ժարժվում է դարձյալ մարդկային արդարության որոնման անկյունադարձով:
Հայրենիքի որոնման մտորումները վիպագրին տարան դեպի հետ, դեպի

պատմական Կիլիկիայի ափերը, որտեղ մեր դարասկզբին մի բուռ զեյթուն-
ցիներ մահու և կենաց պայքար էին մղում թուրքական հրոսակների դեմ:

Թեև պարտվեցին, բայց շխտարհվեցին. «Եղեգները շխտարհվեցին»:

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

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

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

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

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

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

«Անառագաստ նավակները» խիզախ, աներկյուղ, հպարտ մարդու խոս-
տովանությունն է աշխարհին և միաժամանակ նրա ծնրադրումը կյանքի
պեսպան կերպերի առջև:

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

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

լենինական) ամերիկյան մանկատանը, ապա հուսուցչություն արել նույնատուն գավառի Հոռոմ և Սառնաղբյուր գյուղերում: 1932-ին ավարտել է Երեվանի պետական համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը:

1932-ին էլ վերաբերում է «Երգերի գրքով», ասել է՝ բանաստեղծությամբ, սկսած նրա գրական ուղերթը, որ արժանացել է Ե. Չարենցի հատուկ վերաբերմունքին⁴⁵: 1936-ին լույս տեսած «Բոց» բանաստեղծությունների գիրքն արդեն այնքան աղմուկ հարուցեց, որ Դաշտենցը ստիպված հեռացավ Մոսկվա և խարխսի նետեց օտար լեզուների ինստիտուտի անգլերեն լեզվի բաժնում, նախապատրաստվելով թարգմանչի կոչման:

Այդ կոչումը Հ. Խան-Մասեհյանից հետո նա սրբագործեց նվիրվելով հայոց Շեքսպիրականի ամբողջացմանը:

1950-ին հրապարակված «Խոզեղան» վեպը յուրահատուկ տեղ ունի խորհրդահայ վիպագրության մեջ՝ այն էլ մի քանի առումով: Նախ, այդ վեպով շարունակվեց հայրենական գրականության այն ակոսը, որ մի շարք պատմվածքներով բացել է Ակսել Բակունցը: Դա 1915-ի հայկական կոտորածներից փրկված մարդկանց վերածնության գեղարվեստական մարմնավորման ակոսն է, որի մեջ մտավ նաև Դաշտենցը՝ ոչ միայն իրեն շարունակող, այլ ավանդները հարստացնող:

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



Խաչիկ Դաշտենց

գեղապետեց: Վեպի մի ծայրից մյուսը անցնում է հումանիզմի և հակահումանիզմի, խաղաղության և պատերազմի թեման: Այս իմաստով վեպում յուրատեսակ խորհրդանշանի դեր է վերագրվում 1915-ի Վարդավառի օրվա նկա-

սափները: Դաշտենցը արժանահավատ պատկերներով նկարագրում է հովիվ Ասատուրի (Խոզեղանի) և նրան շրջապատող սասունցի աշխատավոր մարդկանց կյանքի ուղին՝ բնավայրում և գաղթի ճանապարհներին, տեղահանության ու կոտորածների ժամանակ: Խոզեղանի ընտանիքի կենսագրության միջոցով Դաշտենցը ներկայացնում է միջազգային իմպերիալիզմի անյուրեղեղնագործություններից մեկի՝ հայկական կոտորածների որոշ կողմերը:

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

քաղաքացիները Մասունցի շինականները տենդագին նախապատրաստվում են նշելու ազգային-ժողովրդական տոներ, սակայն շուտով նրանց պարզ ուրախությունը խառնվում են ողբն ու տառապանքը: Միի հսկայական քուլաներ են բարձրանում հայ շինականների երգիկներից, թուրք բռնակալները սկսում են ահավոր սպանող, հրի ու սրի են մատնում անզեն գյուղերը: Անմեղ ու անզեն, իրենց արտ ու հանդով զբաղված մարդկանց արյունը հոսում է լեռներում ու ձորերում, երեսան մորթվում է օրորոցում, կինը՝ թոների պոնկին, վարդավառի տոնի համար գաթաներ թխելիս, ամուսինը բարդենու տակ՝ սամի շինելիս: Շատերն իրենց նետում են Մեղրագետի ալիքների մեջ:

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

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

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

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

Այդ մարդկանց անուններն ու գործերը հյուսվել են լեգենդին, հեքիաթին, առասպելին և սերնդեսերունդ անցնում են բերներբերան:

Նրանք խումբ-խումբ եկան և լցվեցին այս վիպասանության մեջ, ոմանք իրենց անուններով, մի քանիսն էլ անունները փոխած: Ու դարձյալ հին, շարքաշ, բայց տոկուն հայ շինականն էր, որ ելավ իմ առաջ: Ամեն մեկը բերեց մի հերոսական դրվագ կամ եղելություն իր կյանքից և հյուսեց այս գիրքը: Գրքի ամեն մի գլուխը մի առանձին պատում է կամ պատմվածք, իսկ բոլորը միասին՝ մի ամբողջական վեպ»⁴⁶:

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

Իրադարձությունների կենտրոնում Մախլուտո անունով հայդուկն է, որի ընդարձակ պատումը ներկայացնում է ազգային-ազատագրական մաքառումների հայդուկային-ֆիդային հատվածի եթե ոչ ամբողջական, ապա ամբողջությամբ մերձեցող համապատկերը: Շատ կարճ ժամանակամիջոց այցելելով ուրիշ Մարինե վանքի դպրանոցը, «Ռանչպարների կանչի» ծածկագրերով տիրապետելով մաշտոցյան այրուքներին, Մամիկոն-Մախլուտոն նետվում է ազգային շարժման բուռն հորձանուտի մեջ (Սասունի և Մուշի տարածքում), որտեղ նրա կյանքի ողիսականը հատվում է դարավերջյան նշանավոր հայդուկների՝ ազգային նվիրյալների հերոսական սխրանքների հետ:

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

Առաջին ականավոր հայդուկը, որի հետ բախտ է ունենում շփվելու, լինում է Արաբոն: Իր հայդուկային դասերով, խորհուրդներով ու վարքագծով Արաբոն Մախլուտոյին ներշնչում է ազգային պատվի ու արժանապատվության հիմնորոշ սցզացմունք: Այնուհետև Մախլուտոն անցնում է մյուս եղանավոր հայդուկների, այդ թվում ամենանշանավորների՝ Աղբյուր Սերոբի և Սոսերի, Գևորգ Չաուշի և Անդրանիկի, մյուսների դասերը, որդեգրելով հայրենյաց փրկության դոհասեղանին կյանքը անմնացորդ զոհաբերելու, պայքարի գեներ՝ հրացանը, ամեն ինչից վեր դասելու պատգամ-պատվիրանները: ~~Վրպասքի առաջին մասը~~ հայդուկային ազատագրական շարժման ընդհանուր համապատկերից քաղված նովելատիկ պատմություններ են. նովելներից ամեն մեկը պատմում է մի զրվագ, մի լեգենդ, մի անձնավորության կյանք, մի մարտական կովի նկարագրություն:

Բնականաբար, առաջին մասում իշխում է հայդուկային շարժման, այսպես ասած՝ հեթախթային-միֆադամ տարեքը, իսկ այնուհետև, զարգացման ընթացքում, պատումը ազատագրվում է միֆական-հեթախթային գծերից և ավելի ու ավելի մերձենում ռեալիստական ասմունքին:

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

Կամ հիշենք Բարշեկի ճակատամարտից հետո Գևորգ Չաուշի սխրանքին տրված դեհաստականը. «Ճակատամարտից անմիջապես հետո, որտեղ աչքի ընկավ Գևորգ Չաուշը, երգ հյուսվեց նրա զարմանալի քաջագործությունների մասին, այն մասին, թե ինչպես էր Չաուշը «մաղով որսում թռչնամու գնդակները»: Հիշենք նաև Մոսե Իմոյի հրեղեն ձիուն ուղղված խոսքը. «Ես երազելով երազել եմ քեզ, հրեղեն... Սուլթանը վիշապ օձի պես փաթ-

թըվել է մեր շորս կողմը և գլուխը դրել մեր կրծքին: Ընդունիր իմ կանչը սասունական և կանգնիր այստեղ, հրեղեն, կանգնիր այստեղ»:

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

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

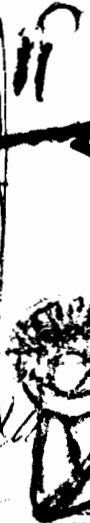
Հեղինակին (և նրա ասացող-գրուցակցին) քաջածանոթ է իրականության բանահյուսական մոդելը, որ չի բացառում ափսոսապատումային-առասպելաստեղծված արտահայտման շերտերը, բայց այդ ամենը իրականության շրջանակներում:

Արդարև, «Մանչպարների կանչը» շնչում է իբրև իրականության հեքիաթայնացված մոդել, որով գլխավոր անցքերը իրենց վրա են վերցնում Սասնա և Մշո քաղերը, այն հայդուկները, որոնց սիրանքների, մարտերի ու կենցաղի, ծեսերի ու սովորությունների, նրանց գլխով անցած դեպքերի մասին փրկասանում է Մախլուտոն:

Մախլուտոն իբրև ականատես վավերագրում է տեսածն ու զգացածը, ձևոր բերածն ու կորցրածը: Հեքիաթասացից Մախլուտոն վերաճում է վավերագրողի, փաստագրող-արձանագրողի՝ գրվածքի երկրորդ մասում գերազանցորեն ներկայացնելով հայաց լեռների Արմզին՝ Անդրանիկին, նրա զանգեղույան, նախնական և էջմիածնական երթուղիները, նրա և զինվորների հարաբերությունները, նրա և դաշնակցության զորապետների, օրինակ, Դրոյի ներքին տարածայնություններն ու բախումները: Անդրանիկը վավերագրության էջերում երևում է իբրև Մախլուտոյի կենսագրությունից անարժեքի անձնավորություն, որի հետ հայտնվում է օտար ակերի տարադրության մեջ:

Երրորդ մասում Մախլուտոյի կենսագրության պատմւի դեկը իր ձեռքն է վերցնում հեղինակը՝ նույնպես ասացող Դաշտենցը: Նա պատմում է Մախլուտոյի ամերիկյան և փարիզյան օրերի մասին, երբ գլխահակ հետեվում էր Անդրանիկի հուղարկավորությանը դեպի Պեր-Լաշեզի գերեզմանատուն, պատմում է համաշխարհային երկրորդ պատերազմի տարիներին Գրանսիական հայրենասերների Գլխագրության շարժմանը մասնակցության մասին, նաև հայրենադարձության, երբ Մմբատ զորավարը (նույն ինքը Մախլուտոն) պահակ էր Կոմիտասի անվան զորապետ-պանթեոնում:

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



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

1872—1956 թթ. իր դասընկեր Լևոնից, Մշո Սոփ գյուղացի»:

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

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

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

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

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

Այս առումով խորհրդանշական իմաստ է արտահայտում Ֆադեի կերպարը, ինչպես նկատել է Նլենա Ալեքսանյանը իր «Խաչիկ Դաշտենցի վեպ-էպոսը» փոքր-ինչ տեսական դրույթներով և մեծերի ասույթներով ծանրաբեռնված, սակայն առանցքային կետերում միանգամայն հետաքրքրական հոդվածում:

«Թիակը ուսին անցնելով վիպական ամբողջ տարածությունը, — գրում է քննադատը, — Ֆադեն մարմնացնում է ժողովրդի անսպառ էներգիան՝ կենսասիրությունը. Նույն Ֆադեն միաժամանակ թե սովորական հայ գյուղացի է, որը տնօրինում է ջրաբաշխի գործը, համագյուղացիներին և հայրենակիցներին օգնության հասնելով դժվարին պահերին, թե հայ մշակի հավաքական կերպար է, այս աշխարհը եկած մի մարդ, որն ընդունակ է հաղ-

թելու աշխարհի սուտն ու շարը. «Իմ գործը աշխարհը ջրելն է և մոլորվածներին շիտակ ճամփա ցույց տալը»⁴⁷:

«Ինչքան էլ թոփ ու թվանքները գոռան, վերջը պիտի խոնարհվեն թիակի առաջ, — ասում է Ֆադեյն փաշային և ավելացնում. — Գնա քո սուլթանին ասա, որ Ֆադեյի շաղգամի ծիլը իր զորանոցի հիմքից զորավոր է»։ Եվս մի իմաստուն դարձվածք՝ «Ջրի խշշոց և թիակի զնգոց էս է աշխարհը»։ Ժողովրդական-գեղջկական այս աշխարհազգացողությունը Դաշտենցի հերոսների գործողության նշանաբանն է, նրանց բաղձանքների ու երազների բարձրակետը։ Օրինակ, Մուղրուղու Շմոն շարունակ ու անհամբեր սպասում է «արդարության աքաղաղի» կանչին, որ իր հայտնագործած վաղնջական դարերի ցորենի հատիկը ցանի ազատ Հայաստանում։

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

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

Խաչիկ Դաշտենցի մեկնաբանությամբ Անդրանիկի, Մախլուտոյի և մյուս նվիրյալների որոնած Բրաբիոն ծաղիկը Մարդարապատի ահեղ ռաբիդոզի ճակատամարտն էր, որը՝ ավերակված Հայաստանին բերեց նոր կյանք ու խաղաղություն, այն ավեր, որին սատարելով հին ֆիդայիները գյուղացու տարազով որբեր են հավաքում ապագա Հայաստանի համար. «որբեր հավաքենք, շիթիլ անենք Հայաստանի համար»։

Ռանչպարության գաղափարը դնելով աշխարհազգացողության հիմքում, այսինքն հայդուկային շարժումը համարելով դեմոկրատական բովանդակության շարժում, Դաշտենցը իր ճշգրիտ, պատմականորեն հավաստի կոնցեպցիայով էլ բացատրում է հերոսների հերոսական, անձնվիրյալ, ողջակիզման պատրաստ վարքագիծը, նրանց արարքների էպիկական վեհությունը, նահատակվելիս անգամ հոգիներում վառ պահած լավատեսությունն ու հեռանկարի անվճատ զգացողությունը։

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

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

առ քայլ փաստարկելով՝ դատապարտում օսմանյան բռնությունները: Այս առու-
մով բնութագրական է Անդրանիկի և նրա մերձավոր զորավար Մախլուտոյի
երկխոսությունը հեռավոր Ամերիկայում՝ «Բրաբրոն ծաղիկը» հատվածում:
«—Ես իմ ամբողջ կյանքում Բրաբրոն ծաղիկը փնտրեցի աշխարհում,—
ասում է Անդրանիկը: —Ես էլ, դու էլ այդ ծաղկի հետևից գնացինք: Խենթ
էինք և խենթ երազ ունեինք: Ոչ ոք դեռ չի գտել այդ ծաղիկը: Ասում են
այդպիսի ծաղիկ չկա: Բայց եղան մարդիկ, որ մեզնից շուտ գտան դեպի
այդ ծաղիկը տանող շիտակ ճամփան: Մենք սխալ կողմից փնտրտուքի
կյանք և մոլորվեցինք բերձերում»:

Անդրանիկը հիշում է իր զինվոր, թավրիգեցի խիզախ կամավոր Հայկ
Բժշկյանին, հետագայում՝ Գայ որը դարձավ հեղափոխության զինվոր՝ մըշ-
տապես հաժախաբար մնալով հայրենիքի ազատության կարմիր ծաղիկներին:

Ավետիք Իսահակյանի ծոցատետրային գրառումների մեջ պահպանվել
է մի հղում այն մասին, որ Խաչիկ Դաշտենցը ասացողական-ասմունքային
շնչի գրող է: Դաշտենցն ինքը շարունակ պատմում էր, որ Իրինդում համա-
տեղ ապրելու օրերին Վարպետը հրահրում էր հայդուկների մասին վիպա-
սանություն գրելու գաղափարը:

Դաշտենցը կատարում է այդ նվիրական, թանկագին խորհուրդը, գրում
է «Թանչպարների կանչը» էպոսային արձակը:

Վեպի մասին գրած չափազանց հետաքրքրական ուսումնասիրության
մեջ Մ. Բախտինը գրում է, որ դա անցյալից մեզ հասած միակ ժանրն է,
որը չի ենթարկվում կանոնացման, զարգանում է և ձևափոխությունների են-
թարկվում, ձևավորվում է ազատ հունով, ներառնելով շատ ու շատ նոր
տարրեր: Արդարև «Թանչպարների կանչը» վեպ չէ դասական նշանակու-
թյամբ. չկան ոչ ցայտուն սյուժետային փոխհարաբերություններ, ոչ հոգեբա-
նական խորացումներ, հերոսների ներաշխարհի մանրակրկիտ վերլուծում-
ներ: Դրական դավանանքով արտաքնապես «պահպանողական» Դաշտենցը
լուծում է մեծապես նորարարական խնդիրներ, վեպի կանոնիկ ձևը նորոգե-
լով ժամանակակից արձակին բնորոշ ուրվների զգացողությամբ, այդ ուրվ-
մերը հայտնագործելու համար դիմելով ազգային պատմության գեղարվես-
տական հուշարձանների ոճական գունագծերին, ժողովրդական դարավոր
փորձի մեջ բեկված արտահայտման եղանակներին:

Ազատագրական շարժման վիպասը ստեղծելու համար Դաշտենցը հազ-
վագյուտ թափանցումներով օգտվել է այդ շարժման էությունը ամենից ավե-
լի պատշաճող պարզ ու բնական, պարզունակության չափ պարզ, միամիտ,
«անարվեստ», «ռամիկ» պատումի ձևերից ու բառապաշարային-դարձվածա-
բանական շերտերից:

Սա արձակի այն որակն է, որն իր ընդհանուր կոլորիտով մերձենում է,
այսպես կոչված, «պրիմիտիվիզմի» սրվեստին, Փիրոսմանիի, Վանո Խոջա-
բեկյանի և այլոց արտահայտչական տեսագծերին: Վերադարձը դեպի «պրի-
միտիվիզմ» XX դարավերջի գրականության համապատասխան բնորոշ ուղղու-
թյուն է, որի մոռացված շերտերը Դաշտենցը հայտնաբերեց հայոց բանա-
հյուսական պատմումներում, ներկայացնելով վերին աստիճանի տպավորիչ
պատմություններ:

Հիշենք, օրինակ, «Ինգլիզի թագավորի նվերը», «Սոսեի կանչը», «Ով էր
կրգում լուսնյակ գիշերին», «Մակար և Մանուկ» և մյուս նովելները, կամ էլ

«Զմոն»՝ պատմությունն այն կնոջ, որին գյուղի կանայք ցանկանում են մեկուսացնել գյուղից՝ լիբր վարքի համար. «Սասնո ճամփի վրա Տատրակ անունով մի գյուղ կար: Ծանձիկ սարը իր մերկ ծունկը ծալելով սեղմել էր նրա ծոծրակին, իր ոտնաթաթի վրա խաղացնելով բրգաձև բարդիների մի գեղեցիկ պուրակ:

Եկա, եկա ու դեմ առա այդ գյուղին:

Զմոյին ես այդտեղ տեսա:

Զմոններ ամեն տեղ կան:

Աշխարհը չի կարող լինել առանց Զմոնների:

Մեծահարուստ տներից մեկի առաջ կանգնած էր գյուղի ռեսը, գլխին թաղիքն սև գդակ, նախշուն գոտին մեջքին ուրած, ծխատուփը խրած գոտու տակ:

Գյուղի բոլոր կողմերից բազմություն էր հավաքվում ռեսի շուրջը, գրել-խավորապես կանայք: Աջից ու ձախից հարսներ էին գալիս, և ի՞նչ շարմաղ հարսներ: Ոմանք աղբյուրից էին տուն դառնում, լիքը կծերը ուսերին, ոմանք նոր էին գնում ջրի, բայց ջրի ճանապարհը փոխելով շտապում էին դեպի ռեսի ապարանքը: Գալիս էին քաղվոր կանայք, գալիս էին սարվոր կանայք, ու ամենքը կանգ էին առնում ռեսի տան առաջ: Ու բոլորի դեմքին բողոքի արտահայտություն կար, դժգոհություն և զայրույթ: Մեկ-մեկ եկան, խումբ-խումբ եկան, լիք կծերով եկան, դատարկ կծերով եկան, խոտով ու խոտակապով եկան, փոցխով ու մանգաղով եկան: Եկան, մոտեցան, խտացան ու շրջապատեցին ռեսին:

Պատումային այս ռիթմը, որ տիրապետում է ամբողջ գրքի հյուսվածքում, գալիս է հայ ժողովրդական էպոսից: Դաշտենցը վիպասը գրելիս սուսուրեն օգտագործել է Բանահյուսական նյութեր՝ քնարական և էպիկական երգեր, թեմալոր դարձվածքներ և ավանդապատումներ, դիմել է տեղագրական-ազգագրական, աշխարհագրական, հիշատակարանային աղբյուրներին՝ առավելագույնս հարադատ մնալով պատմության ձայնին:

Վերահիշյալ հոգվածում Մ. Գալշոյանը գրում է, որ Դաշտենցը «մեղ է ժառանգում հայրենի եզերքի կենդանի քարտեղը», — բնակավայրեր, վանքեր, ճանապարհներ, լեռնաշղթաներ, բերդեր, աղբյուրներ, բուսական ու կենդանական աշխարհ, կամուրջներ, տարազներ... «Եվ այս ամենը բաբախուն, հունցված սիրո ու կարոտի շնչով:

Բայց բոլորից առաջ և ամենից առավել, — շարունակում է մեկնաբանը, — մեղ է ժառանգում հայ ֆիգայիների հզոր կամքը, հրեղեն շունչը, մեծ ոգին, շարի դեմ ծառացած նրանց առասպելական կերպարը:

Սա էլ վիպասքին հաղորդում է արդիական խորհուրդ:

«Խոդեդանից» հետո 50-ական թթ. «Չնհալի» նախնականությունում հրատարակվում է նաև Լ. Թարգյուլի «Կոմիտաս» վեպը:

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

Գրել է նաև պատմվածքներ, գերազանցապես մանկանց համար:

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

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

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

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

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



Անահիտ Սահինյան

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

«Վայելք» (1942) վերնագրով առաջին վիպակը արժանացավ ուշադրության, Դ. Դեմիրճյանը ղնահատեց հեղինակի «ուր գիտողականությունը և հոգևբանության ցուցադրման ռեալիստական կերպը»:

«Վայելք» կանխորոշեց Սահինյանի նախասիրությունը՝ բարքային-սոցիալական արձակի հակումը: Դրա արտահայտությունն էր նաև «Խաչուղիներ» բազմաճյուղ և բազմահերոս վեպը (1946):

«Խաչուղիներ» վեպով Սահինյանը ներկայացրեց մեջ վերականգնեց կյանքի ճշմարտության ավանդների արհեստականորեն ընդհատված գիծը, իրականության դրամատիկ

հանգույցների և մարդկային հոգեբանության զիզգազների բացահայտման միջոցով դիտելով հասարակության առաջադիմության ճանապարհը: Վեպն, ըստ էության, ասպարեզ բերեց արձակագրի գրական դիմանկարի կարևոր գծերը՝ կյանքի նյութի կողմնորոշումը, գեղարվեստական խնդիրների հասարակական կարևորումը, բարոյական մաքսիմալիզմ, «գրական-ձևական խաղերի» հանդեպ բացասող կեցվածքը:

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

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

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

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

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

հոգեբանական գործողությունների վրա: Այս ճանապարհով նա թևակոխում է իր մասնավոր նպատակադրման՝ մարդկային իսկական երջանկության թեմայի բնագավառը: Ընտանեկան-հոգեբանական թեքումով գրված վեպի մեջ, հեղինակային նման դարձդարձումներով շեշտվում են երկի դաստիարակչական պաթոսը և բարոյական միտումը:

Մաճկալյանը, Արտաշեսը, որոշ հանգամանքների մեջ նաև Շաղիկը հասարակական կյանքում ակտիվ, անձնվիրություն չափ գործին նվիրված, մոռացությունից բարձրացած անհատներ են, երեքն էլ ազնիվ ու մեծահոգի, մարդկայնորեն համակերպի, բայց երեքն էլ կենցաղի մեջ ձախողակ, մարդկային երջանկության վերաբերյալ իրենց կառուցած խաբիուլ պատկերացումներով դրամատիկ տառապանքի խաշուղիներն ընկած անձնավորություններ: Նրանց ճակատագրով հեղինակը ցուցադրում է արդեն զգալի վաղեմություն ունեցող էթիկական հայացքների վերանայման և նույնիսկ դրանցից հրաժարվելու, նոր, նրանց կարծիքով, ավելի կատարյալ կյանքի սկզբունքներ դաժանելու հոգեբանական ընթացքը:

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

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

Իսկ Արտաշեսը: Նրա համար անակնկալ, լայց անսպասելի չէր իրերի այսպիսի դասավորությունը՝ ընտանիքում օրեցօր խորացող այն ճեղքվածքով, որ ծայր էր առել ընտանիքի վերաբերյալ սեփական «չեմոնցային» հայացքների պատճառով:

Ահա մի ընտանեկան կոնկրետ դրամա՝ բարդ հանգույցով, որ պահանջում է լուծում: Կյանքի անողոք դարձդարձումներով ստեղծված այս խճճված փոխհարաբերությունը ներկայացնելով, Սահինյանը, բնականաբար, պետք է որոներ լուծման բանալին: Իսկ որտե՞ղ: Հեղինակը պատասխանը պատրաստի չի դնում ընթերցողի առջև, որպես բարոյախոս, որպես սոցիոլոգիական կանխակալ թեզ, այլ պատասխանը որոնում է հերոսների կենսագրության, նրանց անցյալի և ապագայի, հասարակական առնչությունների, նրանց բարոյական հատկությունների մեջ: Այս դիրքերից էլ վնասված սկսվում է ազնիվ ու շահագրգռված, կրքոտ ու համոզված պայքար ոչ թե Մաճկալյանի, Արտաշեսի ու Շաղիկի դեմ, այլ նրանց բարոյական ներքին կատարելագործման համար, բոլոր տեսակի վաղաճուկ քամիներին դիմացող հաստատուն ընտանիքի, մարդկային բարոյականության սկզբունքների հաստատման համար:

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

յորության ճանապարհով հասավ ճշմարտության, վերադարձավ ընտանիք։ Այս ձևով է մտածում ոչ միայն հերոսուհին, այլև «տուժած» կողմը՝ Մաճկալյանը։

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

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

Շաղիկի և Մաճկալյանի միջև անխուսափելի անհրաժեշտությամբ առաջացած ցավագին խզումը,— խոր ապրումներ ունեն թե՛ մեկը, թե՛ մյուսը, —վեպում չի դիտվում որպես հոգեկան ուժերի նահանջ և մի «երկրորդ» անձնավորության՝ Արտաշեսի նկատմամբ տաժած խղճահարության արտահայտություն։ Ո՛չ։ Շաղիկը,— եթե հարցին նայենք սահմանափակ բարեկեցության տեսանկյունից,— Մաճկալյանի հարկի տակ ավելի լավ կարող էր զգալ իրեն։ Բայց նա միևնույն է, Մաճկալյանի ներկայության պայմաններում իսկ պետք է դառնար դեպի Արտաշեսը, և Մաճկալյանն էլ պետք է օգներ նրան այդ հարցում։ Այդպես էր պահանջում ոչ միայն տվյալ դեպքը, այլև Շաղիկի մեջ կատարված հոգեբանական բեկումը, բարոյական հայացքների վերանայումը։ Շաղիկը և նրա հետ միասին Մաճկալյանն ու Արտաշեսը, ամեն մեկը յուրովի, սեփական տառապանքի փորձով, հանգում են այն ճշմարտությանը, որ մարդկային անհատականության արժեքը նախ և առաջ պայմանավորված է ներքին բովանդակությամբ, որ, ելնելով հասարակական ընդհանուր նորմաներից, յուրաքանչյուր անհատ պետք է գտնի այդ նորմերին ներդաշնակող գործողությունների իր ինքնուրույն, ստանդարտից հեռու ձևը։ Գիտակցված, որոշ իմաստով ազատ գործողությունն է դառնում միմյանցից ժամանակավորապես «օտարացած» հերոսների համեմատելիության պատվանդանը, և այս հարցում է արտահայտվել հեղինակի շրջահայացությունը։ Նաև գրքի ակներև մանկավարժական տենդենցը, որի շնորհիվ «կենցաղային» առօրյա դրվագը հասցվել է ժամանակի հասարակական հուզիչ պրոբլեմի բարձրությանը։

Հեղինակը ճիշտ է ըմբռնել, որ արժարժված հարցերը ենթադրում են նաև նույնատիպ փոխհարաբերությունների սյուժետային զուգահեռներ, և այդ նպատակով վեպի էպիկական ծավալուն կտավը հազեցրել է սոցիալական նշանակալից այլ խնդիրներով։ Դրանցից առանձնանում են մասնավորապես նոր սերնդի՝ Սարիկի և Սեդայի, Պերճի և Զարիկի սերնդի նկարագրության գիծը,— սա վեպի դրական լիցքն է, ինչպես և սպառողական հոգեբանությունը ներկայացնող հերոսների խումբը (Գրիշա Առաքելով, Զուլիետա, Արտո Համազասպյանի ընտանիքը),— սա էլ վեպի բացասական լիցքն է։

Ընտանիքի «կամերային» թեմայի էթիկական լայն բովանդակության հարցը դնող հեղինակը, բնականաբար, պետք է դիմեր մարդկային այլևայլ կապերի օգնության: Հիշատակված սյուժետային գծերը այս իմաստով վեպում չեն ծառայում որպես ցուցադրման նյութ, այլ առաջ են շարժում վեպի էական գաղափարը՝ մարդու վարքագծի բարոյական հիմունքների մեկնաբանությունը: Այս տեսակետից վեպում սկզբունքային արժեք է ձեռք բերում հոգեբանական սատիրան՝ ուղղված դյուրությանը նվաճվող և նույնքան արագորեն քանդվող ամուսնական հարաբերությունների դեմ. այդպիսին է Գրիշա Առաքելովի՝ փայլով դրված հարսանիքի տեսարանը, արտաբուստ սովորական մի արարողության պատկեր, ներքուստ՝ ուղղված մարդկային երջանկության այն ըմբռնումների դեմ, որոնց հավատո հանգանակը կյանքից շատ կորդելու, բայց կյանքին քիչ բան տալու, աշխարհը քմահաճույքների դաշտ դարձնելու քաղքենիական փիլիսոփայությունն է: Անհատական զգացմունքի ազատության հարցը երբեք չի զբաղեցրել Գրիշա Առաքելովին՝ կյանքի լայն պողոտայով քայլող, անձնապաշտական սկզբունքները վարպետորեն թաքցնող, դարդիման տղաների հետ «կենսուրախ» վայելքի համոզված պաշտպան այդ երիտասարդին: Երբեք նա չի մոտրել իսկական սիրո, ընտանեկան սրբության, ընտանիքի կազմակերպման դրամատիկական դրժվարին հարցերի մասին, այնպես, ինչպես Ջուլիետը ամուսնական առաջադիման սոսկ վայելքի ու արտաքին վայելչության մղումներով:

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

Համազասպյանի կապակցությամբ նորից ակամա հիշում ես Մաճկալյանին. մեկը շահել է կյանքում, մյուսը՝ անվերջ կորցրել, բայց որքան ամբողջական է Մաճկալյանը նույնիսկ իր թերություններով ու ռաթաբումներով, որքան նա իր մեջ ուժ է գտնում՝ նորից որոնելու, ստեղծագործության ու հասարակական գործունեության մեջ որոնելու անձնական կյանքում տանուլ տվածը. վեպը եզրափակող իմաստալից դիտողությամբ, — պատերազմից վերադարձած ու փառաբանված հերոսը հանգստի իրավունքից ավելի պերադասում է աշխատանքը հեռավոր շրջանում, — Սահինյանը շեշտում է հերոսի վարքագծի այս բարձր հիմունքը:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Հերոսի համար լուսավոր ներշնչանքներ են գյուղական բնությունը, աշխատասեր հայ գյուղացիները, իր տատն ու մայրը, իսկ բացասական գրգիռներ են հարուցում սոցիալական հակամարտությունները:

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

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

Անահիտ Սահինյանը «Ծարավ» վեպը գրելու համար տարիներ շարունակ հետազոտել է XX դարի հայոց իրականության բաղմամբիվ վավերագրեր, տնտեսական և քաղաքական կյանքի հիշատակություններ, պարբերական մամուլի հավաքածուներ, ժամանակակիցների հուշագրություններ:

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



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

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

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

Արձագանքելով «Ժամանակակից նյութի» գեղարվեստական յուրացման կոչերին, գրողները, իրենց հայացքները թեև շրջեցին գյուղի և քաղաքի տնտեսական շինարարության կողմը, սակայն, շատեղծեցին քիչ թե շատ տանելի գեղարվեստական որակ:

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

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

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

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

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

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

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

Պատմողը, ինչպես վայել է իր հասակին, վերադառնում է հայրենի Լեզերքի կենցաղին, բնությանը, առավելապես մարդկանց, որոնց շարքում առանձնանում է վարպետ Օհանի կերպարը: Քննադատությունը այդ կերպարը զուգահեռել է Ռ. Ռուլանի Կոլա Բրյունյոնի հետ՝ անսպառ կենսասիրության, աշխատասիրության, ժողովրդական տարերքի համար:

Հուրունցի գրելակերպի ամենաբնորոշ գիծը քնարական շունչն է՝ նուրբ հումորի և բանահյուսական ոճ ու դարձվածքների համադրությամբ:

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

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

«Մանկության և պատանեկության» թեմայի զեղարվեստական յուրացման առումով հայ արձակում նշանակալից էր Աղավնու «Շիրակի» հայտնությունը:

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

1930-ին ավարտում է Լենինականի մանկավարժական տեխնիկումը:

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

1954-ին լույս տեսավ «Շիրակ» վեպի առաջին հատորը, 1964-ին՝ երկրորդը: Աղավնու գրական երկրորդ մուտքը եղավ ավելի կազմակերպված, ավելի հասուն: Վեպի առաջին հատորը լայն հետաքրքրություն առաջացրեց, «Գրական թերթում» ծավալվեց քննադատական խոսակցություն, արտահայտվեցին տրամագծորեն հակադիր տեսակետներ:

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

Արծվնակի հուշապատումը վերականգնում է կենցաղի գունագծերով հարուստ ժամանակի դրամատիզմը, գյուղի ներքին կյանքը: Չնայած կերպարի որոշ ճեղքվածքներին (սոցիոլոգիական անբնական գույներ և կոշտացումներ), առաջին հատորում ներկայանում է իրրև ինքնատիպ բնավորություն:

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



Աղավնի

զիծական լիցքեր, մերթ հումորի շերտեր, մերթ ժողովրդական ասմունքի տարրեր, մերթ դրամատիկական սուր ապրումներ: Հիմնական շաղախով բուռնակային այդ ոճը, կարելի է ասել, նորություն էր հայ արձակույթ:

Արծվնակի պատմւի միջոցով Աղավնին լուծում է ավելի լայն գեղարվեստական խնդիր՝ ժողովրդի ճակատագրի:

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

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

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

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

«Շիրակի» տպավորիչ կերպարներից են Արծվնակի քեռին՝ գյուղի հայտնի ձկնորս Աղաբեկը, ուստա Դավիթը՝ օրնիրուն տղա տավորը, բոստանչի Նիկոլը, միտտանի Ավետ ապերը՝ ճշմարտություն որոնողը, որը ճշմարտության վիպական քարոզներից աստիճանաբար անցնում է հեղափոխական դործողության գաղափարին: Ավետ ապերը հանդես է գալիս իբրև ժողովրդական զինված պայքարի գաղափարակիր, գյուղացիությանը կողմնորոշում

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

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

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

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

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

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

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

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

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

նագդեցիկ տեսակարար կշիռ: Դա այն միկրոսոշխարհն էր, որում, ինչպես մի կաթիլ ջրում, ցուանում էին իրականության դիմորոշ գծերը:

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

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

Այսպես, «արեգացած» հեղինակը անխառն կարոտով ու ներողամիտ համորով է պատմում «համաշխարհային» հեղափոխության շուտափուլ ճամբավաբերի՝ նախկին կոմերիտական աշխատող Մուկուշի մասին, նրա թուլություններն անգամ մատուցելով իբրև առաքինություն: Ճիշտ հակառակը՝ ցասումով ու ոչնչացնող ծաղրով է պատմում «Պուճուրի» մասին, որը ստորկի հոգեբանությամբ աստիճանաբար մոտենում է «աթոռին»:

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

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

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

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

Այո, Արեգի պատկերացումներում իսկական, անխաթար, գոյության հրճվանքով լի մարդկանցից աստիճանաբար սահմանագծվում են դիմակ հագած «դերակատարները»: Հերոսների այս «բեկեռացումը», իհարկե, Աղավ-

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

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

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

Թեև հատուկ կուրսիվով Աղավնին չի շեշտում իր գրվածքի նման ուղղությունը, բայց վիպական հյուսվածքը ամբողջովին, ժայրիծայր շնչում է արժեքների պահպանման պաթոսով:

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

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

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

Պատմվածքի ժանրատեսակի շուրջն եղած տեսական նախապաշարմունքների պայմաններում իսկ ասպարեզ եկան մի շարք գեղարվեստական արժեքներ, ինչպես Գ. Մահարու «հյուսիսային» պատումները, Վ. Անանյանի պատմվածքները, Խ. Գյուլնազարյանի «Փշալարից այն կողմ» շարքը, Ս. Խանզադյանի, Ս. Այվազյանի, Բ. Սեյրանյանի, Ար. Ավագյանի, Ռ. Արամյանի պատմվածքները և այլն:

Պատմվածքը դարձավ մի շարք արձակագիրների կայուն նախասիրություն:

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

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

թեև գրել է նաև պիեսներ ու վիպակներ, սակայն, տարերքը մնում է նովել-պատմվածքը:

Սեյրանյանը հրապարակել է պատմվածքների մի քանի ժողովածու: Գրքից գիրք հասունացել է նրա գրիչը, կենդանի և բնական է դարձել արտահայտչությունը: Նրա գեղարվեստական նախասիրությունը այն պատմվածքն է, որ պահանջում է հանգույցների լուծում, սյուժետային որոշակի նկարագիր:

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

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

Այդ հատկությունները պատմվածքագիրը տեսնում է ծեր անտառապահ Ռուսեփ ամու («Միրանաքարի անտառապահը») վարմունքների, ընտանեկան սրբությունը անխախտ պահած գերջկուհիների հավատարմության մեջ («Մաղկած ալիքներ», «Անթեղած կրակներ»), անծանոթ մարտիկի կյանքը փրկած աղջկա կերպարում («Գյուլիսապահ»), գեղապետ Լոռեցյանի էության մեջ, («Առաջին պարգևը»), միլիցիոներ աղջկա հպարտ կեցվածքում («Փաթիլներ րի տակ»):

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

Բ. Սեյրանյանը գծել է նաև «մտնր մարդկանց» նրբժական դիմանկարներ: Վերջին տարիներին գրած մեծաքանակ գրվածքներից դարձյալ առանձնանում են պատմվածքները՝ նովելային թեքումով:

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

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

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

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

Ավագյանի պատմվածքների մեծ մասի նյութը քաղված է իրանական միջավայրից:

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



Աքիգ Ավագյան

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

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

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

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

գծում» Ավագյանը անդրադարձնում է այն ծանր թախիծը, որ ներխուժել է անտառամերձ փոքրիկ գյուղը, տիրապետության տակ առել միակ թոռանը սպասող տատիկին, տխրությանը պատել արտը աշխարհը: Բնական է ամբողջ պատմվածքը՝ սկսած Ասլանի կալանավորման տեսարանից մինչև նրա հողաթմբի շուրջը թախծոտ շնային հայացքով պտտվող Բողարի բնաղդային գործողությունները:

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

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

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

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

Պատերազմին հաջորդած տարիների արձակի ժանրային քարտեզը նշվում է մի շարք կետերով՝ արձակ բանաստեղծություն, խոհական մանրապատում, գեղարվեստական ակնարկ, հուշագրություն, ճանապարհորդական նոթագրություն և այլն:

Արձակ բանաստեղծության և խոհ-մանրապատումի ժանրատեսակում հայտնի են դառնում Լ. Հուրունցի, Ռ. Արամյանի, Շ. Սաֆյանի գործերը, վավերագրության ասպարեզում՝ Վ. Խեչումյանի «Դուլներ և երանգներ» գիրքը, Լ. Հուրունցի «Ղարաբաղ, հայրենի եզերք» պատումը, Ֆրանսիայի դիմադրության շարժման հերոսների մասին Միքայել Հակոբյանի շարադրած դեպքորոտ, Զ. Դարյանի ժողովրդագիտական «Քասաղը», և վերջապես Գ. էմինի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» բանաստեղծական ասքը, որում պատմական հղումների և զուգահեռների, քնարական և հրապարակախոսական շեղումների միջոցով տրվում է Հայաստանի գեղարվեստական կենսագրությունը:

Հայ գեղարվեստական արձակում, չնայած մեծ բանակին, չկար նոր որակ նաև ժանրի նորացման ու ձևերի բազմազանացման առումներով:

Տիրապետող էր դեռևս 30-ական թվականներին Սիրասի «Զգրված օրենքից» և նմանատիպ գրվածքներից ծայր սուած «կնիծ-էպիքական լայնություն» կաղապարը՝ «կյանքում այդպես է լինում» հակագեղարվեստական ելակետի տրամաբանական արգասիքը:

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

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

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

Այս առումով հետպատերազմյան հայկական վեպը ոչ միայն չէր ցուցադրում առաջադիմություն, այլև ճգնաժամային իրադրության մեջ էր նաև պատմվածքը, որը համատարած մասով շարագրություն էր, գեղարվեստական ձև չունեցող անկենդան մարմին:

ԹԱՏԵՐՈՒԹՅՈՒՆ

Տասնյակ ագիտկաններից և թատերական ինքնագործունեության համորգրված սկետներից հետո, շուտով ասպարեզ եկան իրադարձությունների արձագանքող հակաֆաշիստական ուղղության դրամաները:

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

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

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

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

Բնութագրելով ռազմական օրերի թատերագրությունը, քննադատներից Ս. Հարությունյանը իրավացիորեն գրեց, որ առաջին պլան մղվեց թեման, իսկ մարդու կերպարը անջատվեց գաղափարից⁵¹:

Պատերազմի տարիների թատերագրությունը տասնյակ սխեմատիկ-հոե-տորական պիեսների կողքին ստեղծեց նաև գեղարվեստական արժեքի գործեր: Առաջին տեղում է ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունը (1946): Օգտագործելով անտիկ և կլասիցիստական ողբերգության, ապա նաև պուշկինյան «Ժողովրդական դրամայի» և Լ. Շանթի թատերագրության ավանդները, գործի դնելով իր ստեղծագործական ձիրքերը, Զարյանը գրեց պատմաառասպելական նյութով ժամանակակից հարցերին (անհատի և պետականության, հերոսի և հայրենիքի) պատասխանող «Արա Գեղեցիկը»:

Առհասարակ թատրոններին գրավում էր պատմական թեման: Դրա արտահայտությունն էին Մուրացյանի «Գևորգ Մարզպետունի» և Բաֆֆու «Սամվել» պատմավեպերի բեմավորումները և բեմադրությունները:

Ռազմաճակատային սխրանքներից բացի, թատերագրության նյութ դարձան նաև «թիկունքի ապրումները»: Դարձյալ սխեմա-պիեսների մեջ որոշ հոգեբանական կնճիռներով հնչեղություն գտավ անվանի դերասան Վաղարշ Վաղարշյանի «Վանքաձոր» պիեսը (բեմադրվեց 1944-ին, տպագրվեց 1946-ին):

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

«Վանքաձորի» մեջ, որ արժանացել է լավագույն պիեսների հանրապետական մրցանակի, Վաղարշյանը, հրաժարվելով կյանքի երևույթների փաստացի վերարտադրման դիրքերից, դրամատիկական շեշտը (նեղքին դրամատիզմը) խորացրեց պրոբլեմի հոգեբանական (նաև փիլիսոփայական) դրվածքով:

«Վանքաձորի» գլխավոր հերոսը՝ Սեթո դային, ազնիվ, ճշմարտախոս, մեծահոգի անձնավորություն է, մարդկանց այն կարգից, որոնց անվանում են «ճշմարտություն որոնողներ»: Այդ որոնումների ընթացքում Սեթո դային գտնվում է պասիվ հայեցողականության սահմաններում, նրա պատկերացումները արդարամտության վերաբերյալ կրում են փոքր-ինչ վերացական բնույթ: Սեթո դայու հոգեկան վերածնունդը ներկայացնելու համար թատերագիրը նրան դնում է իրականության հետ բախման մեջ: Պատերազմի տարիներին Սեթո դայուն նշանակում են կոլտնտեսության պահեստապետ: Անփորձության և ազնվության պատճառով ընկնում է ծուղակը. մի խումբ հափշտակիչներ Սեթո դայուն մեղադրում են սերմացուի զոդության մեջ: Հենց այդ օրերին էլ կոլտնտեսության նախագահ է նշանակվում Սեթո դայու աղջիկը՝ Լուսիկը, որը գործնականության և եռանդի հորհրդով վայելում է գյուղացիների վստահությունը: Լուսիկը հավատացած է, որ հայրը ազնիվ ու անմեղ է, սակայն հակառակորդի «ապացույցները» նրան թվում են անառարկելի (կեղծված են փաստաթղթերը) և առաջին նվազ Լուսիկը չի կարողանում հաստատել ճշմարտությունը: Սեթո դային հոգեկան խոր ցնցում-

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

Թեև հետպատերազմյան շրջանի թատերագրությանը կոչ էր արվում դիմելու օբյեկտի ղեկքին, սակայն ասպարեկում կամ քնարական շնչի վողեվի կատակերգություններն էին (ինչպես Արամ և Աշոտ Պապայանների «Մեծ հարսանիքը», 1945), կամ պատմականագրական թույլ պիեսները Մ. Նալբանդյանի, Խ. Աբովյանի և այլոց մասին, կամ կենցաղային թեքում ունեցող կատակերգական սխեմաները (ինչպես Մ. Քոչարյանի «Հին հիվանդությունը», Ն. Զարյանի «Աղբյուրի մոտը»), կամ էլ ողբանդանական պաթոսի երկերը (ինչպես, Լ. Ղարազյուզյանի և Գ. Տեր-Գրիգորյանի «Այս աստղերը մերն են», Գ. Բորյանի «Բարձունքներում»): Թատերագրության զարգացման համար դժվարին ժամանակներ էին: Ժանրային դժվարությանը ավելանում էր տեսական հրահանգավորումը՝ թատերագրությունը զարգացնել «անկոնֆլիկտայնության» հունով, իբրև լավի և էլ ավելի լավի, կամ լավագույնի բախում: «Անկոնֆլիկտայնության տեսության» առաջարկած ճանապարհները, բնականաբար, հարուցում էին անկենդան և անարյուն կերպարներ, այսպես կոչված, «իդեալական հերոսներ», որոնց վրա դրվում էր ճշմարտությունների ազդարարելու ձայնափողային դեր:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Մեկոդրամայի ժանրային կանոնների պահպանման առումով ավելի ուշագրավ պիես է Հայաստանի քաղաքացիական կռիվների հերոսական անցքերից պատմող «Վարդեր և արյունը»: Մեկոդրամայի իսկական հերոս է Ծնոթը, որն իր թույլ տված ճակատագրական սխալի պատճառով ունենում է հոգեբանական ներքին ապրումներ ու հարցականներ, իհարկե, ոչ խոր դրամայի սահմաններում: Պիեսը, չնայած մի շարք արժանիքներին, թատերագիտության մեջ դիտվեց իբրև նպատակաբանական թուտերագրության արտահայտություն (սյուժետային կեղծ քայլեր, հանգույցների անհավաստի լուծումներ և այլն):

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

Հետագա տարիներին գրած բազմաթիվ պիեսներից աչքի ընկան «Վաթ-սուն տարի և երեք ժամը» (1965), «Բեկորը շարժվում է» (1967), «Հյուսիսային ռուպոտդիա» (1979) թատերագրությունները:

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

ՔՆՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

Պատերազմի տարիներին ընթացիկ քննադատությունը՝ «Գրական թերթի» ժամանակավոր դադարից հետո գերազանցորեն կենտրոնացած էր «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1943—1955-ին՝ «Սովետական գրականություն և արվեստ»): Տպագրվում էին գրախոսություններ և հոդվածներ՝ առավելապես հրապարակախոսական լիցքի և հայրենասիրական շնչի: Առավել բեղմնավոր էին էդ. Թոփչյանը, Ռ. Վարդազարյանը, Ռ. Զարյանը, Տ. Հախումյանը, Աս. Ասատրյանը, Հր. Մուրադյանը, Վ. Թերզիբաշյանը, Խ. Սարգսյանը և այլք: Կարելի է ասել, որ հրապարակ եկող բոլոր գրքերը արժանանում էին մամուլի արձագանքներին: Պատերազմի տարիներին տպագրվեց Խ. Սարգսյանի հոդվածների շարքը՝ ընթացիկ արձակի և պոեզիայի մասին, որից ձևավորվեց նրա «Հայրենական պատերազմը և գրականությունը» ժողովածուն (1946): Դա ըստ էության այդ ժամանակաշրջանի գրականության համառոտ ուրվագիծն է:

Խորեն Սարգսյանը (1891—1970) ծնվել է Շուշի քաղաքում: Սկզբնական կրթությունն ստացել է Բաքվի գիմնազիայում, բարձրագույնը՝ Պետերբուրգի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում. ուսուցիչներն էին Ն. Մառը, Մ. Զավախիշվիլին, Ն. Ադունցը, ուսն նշանավոր գիտնականներ:

1921-ին փոխադրվելով Երևան, աշխատել է մատենագրական արխիվային-թանգարանային հաստատություններում (եղել է Գրական թանգարանի դիրեկտոր), միաժամանակ կատարել է մանկավարժական և գիտական աշխատանք: 1943—1947 թթ. եղել է Գրականության ինստիտուտի դիրեկտոր, այնուհետև՝ հին և միջնադարյան գրականության բաժնի վարիչ:

Խ. Սարգսյանի գրականագիտական-քննադատական գործունեության սկիզբը նշանավորվեց «Վահան Տերյան» (1926) և «Լևոն Շանթ» (1930) փոքրադիր մենագրություններով. ժամանակի համար բավականաչափ հստակ ձևակերպումներով դրանցում վերլուծված է նշանավոր գրողների ստեղծագործության ներքին աշխարհը:

20—30-ական թվականներին Սարգսյանը պարբերական մամուլում հանդես է գալիս իբրև ընթացիկ գրականության մեկնաբան: 1928-ին «Նորք» հանդեսում (գիրք առաջին) տպագրվում է Ակսել Բակունցի «Մթնածոր» ժողովածուին նվիրված հոդվածը, որը կարելի է համարել բակունցագիտության սկիզբը:

30-ական թվականներին Սարգսյանը հանդես է գալիս մի շարք հոդվածներով, որոնց մեջ քննության է առնում Մ. Արմենի «Երևանը» և «Հեղնար աղբյուր» վիպասքը, Ստ. Զորյանի պատմվածքները և այլն: Հիշարժան

է արվեստի արտացոլման տեսությանը և գեղարվեստական գրականության տեսությանը նվիրված հոդվածը:

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

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

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

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

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

Խ. Սարգսյանը նաև բնագրագետ էր (նա է հրապարակել Պ. Պոռյանի «Հուշիկները», Ղ. Աղայանի «Իմ կյանքի զխավոր դեպքերը»՝ գիտական ծանոթագրություններով), գրական թանգարանների կազմակերպիչ (նրա գործոն մասնակցությամբ են հիմնադրվել Հովհ. Թումանյանի տուն-թանգարանը Դսեղում, Հովհ. Հովհաննիսյանինը՝ էջմիածնում, Պ. Պոռյանինը՝ Աշտարակում):

Պատերազմի տարիների գրականագիտության համար առաջնահերթ խնդիր էր բազմադարյան հայ գրականության հայրենասիրական ներշնչանքների և ազատասիրական գաղափարների վերհանումը:

Այս ասպարեզի ամենաերևելի դեմքը Արսեն Տերտախյանն էր, որի աշխատությունների վերնագրերն իսկ վկայում են դրանց գաղափարական ուղղվածությունը՝ «Հայ հայրենասեր գրողներ» (Երկու դիմագիծ Հովհ. Թումանյան և Ղ. Աղայան), «Ղ. Ալիշանը և հայրենասիրությունը», «Հայ կուսիկներ» (1944) և այլն:

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

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

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

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

Շուտով (1893—1898) Մ. Աբեղյանը հայտնվում է եվրոպական համալսարաններում (Ննայի, Լայպցիգի, Բեռլինի և Փարիզի՝ Սորբոն)՝ կուտակելով գիտելիքների հարուստ պաշար:

Կենսագրության «եվրոպական հանգրվանում» Մ. Աբեղյանը շարունակում է իր գիտական գործը, որի պսակը եղավ գերմաներեն լեզվով շարադրված «Հայ ժողովրդական հավատալիքը» աշխատությունը, որը պաշտպանեց իբրև դիսերտացիա և ստացավ փիլիսոփայության դոկտորի աստիճան, միաժամանակ գերմաներեն լեզվով լույս տեսավ Լայպցիգում:

1898-ին վերադառնալով հայրենիք, Մ. Աբեղյանը ուսուցչական ծառայությանը (էջմիածնի Գևորգյան ճեմարան, Թիֆլիսի Ներսիսյան դպրոց և այլն) զուգընթաց ծավալում է հայագիտական բուռն գործունեություն՝ և՛ իբրև բանագետ-ազգագրագետ, և՛ իբրև լեզվաբան, և՛ իբրև բանասեր-գրականագետ:

Նախախորհրդային տարիներին գրած աշխատություններից լայն հռչակի են արժանանում «Հայ ժողովրդական առասպելներ Մ. Խորենացու Հայոց պատմության մեջ» (1901, էջմիածին), «Ժողովրդական խաղեր» (1904), «Հայ ժողովրդական վեպը» (1906—1908, «Ազգագրական հանդես»), «Ուրվագծեր 19-րդ դարու հայոց գրականության պատմությունից» (1908, «Արարատ»), «Մովսեսի Խորենացույ Պատմութիւն հայոց» (Տփղիս, 1913), «Ս. Գրիգոր Նարեկացի» (1916, «Ազգագրական հանդես»), «Աշխարհաբարի քերականություն» (1906, Վաղարշապատ) գործերը: Նախախորհրդային տարի-

ների կենսագրական տվյալներից ուշագրավ է Արեղյանի համագործակցությունը Կոմիտասի հետ, ժողովրդական և հոգևոր երգերի արժեքավորման ուղղությամբ:

Լինելով անմնացորդ հայրենասեր, Արեղյանը մեծ գործ է անում նաև խորհրդային տարիներին՝ հայագիտությունը հարստացնելով ազգագրական, լեզվաբանական, աղբյուրագիտական, գրականագիտական կոթողային աշխատություններով:

Մանկավարժական գործունեությանը զուգահեռ (Երևանի համալսարանի հիմնադիրներից էր) գրում է այնպիսի բարձրարժեք աշխատություններ, ինչպիսիք են «Հայոց լեզվի տեսությունը» (1931), «Լատին-ռուս-հայերեն բժշկական բառարանը» (1951), «Հայոց լեզվի տաղաչափությունը» (1933), «Հին գուսանական ժողովրդական երգեր» (1927), «Գուսանական ժողովրդական տաղեր, հայրեններ և անտուններ» (1940) և այլն:

Մ. Արեղյանի գիտական սխրանքը երևում է հատկապես հայ ժողովրդական վեպի՝ «Սասունցի Դավիթի» հրատարակության ու մեկնաբանության, փնչպես և հայ հին գրականության պատմության համակարգման ու մեկնաբանության ասպարեզում:

Հայոց էպոսագիտության գագաթն է հանդիսանում «Սասնա ծռեր» հայ ժողովրդական վեպի պատմմաների երկհատորյակը (աշխատակցությամբ Կ. Մելիք-Օհանջանյանի): «Սասնա ծռերի» առաջին (1936) և երկրորդ (մասն առաջին՝ 1944, մասն երկրորդ՝ 1951) հատորները՝ գիտական ծանրակշիռ ծանոթագրություններով, «Սասունցի Դավիթի» համահավաք բնագիրը (Կ. Աբովի և Ա. Ղանալանյանի հեղինակակցությամբ, 1939), իսկ ժողովրդական վեպին նվիրված հոդվածները այն հիմնաքարն են, որի վրա բարձրանում է ժամանակակից հայոց էպոսագիտությունը: Նշանակալից է նաև Արեղյանի վաստակը հին գրականության գեղարվեստական հուշարձանների լուսաբանության գործում: Դեռ զարսկզբից, ներգրավվելով հայագիտական լայնահուն շարժման մեջ, Մ. Արեղյանը դասախոսություններով և գիտական ուսումնասիրություններով արձագանքում է ազգային գրականության զանձների լուսաբանման Հովհ. Թումանյանի կոչերին և արժանանում մեծ բանաստեղծի քաջալերանքին:

Արդեն 1910—1917 թթ. նա ուրվագծում է հայոց հին բանաստեղծության զարգացման պատկերը:

Խորհրդային իշխանության տարիներին լեզվաշինարարական բուռն ասուլիսներին մասնակցելուց հետո (նշենք նրա վրիպումը հայոց լեզվի ուղղագրության ուղիղման հարցում) Արեղյանը իր ժամանակի մեծագույն մասը նվիրում է հին գրականության պատմության էջերի լուսաբանությանը:

«Հայոց հին գրականության պատմության» առաջին (1944) և երկրորդ (1946) գրքերին նախորդում են մի շարք աշխատասիրություններ (Կորյունի «Վարք Մաշտոցի»՝ բնագիրը և աշխատահարթ թարգմանությունը, 1941. «Հայոց միջնադարյան ստակները և սոցիալական հարաբերությունները նրանց մեջ», 1935. «Վերածնությունը հայոց հին գրականության մեջ», 1941. «Հովհաննես Սարկավազ», 1944 և այլն):

Հին գրականության պատմության երկհատորյակը այդ պատմության ուրվագծերի բոլոր նախորդ փորձերից, — ինչպես մեկնաբանում են բանասերները, — տարբերվում է ոչ միայն նյութի բազմաշերտությամբ, ժանրային

հարստությամբ, ոչ միայն պարբերացման նոր սկզբունքներով, այլև մեթոդաբանական նոր մոտեցումներով⁵³:

Ի տարբերություն XIX դարի ավանդական բանասիրության (Ս. Սոմալյան, Ա. Գաթրեճյան, Ստ. Պալասանյան, Գ. Զարբհանալյան, Վրթ. Փափազյան, Ա. Զամինյան և այլն), Մ. Աբեղյանը գիտական ամուր հիմքերի վրա է դնում գրականության զարգացման օրինաչափությունների և պարբերացման ճիշտ սկզբունքների որոնման խնդիրները:

Աբեղյանի շրջանաբաժանումով հայոց հին գրականության պատմությունը ներկայացվում է «Նախնական առասպելա-պատմական բանահյուսության», «Սկեղեցա-քաղաքական մաքառման գրականության», «Վերածնության գրականության», «Գրականության նորոգումը 17—19-րդ դարերում» մեծ բաժիններով՝ սրանց տասնյակ ենթագլուխներով⁵⁴:

Մ. Աբեղյանի գիտական քննությանն են արժանացել հին առասպելները, ավանդական վեպը, գրերի գյուտը, Թուրքմանական գրականությունը, պատմադրությունը, ժողովրդական վեպերը, վիպական բանահյուսությունը, վկայաբանությունները, հոգևոր երգերը, սուակագրությունը, քնարերգությունը, տաղասացությունը և այլն:

Ստեղծելով կուռ համակարգ, Մ. Աբեղյանը գրական ժանրերին և հեղինակներին տալիս է այնպիսի խոր ու ճկուն բնութագրություններ, որոնց կողքով չեն կարող անցնել հին գրականության հետազոտողները:

Մ. Աբեղյանի աշխատությունը, իրավամբ, ունի դասական արժեք:

«...Պատմության» մեծագույն արժանիքը «մաքառման գրականության» տեսության հայտնագործությունն էր, ինչպես նաև հայոց գրականության Վերածնության ինքնատիպ երևույթի գնահատումը: Աբեղյանը՝ ներշնչված հայոց գրականության դարավոր բովանդակությունից ու երկարամյա փորձից, ամենաստույգ կետում գտավ նրա մաքառման էությունը, որ արտահայտվել է «Վահագնի երգի» հեթանոսական պատարիկից սկսած բոլոր ժանրերում և բազմատեսակ ստեղծագործություններում: Հայոց հին գրականության էության արեղյանական սահմանումը գիտական խոր կոահում էր և համահնչուն Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ հայ ժողովուրդը նորից ոտքի էր կանգնել հայրենիքի հետ միասին պաշտպանելու իր մշակութային գանձերը:

Հայրենական պատերազմի ավարտից հետո գրական քննադատության առանցքը դարձան գեղարվեստական շարժման նոր միտումների քննությունները:

Թատերագրությունը և արձակը, Թարգմանությունը և մանկական գրականությունը, իսկ առավելապես պոետական ստեղծագործությունը դարձան գրական բուռն ասուլիսների նյութ: Հիշարժան են 1946-ի ասուլիսը քնարերգության մասին՝ Տ. Հախումյանի ղեկուցման շուրջը և 1954-ի ասուլիսը պոեզիայի մասին՝ Հր. Թամրազյանի ղեկուցման շուրջը: Երկու քննարկումն էլ անցել են սուր բանավեճային շեշտերով:

Բուռն վեճեր հարուցեց «Литературная газета»-յում 1948-ին Ա. Կարապետյանի տպագրած «Ընդդեմ բուրժուական նացիոնալիզմի մնացուկներին» հոդվածը⁵⁵, որին, ի պոտասխան, «Պրավդայում» (հոկտեմբերի 15-ին) տպագրվեց Պ. Պոսպելովի «Տենդենցիոզ և անբարեխիղճ քննադատության չեմ» հոդվածը:

Հայ խորհրդային գրականությունը դառնում է արդեն գիտական ընդհանրացումների նյութ։ Դրա մի արտահայտությունն էր 1947-ին Մ. Արեղյանի անվան գրականության ինստիտուտի նստաշրջանը, որտեղ զեկուցումներով հանդես եկան Աս. Ասատրյանը, էդ. Թոփչյանը, Հ. Գյուլիքեխյանը, Ա. Կարինյանը, Ս. Հարությունյանը և այլք։ Նստաշրջանի նյութերը դարձան «Սովետական գրականության պրոբլեմները» կոլեկտիվ մենագրության հիմքը։

Ընթացիկ քննադատությունը զարգանում էր «Գրական թերթի» և «Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրի էջերում, ի հայտ բերելով խնդիրների սկզբունքային դրվածք, քննադատական ավյուն, գեղարվեստական-գաղափարական շփանիշների կիրառման հմտություն։ Մեծ թափ ստացավ հատկապես պայքարը գրական խոտանի դեմ՝ հանուն գրական վարսիտության բարձրացման։

Գրականագիտության մեջ նույնպես, սոցիոլոգիական կոշտացումներով խսկ, սկսվեց շարժում դասական ժառանգության քննադատական յուրացման համար։ Հրապարակվեցին Գ. Աբովի «Գարրիել Սունդուկյան» (1953), Աս. Ասատրյանի «Հակոբ Հակոբյան» (1955), «Հայ գրականությունը և ռուսական առաջին ռեոլյուցիան» (1956), Վ. Թերզիբաշյանի «Շեքսպիրը հայերին» (1956), «Հայ դրամատուրգիայի պատմություն» (գիրք I, 1959), Ռ. Զարյանի «Աբովյանի կյանքը» (1954), Գ. Հովնանի «Մաքսիմ Գորկին և հայ կուլտուրան» (1951), Հ. Ղանալանյանի «Ավ. Իսահակյան» (1955), Հր. Մուրադյանի «Դերենիկ Դեմիրճյան» (1954), Ա. Ոսկերչյանի «Ստ. Շահումյանի գրական հայացքները» (1947), Վ. Պարտիզոնու «Խաչատուր Աբովյան» (1952), Ս. Սողոմոնյանի «Ռոմանտիկական դրամայի տեսությունը» (1947), «Եվրոպական գրականության ուրվագծեր» (1954), Վ. Նալբանդյանի «Վարդանանց պատերազմը և Դ. Դեմիրճյանի «Վարդանանքը» (1955), Գ. Ստեփանյանի «Արփիար Արփիարյան» (1955), Ս. Արեղյանի «Հայ մամուլը և ցարական գրաքննությունը» (1957) մենագրությունները։

Նշանակալից գրականագիտական հուշարձան էր Ա. Ինճիկյանի «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և ստեղծագործության տարեգրությունը»։

Առամ Ինճիկյանը (1910—1975) ծնվել է Ախալցխա քաղաքում։ 1929—1932 թթ. աշխատել է իբրև ուսուցիչ սկզբում Գորիսի շրջանում, այնուհետև՝ Դսեղ գյուղում։ 1932-ին Երևանի մանկավարժական ինստիտուտից փոխադրվել է համալսարանի լեզվագրական ֆակուլտետը և ավարտել 1933-ին։ Նորից աշխատել է իբրև ուսուցիչ և լրագրող, իսկ 1934—1937 թթ. սովորել է համալսարանի ասպիրանտուրայում։ Գիտական աշխատող էր արդեն, երբ կանչվում է խորհրդային բանակ և մասնակցում սպիտակ ֆինների դեմ մղվող կռիվներին (1939—1940)։ Այնուհետև մասնակցում է Հայրենական մեծ պատերազմին (1942—1945)։

Դեռ ասպիրանտուրայում սովորելու տարիներից Ինճիկյանը բացառիկ նվիրումով զբաղվում է Հովհ. Թումանյանի ժառանգության հետազոտությանը, այն համարելով իր կյանքի գլխավոր գործը։

Բանակից զորացրվելուց հետո գրում է Արա Գեղեցիկի առասպելի գրական մշակումներին վերաբերող ուսումնասիրությունը։ Հիմք ունենալով հայոց ազգային առասպելին Մովսես Խորենացու «Պատմության» մեջ տրված մեկնաբանությունը և Արայի պաշտամունքի մերօրյա գիտական բացատրությունները (Գր. Ղափանցյանի և այլոց) Ինճիկյանը բացահայտում է հայ

և օտարախելու գեղարվեստական մշակումների էությունը, առաջնությունը տալով ն. Զարյանի դիցապատմական ողբերգությանը՝ ոչ միայն բանաստեղծական ձևի, այլև բովանդակության ճշգրտության առումներով:

Հիսնական թվականներին Ինճիկյանը զբաղվում է Մ. Նալբանդյանի ժառանգությամբ, հրապարակելով «Միքայել Նալբանդյան» մենագրությունը (1954) և «Միքայել Նալբանդյանի կյանքի և գործունեության տարեգրությունը»: Վերջինս Նալբանդյանագիտության երևելի էջերից է, որով Ինճիկյանը շրջանառության մեջ է դրել Նալբանդյանի կյանքի շատ անհայտ էջեր: Այնուհետև գրել է դասականների երկերի առաջաբաններ (Հ. Ալամդարյանի և այլն), ճշգրտել է գրական բնագրեր (Պ. Պոռոջյանի, Մ. Պեշիկպաշլյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի), շարադրել է հայ նոր գրականության պատմության հինգհատորյակի առաջին հատորի ներածությունը, որը փաստորեն XIX դարի առաջին հիսնամյակի հայոց հասարակական-քաղաքական և մշակութային կյանքի համառոտ ու համակարգված պատմության ուրվագիծ է:

Կյանքի վերջին տարիներին անմնացորդ նվիրված էր իր կուռքերի՝ Հովհ. Թումանյանի և Ավ. Իսահակյանի գործի հետազոտությանը:

1969-ին լույս տեսավ «Հովհաննես Թումանյան. կյանքի և ստեղծագործության պատմությունը. 1869—1899» մենագրությունը, որտեղ մեծ բանաստեղծի դարավերջյան կյանքն ու գործը լուսաբանված են բացառիկ խնամքով, մանրակրկիտությամբ, նորահայտ փաստերի մեկնաբանություններով:

Բանասերը չհասցրեց գրել իր ծրագրած Թումանյանի գիտական կենսագրության երկրորդ մասը (դարասկզբի կյանքն ու գործը), ինչպես և անավարտ մնաց Ավ. Իսահակյանին նվիրված ծավալուն աշխատությունը, որի համար կատարել էր վիթխարի նախապատրաստական աշխատանք (դա են վկայում թողած քարտարաններն ու թղթապանակների գրառումները):

Հետպատերազմյան առաջին տասնամյակում առաջին քայլերն արեց քննադատ-գրականագետների նոր սերունդը, որին վիճակված էր վճռական դեր խաղալու հետագա տարիների գրական-գրականագիտական շարժման մեջ: Տպագրվեցին Հր. Թամրազյանի «Ալեքսանդր Շիրվանզադե» (1956), էդ. Զրբաշյանի «Պոեմի ժանրը սովետահայ գրականության մեջ» (1955), Հ. Սալախյանի «Ն. Վ. Գոգոլ» (1952), Ս. Սարիսյանի «Քննադատական ոեալիզմի սկզբնավորումը հայ գրականության մեջ» (1955), Լ. Հախվերդյանի «Մեր օրերի հայ դրամատուրգիան» (1955), Պ. Հակոբյանի «Խաչատուր Աբովյանի «Վերք Հայաստանի» վեպի ստեղծագործական պատմությունը» (1955), Ս. Աղաբաբյանի «Նաիրի Զարյան» (1954) և «Ստեփան Զորյան» (1955) մենագրությունները:

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Հայ մանկական գրականության դասական շրջանը կապվում է «Աղբյուր» և «Հասկեր» հանդեսների գործունեության հետ, այն հանդեսների, որոնցում Ղ. Աղայանի, Հովհ. Թումանյանի, Ստ. Լիսիցյանի և այլոց հետ տպագրվում էին Աթաբեկ Խնկոյանի առակներն ու Հայրապետ Հայրապետյանի բանաստեղծությունները: Հենց վերջիններս էլ եղան խորհրդային շրջանի ման-

կական գրականության սկզբնավորողները, պարբերական մամուլում տպագրելով ընթերցանը նվիրված բանաստեղծություններ, այլախոսություն-առականներ, բարոյախոսական նյութեր՝ բանահյուսական շնչի ու դարձվածքներով:

Շուտով հանդես եկան ուրիշ մանկագիրներ՝ Հակոբ Աղաբաբ, Սիմակ, Վ. Միրաբյան և այլք, որոնք համախմբվեցին «Պատկոմ» (Երևան, 1923) և «Կարմիր ծիլեր» (Թիֆլիս, 1923) ամսագրերի շուրջը՝ իրենց գրվածքներում առաջագրելով բարոյակրթական խնդիրներ:

Մանկական գրականության շարքերն են ներգրավվում ժամանակի հայտնի բանաստեղծներն ու արձակագիրները (Ստ. Զորյան և ուրիշներ), իսկ Ե. Զարենցը 1930—1934 թթ. հանդես եկավ մանկական գրականության դարգացմանը վերաբերող հոդվածներով և բանախոսություններով, ամենայն սկզբունքայնությամբ արծարծելով մանուկների համար ստեղծվող գրականության գեղարվեստականության, դաստիարակչական բնույթի, լեզվաոճական որակի հարցերը: Նրան բնավ չէր բավարարում 1929-ին հիմնադրված «Հոկտեմբերիկ» մանկական ամսագիրը (խմբագիր՝ Արաքս), թեև այն որոշ դրական գործ արեց նոր մանկագիրների (Վ. Վարդանյան, Մ. Կորյուն, Վ. Տալյան և այլք) հայտաբերման ուղղությամբ:

30-ական թվականներին մանկական գրականությունից վերաճում են առաջին պատանեկան գրվածքները, որոնց մեջ էին Ստ. Զորյանի «Սև Սեթոն» («Խուժան Արշոն» լույս էր տեսել 1928-ին), Վ. Անանյանի «Կրակե օղակի մեջ» (1930) և «Ուրսը» (1934) գրքերը, Մ. Արմենի «Սկաուտ» № 89» (1933) և «Առաջին պատկոմները» (1935) գրվածքները:

Պատերազմի տարիներին ևս գրվեցին մանկական երկեր՝ Դ. Դեմիրճյանի «Պույ-պույ մուկիկը» այլաբանությունը, Մ. Կորյունի հեքիաթ-պիեսները, Արաքսի, Լ. Թարգյուլի պատմվածքները, Հռ. Պողոսյանի բանաստեղծությունները, Ն. Զարյանի «Ամենագազան» երգիծական պիեսը:

Այս անունների մեջ անտարակուսելի է Մկրտիչ Կոջունի (1913—1984) վաստակը: Մնվել է Կարսի Ղզլախախ գյուղում:

Ունեցել է աշխատանքային բազմակողմանի գործունեություն: Տպագրվել է դեռ պատերազմից առաջ, սակայն արգասավոր գործ է արել հետպատերազմյան տարիներին, հանդես է եկել մանկական բանաստեղծություններով՝ գրված նախադպրոցականների համար, առականերով, հեքիաթներով ու պատմվածքներով, գրել է մանկական պիեսներ, որոնք լույս են տեսել «Զարիկն ու Քաջարիկը» ընդհանուր շապիկի տակ:

Մ. Կորյունի մանկական չափածոն լայն ընդունելություն է ունեցել նախադպրոցական և դպրոցական հասակի երեխաների մեջ:

Մ. Կորյունը կատարել է նաև թարգմանություններ Ս. Մորշակից, Գրիմ եղբայրներից, Կ. Զուկովսկուց («Բժիշկ Այրուլիտը») և այլն:

Մանկապատանեկան գրականության մեծ քանակ ստեղծվեց հետպատերազմյան տասնամյակում, գերազանցորեն «Պիոներ» ամսագրի (խմբագիր՝ Դ. Սևունց) էջերում: Սակայն այդ քանակը, մեծ մասամբ, չբարձրացավ գեղարվեստական քիչ թե շատ տանելի մակարդակի, իսկական մանկագրության, թեև այդ ասպարեզում կար ռուս գրականության (Ս. Մարշակ, Լ. Կասսիլ, Ա. Բարտո, Կ. Զուկովսկի, Յու. Սոտնիկ, Ս. Միխալկով և այլն), ինչպես նաև համաշխարհային մանկագրության փորձը, էլ չենք խոսում ևս:

Արժույանից մինչև Հովհ. Թումանյան ձգվող ազգային դասական ավանդույթների մասին:

Այդուամենայնիվ, ճանաչված գրողների՝ Ն. Զարյանի և Գ. Սարյանի, Գ. Բորյանի և Ս. Կապուտիկյանի կողքին Լրևացին նոր բանաստեղծների և արձակագիրների անուններ: Նախադպրոցականներին հասցեագրված մանկական շափածոյի ասպարեզում ուշագրավ էին Գ. Սարյանի («Խաղընկերներ»), Ս. Կապուտիկյանի («Փոքրիկ Արա, ականջ արա», «Տանը, բակում, փողոցում») ժողովածուները: Լայն համբավի արժանացան Գ. Բորյանի «Փայտե ձի», Խ. Հրաչյանի «Փնթի Սեթը», Թ. Ղարիբյանի «Լուսիկի կատուն», Վ. Վարդանյանի «Տնակը», Վ. Տալյանի «Փեշը» քրեատմատիական բանաստեղծությունները, նաև Մ. Կորյունի առակներն ու հանելուկները, Ն. Միքայելյանի, Ս. Խարազյանի, Ս. Մուրադյանի առանձին բանաստեղծությունները:

Մանկապատանեկան արձակը աչքի ընկավ թեմատիկ և ժանրային բազմազանություններով:

Խ. Գյուլնազարյանի նոթերը, Զ. Դարյանի «Իմ առավոտը» (1949) պատմվածքների գրավիչ ժողովածուն, Հ. Ղուկասյանի «Փոքրիկ վրիժառուներ» (1950) վիպակը, Վ. Արամյանի ռեալիստական պատումները («Տալգալի Երենքը» (1955) դարձան մանկական ընթերցանության գրքեր:

Մանկապատանեկան գրականության մեջ ձևավորվում են նոր ժանրեր՝ գիտաֆանտաստիկական և արկածային վեպ-վիպակը:

Գիտական ֆանտաստիկայի ասպարեզում աչքի ընկավ Աշոտ Շալբուր (Գասպարյան, 1905—1982), որը, անցնելով բանաստեղծության դպրոցը, 1942-ին գրեց «Գիշերային ծիածան» վիպակը՝ հայ գրականության մեջ ժանրի առաջին նմուշը: Այնուհետև գրեց պիեսներ և կինոսցենարներ, բայց առավել շափով կենտրոնացավ գեղարվեստական գիտաֆանտաստիկայի վրա, իրար հետևից տպագրելով «Սպիտակ ստվերների աշխարհում» (1951), «Տիեզերական օվկիանոսի կապիտանները» (1955), «Երկիր մոլորակի գաղտնիքները» (1960) վեպերը:

Շալբուրի վեպերը գրավիչ են հետաքրքրաշարժ սյուժեով, գործողությունների սրընթաց թափով, պայմանական իրադրությունների և հերոսների կապերով, սակայն դրանց մեջ թույլ է հերոսների ներքին աշխարհի հոգեբանական թափանցումը և անհամոզիչ են գիտական կոսմոսների հիմնավորումները:

Նորագույն ժամանակների հայոց մանկական գրականության ծաղկումը և ճանաչումը կապված է Վախթանգ Անանյանի (1905—1980) անվան հետ:

Վ. Անանյանը աչք բացեց Հայաստանի հյուսիսային գեղատեսիլ անկյուններից մեկում, Դա նախկին Դիլիջանի գավառի Պողոս-Քիլիսա (այժմ՝ Շամախյան) գյուղն էր, որտեղ ամեն ինչ՝ իր մանկությունը, գյուղական կենցաղն ու աշխատանքը, գյուղացու ապրելակերպն ու ծեսը, ամեն ինչ շաղխված էր բնության կանաչ շնչով:

Նրա կենսագրությունը բնության անմիջական շարունակությունն է, այն բնության, որի պաշարներն ու տպավորությունները եղան Անանյանի և՛ արմատը, և՛ ցողունը, և՛ պսակը: Երբեք նա չունեցավ ողբերգական խզումներ իր արմատներից և երբեք առիթ չունեցավ վերապրելու «Լինեի շոբան սարերում հեռու» հանրածանոթ բաղձանքը:



Վախթանգ Անանյան

Բնության ազատ որդիներից մեկը, որ քաղաք գալով, թեև փոխեց տավարածի տրեխն ու «մոխրալ» փափախը, մահակի տեղ ձևոքն առավ գրիչը, բայց ուշքն ու միտքը սար ու ձորերի հետ էր, քարանձավների, որսի, իր ծառ ու ծաղկունքի հետ:

Նրա կենցաղը մնաց բնության «կանոնների» հետ, ազատ կենցաղը, զգացողությունները մնացին բնության սուսմանագծին, աշխարհատեսության աղբյուրները եղան բնության անհամար ու պես-պես փոխակերպությունները: Այս հավատարմությամբ է բացատրվում Անանյանի վարքուբարքի, գրական ու գիտական գործի, բարոյախոսական դավանանքի հազվագյուտ ներդաշնակությունը:

Բնությունը եղել է նրա կայուն, անփոխարինելի դասագիրքը, թեև Անանյանը ստացել է նաև գրական դասեր: Իր իսկ գրավոր վկայություններով ինչ-որ տպագիր բան «ճանկն է ընկել», հետը տարել է սարերը, հովվական վրանները և սուզվել գրքերի գաղտնիքների մեջ:

Ընթերցող Անանյանը լավ, շատ լավ է իմացել իր «հաշիվը»: Գեղջկական անսխալ բնազդով նա մատը դրել է այն գրականության վրա, որը հարազատ էր սեփական գրական գեներին և որը կարող էր ճանապարհ դուրս բերել իրեն:

Ճանապարհի առաջին գրքերը եղան Հովհ. Թումանյանը՝ հայ գրականությունից, Ի. Ս. Տուրգենևը՝ ռուսականից: Մեկի բնաշխարհիկ շնչով ներթափանցված, ազգային գույներով և ժողովրդական շեշտերով հարուստ պատմությունները՝ «Անուշից» մինչև «Արջաորս», մյուսի «Որսորդի հիշատակարանը»՝ ռուսական բնության և ռուս մոլորիկի հզոր պատկերագրումներով:

Վ. Անանյանը հրաշալի պատմող է:

Ի՞նչ է պատմում: Որսորդական արկածներ, բնագիտական զրույցներ, գյուղական մասլահաթ ու անեկդոտ, ճանապարհորդական տպավորություններ, մանկության հուշեր, կենդանական և բուսական աշխարհի գաղտնիքներ և այլն:

Անանյանը որսորդական համազգեստով, հրացանով, ռևած, որսորդ ընկերների հետ միասին ոտքի տակ է տվել ամբողջ Հայաստանը՝ աշխարհագրական ու բնակլիմայական բոլոր գոտիներով և իր թափառումների ընթացքում կուտակած պաշարները, տպավորություններն ու զննումները հանձնել թղթին:

Դրանից գոյացել են նրա որսորդական պատմվածքների պրակները (1947, 1949, 1953, 1958, 1959), որոնք հայ կենդանագրության վառ էջերն են: Մեր գրականության մեջ մինչև Վախթանգ Անանյանը կենդանագրությունը՝ այս հասկացության գեղարվեստական նշանակությամբ, հարուստ ավանդներ չի ունեցել: Մի հոգվածում Անանյանը բավական նեղացած գրում է, որ 1500 տարվա գրականության մեջ ամեն ինչի համար տեղ է բացվել, բացի կենդանիների «ներքին կյանքից»: Դա համարում է մեծ անարդարություն: Եվ փառք է տալիս Հովհ. Թումանյանին, որ, սկզբնավորելով հայոց կենդանագրությունը, «սիրտ ու հոգի տեսավ յուրաքանչյուր կենդանի արարածի մեջ...»:

Ահա և Հովհ. Թումանյանի խոստովանությունը. «Վերջին ժամանակները... ինձ սաստիկ զբաղեցնում է կենդանիների ու բույսերի կյանքը—ես արդեն նրանց այնպես եմ նայում, որպես մարդուն—կենդանի ու բնական արարած»⁵⁶:

Վախթանգ Անանյանը ընդարձակեց կենդանագրության սահմանները, կենդանական աշխարհը ներկայացնելով իբրև յուրահատուկ ձևերով ապրող աշխարհ, որտեղ չեն բացառվում և՛ «խելացի գործողությունները», և՛ հոգեկան ապրումները, և՛ բարոյական ինչ-ինչ նորմեր՝ մայրական բնազդ, ծննդավայրի կարոտ և այլն:

Նրա ստեղծագործության այս առանձնահատկությունը տարիներ առաջ հարուցեց այն լեգենդը, թե իբրև Անանյանը մարդուն ստորադասում է կենդանուց կամ, լավագույն դեպքում, հավասարության նշան է դնում կենդանու և մարդու միջև: Միանգամայն սխալ տպավորություն:

Նրա արջերը նույն արջերն են, եղնիկները՝ նույն եղնիկները, քարայծերը՝ նույն քարայծերը, ինչպես բնության մեջ: Միայն թե Անանյանը իր իսկ սեփական զննումների և գիտական գրականության, մասնավորապես Բրեմի հանրածանոթ «Կենդանիների կյանքը» գրքի⁵⁷ տվյալների միջոցով կենդանական աշխարհի մեջ հայտնաբերում է հանրակեցության, ինքնապաշտպանության, սերնդապահպանման «մարդկային բնազդներ»:

Կենդանագիր Անանյանը, իհարկե, շատ ավելի ուժեղ է մարդագիր Անանյանից:

Վախթանգ Անանյանը նաև բնանկարիչ է՝ հայրենի բնության գույներն ու գծերը, խաղերն ու գաղտնիքները, քնքրությունն ու տարերքը, շունչն ու հոգին խորապես զգացող բնանկարիչ: Ե՛վ որսորդական մանրապատմաներում, և՛ բնասիրական գրույցներում Անանյանը զարմանալիորեն անմիջական ու ներշնչանքով ներկայացնում է հայկական բնանկարը՝ քարափներ ու եղեգնատներ, կիրճեր ու հովիտներ, ամպեր ու անձրև, ծաղիկ ու թուփ, գարնանամուտ ու աշնանամուտ:

Անանյանի բնանկարչությունն աննպատակ, անխորհուրդ բնանկարչություն չէ: Անանյանը նաև բնության բարոյախոսն է ու փիլիսոփան: Իհարկե, չարաչար կսխալվենք, եթե Անանյանի բնանկարչության մեջ որոնենք «ազատ բնության» և քաղաքակրթության ռուսոսոյական հակադրություններ, բնականի և սոցիալականի խզումներ, նույնիսկ բնության էլեգիական կարոտի շեշտեր:

Անանյանի բնափիլիսոփայությունը իր հիմքով առնչվում է այն հայացքին, որ առանց բնության հետ շփվելու մարդը աղքատանում է հոգով, կորց-

նում է էության ինչ-ինչ կողմեր, պարզապես մանրացնում է սեփական ամբողջականությունը: Իսկ բնությունը, նրա ճիշտ հայացքով, վերադարձնում է մարդու փաստական էությունը, ի մի է բերում նրա հոգեկան կառուցվածքը:

Սրանով է, թերևս, բացատրվում Անանյանի բնապատկերների կյանքային հրճվանքը: Անանյանը շունի տխուր, մեկամաղձոտ, սրտամաշ բնապատկերներ: Նա «ուրախ» բնության երգիչ է: «Կանաչ աշխարհի» ամեն մի երևույթից, ամեն մի բեկորից՝ թփի վրա նստած ցողի կաթիլից, դաշտահավերի ձայներից, ծառի առաջին բողբոջից սկսած նրա բնության նկարագրությունները ողողված են անզուսպ հրճվանքով, բնության հետ մշտական բարեկամության գնալու ապրումներով:

Մարդու և բնության բարեկամության դավանանքով Անանյանը հարազատության եզրեր ունի հայ մեծ բնապաշտ Ակսել Բակունցի և ուսս մեծ բնապաշտ Մ. Պրիշվինի հետ: Ինչպես Պրիշվինը, ինչպես Բակունցը, Անանյանը ևս բնությանը նայում է մարդակերպության (անտրոպոմորֆիզմ) ժողովրդական տարբերակի՝ դարից դար փոխանցված, ավանդական հումանիզմի դիրքերից, այն հայացքով, որ բնության և՛ բուսական, և՛ կենդանական հատվածներն արժանի են մարդու արձագանքին, նրա քնքուշ, բարի, հուզական վերաբերմունքին, որ բնությունը շռայլելով ներքին ուժերը, կարիք ունի մարդու աջակցությանը:

Քիչ չեն այն պատումները, որոնց մեջ Անանյանը հայտնաբերում է բուսական և կենդանական աշխարհի «հոգեկան գաղտնիքները», ինչպես, օրինակ, սարի շներին համակած տագնապը, կանաչ թփի անբարբառ կարոտը, որսորդական շների հուզմունքները, մայր արջի մղկտոցը սպանված քոթոթների համար, վայր ընկնող տերևների տխրությունը:

Մ. Պրիշվինն ունի շատ նշանավոր մի խոսք, որով բացատրում է իր նման բնության «խենթերի» էությունը. «Ինձ հարկավոր է բնության ինչ-որ թել, որ նման լինի մարդուն»: Մի ուրիշ խոսք էլ՝ «ռեալիզմը հոգու տեսիլքն է բնության պատկերների մեջ»:

Թեև Անանյանը երբեք չի զբաղվել այսպիսի «բարդ փիլիսոփայությունամբ», բայց նրա էության մեջ ապրել է բնության և մարդու հարազատության նույն զգացողությունը, բնության հավերժության նույն շունչը: Դրա սպացույցն է նաև «Ծն, որդիս և բնությունը» պատումների շարքը, որտեղ Անանյանը իրեն հատուկ հափշտակվածությամբ դասեր է տալիս բնության ներքին գաղտնիքների, հազվագյուտ ներդաշնակության, բնության «մարդկային կեցվածքի»՝ բարության և շռայլության մասին:

Հիսնական թվականներին Անանյանը դարձավ միջազգային համրավի տեր պատանեկան գրող: Այդ համրավի մեջ դեր ունեցան և՛ որսորդական-րնասիրական պատումները, և՛ «Սևանի ափին» (1951) ու «Հովազաձորի գերիները» (1956) գրքերը, որոնք, երկու տասնյակի հասնող թարգմանություններից բացի, ունեցան նաև կինեմատոգրաֆիական մշտնաջողումներ:

Ծնթաղում են, որ այդ վիպակների հաջողությունը, տարազգի ընթերցողին անծանոթ «էկզոտիկ Հայաստանի» բացահայտումն է: Սա իր հերթին: Վ. Անանյանը ընթերցողի առջև բացում է մի նոր բնություն, ինքնատիպ մի անկյուն, հրաշքների մի գանձարան, որը չի կարող չհետաքրքրել ժամանակակից հարցասեր ընթերցողին:

Սա միակ պատճառը չէ: Մյուսը Անանյանի պատումների բնական, հարազատ, անկաշկանդ շունչն է, գրելակերպի ուրախ շեշտը, իր առարկայի հրաշալի զգացողությունը:

Եվ, վերջապես, Անանյանի գրքերը գրավիչ են իբրև պատանեկության սիրելի ժանրի՝ «գիտաարկածային» գրականության երևույթներ:

Սեանա լճի դարավոր առեղծվածները պարզելու համար ոտքի ելած պատանիների խումբը՝ ծեր որսորդ Ասատուրի գլխավորությամբ («Սեանի փին»), հայկական առաջին ռոբինզոնադայի տղաները՝ իրենց ռոմանտիկական արարքներով («Հովազաձորի գերիները») չէին կարող չհրապուրել ռոմանտիկայի ծարավ պատանի ընթերցողներին: Մանավանդ որ գիտական «րոնտմաների ու արկածների նկարագրությամբ գրողն արծարծում է պատանեկան հասակի համար կենսական նշանակություն ունեցող բարոյական խնդիրներ, ինչպես իսկական ընկերություն, կամքի դաստիարակություն, պատվախնդրություն, ազնվության ըմբռնում և այլն:

Անանյանի հերոսներն իրենց տեղն ունեն սովետական պատանեկության սիրելի հերոսների՝ Ա. Գայդարի, Վ. Կավերինի, Լև Կասիլի հերոսների կողքին՝ իբրև հայրենասիրության, մարդասիրության, կամային բնավորության մարմնացումներ:

Յուրաքանչյուր գրող ունի իր գլխավոր գիրքը: Վ. Անանյանի համար այդպիսին են «Հայաստանի կենդանական աշխարհի» հինգ սովոր հատորները: Զարմանալի հատորներ, որոնցով ի մի եկան կենդանաբան-գիտնականը և գեղարվեստական խոսքի վարպետը, պատմաբանն ու բանասերը, լեզվաբանն ու որսորդը, հնագետն ու ազգագրագետը:

Այդպիսի մի ինքնատիպ և հարուստ աշխատություն շարադրելու համար անհրաժեշտ էր ունենալ Մխիթարյան միաբանների ճգնավորական համբերություն, «մի կում ջրով, մի նշխարով» աշխարհի բոլոր վայելքները հաղթահարելու կամք: Չես հավատում, որ այդ հատորները գրել է մեկը, որը տարին տասներկու ամիս, գրեթե բոլոր եղանակներին, եղել է բնության ծոցում, որը բնավ սրբակենցաղ չի եղել՝ «մի նշխարի» դավանանքով, որն իր կենցաղը կառուցել է ազատ բնության վայելքների հողի վրա:

Անհավատալի է նաև այն պատճառով, որ մի այդպիսի աշխատություն գրելու համար անհրաժեշտ է անցնել գիտական մեծ դպրոց՝ նշանավոր գիտնականների հսկողությամբ ու խորհուրդներով: Իր միակ գիտական խորհրդատուն եղել է ինքը, իր բնածին տարերքը, աստծո տված շնորհքը:

Անանյանի աշխատությունը հայոց կենդանական աշխարհի ամբողջական պատմությունն է՝ հին-հին դարուց մինչև մեր օրերը: Դա, կարելի է ասել, հայոց կենդանական աշխարհի վեպն է, օրինակելի մի աշխատություն, որում տեղ ունեն և՛ ժայռապատկերների գաղտնիքները՝ իր վերծանումներով, և՛ հնադարյան պատմիչների ու ժամանակագիրների մատյաններից ու «քրոնիկներից» քաղած տեղեկությունները՝ իր մեկնաբանություններով, և՛ հայոց կենդանական վեպի պատմությունները, և՛ միջնադարյան մանրանկարչության թուշակերպ ու կենդանակերպ պատկերները՝ իր թափանցումներով, և՛ հայոց լեզվի կենդանագրական բառապաշարը՝ իր ստուգաբանություններով, և՛ կենդանաբանական գրականության համաշխարհային աղբյուրները՝ համեմատություններով, և՛ վերջապես՝ անձնական փորձի կուտակումները:

Ամեն մի ընթերցող Անանյանի գրքում կարող է գտնել իր ուզածը. կենդանաբան-գիտնականը՝ կենդանական աշխարհի գաղթը տեղից տեղ, փոխակերպության և կենդանիների սովորությունների նկարագրություն, պատանի ընթերցողը՝ որսորդական և բնագիտական հափշտակիչ նովելներ, հոգեբանը՝ «անլեզու բարեկամներին» հոգու թափանցումներ, բնասերը՝ «կանաչ աշխարհի» հրաշալիքներ:

Եվս մի առանձնահատկություն. Վ. Անանյանը ներկայացնում է ոչ թե բնդհանրապես բնությունը, այլ «ազգային» կենդանական աշխարհը՝ կենդանիների բնավորության ազգային գծերով, մեր լեռան ու ջրի, մեր օդի ու բնության կնիքը կրող կենդանական սովորություններով ու բնազդներով:

XIX դարում հայ իրականության մեջ չափազանց հարգի էր հայրենագիտությունը: Իր այս աշխատությամբ Անանյանը շարունակում է հայրենագիտության դասական ավանդը, նորից արձագանքելով Հովհ. Թումանյանին, որն այնքան մեծ նշանակություն էր տալիս այս բնույթի գրքերին՝ ժողովրդի ինքնաճանաչման գործում:

«Հայաստանի կենդանական աշխարհը» հայրենագիտության երևելի կոթող է:

Վախթանգ Անանյանը, եթե չհաշվենք իր գրքերի կենսագրությանը վերաբերող որոշ բացատրություններ, համարյա թե գրական խնդիրներով չի զբաղվել. նրա և՛ բանավոր, և՛ գրավոր խոսք ու զրույցի նյութը եղել են գերազանցորեն բնության գործնական խնդիրները՝ անտառապատում և ծառատնկում, այգեգործության ժողովրդական և գիտական հիմունքների համադրում, կենդանիների և թռչունների անհետացող տեսակների վերականգնման ու բազմացման ուղիների որոնում, բնության պահպանություն՝ որսագողերից, անտառահատներից և այլն և այլն:

Այս հարցերն են նրա «գրականության տեսությունը», նրա գրական դավանանքի գլխավոր կետերը:

Վախթանգ Անանյանը հայրենի բնության հրապարակախոսն է նաև, կրթոտ, բանիմաց հրապարակախոսը, որը հարյուրավոր մեծ ու փոքր լրագրային հոդվածներով առաջարկում է այն ձևերն ու եղանակները, որոնք պետք են բնության պահպանությանը, փորձի փոխանակության է գնում այն ժողովուրդների մոտ, որոնց մոտ ավելի բարձր աստիճանի են հասել այդ գործերը: Դրա վկայությունն է «Զխական բարքեր» ակնարկների շարքը (1959), որում Անանյանը իր «զանգակատնից» նայելով չիխ ժողովրդի կյանքին, տեսավ ընդօրինակման արժանի շատ բան և շտապեց տեղյակ պահել հայրենակիցներին: Սա նրա հրապարակախոսության օրինակներից մեկն է, իսկ դրանք շատ-շատ են, և դրանցում Անանյանը երևում է իբրև բնության պահպանման սոցիալական ու կուլտուրական երևույթի նպատակասլաց քուրդիչ:

Դրական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում՝ քսանական թվականների վերջից, շուրջ հիսուն տարի, Վախթանգ Անանյանը դիմել է իր մանկության և պատանեկության տարիների «սյուժեներին» (Վախթանգյանի «Լեռներում», «Անցյալից»): Դա սոսկ մարդու անմոռաց հասակի հանդեպ անանյանական առանձնահատուկ վերաբերմունքի տուրք չի եղել, այլև այն զանգակատունը, որի բարձունքից Անանյանը նայել է «կյանքի հոսանքին»՝ պատասխանելու իրեն առանձնապես մտահոգող բարոյախոսական

խնդիրներ, այդ «պատասխաններով» իսկ ասպարեզ հանելու իր դավանանքի գլխավոր կետերը:

Հետոնք ճանապարհորդությունը դեպի Սկիզբը, անտառներում և հանդերում հասակն առնող գեղջուկ պատանու նախնական տպավորությունների և զգացողությունների աշխարհը, — ամեն մեկին վիճակված այդ ճանապարհորդությունը նախորդ գրվածքների առանձին հատվածների հարաբերությամբ ամբողջական տեսք է առել ամենավերջին գրքերից մեկում՝ «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» (1978) ինքնուպատումում:

Ժանրտեսակով «Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» հարում է հայոց նորագույն գրականության մեջ բավականաչափ խոր ակոսներ բացած «մանկության և պատանեկության» պատումների հոսանքին, սիրելի և գրավիչ այն գրքերին, որոնցում «հուշագիրները» վերստին «կրկնում են իրենք իրենց», ավելի խոր իմաստավորումով և բազմապատկված ներշնչանքով պատմում են իրենց Սկիզբը, այսպես ասած՝ աշխարհամուտքը:

Դրիչը Թաթախելով Նետվոր մանկության զրնգուն, վհիտ, մաքրամաքուր գույների, իր աշխարհամուտքի հուշային տպավորությունների մեջ, Անանյանը ինքնակրկնվել է այն աստիճան բնական, ինքնանման, «բնորդին» հարազատ, որ թվում է, թե ընթերցողը գործ ունի ոչ թե տպագրական լուսյաց տառերի հաղորդածների, այլ դարասկզբից մեր օրերը հասած ասացող-պատմողի անմիջական, կենդանի խոսքի հետ: Պատմողը բացում է տպավորությունների կծիկը և թել-թել մանում հնօրյա ապրումներն ու մտորումները, հանգույց առ հանգույց ներկայացնում իր կենսագրությունը:

Նրա փոքրիկ բնակիչը ձևավորվում է հին վրանի միջավայրում, որի կոնկրետ նշաններն են գեղջկական առտնին տեսարանները, միջգյուղային և ներգյուղային հարաբերությունները, ազգակցական-ընտանեկան-հարևանական-ընկերական կապերը, անտառային-կածանային բնությունը, սարվորային-հանդային աշխատանքները, գյուղական իրականություն թափանցող լուսավորություն: լրաբերները (ուսուցիչ-թերթ-գիրք), քաղաքակրթության աղոտ ցուրթերը:

Չնայած իրենց «սովորականությունը», գյուղական կյանքի նշանների այդ խումբը էական դեր է խաղում Անանյանի հերոսի հոգեաշխարհի ձևավորման մեջ, նրա հոգու «չգրված տախտակի» վրա գրանցելով նորանոր տպավորություններ:

Վախժանգ Անանյանի կրկնորդը՝ «Անանանց Ստեփանի տղան», անընդհատ շարժման, մարդկային համայնքի ու բնության շփումների ոլորտում է, որոնք աստիճան առ աստիճան հարստացնում են նրա աշխարհաճանաչողության ուսուցողը և նրան դնում իր տեսած, զննած կենսափաստերն «իմաստավորողի» դերի մեջ: Որքան ավելի շատ տպավորություններ են ներխուժում պատանի հերոսի դեռևս փխրուն, մածուցիկ հուզաշխարհը, որքան ավելի մեծանում է հերոսի ստացած տպավորությունների քանակը, այնքան ավելի զննական-քննական է դառնում կյանքի վրա նետած նրա հայացքը, այնքան ավելի որոշ են դառնում կյանքի փաստերի գնահատությունները, այն կյանքի, որը հերոսի հայացքի առջև բացում է և՛ իր լուսներն ու սովերները, և՛ պայծառ, զրնգուն գույները, և՛ «հանելուկային» եզրերը:

Կյանքը պատանի հերոսի առջև դնում է բազում հանելուկներ, որոնց բովանդակությունը նա հասու է լինում ամենևին էլ ոչ այնքան դուրին ու-

դիններով: «Հանելուկների» շարքը նրա համար սկսվում է նախնական հուզմունքներից՝ առաջին վիշտ, առաջին կարոտ, առաջին հետաքրքրություն, որը «քույրից տղային» մղում է դեպի «կոտների աշխարհը» (Գիլիշանի անտառներից նա ոտքով հայտնվում է Սեանի ափերում), նրա հոգու մեջ ցուլացնելով նոր եզերքին բնորոշ գույներ:

Այնուհետև գալիս են բնության բազմաթիվ երևույթների հետ կապված «հանելուկները», այսպես ասած՝ «բնության հրաշքների» բացատրությունները, իսկ դրան էլ հաջորդում են մարդկային հարաբերություններում եղած «անհայտների» անդրադարձումները հին վրանի փոքրիկ բնակչի աշխարհում:

Վախթանգ Անանյանը բնության, կյանքի, մարդկային հարաբերությունների բազմազույն խճանկարի միջոցով ոչ միայն ներկայացնում է «լեռնային պատանու կյանքի վեպի» «մեկ տարվա դեպքերը», ինչպես հին գրիչների նման խոստովանում է «Վերջաբան-հիշատակարանում», այլև այդ դեպքերի հիման վրա «հուշում է» մի շարք դասեր՝ ուղղված ժամանակակից պատանեկությանը:

Դրանց թվում առաջին տեղում է մարդկային հարաբերությունների պարզության, ճիշտ ապրելակերպի դասը, որը հեղինակի ուղեկցությամբ վարում է վրանի փոքրիկ բնակիչը: Ե՛վ «կոտների աշխարհում»՝ իր նոր ծանոթների ու ընկերների շրջապատում, և՛ իր գյուղի անտառներում ու հանդերում լեռնական պատանին հանդես է գալիս իբրև զուլալ զգացմունքների ու պարզ բնավորության կրող, որին միանգամայն խորթ են ու անհասկանալի կյանքում եղած մութ բնազդները:

Ազատ բնության ազատ զավակը, — ինչպես պատանի հերոսին դասակարգում է գրողը, — իր էության խորքերից ճառագայթում է բնության և կյանքի անսահման կարոտ, շռայլ բարություն՝ հասակակից պատանիների, խոր հարգանք՝ գեղջկական համայնքի բազմափորձ նահապետների հանդեպ:

Նրա նկարագրի հիմնորոշ գծերը գրողը բացատրում է մի շարք գործոններով, որոնց շարքում վերջին տեղում չեն նաև ժողովրդական բարոյախոսության այն կուտակումները, որոնք հին վրանի փոքրիկ բնակչին են հասնում ասպետական վարքագծի տեր, քաջ և արդար մարդկանցից:

«Հին վրանի փոքրիկ բնակիչը» պատանեկան գրականության նշանակալից երևույթ է ոչ միայն բարոյական պաթոսով և ճանաչողական պաշարներով, այլև նյութի մատուցման եղանակներով: Հերոսի կենսագրության մեկամյա ընթացքը բաժանելով առանձին նովելատիպ պատմությունների, Անանյանն այդ «նովելները» այնպես է իրար կցել, որ բոլորը միասին ներկայացնում են «կյանքի հոսանքը», ասել է թե՛ իրականության բնական, չմիջնորդված ընթացքը:

Վ. Անանյանը միջազգային լայն ճանաչում ունի: Գրական վիճակագրության տվյալներով նա ամենից ավելի թարգմանված հայ գրողն է: Նրա վիպակները և պատմվածքները թարգմանվել են աշխարհի շատ լեզուներով, տպագրվել մեծ տպաքանակներով:

ՆԱԻՐԻ ԶԱՐՅԱՆ

Նաիրի Զարյանի բազմաթանր ստեղծագործությունը՝ պոեզիայի, արձակի, թատերագրության, քննադատության, հրապարակագրության ճյուղերով, հայ ժողովրդի խորհրդային շրջանի պատմության յուրօրինակ գեղարվեստական տարեգրությունն է։ Նրա էջերում գրանցվել են խորհրդային հասարակության ծննդյան, զարգացման-փոխակերպության տարիների ամենակարևոր, առանցքային երևույթները։ Ապագա պատմաբանը, փորձելով գրի առնել խորհրդային հասարակության իրադարձությունների «պատմությունը», շատ դեպքերում կարող է դիմել Ն. Զարյանի գրվածքներին՝ «ժամանակի հիշատակարաններին»։

Գրական կյանքը սկսելով քսանական թվականներից, Զարյանը կենսագրության մյուս բոլոր հանգրվաններում հավատարիմ մնաց իր գլխավոր թեմային՝ հոկտեմբերյան հեղափոխությամբ նոր ճանապարհ բռնած Հայաստանի ճակատագրին։

Լինելով քաղաքացիական բուռն խառնվածքի և լայն հետաքրքրությունների արվեստագետ, Ն. Զարյանը մշտապես ապրեց ժամանակի գլխավոր հոգսերով, արձագանքեց ժամանակի «նշանաձողային» երևույթներին՝ հաստատելով առօրյայի հետ խոր արմատներով կապված գեղագիտությունը։ Երբեք նա չնմանվեց իր մի բանաստեղծության մեջ նկարագրված այն «ներ-



Նաիրի Զարյան

բակիրթ», ոճավոր գրողին, որը՝ հեռացած կյանքի աղմուկներից և առանձնացած իր «ներանցքի» անդորրության մեջ, երգերը հասցեագրում է «հավերժությանը»։

Ն. Զարյանը միշտ դիրքերում էր, կրակի սուռչին դժի վրա։

Դրանով են բացատրվում ոչ միայն նրա ստեղծագործության կյանքային լայն շունչը, գեղարվեստական փայլատալկումները, այլև ժամանակի քննությանը շրջիմացող շատ էջերի ներկայությունը։ Նրա մատչաններում, նրա ստեղծագործական զարկերակի անհավասարաչափ բարախումները՝ առիթմիան, նաև կենսագրության առանձին վրիպումները, որոնց առիթով նա խոստովանել է՝ թե «արձագանքել է սուտ կանչերի»։

ն. Զարյանը անցել է մեր պատմության դժվարին, կտրուկ ճանապարհներով, բախումնային կեռմաններով, երբեմն արել է այն, որ չպետք է աներ, երբեմն հանձնվել է արագության անդեկ տարերքին, բայց իր տողերով (իննեն դրանք հզոր, թե դալուկ) կանգնած է եղել ժողովրդի ճակատագրի կողքին:

1

Ն. Զարյանը (Հայաստան եղիազարյան) ծնվել է 1900 թ. վերջին, ամենավերջին օրը. «Երբ ես գրել-կարդալ սովորեցի, տեսա մեր տան սյունին դանակի ծայրով փորագրված հետևյալ արձանագրությունը. «Մանչ Հայաստան ծնյալ է 1900 թվականի դեկտեմբերի 31-ի գիշեր կամոքն Աստծո: Ամեն»:

Մենդավայրը՝ Արևմտյան Հայաստանի Վանի վիլայեթի Խառակոնիսը, այն գյուղն է, որտեղ ավանդության համաձայն ծնվել է Նահապետ Քուշակը: Ն. Զարյանի մանկությունը, սակայն, օրորել են ոչ թե սիրո և հոգու ասպետության ժողովրդական շնչի հայրենները, այլ ժամանակի անսանձ ու շար հողմերը, որոնք մոլեգնում էին Արևմտյան Հայաստանի գյուղերի ու գյուղակների վրա:

Վերհիշելով կյանքամուտը, մի բանաստեղծության մեջ Զարյանը գրել է.

Ես չեմ ունեցել շանհոգ մանկություն,
Եվ պատանության երջանիկ օրեր,
Իմ ջահելության կաղնին փոթորկուն
Կովի հողմերն են անսանձ օրորել...¹

Մի շարք բանաստեղծություններում («Հրաժեշտ», «Բաքվում՝ մերոնց մոտ» և այլն), «Իմ մասին»² ինքնակենսագրական գրության մեջ և հատկապես «Երկրորդ կյանք» մեմուարների առաջին գրքում Զարյանը գունեղ մանրամասներով հիշում է կենսագրության խառակոնիսյան շրջանը, որում իրար էին դալիս ամենատարբեր գունագծեր՝ գյուղացիների հողագրկությունը, թուրքական իշխանությունների հարուցած սարսափները, գյուղական օջախների քայքայումը՝ պանդխտության աղետներով, ուրարտական և միջնադարյան պատմական հիշատակները, հովվական կենցաղը, Արճակի գավառի զեղչական երգերն ու հեքիաթները, որ պատմում էր մայրը, դպրոցական հանդեսներն ու եկեղեցական ծեսերը և այլն և այլն: Մեմուարներում Զարյանը այդ ամենին հատկացնում է շատ կարևոր դեր իր հոգեկան աշխարհի բովանդակության լիցքավորման մեջ՝ մանկության և վաղ պատանության տպավորությունների հետ կապելով կյանքի լուսաստվերների նախնական զգացողությունները:

Մի թևում միայնակ, խղճուկ, խարխուլ հյուղականների Խառակոնիսն է՝ «տխուր զրնգացող գերանդիներով», իրիկնային մուժի սովերներով, դանդաղընթաց սայլերով, մյուս թևում՝ մանկության պայծառ երկինքը, գյուղական երգիկից կաթած արեգակի շողը, ցորենի դեզերը, մայրական հարազատ գիրկը. «Արևն էր նայում աչքով մայրական, Եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

«Երկրորդ կյանք» ինքնապատումում՝ տնտեսական-սոցիալական կյանքի զրվագներից, զեղչական պատանիների երազներից, հովվական կյանքի էջերից, առտին Լենցաղի փաստերից բացի, վերհիշվում են նաև Խառակոնի-

սի՝ Արշակի «Հոգևոր» երևույթները, որոնք ոչ միայն եկեղեցական արարողություններն ու նարեկալ վառքի ուխտագնացության տեսարաններն էին, այլև դպրոցական հանդեսները՝ բանաստեղծական ասմունքով, ժամանակին ստարածված ազգային-հայրենասիրական երգարաններով, ժողովրդական ասացողների «խաղերը», «Արցունքի հովտի» ներկայացումները աշակերտական բեմում և այլն:

Զարյանի վաղ տպավորությունների բարձրակետը, ինչպես վկայում են հուշագրությունները, եղել է Հովհ. Թումանյանը՝ իր բանաստեղծություններով ու լեզենդներով («Ախթամար»), նրան ներշնչելով կյանքի լուսավոր ընկալումներ:

Իայց պատահեց այնպես, որ սկսով ներկվեցին ոսկելույս անուրջները, 1913-ին մահացավ հիվանդ հայրը, 1914-ին՝ մայրը, թուրքական յաթաղանին զոհ գնաց բազմանդամ գերդաստանը, և 1915-ին Զարյանը «մահվան քարավանի» շարքում բռնեց գաղթի ճամփան:

Կովկասում նրա առաջին հանգրվանը Իգդիրն էր, որտեղ նա, իրրե քաղցից ու ժառապառ գաղթական, խնամակալվեց ասորի գյուղացիների կողմից, ապա անցավ Վաղարշապատ, այստեղ էլ «ճաշակելով» տիֆի համաճարակը: Վաղարշապատից հետո հայտնվեց Դիլիջանի որբանոցում (1916-ին): Ամենամտերիմ ընկերն էր Գուրգեն Աճեմյանը՝ Մահարին: Վերջինս «Պատանեկության» էջերում ամենայն մանրամասնություններով պատմել է որբանոցային կյանքի ու իրենց բանաստեղծական երազների մասին:

Որբանոցի դպրոցի հայոց լեզվի ուսուցիչ Տիգրան Շահբազյանը խրախուսել է սաների բանաստեղծական փորձերը, որոնք շուտով (1917—1918 թթ.) տպագրվում են Թիֆլիսում հրատարակվող «Վան-Տոսպ» շաբաթաթերթում (մինչև պատերազմը հրատարակվում էր Վանում):

Վաղ պատանեկության տարիներին Զարյանի առաջին ընթերցանության գրքերն են եղել Լերմոնտովի «Դևը»՝ Սադաթյանի թարգմանությամբ, Պուշկինի բանաստեղծությունները, Գյոթեն և Շիլլերը, Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանած Շեքսպիրականը, հայ հեղինակներից՝ Հովհ. Թումանյան և Վահան Տերյան, որոնց հանդեպ սերը հասել է պաշտամունքի:

Ուշագրավ է հետևյալ փաստը. տարիներ առաջ Արամ Ինճիկյանը Հովհ. Թումանյանի արխիվում հայտնաբերել է Հայաստան Եղիազարյանի բանաստեղծության ձեռագիրը («Ժառանգություն»), որը, երևի թե, հայոց մեծ բանաստեղծին են ներկայացրել նրա որբանոցային շրջագայությունների ժամանակ:

Շուտով Ն. Զարյանը և Գ. Մահարին Դիլիջանից անցնում են Երևանի թեմական դպրոց, որտեղ նրանց գրական փորձերը խրախուսում է Արսեն Տերտերյանը: Ինչպես նրա բանաստեղծությունների առաջին ընթերցողը՝ Գուրգեն Մահարին, Զարյանը ևս «գաղթականական պոեզիայի» (վեսպերյան շնչի) տուրքերից բացի, հյուսում է տերյանական շնչի բանաստեղծություններ՝ տխրության, կարոտի, անընթացի սիրո նվազներով:

Ինչպես «բեկված հոգիների» երգիչը, սկսնակ Զարյանը ևս իր ոտանավորները քաղում է տխուր և հուսահատ հոգիների ապրումներից: «Անձրև» խորագրով բանաստեղծությունը.

Գիշերը մինչ լույս անձրևը լացեց,
Տանիքի վրա տրտում տնակիս,

Տերյանական գրական ավանդների կողքին շուտով, ինչպես վկայում է «Իմ մասին» ինքնակենսագրությունը, հայտնվում է շարենցյան հեղափոխական հրովարտականների պոեզիան: Արդեն Դիլիջանից Երևան տեղափոխված ու թեմական դպրոցում «աշակերտացած» Ն. Զարյանը և Գ. Մահարին մեկ-մեկ այցելում են Երևանի ամերիկյան երկրորդ որբանոցի դաստիարակ Ե. Զարենցին, նրան տանելով իրենց չափատողների տեսրակները:

Այդ հանդիպումները, ինչպես խոստովանում են նրանց հուշային ֆրագմենտները, ճակատագրական նշանակություն են ունենում և՛ Ն. Զարյանի, ու՛ Գ. Մահարու ստեղծագործական ուղու ձևավորման, սկսնակ բանաստեղծներին «գրքային տրադիցիաներից» կողմնորոշելով դեպի ժամանակի հրատապ և հասարակայնորեն կարևոր խնդիրները, դեպի հեղափոխության առօրյան (ի դեպ Ե. Զարենցի խորհրդով է Հայաստան Եղիազարյանը անվանափոխվել Նաիրի Զարյանի): Նշանակալից է Ն. Զարյանի հուշի այն պատահիլը, ըստ որի Զարենցը խորհուրդ է տալիս ծանոթանալ Վլ. Մայակովսկու պոեզիային:

2

Զարենցի պահանջների յուրացումն էր «Մուրճ» ամսագրի № 1-ում Ն. Զարյանի տպագրած «Շիրակի դաշտերում» բանաստեղծությունը, որն արժանացավ Ալ. Մարտունու՝ Մյասնիկյանի, գրական գնահատականին: Ամսագրի մասին տպագրած ծրագրային հոդվածում, քննադատելով մյուս հեղինակների անառարկայական-վերացական պաթոսը, Ալ. Մյասնիկյանը դրանցից առանձնացնում է Ն. Զարյանի ոտանավորը, իբրև հաջողված փորձ՝ արտահայտելու հայ աշխատավորի որոշակի հոգեբանությունը:

Ն. Զարյանը այդ ժամանակ (1922—23), թեև ապրում էր Ալեքսանդրապոլում, բայց ուշի ուշով հետևում էր մայրաքաղաքի գրական նորություններին: Ամենամեծ հայտնությունը, իր իսկ պատմելով, եղել է Մյասնիկյանի հոդվածը՝ հեռանկարային գեղագիտական ելակետներով, ինչպես նաև «Երեքի» դեկլարացիայի՝ գրականությունը իրականությանը մոտեցնելու դավանանքը:

1923-ին Ն. Զարյանը Ալեքսանդրապոլից գործուղվում է Երևանի պետական համալսարան և սովորում պատմագրական ֆակուլտետում: Այստեղ նա եռանդուն մասնակցություն է բերում թե՛ նորակազմ Պրոլետարական գրողների ասոցիացիայի գործունեությանը, թե՛ Համալսարանի գրական-գիտական կյանքին: Նրա ուսուցիչներն էին Մանուկ Աբեղյանը, Հակոբ Մանանդյանը, Հրաչյա Աճառյանը, Հայկ Գյուլիքեխյանը, Ցոլակ Խանզադյանը և նշանավոր այլ մտավորականներ:

Դեռ համալսարանի ուսանող Ն. Զարյանը տպագրում է «Ջրանցքի կապույտ երկրում» հավաքածուն (1926), արձագանքելով հայ իրականության սոցիալական զարթոնքի երևույթներին՝ ջրանցքաշինություն, էլեկտրիֆիկացիա և այլն: «Հրաժեշտի» խոսքեր ասելով հայրենի գյուղին, Ն. Զարյանը դիմում է նոր իրականության նյութին:

Այդ օրերին գրականության մեջ լայն հորձանք տված «շիրկանալյան պոեզիայի» նմուշը՝ «Ջրանցքի կապույտ երկրում» գիրքը, հեռու էր բարձր

արվեստի շափանիշներին: Նկատի ունենալով այդ պարագան, Ն. Զարյանը պրել է «գեղարվեստական խակությունը» արդարացնող հետևյալ տողերը՝

Գրչուն իմ պրուեստիստի,
Իմ կուպիտ, անտաշ տողերով,
Մանյակներ մաքուր մարգարտից
Գիտեմ, որ շարել չեմ կարող:
Հանգերս կըհնչեն կոշտ,
Բառերս՝ ումանց գոհհիկ,
Եվ այդ ո՛ր բանակն է քնքուշ
Նազանքով գեռում գրոհի:

Զարյանի Մուսան ընդառաջում էր դարձնողական-մուրճական առարկայապաշտության և տեխնիցիզմի դավանանքին, մուրճի և ծխնելույզի, շշակի ու մկանի կողմնորոշումներին: Թեև այդ դավանանքը օտարում էր մարդկային ապրումների անհատականացման սկզբունքը, այդուհանդերձ դրական նշանակություն ունեցավ պատկերի ատաղձը իրականության նյութով հագեցնելու առումով: Այնուհետև իրականության նյութի ավելի առատ օգտագործումներով նա խորացնում է իր պոեզիայի սոցիալական բովանդակությունը, ինչպես և հակվում դեպի կյանքի երևույթների մասշտաբային ընդգրկմանը:

Կյանքից ստացած նրա հարուստ տպավորություններին այլևս նեղ են գալիս քնարական բանաստեղծության կաղապարները և նա, ժամանակի սուր խնդիրների արտահայտման հարկադրանքով, դիմում է պոեմի ժանրին: Տասնամյակի ընթացքում գրում է պոեմների երկու շարք, մեկը՝ քաղաքացիական կռիվների թեմայով, մյուսը՝ արդյունաբերական, որոնք 1933-ին համախմբվում են «Հարվածներ» ժողովածուի մեջ:

«Ապստամբություն», «Դուք կգաք նորից», «Տրիբունը», «Տաթևի ժայռից», «Նոյեմբերյան օրերին» պոեմներում Զարյանը ներկայացնում է Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների առանձին հերոսական դրվագները, հիմնականում մնալով անցքերի ժամանակագրական արձանագրման սահմանագծին՝ առանց հոգեբանական խորացումների և «գործող անձանց» անհատականության բացահայտման:

Իրեր ժամանակի վավերագրություններ, իհարկե, Զարյանի շափածո այդ պատումները ներկայացնում են ինչ-ինչ հետաքրքրություն, բայց ոչ այն շափով, որ համադրվեն Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» և Վլ. Մայակովսկու «Լավ է» հանճարեղ պոեմների հետ, ինչպես վարվում է «տիպաբանական ընդհանրությունների» մեթոդի սիրահար Սերգեյ Դարոնյանը «Նաիրի Զարյան. Կյանքը և գործունեությունը» (1982) մենագրության մեջ:

Ն. Զարյանի և, առհասարակ հայոց խորհրդային շրջանի պոեզիայի դարգացման համար ավելի նշանակալից էին արդյունաբերական թեմայի մշակումները («Հնոցի մոտ», «Պատմում է կարմիր դիրեկտորը», «Աղաղակը», «Զուգուն» անավարտ պոեմը), որոնցում բանաստեղծը ներկայացնում է «նյութի դիմադրության» գեղարվեստական հաղթահարման հայտ: Ի դեպ, այդ պոեմների շարժառիթը Ն. Զարյանի 1931-ի ուղևորությունն էր Դոնբասի հանքերն ու գործարանները՝ «Իզվեստիա» թերթի գրողների ինտերնացիոնալ բրիգադի կազմում:

Զարյանի պոեմները ևս կրում են ռապսոդիկ տեսաբանների հրահանգած

այն նախապաշարմունքի կնիքը, թե պոեզիայի նյութը միայն և միայն առարկաների աշխարհն է, թե կենդանի մարդկային անհատականության փոխարեն պոեզիան ներկայացնելու է սոսկ գաղափարական սխեմաներ:

Քսանական թվականներին Զարյանը շարունակում էր նոր կյանքի հետազոտությունը, որին մեծապես նպաստում է 1927—31 թթ. լրագրային գործունեությունը «Աշխատանք», «Անաստված», «Գրական դիրքերում» պարբերականներում:

3

Ժամանակի օրվա ղեացողությամբ Զարյանը «արդյունաբերական մոտիվները» շուտով շրջվեց դեպի հայ գյուղի սոցիալիստական «ղաթթոնքի» թեմատիկան: 1930-ին տպագրեց «Ռուշանի քարափը» պոեմի առաջին, 1932-ին՝ երկրորդ՝ հիմնովին վերամշակած տարբերակը, որով և իր գրական գործունեության «նախապատմությունից» թեակոխեց ստեղծագործական հասունության շրջանը:

«Ռուշանի քարափը» նույնպես ունի սյուժետային, կառուցվածքային, լեզվաոճական թերություններ, սակայն նրա առավելությունների համեմատ աղոտանում են այդ թերությունները:

Երեսնական թվականների սկզբից՝ մի ամբողջ տասնամյակ, հայ գրողները ստեղծել են բազմաթիվ գործեր կոլտնտեսային շարժման տարիների մասին, բայց դրանցից և ոչ մեկը, անգամ «Հացավան» վեպը, պատմական հեռավորությունից չեն երևում «Ռուշանի քարափը» պոեմի նշանակությամբ:

Կոլտնտեսային շարժումը, արդարև, ներհակություններով լեցուն երեւոյթ էր գյուղացիության դարավոր տարեգրության մեջ, պատմության «մեծ բեկումը», որի կամքով սեփականատիրական աշխարհը, հարկադրված էր սեղը զիջել հանրային կեցության սկզբունքներին: Այդ «անցումը» իր հիմքերով խորապես շիկացած՝ դրամատիկ, շատ դեպքերում սուր ողբերգական, ներհակ ջղաձգումներով հարուստ ընթացք էր, որը ժամանակի գեղարվեստական տարեգիրներից պահանջում էր գյուղացիական զանգվածների հոգեբանության խոր թափանցում:

«Ինչպես եմ գրել «Ռուշանի քարափը» հոգվածում Ն. Զարյանը պատմում է պոեմի գրության շարժառիթների ու սկզբունքների մասին: Նա գրում է, թե ամեն մի գեղարվեստական ստեղծագործության հաջողության կարեւոր պայմանն այն է, որ գրողը լավ ճանաչի կյանքը, մասնակցություն ունենա այդ կյանքին, լինի դեպքերի կենտրոնում: Առանց դրան, մանավանդ ժամանակակից գրողը չի կարող առաջ շարժվել: Միաժամանակ բանաստեղծը գրում էր, որ կյանքի ճանաչողություն ասելով չպետք է հասկանալ տուրիստական հապճեպ այցելությունները՝ նոր թեմաներ ու հերոսներ «որսալու» համար: Բնորոշ է հետևյալ խոստովանությունը. «Կոլտնտեսային շինարարությունը դարձավ իմ անձնական գործը»⁵:

Խորհրդային գրականության մեջ գյուղը հատկապես լայն ուշադրության արժանացավ կոլտնտեսային շարժման (1929—1933 թթ.) տարիներին, երբ գյուղացիության վիթխարի զանգվածը բաժանվեց սեփականատիրական անցյալից և միավորվեց կոլտնտեսություններում: Այս անցումը հեշտ ու խաղաղ ընթացք չէր: Դարերով իր հողակտորին զամված գյուղացին մեկընդմիջ տպետք է բաժանվեր սեփականությունից, իր կենցաղից և ապրեր նոր սկզբ-

թունքներով: Պետք է հրաժարվեր անհատական սեփականությունից և անցներ համայնական հոգեբանությունը:

Որքան էլ գրավիչ էին նոր կյանքի հեռանկարները, բայց գյուղացիության մեծամասնությունը, անգամ ընչազուրկները, դժվարությամբ՝ դիմադրելով էին հրաժեշտ տալիս կյանքի սեփականատիրական ձևերին: Կոլտնտեսային շարժումը ի հայտ բերեց գյուղացիության ներքին հակասությունները, ողբերգական զալարումները: Այս երևույթի մասին գրվեցին մի շարք գրքեր՝ Մ. Շոլոխովի «Հերկած խոպան» վեպը, Ա. Տվարդովսկու «Երկիր Մուրավիա» պոեմը և այլն:

«Ռուշանի քարափը» արժանացավ ժամանակակիցների գնահատությանը: Վերակառուցվող գյուղի կյանքն այստեղ ցուցադրվում է ժամանակի համար տիպական հոգեբանությամբ ու ճշմարտացի պատկերներով: Զարյանը մի առիթով գրել է. «Ռուշանի քարափում» նկարագրված մարդկանց «կյանքը ևս հինգ մատի պես գիտեին»⁶:

Պոեմը Հայաստանի գյուղերից մեկում կոլտնտեսության ստեղծման պատմությունն է: Ալեքսանը՝ գլխավոր հերոսը, կարմիր բանակից գալիս է գյուղ: Նա ունի մեծ ծրագրեր ու երազանքներ, ցանկանում է, որ իրենց գյուղը ևս լծվի նոր կյանքին, հրաժեշտ տա հետամնացությանն ու աղքատությանը: Գյուղական ակտիվիստների հետ միասին Ալեքսանը ձեռնարկում է այդ գործին: Բայց որքան վճռական են դարերով անշարժ կյանքը վերափոխել ցանկացող մարդիկ, նույնքան համառ են իրենց գոյության հետ հաշտված, հողատիրությանը կառչած, սեփականությունն ամեն ինչից վեր պասող գյուղացիները: Նոր գործին դիմադրում են ոչ միայն գյուղական կուլակները (որ հասկանալի էր), ոչ միայն միջակ տնտեսատերերը, այլև նույնիսկ ծայրահեղ աղքատները: Դա բացատրվում էր նրանով, որ գյուղացին ամուր կառչած էր սեփականությունից, դավանում էր «թող քիչ լինի, բայց իմը լինի» սկզբունքը:

Նա տուն էր գալիս Կարմիր բանակից,
Թեթև էր ինչպես լեռների պախրան,
Գրքերով լեցուն մի պարկ շալակին,
Կրծքին՝ մի կարմիր աստղաձև նշան...

Ալեքսանը գյուղ է գալիս վառ հեռանկարներով ու ձգտումներով: Քարաշամբը ոչնչով չի տարբերվում մյուս գյուղերից՝ ոչ անշուք արտաքինով, ոչ էլ մարդկանց մեջ ամբարված հին սովորությունների բեռով: Տարիներն անգոր են եղել որևէ բան փոխելու գյուղի կյանքում.

Նույնն է լաշինի խարխուլ արաբան,
Աթարի ամրոցն ու մարագը հին,
Բրդե քրքրված փափախի նման
Խոտի գեգն է նույն կտորի՝ գլխին:
Ի՞նչ գյուղի ծայրին ցածրիկ ու բարակ
Իրենց հողաշենն հյուղն է հրեում,
Որ ոչ բակ ունի, ոչ լիքը մարագ,
Ոչ էլ խոտի գեղ կտրան վերևում...

Կարիքն ու նախապաշարմունքները ճնշել են մարդկանց, թմրեցրել ու թթացրել նրանց զգացմունքները: Գյուղացիները շարձարվել են մի կտոր հողի վրա, արցունքով թրջել ակոսները ու դարձյալ կառչած մնացել այդ հո-

դակտորին: Սակայն եկել են բոլորովին նոր ժամանակներ. նոր սերունդն արթնացել է իր հզոր ուժով ու «հազար տարվա» կյանքը փոփոխելու վճռականությամբ.

Բայց ավարածուի բուխարիկի մոտ,
Այն հին, «հայրենի օջախի առաջ»,
Նախկին օրերի մանուկ հուզումով
Հիմա չեն պատմում երկար ու բարակ
Հտպիտ շարքերի և արնաձարով
Վիշապի մասին՝ երեքգլխանի:
Բոլորը սարերից ավելց ու տարավ
Մի աշխարհացունց երկաթի քամի:
Էլ չարք ու հեքիաթ չկա սարերում
Եվ կիսակործան մատուռների մնաց:
Աճում է այնտեղ անահ մի սերունդ,
Որին ծանոթ է և՛ պայքար, և՛ վեճ...
Էլ չարք ու հեքիաթ չկա սարերում
Ու ոչ էլ իավար մատուռ կովի:
Եվ հիմա այնտեղ էլ չի վախենում,
Ձի խելագարվում և ոչ մի հովիվ:

Բանաստեղծը ցույց է տալիս կոլտնտեսության ստեղծման դժվարին, բայց հաղթական ուղին, առաջին անխուսափելի դժվարությունների և փորձությունների հաղթահարումը: Թշնամիները ցանկանում են տապալել առաջին զարնանացանը, արժեքազրկել կոլեկտիվացման զաղափարը, սակայն ձախողվում են, Քարաշամբում հաղթականորեն ավարտվում է «բոլշևիկյան առաջին զարնանացանը», գյուղը փոխում է իր դարավոր ընթացքը.

Արժատախիլ շուռ եկավ մի դարավոր անտառ,
Հազար տարվա կյանքը իր հանապարհը շեղեց...

Հավատարիմ մնալով իրականությանը, Զարյանը «Ռուշանի քարափում» ցուցադրում է սեփականատիրական հոգեբանության հաղթահարման բարդ ու դժվարին ընթացքը:

Հովասը՝ Ալեքսանի հայրը, Լաչինը, Մուքոն և մյուս գյուղացիներն ապրում են տնտեսական ինքնուրույնությունը կորցնելու հոգեկան դրամա:

«Սեփականատիրոջ հոգին» և «աշխատավորի հոգին»՝ գյուղացիական տարերքի երկու բևեռները, սոցիալական բեկման շրջանում արտահայտվում են ավելի քան որոշակիորեն: Մի օրավար հողը, որի վրա օրնիրուն շարշարվել է Լաչինը, կամ միակ լծկանը, որ հազիվ ձեռք է գցել Հովասը, կամ մի կոտ սերմացուն, որ հավաքել է Մուքոն, այնքան զորեղ են, որ իրենց վրա են բեռնում գյուղացիների միտքը: Ահա մի տեսարան. գյուղացին իր ցորենի պարկը բերել է՝ խառնելու համայնական սերմացուին: Նրա համար դա կյանքի ու մահի հարց է: Այդ քայլով նա պետք է հրաժարվի անցյալից: Սովորական գործողությունը նա կատարում է անասելի դժվարությամբ, առանձնացնելով է «մազե կամուրջի» վրայով: Գործողությունը կատարելուց հետո էլ՝ «նա երկար, երկար նայեց իր ցորենի հատիկներին», կսկիծով ու ցավով վերապրեց տեղի ունեցածը:

«Ռուշանի քարափի» հերոսները՝ Լաչինը, Մուքոն, Հովասը, տիպական բնավորություններ են և իրենց հոգեբանությամբ արտացոլում են գյուղացիության կյանքում տեղի ունեցած մեծ բեկման ներքին էությունն ու բար-

դուժլուծները: Նրանք նույնպես, Շուրխովի Կոնդրատ Մայդանիկովի նման, արյունով ու արցունքով են պոկում այն լարը, որ նրանց շարունակում է կապված պահել անցյալի հետ: Հերոսների հոգեբանության միջոցով Զարյանը ցույց է տալիս մենատնտես գյուղացուց կոլտնտեսական դառնալու ընթացքի հոգեբանական բարդությունը: Դժվարությամբ են նրանք մտնում կոլտնտեսություն, վախենալով այնտեղ կորցնել իրենց տնտեսական ինքնությունությունը: Հովաս քեռին՝ Ալեքսանի հայրը, այնքան մեծ կարոտով է երազել սեփական անասուն ունենալ, որ, երբ վարկ է ստանում ու ձեռք բերում տարիների փայփայածը, այլևս չի ուզում կոլտնտեսություն մտնել: Նա, թեև սրտով կոլտնտեսության կողմն է, բայց դեռևս չի ցանկանում հրաժարվել պապենական անցյալից.

Ո՞նց եմ շահել. ո՞նց եմ պահել,

Քորփա, ջահել էլ դանեն.

Իսկ դու էսօր վիր էս կալել,

Թե կոլեկտիվ կտանեմ...

Հովասը բողոքում է ու այս հողի վրա բախվում որդու՝ Ալեքսանի հետ: Արդեն կոլտնտեսական դարձած ժամանակ էլ Հովասը չի հաշտվում այն բանի հետ, որ ուրիշները խարազանով հարվածում են իր եզանը.

Եվ հորիկ քշողն ահագին ճիպոտն ոլորեց,

Թափով հարվածեց Հովասի եզան ոսկորին:

— Ո՛հ,— տնքաց Հովասն իր նիհար եզան փոխարին

Եվ ներքև թռավ, բարկության կրակն աշքերին...

Նա այն աստիճան բուրկանում է, որ խարազանով մտրակում է պատանի հորիկ քշողի ծնկներին ու այդ հողի վրա գութանավորների մեջ առաջանում է մի ամբողջ վեճ:

Գյուղացիների հոգեկան աշխարհում այնքան խոր արմատներ է գցել մասնավոր սեփականության զգացմունքը, որ նրանք ամեն առիթով պատրաստ են դուրս գալ կոլտնտեսությունից ու վերադառնալ իրենց պապենական շուք ու արորին: Դրամատիկական սուր երկրնտրանքի առջև են կանգնած նաև մյուս հերոսները, որոնց հոգեբանության առանձին պահերը Զարյանը վերարտադրել է ռեալիստական արվեստով:

Հայոց գրականության որևէ այլ գրվածքում այնպես ճշմարտացի և հարազատ գույներով չի ներկայացված գյուղի սոցիալ-տնտեսական շրջադարձի սկիզբը, ինչպես «Ռուշանի քարափում»: Պոեմում Զարյանը ստեղծել է ժամանակի բարդությունն արտացոլող սյուժե, դրամատիկական բախում՝ սոցիալական հակադիր ուժերի միջև, դասակարգային պայքարի սրությունն արտահայտող կառուցվածք:

«Ռուշանի քարափը» երևույթ էր նաև ոճական միտումներով: Մինչև պոեմը Զարյանը հայտնի էր որպես վերամբարձ խոսքի բանաստեղծ: Առաջին անգամ կիրառելով ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, նա հասավ իրականության ավելի խոր արտացոլման, կոնկրետ պատկերը պարզեցրեց նրա խոսքը, հարստացրեց այն ժողովրդական կենդանի ոճերով, գեղջուկների լեզվամտածողությամբ և բնական հնչերանգով: Արտացոլման ռեալիստական սկզբունքը հաստատելու մեջ դեր խաղացին և՛ հասարակական այն միջավայրը, որի երևույթներին դիմեց բանաստեղծը, և՛ գրական ավանդները, մասնավորապես Հովհ. Թումանյանի էպիկական պոեմի ավանդ-

ները: Ն. Զարյանի պոեմն, ըստ էության, գրական տարբեր ոճերի միջև մղվող երկարատև պայքարի արդյունք էր: «Ռուշանի քարափը»՝ նոր, թարմ հոսանք ներարկելով, պոեզիան մոտեցրեց կյանքին: Շատերը «Ռուշանի քարափը» ոճի պարզությունն ու մատչելիությունն ընդունեցին իբրև «ուրույն գեղջկական» պարզունակության արտահայտություն:

Անշուշտ, Զարյանը հասկանում էր, որ օգտագործել դասականներին՝ դեռևս չի նշանակում սահմանափակվել ավանդույթով: Նա ըմբռնում էր, որ ավանդույթը ելման կետ է հետագա զարգացման համար: Զարյանը նույնությամբ չի կրկնել Թումանյանի պոեմների առանձնատկությունները, այլ ստեղծել է նոր կյանքի կենդանի հատվածն արտացոլող նոր սյուժե ու նոր դրույթներ: Այս տեսակետից միանգամայն սխալ է 30-ական թվականներին արտահայտված կարծիքը, թե «Ռուշանի քարափում» չի հաղթահարվել Թումանյանի պոեմների ձևը. «Մայրահեղ աստիճանի ակնբախ է, բոլորի կողմից ճանաչված, որ «Ռուշանի քարափը» ձևը Հ. Թումանյանի պոեմների, առանձնապես «Անուշի» ձևն է: Թումանյանի ձևն է, ինչպես իր ամբողջ կառուցվածքով, նույնպես և առանձին տարրերով. նույն էպիկական պոեմը, խառն ուրիշ, մետրիկան...»:

Հետևաբար «Ռուշանի քարափի» բովանդակությունը ՆՈՐ է, տեղավորված ՀԻՆ, ճիշտ է, կլասիկ ձևի մեջ... Այս պատճառով սկսվել է խիստ անտոգոնիզմ ձևի և բովանդակության մեջ... Թումանյանի ձևը չի հաղթահարվել. բովանդակությունը, այսպես ասած, ձուլվել, կուլ է գնացել ձևին...»⁷:

Անշուշտ, «Ռուշանի քարափի» և «Անուշի» միջև կան սյուժետային որոշ զուգահեռություններ, սակայն, դա հիմք չի տալիս պնդելու սխալ տեսակետը: «Անուշի» հետ «Ռուշանի քարափը» պոեմի առնչության մասին Ն. Զարյանը մի առիթով ասել է. «Շատ է ակնարկվում Թումանյանի ազդեցությունն իմ պոեմի վրա: Ազդեցություն, իհարկե, կա: Բայց այդ սոսկ կրկնություն չէ: Իմ վերցրած իրականությունը, մարդիկ, նրանց գործերը, նրանց լեզուն և հոգեբանությունը միանգամայն հակադիր է այն բոլորին... Ես օգտագործել եմ Թումանյանի պարզությունն ու ռեալիզմը»⁸:

«Ռուշանի քարափը» պոեմում, ինչպես արձանագրում էր ժամանակի քննադատությունը, Զարյանը յուրացրեց ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը, որը կարելի է համարել նրա նվաճումը:

«Բանաստեղծական պատկերի կառուցումը սովետահայ պոեզիայում» հոդվածում քննադատ Ս. Հարությունյանը գրում է. «...Ռուշանի քարափում» պատկերը և տողը պարզ են, անպաճույճ, «գեղջկական»: Դրա մեջ էր Թումանյանից եկող տրադիցիայի պահպանումը և զարգացումը՝ արված գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման նյութի հիման վրա: Դա երևույթ էր, արվեստի մեջ դժվար ուղի: Բայց Զարյանը դրա վրա կանգ չառավ: Ռեալիստական կոնկրետ պատկերի սկզբունքը նա չխորացրեց: Եթե մեկդի դենք նրա լիրիկական «շեղումները» և երկրորդական նշանակություն ունեցող գործերը, ապա «Ռուշանի քարափից» հետո նրա համար տիպականն այլևս կոնկրետ պատկերումը չէ: Նա կոնկրետ սյուժեներ չի մշակում կամ քիչ է մշակում, նա չի պատմում և պատմելով չի պատկերում, այլ դատում է, խորհում և իր դատողություններին ու խոհերին մի որոշ ձև տալիս»⁹:

Թեև գրական մամուլում քննադատի այս միտքը արժանացավ ուժեղ դիմադրության, թեև քննադատը ընկնում էր չափազանցությունների մեջ,

սակայն անստույգ շեն նրա դիտողությունները առավելապես բանաստեղծական պաթոսային խոսքին հակվելու միտումների կապակցությամբ:

1935-ին, Սերգեյ Գորոդեցկու թարգմանությամբ, «Ռուշանի քարափը» լույս տեսավ Մոսկվայում, ռուսերեն: Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» զբրքում բերված են Գորոդեցկու հետ նամակագրության նմուշներ, որոնք վերաբերում են հատկապես պոեմի շափերի՝ «ռիթմերի փոփոխությանը»՝ կապված ռուսական տաղաչափության բնույթի հետ:

4

30-ական թվականներին գրվեցին ժամանակակից թեմայով առաջին վեպերը: Մինչ այդ ժամանակի կենսական հարցերը արտացոլում էին փոքր կտավները՝ պատմվածք, նովել, ակնարկ: Մեծ կտավների համար անհրաժեշտ էր գրական ու կենսական հարուստ փորձ: Բացի այդ, նոր վեպը պարտադրում էր այնպիսի կառուցվածք, որտեղ պետք է երևար մարդու և հասարակության միջև ստեղծված նոր հարաբերությունը: Եթե քննադատական ռեալիզմի վեպի անկյունքարն անհատի և հասարակության հակադրությունն էր, ապա սոցիալիստական ռեալիզմի համար հիմնական ելակետ պետք է ծառայեր անհատների և հասարակության շահերի միասնությունը: Այսպես ըմբռնեց իր խնդիրը նաև Զարյանը, ձեռնարկելով «Հացավան» վեպը:

Ինչպես «Ռուշանի քարափը», այնպես էլ «Հացավանը» Զարյանը գրեց գյուղում կատարվող դեպքերից ստացած անմիջական տպավորություններով: Ամիսներ շարունակ նա եղավ Հայաստանի գյուղերում, անձամբ մասնակցեց կոլտնտեսային շարժմանը: Լինելով գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման եռանդուն պաշտպաններից մեկը, ելույթներ էր ունենում գյուղական բազմամարդ հավաքներում, թերահավատ գյուղացիներին բացատրում էր կյանքի նոր ուղիների առավելությունը, միջամտում էր կնճռոտ հարցերի լուծմանը:

Գյուղում կատարած աշխատանքը գրողին հարստացրեց գյուղացիների հոգեբանության, կենցաղի, տրամադրությունների ու խոսվածքի ճանաչողությամբ:

«Հացավանի» առաջին գիրքը լույս տեսավ 1937-ին, իսկ շարունակությունը տպագրվեց մեկ տասնամյակ ընդմիջումից հետո՝ 1947-ին*։ Հայտնի բանաստեղծը այդ վեպով ճանաչվեց-ընդունվեց նաև որպես արձակագիր:

«Հացավանը» ժամանակագրորեն շարունակում է «Ռուշանի քարափում» նկարագրված անցքերը՝ հայ գյուղի սոցիալիստական վերակառուցման ընթացքը: Ընդամենը մի քանի տարի է իրարից բաժանում այդ երկու գրվածքում ներկայացված գյուղը. «Հացավանում» գործողությունը տեղի է ունենում երեք տարի անց, 1933-ին: Կարճ ժամանակում, սակայն, էական փոփոխություններ են կատարվել: Անցյալ է դարձել «Ռուշանի քարափի» գյուղը, որտեղ նոր էր ձևավորվում համայնավարական կենցաղը և գյուղացին դեռևս ապրում էր սեփականության օրենքներով: Արտացոլելով գյուղում նոր տնտեսաձևի հաղթության շրջանը՝ հին կացութաձևի խորտակումը, «Հացավա-

* 1950-ին տպագրվեց ռուսերեն (Մոսկվայում. Աննու Հովհաննիսյանի թարգմանությամբ), 1965-ին լույս տեսավ «Սովետական վեպի հիսուն տարին» մատենաշարով (վերջաբանը՝ Ս. Աղաբաբյանի):

նը» շարունակում է Զարյանի ստեղծագործության գլխավոր երակը՝ ժողովրդի սոցիալական կյանքի թեման:

Ինչպես պոեմի, այնպես էլ «Հացավանի» հրապարակ գալը նշանավորում էր գյուղի մասին ստեղծվող գրականության նոր դեմքը: Ոչ թե ինքնամփոփ, աշխարհից կտրված, այլ պատմության մեջ իր դեմքն ու նպատակներն ունեցող գյուղացին է դառնում նոր գրականության զննումների առարկան:

«Հացավանում», հեռանալով կենցաղային-բարբադրական վեպի ավանդներից, Զարյանը հայ գյուղի առօրյան իմաստավորում է պատմական ընթացքի մեջ:

Վեպի գործողության կենտրոնը նոր Հացավանի կառուցման պատմությունն է: Դա պայքարի դրամատիզմով հագեցած այն կառուցումն է, որի շուրջը բախվում են սեփականատիրական ու սոցիալիստական հայացքները:

Վեպն սկսվում է սուր իրավիճակներով: Կոլտնտեսության նոր նախագահ Լևոն Լամբարյանը դաշտ է գալիս՝ ստուգելու հողի խոնավությունը: Հետո նա հեծնում է կապույտ նժույգը, որն անսանձ կատաղությամբ հեծվորին տանում է դեպի անդունդ: Գյուղացիների միջից Լևոնի հասցեին ասվում են հեգնական խոսքեր. «...ձի կառավարել որ չի իմանում, բաս կոլխոզը ո՞նց պիտի կառավարի...»: Լևոնը կամքի մեծ լարումով հնազանդեցնում է կատաղի նժույգին:

Նույն ժամանակ Մացակ Ավագյանը հանդիպում է աղավնիների բույնը մտած կատվին: Դրանում նա տեսնում է ինչ-որ շար բուսնի նշան՝ «սոսկալի դժբախտության սկիզբ» և մոլեգին ատելությամբ խեղդում է կատվին:

Այլաբանական իմաստ պարունակող այս զուգահեռ պատկերով վիպասանը հենց սկզբից ակնարկում է երկու բեռների սուր պայքարի անխուսափելիությունը: Վեպի հետագա մասերը լրացվում են նորանոր կենսական փաստերով, ամբողջացնելով մի սյուժետային կառուցվածք, որով ներկայացվում է բարդ դեպքերով հարուստ ժամանակի պատկերը:

Այնքան որոշակի են փոփոխությունները, որ գյուղացիների թուլությունները հիանալի ճանաչող Մացակ Ավագյանն այլևս անգոր է հասկանալ նոր իրադրությունն ու գյուղացիների մտքերի ընթացքը: Մացակ Ավագյանն ու նրա համախոհներն իրենց համար ստեղծված աննպաստ պայմաններում որոշում են անցնել հակահարձակման: Հացավանի նոր ղեկավարների համար այդպիսի պայմաններում աշխատելը մեծ դժվարությունների հետ է կապված. ամենափոքր սխալը կարող է ծանր հետևանքներ ունենալ: Գյուղի տնտեսական ու քաղաքական ամրապնդման դժվարություններից մեկն էլ այն է, որ առանձին մենատնտեսներ թերահավատությամբ են լցված նոր կարգերի հանդեպ, ոմանք էլ ցավով են բաժանվում սեփականությունից:

Կոլտնտեսային կարգի հակառակորդների, ինչպես նաև թերահավատ գյուղացիների դիմադրությունից բացի, նոր Հացավանի կառուցումը դժվարացնում են նաև գյուղի ղեկավարների միջև եղած տարաձայնությունները: Շրջկոմի քարտուղար Սանդարյանի հովանավորյալ Վարդան Ղազարյանը, դառնալով Հացավանի կուսակցական բջիջի քարտուղար, կանգ չի առնում ոչ մի բանի առաջ՝ հեղինակազրկելու Լևոնին:

Ղազարյանը կարիերիստ, թուլամորթ, վերադասին հաճոյացող մի մարդ է, որ պաշտոնի բարձրացման համար գործակցում է անգամ Մացակ Ավագյանի խմբին:

Հիմնական կոնֆլիկտներից բացի, վեպում մեծ տեղ են գրավում նաև կենցաղի գծերը՝ սիրային կապեր, ամուսնություն, հորեցներ և այլն:

Կյանքի իրական փաստերը տեղադրելով վիպական սյուժեի մեջ, Զարյանը ցուցադրում է սոցիալական հակադիր ուժերի միջև ծավալվող պայքարը և այդ պայքարի մեջ ներգրավված մարդկանց բնավորությունները:

Նոր մարդու կերպարի ստեղծումը սոցիալիստական ռեալիզմի գրականության գլխավոր խնդիրներից մեկն է: 20-ական թվականների հայ գրականությունը շտվեց ժամանակի նոր հերոսի ամբողջական բնավորություն: Գործի դնելով կուտակված գեղարվեստական փորձը, 30-ական թվականների գրողներն արդեն մարդուն ներկայացնում են հասարակական բարդ հարաբերությունների մեջ, նրանց բնավորության հարստությամբ ու բազմակողմանիությամբ:

«Հացավանի» արժեքն այն է նաև, որ այստեղ կան նոր կյանքի ճշմարտությունը հաստատող մարդկանց հաջողված կերպարներ: Այդ կերպարները գրականությունից վերստին անցան կյանք, խոր հետք թողնելով այն մարդկանց վրա, որոնք առօրյայի մեջ ստեղծում էին կյանքի նոր ձևեր:

Լևոն Լամբարյանը՝ «Հացավանի» գլխավոր հերոսը, կենսագրությամբ և գործով մարմնացնում է խորհրդային հասարակության պայմաններում աճած նոր մարդու բնավորությունը: Կյանքի շինարարության ակտիվ մասնակից Լևոնը դառն կսկիծով է հիշում իր մանկությունը, երբ ինքը հոտաղ էր գյուղի հարուստների մոտ: Մանկության տարիներից (երբ կորցնում է հարազատներին) նրա հոգում մնում է միայն վիշտ: Հետո արդեն նա դառնում է կոմերիտական, արտադրության կազմակերպիչ և շրջանում հռչակվում որպես հետ մնացող գյուղերը ոտքի կանգնեցնող պետական գործիչ:

Լամբարյանի կենսագրության ամենավառ էջը սկսվում է Հացավանում: Կուլտնտեսության նախագահ դառնալու առաջին օրից Լևոնը հանդիպում է դժվարությունների, որոնց մեջ փորձվում է նրա բնավորությունը: Կուլտեների գործակից Գրիգորը ընծայի անվան տակ կաշառք է բերում նոր նախագահի տունը: Թշնամին շոշափում է Լևոնին, իսկ նա, իր հերթին, ուսումնասիրում է թշնամուն:

Դառնալով կոլեկտիվի ղեկավար, Լևոնը որոնում է այն թելը, որից բռնելով կարող է գյուղը տանել տնտեսական ու քաղաքական վերելքի ուղիներով: Դա մարդկանց նկատմամբ ունեցած հավատն ու գյուղացիների հանդեպ սերն է: Ժողովրդի հոգսերի նկատմամբ զգայուն վերաբերմունքով Լևոնը շահում է բարեկամների սերն ու թշնամիների ատելությունը: Նա հանդես է բերում սկզբունքայնություն և գործիմացություն: Բայց, շնայած հաստատուն բնավորությանը, Լևոնը նույնպես երբեմն սխալվում է: Նրա անձնական կյանքում ևս բարդություններ են առաջանում. Լևոնը սիրում է ֆերմայի պրակտիկանտուհուն՝ Հասմիկին, իսկ դա աննկատ չի մնում: Հակառակորդները սկսում են Լևոնից բացի, վարկաբեկել նաև հանրային տնտեսության գաղափարը:

Հավատարիմ մնալով կյանքի ճշմարտությանը, Զարյանը ցուցադրում է նաև Լևոնի ժամանակավոր պարտությունը: Վերագրված «հանցանքների»՝ իբրև թե հանրային սեփականությունը հափշտակելու համար, Լևոնին բանտ են նստեցնում: Դատական գործ է սկսվում, որտեղ վերջնականապես բացվում է Մացակ Ավագյանի բուն էությունը: Լևոնի դեմ բացված դատը շրջվում է Ավագյանի դեմ:

Սրբապատկեր չդարձնելով իր հերոսին, շխուսափելով նրա թույլ կողմերը ցույց տալուց, Ն. Զարյանը բացահայտում է գյուղի կազմակերպչի հոգեւոր աշխարհի հարստությունը, նրա եռանդը, աշխատանքային ոգեւորությունը: Լամբարյանի կերպարի զարգացումը արտացոլում է մեր հասարակության նոր տնտեսական շինարարության տարիների, մարդկանց հոգեբանության արժատական վերափոխությունը:

Լեոն Լամբարյանի կերպարը գծելիս Զարյանը հաշվի է առել տիպագրության այն պահանջը, ըստ որի մարդուն պետք է ցուցադրել և՛ հասարակական գործունեության մեջ, և՛ անձնական կյանքում: Լինելով երազող բնավորություն, Լեոնը անձնական երջանկության հարցը պակաս կարևոր չի համարում մյուս հարցերից: Դառնալով իրեն, նա զգում է, որ անձնական կյանքը դասավորվել է ոչ այնքան հաջող. առանց հոգեկան կապի ամուսնացել է Արուսի հետ, որը «մերկ հավատարմությունից բացի, ուրիշ արժանիք չունի»:

Անձնական երջանկության մեջ,— դատում է Լեոնը,—մերկ հավատարմությունը շատ քիչ բան է: Երջանիկ լինելու համար անհրաժեշտ է, որ ամուսինները գիտակցաբար հասկանան իրար, միմյանց հետ կիսեն կյանքի դժվարությունները, աշխատեն ու պայքարեն բարձր նպատակների համար: Այդ ամենը նա տեսնում է Հասմիկի մեջ:

Ն. Զարյանը, սակայն, բաժանությունը չի համարում հարցի ճիշտ լուծում: Նախ, նրանց միացումով քայքայվելու էր մի ընտանիք, ուր, Արուսից բացի, կային հայրական զգացմունքի կարոտ երեխաներ: Կար նաև Վասակի խնդիրը, որը նույնպես սիրում էր Հասմիկին: Ծանր է կանգնել հավատարիմ բնկերոջ երջանկության դեմ,— այսպես է մտածում Լեոնը: Հասմիկն իր հերթին աշխատում է խլացնել բնական զգացմունքը: Նա ասում է, որ չի ցանկանա երջանկությունը կառուցել մի ուրիշ ընտանիքի դժբախտության հաշվին: Նրանք երկուսն էլ խոհեմաբար «հրաժարվում են» իրենց սիրուց: Չնայած հարցի նման լուծմանը, Զարյանը իր վեպում հաստատում է այն միտքը, որ անձնական երջանկությունը ենթադրում է մեծ, լիարժեք զգացմունք:

Լեոն Լամբարյանի հետ միասին գյուղի վերակառուցման համար պայքարում են նաև ուրիշները՝ տարեց մարդկանցից մինչև գյուղի երիտասարդները: Դրանցից է Վասակ Չոբանյանը: Գյուղի հոգսերով ու հեռանկարներով ապրող, դյուղացիների նկատմամբ հոգատար, անմիջական բնավորություն է Վասակը. նրա էությունը խորթ են ծուռ ու մուռ ուղիները, եսասիրական հակումները, անտարբերությունը: Նոր Հացավանի կառուցումը Վասակի համար կենսական անհրաժեշտություն է, կյանքի գործ ու բարձր նպատակ: Հացավանով են պայմանավորված նրա բոլոր արարքներն ու հոգեկան ապրումները:

Լեոն Լամբարյանը, գալով Վասակի հայրենի գյուղը, նրա առջև գծում է գրավիչ հեռանկարներ, բայց և հիշեցնում է պայքարի անհրաժեշտությունը: Վասակն էլ ունի այդ դիտակցությունը՝ պատրաստ է հասարակական գործի համար մի կողմ թողնել անձնական բոլոր հարցերը: Բնորոշ է հետևյալ փաստը. Լեոնը և Վասակը սիրում են Հասմիկին, բայց Վասակը զգում է գյուղի կուլակների սարքած որոգայթը, մոռանում է հոգեկան տանջանքները՝ անաղարտ պահելով նոր Հացավանի գաղափարը:

Մացակ Ավագունին անհասկանալի է թվում այն բանը, որ Վասակը,

ուչ միայն չի ելնում իր սիրո հակառակորդի՝ Լեոնի դեմ («Մի քացի էլ ինքը չի տալիս»), այլև վեհանձնորեն մոռանում է անձնական վիրավորանքը՝ հանուն հասարակական գործի:

Ձեռք-ձեռքի տված աշխատելով Լամբարյանի հետ և հաղթահարելով իր սխալները (նա շտապանցություններ է թույլ տվել սեփականատեր գյուղացիների նկատմամբ), Վասակը դառնում է գյուղի եռանդուն գործիչներից մեկը: Դյուղացիների աչքում նա «Հացավանի կենդանի մարմնացումն է, նրա արթուն ոգին»:

Աղնիվ նկարագրի տեր հերոսուհի է Հասմիկ Զուրաբյանը՝ Հացավանի անասնապահական ֆերմայի աշխատող, հուզական հարուստ աշխուրհի տեր մի գյուղական աղջիկ: Ամոթխած ու երազող խառնվածք է, նրբազգաց ու ոգևորվող: Հասմիկին այնքան է ոգևորում նոր Հացավանի կառուցումը, որ սովորական առօրյան նրան պատկերանում է հեքիաթի նման: Նա ունի իր գործի ու նպատակի ստույգ գիտակցություն, ուստի և դժվարին ժամերին հանդես է բերում հաստատուն վարքագիծ ու վճռականություն: Հասմիկը սիրում է Լեոնին, բայց մեջը այնքան բարոյական ուժ է գտնում, որ հանուն հանրային գործի զոհարելու է անձնական դժգոհությունը: Նա զգացմունքները բանականությանն ստորադասող, գաղափարի հերոսուհի է: Զարյանը գտել է ռոմանտիկական հրապուրիչ գույներ՝ Հասմիկի կերպարը կենդանի ու տպավորիչ դարձնելու համար: Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում ճիշտ է նշված բարդու (բարձրահասակ, բարձրաշեն, երկնասլաց, հինավուրց և այլն) նշանակությունը կերպարի ռոմանտիկական մեկնաբանության տեսակետից¹⁰:

Լեոն Լամբարյանի և նրա համախոհների մղած պայքարը ենթադրում է մյուս բեկոի գոյությունը ևս: Հակառակ դեպքում չէր ստացվի վիպական կոնֆլիկտ, և դրական հերոսները անելիք չէին ունենա: Նոր կարգերին դիմադրում են նաև այն գյուղացիները, որոնք ամուր կառչած են իրենց սեփականությունից: Սրանց դիմադրությունը, սակայն, այն հողն է, որի վրա իր գործունեությունն է ծավալում նոր իշխանության սոցիալական հակոտնյան:

Ժամանակները փոխվել են, հետևապես պետք է փոխվեն նաև պայքարի եղանակները: Հացավանի կառուցման տարիներին թշնամիները զենքը ձեռքին հանդես չէին գալիս իշխանության դեմ: Նրանք դիմում են պայքարի նոր ձևերի. ներկայանում են որպես բարեկամներ, բայց ներսից քայքայում են կոլտնտեսությունը: Այդպիսին է Մացակ Ավագյանը, ուժեղ բնավորության տեր մի մարդ, որը ոչ մի կերպ չի կարողանում հաշտվել իր զորության կորստի հետ: Նա բացահայտ ելույթներ չի ունենում նոր կարգերի դեմ: Ավելին՝ ձեռքնում է, թե ամբողջ էությունը նվիրված է Լեոնի սկսած գործին, շահում է նոր նախագահի վստահությունը, և, ըստ այդմ էլ, հարմարեցնում է յուր պայքարի տակտիկան՝ ամեն կերպ գյուղացիների աչքին վարկաբեկելով այն մարդուն, որը գլխավորում է նոր Հացավանի կառուցումը: Մեկ օգտագործում է Լեոնի և Հասմիկի սիրային պատմությունը, մեկ կաշառում է բջիջ քարտուղար Վարդան Ղազարյանին, մի այլ դեպքում կրթվորուհի Անուշ Ադամյանի միջոցով սիրախաղ է սարքում՝ վարկաբեկելու Լեոնին, ապա կեղծագրերի միջոցով նրան դուրս է բերում որպես հանրային գույքի հափշտակող:

Ն. Զարյանը, ի դեմս Ավագյանի, կերտել է ցայտուն կերպար: Մյուս բացասական կերպարները (Վարոսյան, Մաթոս Գրիգորյան, Նփրեմյան) համեմատաբար աղուտ են ներկայացված:

Կոնկրետ վացման տարիներին գյուղացիությունը միատարր չէր ո՛չ սոցիալական դրուժյամբ, ո՛չ էլ հոգեբանությամբ: Զույնեորեն կողքին կաշին միջակ սնտեսատերեր, հավատացողների կողքին՝ թերահավատներ, սեփականությունը պաշտամունք դարձրածների հետ նաև այնպիսիներ, որոնք ունեին աշխատավորի մաքուր հոգեբանություն: Մարդկային տարբեր հակումները կոնկրետ վացման հոգեբանության վերածելը և համայնական համակեցությունը ստեղծելը ամենագլխավոր գործն էր: Ավելի դժվար, քան կուլակության դեմ պայքարը:

Ն. Զարյանը, կյանքի թելադրանքով, վեպի առանցքն է դարձրել այն երևույթը, թե ինչպես գյուղացին, հաղթահարելով հոգեբանական թուլություններն ու նախապաշարմունքները, դառնում է հանրային շահերով ապրող մարդ: Հեղինակը մի քանի հերոսների միջոցով ցույց է տվել մարդկային արժանապատվության արթնացման ընթացքը գյուղացիների միջավայրում: Այս իմաստով բնորոշ է Ասատուր Զուրաբյանի կերպարը: Մանր կյանք է ապրել Ասատուրը, պատանեկության տարիներին ենթարկվել է գյուղի հալուստների ծաղր ու ծանակին: Հալածված մարդը վախեցել է և՛ աստծուց, և՛ երաշտից, և՛ գյուղի հարուստներից: Ասատուրն այն գյուղացիներից չէ, որոնց տանջում են հոգեկան ներքին ապրումները, որոնց մեջ կոպտում են սեփականատիրոջ և աշխատավորի հոգեբանությունը: Նա ամբողջ էությունով հողի աշխատավոր է: Երբ կոլտնտեսական է դառնում, նորից մնում է նույն մարդը՝ հողի հետ կապված նույն գյուղացին: Անպատմելի հիացմունքով է նա դիտում հացով բեռնված գյուղական սալերը և տիրոջ հոգատարությամբ պահպանում է հանրային բարիքը, կոփվ սարքելով այն կոլտնտեսականի հետ, որը հանրային նախիրից անջատում է սեփական եզր: Դառնալով աշխատանքի վարպետ, Ասատուրը պապենական հողերում կառուցում է նոր կյանք: Կառուցման հետ վերափոխվում է նրա ներքին աշխարհը: Նրա մեջ արթնանում է մարդկային արժանապատվության ղգացմունքը: Գյուղում հայտնի «ծնկան Ասույին» այժմ կոչում են «ընկեր Ասատուր», մի բան, որ երանությամբ է լցնում նրա հոգին:

Բնորոշ է նաև Ալաշկերտից եկած «գաղթական Հարութի» ճակատագիրը: Բուն հայրենիքից տեղահանված այս մարդը, որ կյանքում ճաշակել է միայն դառնություններ, նորից է սկսում կենսագրությունը՝ հայրենի եզերքի կարոտը առնելով կոլտնտեսային աշխատանքից: Նա վայր է դնում գաղթականի ցուպը և դառնում կոլտնտեսական:

Ժիշտ է, ավելի դժվարությամբ, վերափոխվում են մյուս գյուղացիները ևս: Գյուղի ամենաթերահավատ մարդը՝ Առաքել ամին, Լեոնի դատավարության օրը դիմում է տալիս՝ մտնելով կոլտնտեսություն: Գոմապահ Պողոսը, կթվորուհի Անուշ Աղամյանը, դեղերի պահակ խաշոն, անդամ բամբասասեր Յոթժողիմերանը սկսում են ավելի ազնվորեն կատարել իրենց գործը: Նրանց մեջ դեռ շատ կա սեփականատիրոջ հոգեբանությունից, բայց համայնական աշխատանքը սուտիճանաբար մտքում է նրանց էությունը «անիծյալ անցյալի» բեռից և կապում կոնկրետի հետ:

«Հացավանը» չունի բարդ կառուցվածք, սյուժետային բազմազան ճյուղավորումներ: Հեղինակը վեպը կառուցել է դեպքերը ժամանակագրորեն

վերարտադրելու սկզբունքով: Դա Հայաստանի գյուղերից մեկում տեղի ունեցած դեպքերի վիպական ժամանակագրությունն է: Մի գյուղի դեպքերի նկարագրությամբ էլ Զարյանը ցուցադրում է ժամանակի բախումները, գյուղացիության ճակատագրի արմատական փոփոխությունը:

«Հացավանի» կառուցվածքը ենթարկված է հերոսներին՝ ըստ իրենց դասակարգային հատկանիշի սահմանադատելու սկզբունքին. ցուցադրվում են երկու բեկոի միջև տեղի ունեցող բախումներ: Այդ բախումները, սակայն, ունեն պատմական իմաստավորում. բախվում են ոչ թե հերոսների մասնավոր շահերը, այլ նրանց հայացքները՝ պատմության ճակատագրական էրեույթի նկատմամբ:

Հիմնական թեմայից բացի, «Հացավանում» կան մի շարք զուգահեռ թեմաներ: Դրանցից է ընտանիքի ու նոր բարոյականության խնդիրը, որով հեղինակը խորացնում է սոցիալական հարցերի լուսավորությունը: Այդպիսին է մարդկանց ճակատագրի հանդեպ բյուրոկրատական անտարբերության մոտիվը, որ գրողը կապում է շրջկոմի քարտուղար Սանդուրյանի կերպարի հետ:

«Հացավանի» կառուցվածքում ուշադրություն է գրավում նաև ժամանակի կենցաղի հարազատ նկարագրությունը: Սակայն կենցաղը, հատկապես վեպի վերջին մասերում, դառնում է տիրապետող, թուլացնելով երկի հասարակական բովանդակությունը: Լեոնի դատավարությունից և Մացակ Ավագյանի մերկացումից հետո գործողությունը շրջվում է մանր ինտրիգների կողմը, և վեպի ռեալիստական գույները խամրում են:

Վերամբարձ ոճի նախասիրություն ունեցող Զարյանը «Ռուշանի քարափը» պոեմում արդեն հասավ ռեալիստական պարզ պատկերին: Այս հատկանիշը խորացավ «Հացավանում»: Ոճի փոփոխությունը պայմանավորված էր կյանքի հանդեպ հեղինակի ավելի անմիջական և առարկայական վերաբերմունքով: Վեպում կոնկրետ-առարկայական նկարագրությունները զուգակցվում են պատումի հուզական հագեցումին, կենցաղի բնական գույները՝ ճշգրիտ ու պարզ շարադրանքին: Վեպում գրեթե չկան երկարաշունչ և ածականներով ծանրաբեռնված նախադասություններ: Հեղինակը գործի է դնում նախադասության կազմության ավելի սեղմ, հատու ձևեր և հասնում ցանկալի տպավորության: Ն. Զարյանը մի հոգվածում նշել է, որ իրեն հատկապես զբաղեցրել է վեպի լեզվի խնդիրը և դրա համար շատ անգամ դիմել է իր գրառումներին¹¹:

5

Քսանական թվականների ռոմանտիկական բարձրաշունչ խոսքի, ինչ-որ տեղ վերացական պաթոսի համեմատությամբ Ն. Զարյանի 30-ական թվականների պոեզիան ավելի ու ավելի է հակվում «դեպի իրականության գծերը», դեպի որոշակի առարկայական պատկերը: Դրա արտահայտությունն էր ոչ միայն «Ռուշանի քարափը» պոեմը, այլև շատ բանաստեղծություններ, որոնք տեղ գտան «Ամրոց» (1935) և «Հավերժական գազաթներ» (1939) հավաքածուներում:

Քնարական, հրապարակախոսական-ծրագրային, երգիծական, փիլիսոփայական, ներբողային բնույթի բանաստեղծությունները ասպարեզ են գալիս «անհարազատ», համարյա թե իրար բացասող արտահայտման սկզբ-

բունքների ձուլվածքով: Կրթոտ հրապարակախոսություն և սրտալի քնարականություն, լուզունգային վերամբարձություն և մեղմ շնչառություն, արտահայտման տարերային պոռթկում և պատումի հանդարտ ընթացք, ոճական բարեձևություն և չափատողների ուրիշ տարուբերումներ, կոնկրետ պատկերավորություն և փիլիսոփայական մետաֆորականություն, դասական ոտանավորի կանոնիկ չափեր և ուրիշ անսպասելի շրջադարձեր՝ այսպիսին էն Զարյանի բանաստեղծության հիմնական հատկանիշները:

Նաիրի Զարյանը, ինչպես և 30-ական թվականների խորհրդային բանաստեղծների մեծ մասը, «Երողջովին» էվոլյուցիոն էր «նոր երգի» ստեղծման հոգսերին: Տասնամյակի սկզբին ուսումնառության գնալով Մոսկվա և Լենինգրադ (1931—1932 թթ. ուղևորում էր արվեստագիտության պետական ակադեմիայի գրականության բաժանմունքի ասպիրանտուրայում), Ն. Զարյանը ավելի մոտիկից է ծանոթանում ռուսական բանաստեղծության նոր խմբումներին և այդ տպավորությունների տակ վերապրում ժամանակի «գազաթնային» երգի երազները:

Բանաստեղծական լիցքեռով վերադառնալով Հայաստան, Ն. Զարյանը լծվում է հասարակական ակտիվ աշխատանքի (վարում է մի շարք պաշտոններ) և միաժամանակ շարունակում իր գրական հերկը: Նոր տասնամյակի սկզբին ևս սուր բանավեճեր էին գնում բանաստեղծության ուղղության, հասարակական լուսանկարչության, գրական ավանդների օգտագործման սկզբբունքների, «ժամանակի կոնսերվատի» և այլն, խնդիրների շուրջը:

Զարեհի «Էվոլյուցիոն լուսաբաց» գրքի բանաստեղծական ծրագրերից հետո գեղագիտության հարցերին ամենից շատ անդրադառնում է Զարյանը՝ նույնպես բանաստեղծական ծրագրերում:

Այդ բնույթի բանաստեղծություններից առանձնահատուկ հետաքրքրություն է ներկայացնում 1934-ին գրած «Ֆիրդուսին», որը կարելի է համարել «գազաթնային» երգի ծրագրի չափածո շարադրանք: Դիմելով պոեզիայի հավերժական գազաթն՝ պարսիկ մեծ բանաստեղծ Ֆիրդուսուն, Զարյանը պաշտպանում է այն միտքը, որ բանաստեղծությունը դարից վեր բարձրանալու համար պարտավոր է անմնացորդ սուղվել ժամանակի բարդ հորձանուտը, ներշնչվել պատմական առաջընթացի հոգևոր գաղտնիքներով, գտնել ժամանակաշրջանի հերոսին վայել գեղարվեստական վառ ձև, որովհետև այդ հերոսը՝

Բարդ է նա իր զենքերի պես,
խորն՝ իր փորած հանքի նման,
Բարձր է նա իր շենքերի պես,
Իր մրշակած արտերից՝ լայն:

Զարյանը հրապարակում է դարաշրջանի երգի գեղագիտությունը.

...երգ, որ լինի կյանքի համար,
Եվ հայելի, և՛ զարդ, և՛ զենք...

Պետք է նկատել, որ գեղագիտության կետում էլ ծայր են առնում Զարյանի «դիրքերի» հայտնի հակասությունները, այնուհետև վերածվելով քաղաքացիականի: Մինչ ծրագրային բանաստեղծություններում («Քայլի՛ր իմ երգ», «Պարտք», «Ֆիրդուսին» և այլն) Զարյանը խոր հավատով մեծարում է իրականության կենդանի շունչն արտահայտող գեղարվեստը, ապա առանձին

եկույթներում հարցականի տակ է դնում իր իսկ հռչակած գրական սկզբունք-
ների մարմնացումները:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել
1932-ին տպագրած «Բաց նամակ ընկ. Եղիշե Զարենցին» հոդվածը¹², որում
ռապապական անհանդուրժողականության դիրքերից (Ն. Զարյանը հայ իրա-
կանության մեջ շեշտված ռապապական էր) քննադատական կրակի տակ է վերց-
վում այնպիսի խորունկ մատյան, ինչպիսին «էպիքական լուսաբաց» ժողո-
վածուն էր: Միանալով այդ մատյանի անքանքար ընդդիմախոսներին, Զար-
յանը ևս Զարենցին դասում է ոչ թե կյանքի գլխավոր հունով, այլ՝ արահետ-
ներով քայլող գրողների շարքը:

Այս անարդար տեսակետի ձևավորման մեջ, ինչ խոսք, դեր է ունեցել
ռապապական մտածողության բեռը և ռապապական համախոհների՝ «դիրքու-
կաններ», խմբակային-անհանդուրժողական վերաբերմունքը դեպի դարա-
շրջանի մեծ գեղագետը: Զարյանը՝ դավանանքով պետք է որ լիներ Զարենցի
կողքին, բայց հայտնվեց հակառակ դիրքերում, որի համար տարիներ անց
պրեց զղջման խոսքեր:

Քո մահը իմ կորուստն է դառնակեզ:
Ես ողբացել եմ քեզ հազար անգամ:
Հազար ափսոս, որ դու կենդանի չես,
Իմ ախոյան, վարպետ և բարեկամ:

Լինելով ներքին ալեկոծությունների և պոռթկումների հակասական
խառնվածք, Զարյանը շարաշար սխալվում էր ոչ միայն Զարենցի հետ բա-
նակոծի մղելիս և ոչ միայն գրական հակառակորդների դեմ ամենօրյա պայ-
քարում: Զարյանը հակասական կեցվածքով է երևում նաև բուն ստեղծագոր-
ծության էջերում:

Այսպես. զգալի տուրք տալով անհատի պաշտամունքին («Ստալին» օ-
դան, «Դյուցազնագիրք» մեծածավալ պոեմը), Զարյանը նույն այդ շրջանում
ասպարեղ է հանել գրվածքների («Բռնակալն ու բանաստեղծը», «Երկու հան-
ճարեղ գլուխ» և այլն), որոնք բանավեճային ուժեղ լիցք էին պարունակում
նույն այդ տրամադրությունների ու մոլորությունների դեմ:

«Երկու հանճարեղ գլուխ» բանաստեղծության սյուժեն հայտնի դրվագն
է Գյոթեի և Բեթհովենի կյանքից, որի սկզբնաղբյուրը Ռոմեն Ռուլանի «Գյո-
թե և Բեթհովեն» գրքի դրվագն է, որ հայտաբերել է էդ. Զրբաշյանը¹³.

Եվ այդ պահին այդ անտառի մոտով
Դանդաղաճեմ նրանք անցնում էին՝
Ոսկեգօծված տնիւն մայրամուտով,
Իրենց հանճարներով տրեպին:

Մեկը բարձրահասակ և գեղիբան՝
Որպես նոճի արքայական այգու
Մյուսը վայրի, կոպիտ կաղնու նման՝
Խոփվ գանգուրներով և ահարկու:

Մեկը մարմնով, հոգով ծանրազարդված
Շքանշաններով իր գոռ դաբի,
Վսեմ որպիս օլիմպիական աստված,
Տիպար հզորության ու հանճարի:

Իսկ մյուսը պարզ, անշուք և գլխարաց,
Կրծքի վրա և ոչ մի ծաղկավեն,

Ծովածավալ հոգուն ոչ մի կապանք,
Ճանապարհով քայլում էր վեհորեն:

Գյոթեն գլուխ է խոնարհում պուրակով անցնող իշխանի և նրա շքա-
խմբի առաջ, իսկ Բեթհովենը՝ երես է դարձնում: Այս ավանդությունը շար-
ժառիթ է՝ առաջադրելու մարդկային արժանապատվության և ազատ անհա-
տականության միտքը, ինչպես և այն երազանքը, որ մարդը՝

Անցնի առանց վախի, ձակատր պարզ,
Զգար հոգում ստորության արատ:

«Ամրոց» և «Հավերժական գագաթներ» ժողովածուներում հնչում է նաև
Հայաստանի վերածնության մոտիվը:

Գաղափարի պարզություն, զգացմունքի վարակիչ ուժ, ընդհանրացման
ձգտող կերպավորումներ՝ այս հատկանիշներով է աչքի ընկնում ժողովրդի
պատմական ճանապարհի էությունը բացահայտող «Վերածնունդ» բանաս-
տեղծությունը:

Դարեր շարունակ հայ ժողովուրդը ծանր պայքար է մղել օտար զավթիչ-
ների դեմ: Նրա ավանդական հողում «Հազար թրեր կոտրվեցին կայծակ-
ների սաստկությամբ», բայց, անցնելով փորձությունների միջով, ժողովուրդը
սլացել է հոգու ամրությունը, բնավորության վեհությունը, անընկճելի կամ-
քը: Եվ դիմել է հողմերին՝ նման այն հավերժ կենսունակ ծաղկին, որի այ-
լաբանական պատկերով ցույց է տալիս ժողովրդի ճակատագիրը.

...Մի թուփ տեսա ճամփամիջին, ասլիմ-շապրիմ սպիտակ,
Նա կոխտովի էր, կրոացել անցորդների ոտքի տակ:
Կաթում էր հյույն ինչպես արյուն ցողուններից նրա ցած,
Եվ տերևներն էին բոլոր փռնթաթախ, չվատված.
Բայց նա պահել էր լուսնուն իր ծաղիկներն անաղարտ
Եվ արևով էր ողողված նրա հայացքը հրպարտ:
Ես ցանկացա պոկել ծաղիկը արմատից ու նետել,
Ամենօրյա դանդաղ մահից նրան ընդմիշտ ազատել,
Բայց նա ցողունը լուկ զիջեց՝ պայքարելով մինչև վերջ
Եվ խորամուխ արմատներով մնաց կրկին հողի մեջ:
Մնաց... նորից նա կարձակի ե՛ն նոր ծիլեր, ե՛ր ցողուն,
Եվ կրտուկ նախիրների ու հողմերի անցնելուն:
Ես նայեցի ևս մի վայրկյան՝ մոտիկ-հեռու դարերին
Եվ հիշեցի, իմ ժողովուրդ, աղետավոր քո ուղին:

Զարյանի քնարերգության առանձին էջեր՝ և՛ քաղաքացիական, և՛ մտեր-
մական շնչի բանաստեղծությունները, իրացնում էին այն փիլիսոփայությու-
նը, որ Ուլուս Ուխտմենը ձևակերպել է հետևյալ կերպ. «Մեր կարմիր արյունը
եռում է շծախսված ուժերի հրով»: Բանաստեղծի ձայնը հնչում է խոր հա-
վատով ու ինքնավստահ: Միանգամայն ճիշտ է Պ. Անտոկուսկին, գրելով՝
Ն. Զարյանի «...բանաստեղծություններում... լսվում է խիստ ոգեշնչված
մարդու ձայն»¹⁴:

Ն. Զարյանի 30-ական թվականների բանաստեղծական նկարագիրը ամ-
բողջացնում են էպիգրամները, երգիծական պոեմները («Վեպի հերոսները»
«Պոեմ... ստեղծագործական մեթոդի մասին»), ինչպես և մեծաթիվ թարգ-
մանությունները ռուս և եղբայրական ժողովուրդների բանաստեղծներից
(Պուշկին, Լերմոնտով, Մայակովսկի, Բազրիցկի, Կուպալա և այլն):

Հայրենական մեծ պատերազմի ժամանակ Նաիրի Զարյանի ձայնը հրե-
լեց նոր ուժով: Գեղարվեստական խոսքի բազմազանությունը նա ընտրեց
որպես արժանի սպառազինում խորհրդային մարտնչող ժողովրդի կերպարը
արվեստի միջոցներով վերարտադրելու համար: Գրեց քնարական, խոհական
և հրապարակախոսական բանաստեղծություններ, ուղերձներ, լիրո-էպիկա-
կան պոեմներ, դրամատիկական երկեր, քաղաքական սատիրա («Ամենա-
գազան»), ժաղրանկարների մակագրություններ («Արմտագի պատուհան»
շարքը), ակնարկներ («Ցասման զավակը», «Արծվաբույն», «Մերոնք»), ու-
ղեգրություններ և այլն:

Այդ ժամանակաշրջանի Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ կան առա-
վել կամ նվազ վարպետությամբ գրված էջեր, բայց բոլոր դեպքերում էլ
այն իսկական ստեղծագործություն է, ունի իր ուղղությունը, հասարակական
խնդիրները, իր ուժեղ պոետական շնչառությունը, վառ ձևը:

1941-ի հունիսի 22-ին, պատերազմի հենց առաջին օրը Զարյանը գրեց
սքանչելի տողեր Հայրենիքի սիրո վսեմ զգացմունքի մասին.

Դու քաղցր ես, հող իմ հայրենի,
Զկա քեզից անուշ անուն,
Բայց վտանգի ահեղ ժամին,
Երբ սպառնում է թշնամին,
Դու ավելի ես քաղցրանում:

Հինգտողանոց բանաստեղծության մեջ արտահայտված հայրենասիրա-
կան գաղափարը այնուհետև տիրապետող դարձավ պատերազմի շրջանի նրա
ստեղծագործության մեջ: Դրանով նա սկսում էր ռազմաշունչ օրերի պոետա-
կան ժամանակագրությունը, ձգելով շղթան «Հայրենի հողից» մինչև 1945-ին
ֆաշիստական Գերմանիայի դեմ խորհրդային ժողովրդի տարած պատմա-
կան հաղթանակի մասին գրված «1945 թվի մայիսի 9-ը» բանաստեղծու-
թյունը:

1941—1945 թթ. ընթացքում Զարյանը հրատարակեց բանաստեղծու-
թյունների մի քանի ժողովածու («Մարտակոչ»՝ 1941 թ., «Վրեժ»՝ 1942, «Շի-
կացած հոգով»՝ 1943, «Հսեք, դսեր»՝ 1943), որոնց թևավոր վերնագրերն
ինքնին վկայում են բանաստեղծի քնարի մարտական սրությունն ու նպատա-
կասլացությունը: Ասացինք, որ այդ բանաստեղծություններում արտահայտված
մոտիվների հիմնական ելակետը հայրենասիրությունն է: Դրանից է ծայր առ-
նում և՛ նրա սերը, և՛ տոեկությունը, և՛ վիշտը, և՛ կարոտը, և՛ հերոսության
գովքը, և՛ թշնամուն ջախջախելու կոչը, և՛ հավատի խոսքն ու վրեժի կանչը:
Խորհրդային մարդու համար բնորոշ այս բոլոր նվիրական զգացմունքները
նրա պոեզիայում չեն մոսնատվում, այլ հանդես են գալիս իբրև մարդշա-
կան հոգու արտահայտություններ, իբրև մարդկային մարդու հոգեկան կերտ-
վածքի դրսևորումներ:

Պատերազմի առաջին օրերին գրված բանաստեղծություններում («Նա
սիրտի կախվի»՝ հուլիսի 7, «Միցկևիչ և Հիտլեր»՝ հուլիսի 23, «Գերմանիա»՝
հուլիսի 26 և այլն) իշխող տրամադրությունը հավատի և ատելության խոս-
քերն են: Բանաստեղծը հաղթանակի խորին հավատով ու ատելության հզոր
ուժով ժողովրդին հրավեր էր կարդում՝ բնաջնջելու գազանացած, մարդկա-
յին խիղճն ու բանականությունը կորցրած թշնամուն: Այդ ատելությունը

ծայր է առնում մարդու, նրա բանականության, նրա մեծ ուժի նկատմամբ ունեցած սիրուց, այսինքն՝ շարիքի արմատները ոչնչացնելու դիտակցությունից: Այն առաջ է գալիս որպես շարիքի կործանման պահանջ: Այդ ատելությունն ունի կենսական-հումանիստական խոր բովանդակություն և ավարտվում է կյանքը հաստատող, հեռանկարային պատկերով.

Ես տեսնում եմ պարզ, աշխարհաստան այս թեհուրհում
Հիսուսի զոռոզ Երկաթե հորդան պիտի ջախջախվի:
Ճիվազն օրհասի պարանոթ ձեռքին պատրաստ է պահում —
Նա պիտի կախվի:

Ծածկելու համար իր սճիրների մերկությունը բիրտ
Նա չի գտնելու արար-աշխարհում և ոչ մի տեղե,
Զի լինի տանջված Երկրի Երեսին մարդկային մի սիրտ,
Որ նրբան ներքո:

Զարյանն իր բանաստեղծություններում ցուցաբերում է ֆաշիզմի վայրագությունը («Գերմանիա», «Նա պիտի կախվի»), մերկացնում է ֆաշիզմի հեռագիմական բնույթը, որն իր դիվային ռազմի մեքենան շարժում է ժողովուրդների դեմ, ոչնչացնում ազատասեր ազգերի մշակութային նշանավոր հուշարձանները («Միցկևիչ և Հիտլեր»):

Բանաստեղծը մեծ հավատով ասում է, որ ազատասեր ժողովուրդներն իրենց սուրբ ցասման կրակների վրեժխնդիր բոցով կմոխրացնեն ֆաշիզմը, որ խորհրդային ժողովուրդը մարդկության ապագան կփրկի բարբարոսության խավարից.

Բարբարոսներ, կարծում եք դուք, արձանը փշրելով,
Փշրում եք լե՛ն ժողովրդի ազատամարտ ոգի՞ն:
Երբե՛ր: Ամեն մի լե՛նացի սրտի խորքում խրո՛ղվ.
Երբե՛ր մորստ իդեալ կրում է իր Միցկևիչին...

1942-ին բանաստեղծը լինում է գործող բանակում: «Տավրիդյան պարանոցում» ուղեգրությունների մեջ պատմում է, թե ինչպիսի խանդավառությամբ են դիմավորել նրա բանաստեղծությունների ընթերցումը ծավալյինները՝ սուզանավում կաղամակերպված հավաքույթի մասնակիցները.

Պատերազմի առաջին օրերի համար բնորոշ ռազմականչային լիրիկայի փայլուն արտահայտություններից մեկն է Զարյանի «Ուղեք իմ ժողովրդին» բանաստեղծությունը, որը խորհրդային Միության ժողովուրդների հայրենասիրական ընդհանուր վերելքով պայմանավորված ազգային արժանապատվության զգացմունքի ցայտուն դրսևորումներից է: Շիկացած ատելությունը, անսահման սերը դեպի հայրենիքը, հաղթանակի անշեջ հավատը մղումներ են տալիս բանաստեղծին՝ հայ ժողովրդի և իր անունից պատգամ տալու աշխարհի տարբեր եզերքներում սփռված հայ ժողովրդի զավակներին՝ ջախջախելու թշնամուն, իրենց ուժգին հարվածները միացնելու «վիշապաքաղ» մեր բանակի ուժին և եղբայրական ժողովուրդների միաձուլյն կամքին.

Իմ հայ ժողովուրդ, դու ազատության անմահ նահատակ,
Որտեղ է՞լ որ կաս այս հողմադալար Երկրի երեսին,
Ո՛ր կիսագնդում, ո՛ր ձողի ափին, ո՛ր Երկրքի տակ,
Լսի՛ր քո որդուն... զա՛րկ այս հրեշին...

Զա՛րկ վերջին անգամ վիշապաճալած կայծակով քո հին,
Վերջին նեոն է սա ծնված աշխարհում...

Բանաստեղծի ատելությունն ունի որոշակի բովանդակութիւն, ուղղված է մահվան դեմ, ժողովրդի և մարդկության թշնամու դեմ: Դա ուժեղ, համարձակ ատելութիւն է, որ հրկիզում է թշնամուն:

«Ուղերձ իմ ժողովրդին» բանաստեղծութեամբ Զարյանը ցուցադրում է հայ ժողովրդի ազգային բնավորութեան լավագույն հատկութիւնները, հիշում է նրա հերոսական պայքարի ավանդները, անցած ծանր ուղին՝ մինչև պատմական այն սահմանագիծը, երբ մեր ժողովուրդը միացավ «խորհրդային ժողովուրդների մեծ ընտանիքին»:

Զարյանի ստեղծագործութեան լավագույն էջերից է «Արզաքյանդի խընձորները»: Բանաստեղծը պատմում է այն ծեր կնոջ մասին, որն իր նորատունկ այգում խնձորներ է աճեցնում, որպեսզի միշտ դալար մնա կյանքի ծառը, կանգուն լինի հայրենի հողը և նրան շղիպչեն օտար խորշակները:

Հայրենիքի անառիկութեան ու անպարտելիութեան գաղափարն արտահայտելու համար Զարյանն օգտագործել է միջնադարյան քնարերգու Գրիգորիս Աղթամարցու «Տաղ ի վերայ նորաշեն տուն և այգի...» բանաստեղծութեան կառուցվածքը: Աղթամարցին տաղում պատմում է կյանքի ու աշխարհի այն պաշտամունքից, որ ունի այգեպանը, որի էութիւնն ամբողջովին ուղղված է կանաչ գարնան մեջ ցնծացող այգու երգով: Այգեպանը ողբերգական շեշտով ասում է.

Քար եմ բերբ որբերոյս,
Փուշ եմ կրբեր ձորերոյս.
Պատ եմ բոլորն այգոյս,
Կ'ասեն թ' «Արե՛կ ե՛լ այգոյս»...¹⁵

Միջնադարյան տաղից վերցնելով այգու պատկերը, Զարյանը այն դարձրել է հայրենիքի խորհրդանշան (Աղթամարցու ոտանավորում այգին կյանքի ծաղկման ու մահվան ժխտման խորհրդանշան է):

Մեր կիներ լիքը սրտով ու միամիտ պարծանքով բանաստեղծին ներս է կանչում իր այգին.

— Բարով եկար, որդի, հազար բարով,
Միշտ անց կենաս դալար ճանապարհով,
Քոնն է այգին, մտիւր դու համարձակ,
Թող Հիտլերին դիպի հազար կայծակ...

Նա այգու ստեղծման պատմութիւնն է անում, դրա մեջ դնելով հայրենիքի կառուցման այլաբանական միտք.

Իմ զավակներն են քաջ՝ փորել այգին,
Մեր զով հովերն են օրորել այգին,
Մեր արևից է կարմրել այգին:
Ես եմ այգին սրահի ու փայփայել,
Ասում են ինձ, արի, այգուցրո՛ղ ել:
Ինչո՞ւ երեւմ ես իմ տնկած այգուց.
Հազար զավակ ունեմ, հազար առյուծ...

Եթե այգին խորհրդանշում է հայրենիքը, ապա պառավը մարմնացնում է ժողովրդի հավատը, ուժն ու կենսասիրութիւնը: Նա գիտեմ, որ քաջ ու արդար զավակներ ունեցող երկիրը չի կարող ծնկի գալ ոչ մի բարբարոս ուժի առջև:

ի՞նչ աչգու նեղ սահմաններից հայ գեղջկուհին թո՛ւի՞ք է կատարում մինչև հայրենիքի ըմբռնումը՝ դրանով իմաստավորելով իր էությունը:

Բանաստեղծության մեջ արտահայտված է նաև այն գաղափարը, որ հայրենիք կառուցողները նաև պաշտպաններն են, շինարար ու ստեղծող մարդն է հայրենասիրական զգացմունքի իսկական կրողը:

«Արզաթյանդի խնձորները» բանաստեղծությունը ուշագրավ է նաև արվեստով, որ ցույց է տալիս, թե ինչպես ազգային բանաստեղծական հին ձևերը (տվյալ դեպքում միջնադարյան տաղի կառուցվածքը) ծառայում են ժամանակակից ապրումների արտահայտմանը:

«Վառուդի», «կայծակի», «արկի», «պայթյունի», «շառաչի», «կրակի», «ռումբի», «ամպրոպի», «տանկի» և այլ համեմատիչներով բնութագրելով իր երգի ուղղությունը, Զարյանը հռչակում էր պոեզիայի, առհասարակ՝ գրականության, հուզական-բարոյական-գեղագիտական հսկայական հնարավորությունները, ժողովրդական զանգվածների կամքը, զգացմունքը կոփելու ազդեցության մեծ ուժը. «...այսօր ես տեսնում եմ, որ այդ ոտանավորները մեռան իբրև շարքային զինվորներ պատերազմի դաշտում՝ կատարելով, անշուշտ, իրենց ազնիվ դերը»¹⁶, — հետագայում գրել է նա:

Այդ օրերին է վերաբերում «Հայոց լեզուն» բանաստեղծությունը, որում՝ «Հայոց գիրը մեր ապագայի մասին լուրջ խորհրդածության առիթ է, լինելիության պայման, ուստի և նրա փառաբանությունը հնչում է իբրև պատերազմում հաղթանակելու պատգամ»¹⁷.

Կմուրվեր մեր քարավանն ամպրոպաշունչ գիշերներին,

Կրկորչեինք, եթե ճամփին շրոցկտար հայոց լեզուն:

Քանի ցեղեր ցամաքեցին ինչպես հեղեղն ավազի մեջ,

Բայց լենինյան ծովին հասավ մեսրոպատառ հայոց լեզուն:

Պատերազմի տարիներին Զարյանը գրեց նաև պոեմներ, որոնցից լայն ընդունելություն գտավ «Ձայն հայրենականը» (1943): Ձևով սա տարբերվում է դասական պոեմի կառուցվածքից, չկան սյուժե և կերպարներ, գործողություն և հանգույցների լուծումներ:

1942-ին հայ ժողովուրդը մի ընդարձակ և հուզիչ նամակ հղեց ռազմա-ճակատում կռվող իր զավակներին: Նամակում պատմության օրինակներով ցույց էր տրվում հայրենիքի պաշտպանության նշանակությունը ժողովրդի էականագրի համար և կոչ էր արվում՝ սրբությամբ պահպանել հայրենասիրության այն ավանդները, որ կուտակվել էին անցած հարյուրամյակների ընթացքում: «Ձայն հայրենականը» այդ նամակի բանաստեղծական արձագանքն էր: Պոեմը բացվում է հետևյալ տեսարանով. հայ լեյտենանտը, կանգնած խրամատի եզրին, զինվորների համար կարդում է ժողովրդի հերոսական պատմությունը վերադարձող նամակը:

Նամակի ընթերցումը դառնում է շարժառիթ, որպեսզի բանաբոլորն արտահայտի իր մտածմունքները ժողովրդի անցած ուղիների, գոյատևման համար նրա մղած պայքարի և ազգային բնավորության մասին: Բանաստեղծըն ասում է, թե հայ ժողովրդին վիճակվել են ծանր փորձություններ ու ահեղ փոթորիկներ, եկել են նորանոր նվաճողներ ու ասպատակել նրա հողը, բայց անմար է մնացել ազատ կյանքի ու ապագայի երազը: Այս գաղափարը պոետն արտահայտել է գեղեցիկ պատկերով.

Բայց ամպրոպից հետո ամեն անգամ նորից
Շտկում էր ինքն իրեն մեր խոնարհված ինձորենին...

Մեկ առ մեկ թերթերով ժողովրդի պատմության մատյանը, բանաստեղծ-
ծր որոնում է նրա «անմահության ու գոյատևման» գաղտնիքը և գալիս այն
հետևությանը, որ մանկադն ու սուրը՝ խաղաղ աշխատանքի ու պայքարի
զենքերն են վառ պահել նրա ոգին, կռել ու կոփել բնավորությունը:

Ազգային ու սոցիալական ճնշման պայմաններում հայ ժողովուրդը բար-
ձրը զարգացման է հասցրել իր մշակույթը, անկրկնելի ճարտարապետու-
թյունն ու ժողովրդական բանահյուսությունը, ազատաբաղձ քնարն ու ար-
վեստի գանձերը՝

Ունենալով հոգում՝ իրրե կանթեղ և առաջնորդ,
եղբայրությունը ժողովուրդների...
Եվ այդ էր, որ մեր սիրտը թունդ հանեց
Իբր անխափ երջանկության ղողանջ,
Երբ ուս Դարբինը,
Գալիքի խավարը ճեղքելով,
Մածանելով Հոկտեմբերի հրդեհն արևաշեկ,
Ձեռքին բռնած իր սիրտն իրրե կերոն,
Եվ ծագեծագ տարածելով թևերն աշխարհականջ,
Գոչեց.

— Պրուխտարներ բոլոր երկրների, միացե՛ք...

«Ձայն հայրենական» պոեմում Զարյանը միասնական ընթացքի մեջ է
դնում հայոց պատմությունը, իրար կապելով տարբեր ժամանակներ ու
պատմական արժանահիշատակ գործեր: Նա խոսում է նշանավոր գործիչների
ու հերոսների մասին, բնութագրում է այս կամ այն հայտնի իրադարձու-
թյունը, դիմում է պատմական զուգահեռների և այդ ճանապարհով ամբող-
ջացնում ժողովրդի էպիկական կերպարը: Ժողովրդի տարեգրության վերջին,
բայց կայուն օրրանը նա համարում է «լուսախորհուրդ» Հայաստանը և մար-
տակոչով դիմում հայրենակիցներին՝ պաշտպանելու դարերով երազած ազա-
տությունը.

Եվ դուք, հայոց քաջեր,
Ականների պայթման մահասարսուռ պահին,
Կանգնած եղբայրության, սիրո խրամատներում,
Հիշեք ձեր մայր Հայաստանի լուսախորհուրդ ուղին,
Այն վեհ առավոտից,
Երբ լենինը
Նոր էր դեռ լուսավորում
Մեր վիպական լեռները:
Նորոգվել է ժողովուրդը մեր,
Ինչպես երկրաշարժից հետո վերաշինված մի տուն,
Ինչպես մահվան քարից ի լույս վերածնված Մհեր,
Ինչպես վերադարձված պատանություն:

Հին հրովարտակաների հանդիսավոր ոճաբանությունը հիշեցնող «Ձայն
հայրենականը», հասնելով ռազմաճակատ, դարձավ հերոսության մղող ուժ:
Շատ մարտիկներ իրենց երթային պայուսականերում էին պահում Զարյանի
հերոսության մատյանը:

Զարյանը գրեց նաև «Վրեժ» (1942), «Այրող դիմակ» (1942) պիեսները:

ինչպես ամեն մի գրող, Նաիրի Զարյանը ևս ունի ստեղծագործության բարձրակետեր, այսպես կոչված, «գագաթնային» գրվածքներ:

Դրանցից մեկն է «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունը, որ առաջին անգամ տպագրվեց «Սովետական գրականություն» ամսագրում (1944, № 12 և 1945, № 1), հարուցելով գրական հասարակայնության լայն հետաքրքրությունը:

Շուտով՝ 1945-ին, Զարյանի այս ստեղծագործությունը Հակոբ Կոչոյանի նկարազարդումներով լույս տեսավ առանձին գրքով և արժանացավ լավագույն պիեսների հանրապետական մրցանակի: 1946-ին բեմադրվեց Հենինականի թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան, նկարիչ՝ Մելիքսեթ Սվախչյան), իսկ 1947-ին «Արա Գեղեցիկը» լույս տեսավ ռուսերեն (թարգմ. Մ. Պետրովիխ)՝ միաժամանակ մոսկովյան երկու հրատարակչության կողմից:

«Արա Գեղեցիկի» առաջին գնահատությունները միանգամայն դրական էին: «КОМУНИСТ» թերթում Հակոբ Սալախյանի տպագրած լրագրային գրախոսությանը՝ (գրավոր առաջին խոսքն էր պիեսի մասին) հետևեցին դրական շնչի այլ գրախոսություններ ու թատերախոսականներ, ապա և Ա. Ինձիկյանի «Ն. Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» ողբերգությունը» ուսումնասիրությունը¹⁹, որ դարձավ անվանի բանասերի թեկնածուական դիսերտացիան, ինչպես և Գուրգեն Սևակի հետազոտությունը՝ նվիրված ողբերգության լեզվաոճական առանձնահատկություններին (սկզբում Գրողների տանը կարդացվեց իբրև զեկուցում 1946 թ. մայիսի 25-ին, պատմական ջրհեղեղի օրը, այնուհետև տպագրվեց Երևանի պետական համալսարանի «Գիտական աշխատությունների» տեղեկագրում)²⁰:

Մինչ Ն. Զարյանը վայելում էր ընթերցողների, թատրոնի հանդիսատեսների, գրական բարեկամների, թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխի (սրա նամակների քաղվածքները բերված են Ս. Դարոնյանի «Նաիրի Զարյան» գրքում)²¹ անխառն հիացմունքը, մինչ բանաստեղծը ծրագրում էր նոր մտահղացումների իրականացումներ, վրա հասան պիեսի «մշակման» ծանր օրերը:

Գրողների պլենումներում և ժողովներում, հողվածներում և թերթերի խմբագրականներում «Արա Գեղեցիկը» առնվեց քննադատության կրակի տակ՝ «արդիականությանից հեռանալու», անցյալն իդեալականացնելու», կլասիցիստական ողբերգության «սառը-դատողական» կառուցվածքներին և «լեզվի արիստոկրատական նրբաձևությանը» տուրք տալու մեղադրանքներով: Պիեսի քննադատների թվում էին Վ. Կիրպոտինը, Կ. Սիմոնովը, Գ. Սարյանը և այլք:

«Արա Գեղեցիկի» վրա կախված հարցականը այդպես էլ մնաց մինչև Գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարը (1954, դեկտեմբեր), երբ սովետական պոեզիայի մասին զեկուցող Սամեղ Վուրդունը բարձր գնահատեց Ն. Զարյանի այդ գործը և զեկուցման օրն իսկ եղավ համագումարի հայ պատգամավորներիս մոտ՝ չափելու մեր տրամադրությունը:

Ն. Զարյանը խորապես զգացված էր:

Այդ օրվանից «Արա Գեղեցիկը» վերստին մտավ իր կենսագրության խաղաղ հունը. մամուլի դրական գնահատություններ, գիտական-բանասիրա-

կան խորացումներ, թատերական բեմադրություններ՝ նոր մեկնաբանություններով և նոր շերտերի հայտնագործումներով:

Զարյանին հասցեագրված քննադատության մեջ ամենից ավելի նրան բարկացնում էր «արդիականությունից խուսանավելու», «պատմական փոշիններով» հրապուրվելու դիտողությունը:

Մեկ անգամ շենք նրանից լսել տրտունջի, բողոքի խոսքեր այդ «անարդար», իր գրական անհատականությանը միանգամայն «անհարիր» կարծիքի դեմ. «Ո՞ւմ-ո՞ւմ, բայց ինձ չէ, որ պետք է դասեր տան գրականության քաղաքացիությունից և ժամանակի շնչից»:

Տարիներ անց, անդրադառնալով «Արա Գեղեցիկի» ստեղծագործական պատմությանը, Ն. Զարյանը իր մտահղացումը ուղղակիորեն կապում է ուղեմաճակատային այցելություններից ստացած լիցքերի հետ²²:

Իր գրվածքի նյութի և արդիականության կապերը Ն. Զարյանը, ինչպես երևում է նրա մեկնաբանությունից և բուն իսկ պիեսի ոգուց, հայտնագործում է ավելի խոր ծալքերում, քան միայն «հերոսականության պաթոսի» հնօրյա և մերօրյա զուգահեռներն են:

Հերոսականի պաթոսն ու անձնազոհության խնդիրն իրենց տեղում: «Արա Գեղեցիկը» պատասխանում էր ոչ միայն արդիականության ընթացիկ պահանջներին, այլև մարդկային գոյության փրկիստփայական ինչ-ինչ կրեճիկներին՝ պատմության դարերի մեջ քննություն բռնած պատմաառասպելական նյութի գեղարվեստական նոր մեկնաբանությամբ:

Նախ՝ պիեսի շոշափած նյութի մասին:

Հայոց հին գրականությունը հարուստ է բանահյուսական-դիցաբանական հուշարձաններով: Մասնավորապես 5-րդ դարի պատմիչներ Մովսես Խորենացու և Փավստոս Բուզանդի պատմագրքերում բավականաչափ շատ են հնագույն դիցաբանական առասպելներին ու ավանդություններին վերաբերող տվյալները: Հայկ Դյուցազնի ու Բելի, Անգեղյա Տորքի, Վիշապաքաղ Վահագնի և այլ առասպելների կողքին Խորենացին «Հայոց պատմության» առաջին գլխում հիշատակում է հին հայերի մեջ տարածված Շամիրամի ու Արայի առասպելը:

«Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը» մեծարժեք լադիստության մեջ նշանավոր գիտնական Գր. Ղափանցյանը, պարզելով առասպելի դիցաբանական բնույթը, Արային համարում է բնության դարձյունների, զարնան և պտղաբերության հայոց աստվածություն: Արան մեկնաբանվում է նաև իբրև մեռնող և հանող աստվածություն²³:

Դիցաբանական ծագումից մոտ մեկ հազարամյակ հետո՝ տեղ գտնելով Խորենացու պատմության մեջ, առասպելը վերախմբագրվում է. դիցաբանական պատկերացումներին հավելվում են պատմական տարրեր, և Արան՝ աստվածությունը, հանդես է գալիս իբրև պատմական հերոս:

Շամիրամը, Խորենացու մեկնությամբ, Ասորեստանի Դերկետո՝ սիրո և պտղաբերության աստվածուհու (ասորաբաբելական Իշտարի, պարսկական Անահիտի, հունական Աֆրոդիտի, հայոց Աստղիկի և Անահիտի զուգահեռը) դուստրն է, որն ուղղում է բռնանալ ամենքի վրա: Զրադաշտի հետ կոպելուց հետո նա փախչում է Հայաստան: Վանա ծովի ափին ջուր խմելիս վրա են հասնում հետապնդող սուսերակիրները և խլում ու ծովն են գցում Շամիրամին մոգական ուժ տվող հուլունքները: Դրանից Շամիրամը քարանում է:

Առասպելական զրույցի մյուս մասը վերաբերում է հայոց Արային: Հստակորենացու, Ասորեստանի թագուհի Շամիրամը, այդ ցանկասեր կինը, Արային խոստանում է իշխանություն, միայն թե վերջինս կատարի իր կամքը: Արան հրաժարվում է կատարել Շամիրամի կամքը: Շամիրամը շահագրգռված է, պատերազմ է սկսում Արայի դեմ՝ նրան նվաճելու նպատակով: Ու թեև Շամիրամը պատվիրել էր զորքի և ոչ թե սպանել Արային՝ սա ճակատամարտում սպանվում է:

Խորենացին պատմում է նաև, որ Շամիրամը Արայի դին դնում է իր ապարանքի վերնատանը, որտեղ, հեթանոս հայերի վաղեմի սովորությամբ, դնում էին պատերազմի դաշտում ընկած վիրավոր քաջերին: Գալիս են հարալեզները՝ աներևույթ ոգիները և, լիզելով վերքերը, կենդանացնում դուցազնին:

Երբ Արայի դիակը նեխում է, Շամիրամի հրամանով նրան գցում են մի խոր վիհ և լուր տարածում, թե աստվածները կենդանացրել են Արային:

Խորենացու գրի առած առասպելում Արան երևում է իբրև մի այնպիսի հերոս, որը կյանքը զոհաբերում է հանուն հայրենիքի և ընտանեկան սրբություն: Այսպիսի մեկնաբանությամբ Խորենացին բացում է առասպելի պատմական ճշմարտությունը, դրվատելով նրա «միջուկը»՝ ազգային-քաղաքական բովանդակությունը: Մերժելով Ասորեստանի թագուհու առաջարկած թագն ու իշխանությունը, Արան փաստորեն օտարի լուծն է մերժում:

Գիտնականների կարծիքով Արա Գեղեցիկի առասպելի մեջ երևում են VIII—VI դարերում (մ.թ.ա.) Ասորեստանի դեմ Ուրարտուի մղած պատերազմի արձագանքները: Ինչպես հին աշխարհի շատ առասպելներ, այնպես էլ Շամիրամի և Արա Գեղեցիկի զրույցը, այլևայլ մեկնաբանություններով, աղբյուր է դարձել հետագա դարերի գրական ստեղծագործությունների համար:

Արա Գեղեցիկը եղել է հայ ժողովրդի սիրելի կերպարներից մեկը: Ահա թե ինչու գրականության մեջ ստեղծվել են Արա Գեղեցիկին նվիրված դուցազնեցություններ, բանաստեղծություններ և պիեսներ, որոնց մեջ առասպելի հերոսը երևացել է իբրև հայրենասիրական հավատարմության մարմնացում: Տասական թվականներին արդեն յուրովի արտահայտում էր «Հին պարտության լեզենդի» նորացած բովանդակությունը (ի դեպ, Արա Գեղեցիկի սյուժեն Զարենցին առանձնապես զբաղեցրել է կյանքի վերջին տարիներին)²⁴:

Արա Գեղեցիկի և Շամիրամի առասպելը մշակել են նաև օտարազգի գրողներ (իտալացի վիպագիր Անտոնիո Բարիլլին, ամերիկուհի Դարգենը և ուրիշներ): Ինչպես մեկնաբանում է Ա. Ինճիկյանը «Արա Գեղեցիկի» գրական մշակումները՝ հետազոտության մեջ, հեռանալով բանահյուսական ու պատմական սկզբնաղբյուրների տվյալներից, նրանք ստեղծել են միջնադարյան ասպետական սիրավեպ հիշեցնող պատմություններ: Դրանցում շեշտը դրվել է տարփածու Շամիրամի կրքերի վրա, իսկ Արան ներկայացվել է իբրև սովորական սիրահար ու սիրո նահատակ²⁵: Ուշագրավ է նաև Ս. Գոթդեցկու «Շամիրամի այգիները» վեպը (1915):

Առասպելի բազմաթիվ մշակումներից, անտարակույս, լավագույնը Զարյանի «Արա Գեղեցիկ» դիցապատմական ողբերգությունն է: Սա նախորդ բոլոր մշակումներից տարբերվում է առասպելի հերոսական ոգուն հարազատ

մեկնությունը: Հավատարիմ մնալով Խորենացու մեկնությանը և օգտագործելով հնախոս աղբյուրներից հայտնի այլ տվյալներ, Զարյանը կերտել է մի երկ, որում ամենից ավելի է երևում առասպելի խոր պատմականությունը:

Իր գաղափարական հարցադրումներն արտահայտելու համար Զարյանը դիցաբանության հերոսներին տեղադրել է պատմական-իրական միջավայրում: Դա այն ժամանակաշրջանն է (IX—VIII դդ. մ.թ.ա.), երբ Ասորեստանը սուր էր բարձրացնում Ուրարտուի՝ հայերի նախահայրենիքի վրա: ✓

Մի հարցադրույցում այս «տեղադրության» մասին Զարյանը ասել է. «Ես լեզենդը դրել եմ պատմական պատվանդանի վրա: Զրնկնելով ժամանակագրական պատմական մանրամասնությունների մեջ, ընդհանրացրած ձևով, ներկայացրել եմ ուրարտական թագավորության այն շրջանը, երբ թագավոր էր Մենուասը, որն իր կնոջ՝ Թիարիա թագուհու համար Արմավիրում, նինվեի օրինակով, կառուցեց կախովի պարտեզներ: Արան Մենուասն է, նվարդը՝ Թիարիա թագուհին, իսկ Շամիրամը՝ պատմականորեն գոյություն ունեցած Շամուրամադ թագուհին: Ես վերցրել եմ այն շրջանը, երբ Ուրարտուն արդեն վերանվանվում էր Հայաստան»²⁶:

Հայոց ակնկալիքի ու պայքարի հուսատու աստղը՝ Արան, Վահան Տերյանի բանաստեղծություններից մեկում դարձել է քաղաքական մաքառման ու հայրենասիրական հավատարմության խորհրդանիշ.

Զեմ դավաճանի իմ նվարդին,
Որքան էլ դուքես, օ՛, Շամիրամ.
Որպես արքան այն, մանուկ Արան,
Զեմ դավաճանի իմ նվարդին...²⁷

Դարասկզբի հայոց գրականությունն ու արվեստները (թատրոն, գեղանկարչություն, երաժշտություն) լայնորեն դիմում էին հնագույն դիցաբանական սյուժեներին: Դա ոչ միայն գեղարվեստական նորագույն հոսանքների (օրինակ, սիմվոլիստական ուղղության) արձագանքն էր հայ իրականության մեջ, այլև հին սյուժեներով ազգային կյանքի առեղծվածները բացատրելու գեղագիտական դիրքերի արտահայտություն:

Այդ կողմնորոշման ամենաերևելի դրվագը, իհարկե, Վարդգես Սուրենյանցի «Շամիրամն Արա Գեղեցիկի դիակի մոտ» (1899) գեղանկարչական մոնումենտալ կտավն է:

«Արա-Շամիրամ» նյութի այլևայլ մարմնացումների ու մեկնաբանությունների շարքում անկասկածելի հետաքրքրություն են ներկայացնում Նղիշ Զարենցի 1916 և 1920-ին գրած «Շամիրամ» վերնագրով երկու այլասացությունները, որոնց մեջ, ի տարբերություն տերյանական դիրքերի («Զեմ դավաճանի իմ նվարդին...»), Զարենցը մատնանշում է ազգային ողբերգության նաև «ներքին պարագաները»՝ նորագույն արքաների հոգեկան աղքատացումն ու բարոյական քայքայումը.

Ա՛յլ է աշխարհը հիմա, ա՛յլ է հիմա նաիրին,
Ո՛չ մի արքա էլ չկա, որ շարվի քո հրին:

Մտի՛ր ակումբը հիմա, մտի՛ր թատրոնն ու կաֆեն՝
Հազա՛ր արքա ու Արա կհանդիպեն ծպտադեմ:

Ո՛չ վեճ է էլ հարկավոր, ո՛չ պատերազմ մահաօրթ.
Արքաների համար նոր—բավական է մի ծպիտ:

Միայն ակնարկ մի թեթև—և կտրվեն նրանք քեզ,
Քո հմայիչ ու անթև տարփանքներին հրակեզ:

Զարյանը դիմելով մեր ժողովրդի նախնիների հեռավոր անցյալի պատմության անցքերին, արտահայտում է հայրենիքի կենսունակության համար բախտորոշ աշխարհաշինության գաղափարը: Այդ գաղափարը խորապես ուր-դիական էր Հայրենական պատերազմի օրերին, երբ պատերազմի մոլուցքով արբած ֆաշիստական հրոսակները խուժում էին ստեղծագործ աշխատանքով շնչող մեր երկիրը:

Վախենալով, որ Ուրարտուն կարող է ուժեղ մրցակից լինել, ռազմատենչ Ասորեստանում անում են ամեն ինչ՝ խափանելու դրացի երկրի բարեկամությունը: Շամիրամ թագուհու զինակիցները՝ Արտաբանը, Ասուրը, Նիրարը և մյուսները, արքունական այգում զրույցի են բռնվում, հայտնելով իրենց ծրագրերը: Նրանք իրենց առաջին խնդիրն են համարում Նինոսի և Արայի կնքած խաղաղության դաշինքը խափանելը: Այդ դաշինքը, նրանց ենթադրությամբ, լինելու է Ասորեստանի աշխարհակալական փառքի կործանման սկիզբը: Այս ոգով էլ ծավալվում են գործողությունները:

Հայոց արքա Արան հայկական-հայկյան լայնալիճ աղեղով նետահարում է Ասորեստանին մեծ աղետներ գուժող արծվին: Գահի վրա նստած Նինոսը, ի նշան երախտագիտության, բարեկամական դաշնագիր է կնքում Արայի պետության հետ:

Հայ ժողովրդի էթնիկական ձևավորման, այսինքն նրա ազգային ինքնության կազմավորման շրջանում բախվում են երկու իրարամերժ քաղաքական հոսանքներ: Դրանցից մեկի մարմնացումն է Արան (Հայաստանը), մյուսինը՝ Շամիրամը (Ասորեստանը): Այդ հոսանքների նպատակների տարբերությամբ էլ պարզվում է գրվածքի գաղափարական բովանդակությունը:

Հայաստանը՝ Ուրարտուն, ներկայացված է իբրև աշխատանքի, խաղաղության, սիրո, ընտանեկան ու ազգային ավանդների պահպանության երկիր: Այստեղ, ասում է ողբերգության հերոսներից մեկը, ոգեշնչված հաշտության դաշինքով՝

Հանգիստ են պարգևել պատերազմի աստվածներին
Եվ նվիրվել աշխարհաշեն մի կառուցման...

Ամենուրեք իշխում է հոգեպարար, տոնական ոգին. հայ պատանիներն ու աղջիկները տոնում են հեթանոսական տոներից մեկը՝ Վարդավառը, գուսաններն իրենց բամբեղներով հնչեցնում են խաղաղության ու կառուցման երգեր, Արայի զինակիր Վարուժանը սիրում է գինեվարպետ Արբակի դատերը՝ Նանեին, և իր սիրո գաղտնիքն է պատմում լալալուն:

Ի՞մ աղավնյակ, ի՞մ սիրունիկ թևաքլաղ,
Ես քեզ Տոսպա ոսկեցորեն կուտով եմ կերակրել,
Ասորական Զուպիր գորավարից իլած
Ոսկյա ըմպանակով եմ քեզ ջրել...
Ես սիրու տեր եմ... ծարավի է ի՞մ հոգին
Արբակ այգեղործի դուտեր սիրուն:
Դու քաջ գիտես, թե ինչ է սիրուտեր...
Դու երբ Վարուժան ես, կարոտում ես քո մարուն:
Երբ քեզ թողնեմ, թեի՞ր դու անվնաս,
Ու տավառի՞ր Արբակի տան վրա...

Ժողովուրդն ամեն ինչից վեր է դասում խաղաղությունն ու կառուցումը, դրանում սեփական ճայրենիքի անկախության առաջին պայմանը: Ասորական պատվիրակ Ասուր-Գաբրուն անգամ, տեսնելով ժողովրդի տոնական խնդությունը, չի թաքցնում հիացմունքը.

Այս տոնն այստեղ կոչվում է Վարդավառ,
Որ նվիրված է դիցուհի Անահիտին:
Այսօր ծնծում են ճյուղերով և ջուր նետում իրար,
Աղավնիներ են թռչում անթիվ և անհամար:
Եվ սեր է որոնում սիրող հոգին:

Բայց երկար չի տևում դրացի երկրների բարեկամությունը: Շամիրամը դավադրությամբ մեջտեղից վերացնում է Նինոսին. ինքն է բարձրանում գահ և, Արային (այսինքն՝ Ուրարտուն) նվաճելու հեռանկարով, նախապատրաստվում է պատերազմի:

Արան, որ սիրում է Շամիրամին, հոգեկան մեծ տառապանքից հետո, հայրենիքին սպառնացող վտանգի վճռական պահին մերժում է Շամիրամին և հետ՝ տուն է ճամփում նրա պատվիրակ Նիրարին, ասելով.

...Ով ազնիվ Նիրար,
Վերադարձիր Նինվե և պատասխանաբար տար
Սենաարի աշխարհափայլ արեգակին:
Ասա, սառույցըս միմիայն կեղևն է արտաքին...
Ես միշտ հավատարիմ ու դաշնակից եմ քեզ:
Բայց իմ սրտում, ինչպես իմ լեռներում արևակեզ,
Խորունկ արմատ է արձակել Արմավիրի լարդին:
Եվ փոխարեն անմահություն տեղում առաջուրիս,
Ես չեմ նվաստացնի իմ նուարդին:
Այսպես խոսիր Շամիրամին, ազնիվ Նիրար:

Ինչպես երևաց սյուժեի շարադրանքից, պիեսի գործողությունը կապված է նախ և առաջ Արա Գեղեցիկի վարքագծի հետ: Նրա միջոցով են լուծվում գեղարվեստական խնդիրները և ողբերգական բախումը:

Մի կողմից ողբերգության ժանրի առանձնահատկությունը պահպանելու, մյուսից՝ կոնֆլիկտը խորացնելու նպատակով Արային վերագրվում է փոթորկահույզ սեր Շամիրամի հանդեպ, մի բան, որ բացակայում է խորենացու զրույցում:

Հավելումը Զարյանը կատարել է միանգամայն պատճառաբանված: Զլիներ այդ՝ չէր ստացվի ոչ ողբերգական հերոս, ոչ էլ բախումը զարգացնելու հնարավորություն կունենար: Հեղինակը կամեցել է պատկերել մի այնպիսի հերոսի, որը մաքառում է անձնական սիրո և հայրենասիրական պարտականության ոլորտում: Մի կողմում Շամիրամն է, մյուսում հայրենիքը: Այդ փոխհարաբերության մեջ, ի վերջո, հաղթում է հայրենասիրական զգացմունքը՝ պետական շահը:

Վերին աստիճանի բարդ խնդիրը թատերագիրը լուծել է ողբերգության ժանրին բնորոշ գեղարվեստական եղանակներով: Պիեսի առաջին իսկ տեսարանում Արան այնպես է շլանում Շամիրամի գեղեցկությամբ, որ «Հայոց աշխարհը» դրա մեջ տեսնում է նախնիների ավանդություններին, հայրենիքի արժանապատվությանը և ընտանեկան սրբություններին ու պատենացող մեծ վտանգ: Հետագա տեսարաններում Արայի հոգեկան անկումը (նրա զգաց-

մունքը, վերջ ի վերջո, թուլություն է) ավելի է խորանում և ճակատագրական նշանակություն ստանում:

Գործողության մեջ են մտնում «Հայոց աշխարհը» ներկայացնող հերոսները՝ Նուարդը, Արքայամայրը, Վաշտակը, Արբակը: Նրանք ցանկանում են դարձի բերել սիրով բռնկված Արային, հիշեցնել նրան հայրենիքի պատիվը: Արքայամայրը գուսաններին պատվիրում է Արային պատմել Հայկի և Բելի հերոսական ավանդությունը: Վաշտակը, իր հերթին, Արայի մեջ արթնացնում է թուլացող արժանապատվության զգացում, հորդորում նետահարել թշնամուն:

Արբակի դուստրը՝ Նանեն, ժողովրդի անունից դատապարտում է Արայի «այրական սերը»: Նրան դատապարտում են նաև մյուսները: Դատապարտման խոսքերը անհետևանք չեն անցնում: Արան դարձի է գալիս:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեկնաբաններից ոմանք հեղինակին բնագատել են այն բանի համար, որ նա, «խախտելով պատմականությունը», զլխավոր հերոսի՝ Արայի կերպարում արտահայտել է դրական վերաբերմունք դեպի ժողովուրդը, դեպի նրա պահանջները, դեպի նրա կենսական-քաղաքական շահերը, մի բան, որն իսպառ բացակայում է Մ. Խորենացու մոտ: Ծիշտ է, առասպելում հիշատակություն չկա այն մասին, որ Արան ժողովրդական հերոս է, բայց հայտնի է, որ ժողովուրդն իր հորինած ստեղծագործությունների մեջ, իր ավանդություններում ու երգերում այս կամ այն թագավորի կամ զորավարի անվան տակ դրել է ոչ թե արքաների պաշտամունք, այլ նկատի է ունեցել ժողովրդի առաքինի գծերով օժտված սիրելի հերոսին, նրա հոգեկան-բարոյական դրական հատկությունները: Զարյանը չէր կարող հաշվի չառնել ժողովրդական ստեղծագործության այս էական գիծը, Արային կտրել ժողովրդից կամ հակադրել նրան: Ժողովրդի կենսական շահերն են որոշում Արայի վարքագիծը. նա իր մարդկային թուլությունները, անձնական մոլորությունները հաղթահարում է ժողովրդի ներկայացուցիչների իմաստուն խորհուրդների ազդեցությամբ, բարոյապես «զտվում է», երբ մեջտեղ է գալիս անձնական և պետական սկզբունքների միջև ընտրություն կատարելու հարցը:

Արան բարի ու խելացի անձնավորություն է, հայրենասեր ու քաջ ռազմիկ: Կյանքի խորհուրդը նա տեսնում է առաքինության սերմեր ցանելու մեջ: Վաշտակի բնութագրությամբ, Արան աշխարհը ներկում է սրտի ծիածանով: Այսինքն ամեն ինչից վեր է դասում մարդկայնությունը և բարությունը: Արան հպարտությամբ է մտաբերում նախնայաց սուրբ ավանդությունները:

Հավատարիմ մնալով ժողովրդական ավանդությունների ոգուն, պոետն Արային ներկայացրել է իբրև ժողովրդի շահերն արտահայտող հերոս: Ժողովրդի բարոյական դավանանքը դառնում է նաև Արայինը:

Արան սիրում է Շամիրամին և տենչում է, որ Շամիրամը նույնպես անշահախնդիր սեր ունենա իր հանդեպ: Բայց, երբ գալիս է անձնական և պետական սկզբունքների ընտրության ճակատագրական պահ, նա հոգեկան մաքառումներից հետո կանգնում է պետական սկզբունքի կողմը: Արայի հողեկան մաքառումը շիկացման է հասնում, երբ վերջնականապես զգում է, որ «Նուարդ, թե՛ Շամիրամ» խնդիրը նշանակում է ընտրություն կատարել Ասորեստանի և Հայաստանի միջև:

Արան գերադասում է Նուարդի սերը, այսինքն Արմավիրի խնձորենին,

հայոց լեզուն, հայրենի ավանդությունները: Նա կատարում է բարոյական սխրանք, որը նաև քաղաքացիական սխրագործություն է: Արան հաղթում է Շամիրամին հենց այն պատճառով, որ իր թուլությունը հաղթահարում է հանուն ավելի բարձր ըմբռնումների: Նրա հոգում հաղթում է մարդկային ամենաբարձր գեացմունքը՝ հայրենասիրությունը:

Արա Գեղեցիկը օժտված է վեհանձնության հասկանիչնիերով: Վեհանձնության վառ օրինակ է այն դրվագը, երբ լայնալիճ աղեղով նա նետահարում է ասորական պետությանը աղետներ գուժող արծվին: Այդ քայլին դիմելով, Արան ըմբոստանում է աստվածային օրենքների դեմ (աբժիվն ուղարկել էր բախտի աստվածուհին), ամենից վեր դասելով մարդկայնությունը: Նա չէր կարող այլ կերպ վարվել, որովհետև Ասորեստանի հետ ունեւր դաշնակցային պարտավորություններ: Արայի վեհանձնությունը խորացնելու համար թատերագիրն ասպարեզ է հանել Շամիրամին նետահարելուց հրաժարվելու պատմությունը (5-րդ գործողություն):

Պատերազմի դաշտում Արան դեմ-դիմաց հանդիպում է Շամիրամին՝ իր հայրենիքը անագրող բռնակալին: Վաշտակը հորդորում է նրան սպանել Շամիրամին, որը մեծ աղետ է բերելու ժողովրդին: Արան հրաժարվում է, պատճառաբանելով, թե Շամիրամը գեղեցիկ է, իսկ ինքը չի կարող սպանել գեղեցկությունը. «ոչ-ոչ, ես չեմ նետահարի նրան... նա գեղեցիկ է»:

Երկրորդ անգամ պատրաստվելով նետահարության՝ Արան դարձյալ հրաժարվում է: Նա իր արարքը պատճառաբանում է, թե առջևը կանգնած է մի թույլ կին և ինքը իրավունք չունի նետ արձակել կնոջ վրա. «Հայկա նետով հեղե՛լ մի թույլ կնոջ արյուն»: Այս արարքը նա համարում է վեհանձնություն: Իրականում դա ոչ մի կապ չունի իսկական վեհանձնության հետ. նրա դիմաց կանգնած էր ոչ թե թույլ կին, այլ հայրենի երկիրը աուպատակող դինավառ թշնամին, և Արան դառնում է իր ճակատագրական սխալի զոհը: Բայց, ի վերջո, էականն այն է, որ կյանքը զոհաբերելով, Արան փրկում է հայրենիքը: Նշենք նաև, որ հեղինակը վերամշակելով մեղմացրել է այդ հատվածները:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ Նուարդն այն կերպարն է, որ մարմնացնում է հայրենիքի գեղեցկությունը: Նուարդի համար Արան միայն ամուսին չէ: Նա խելահեղորեն սիրում է Արային, նրա և իր որդի Անուշավանի մեջ տեսնելով հայրենիքի ապագան: Իր վսեմ նկարագրով Նուարդը երևում է որպես իսկական բարոյականության կրող: Նուարդը նույնպես ողբերգություն է ապրում, թերևս, ավելի խորն է տառապում, քան Արան: Տառապանքի պատճառը ոչ միայն ընտանեկան կապն է, այլև այն, որ Արայի հրապուրանքը ծանր վիրավորանք է «Հայոց աշխարհին»: «Դաժան մի վիշտ է այդ մեր աշխարհին և ինձ», — ասում է նա:

Նուարդի բնավորության խորությունը երևում է հեթանոսական Անահիտ աստվածուհու արձանի առջև ասած մենախոսության մեջ.

Ների՛ր ինձ... Հանդգնում եմ քո դիմաց...
Եթե վանել եմ ես ամուսնուս իմ անարժան վարքով
Եվ ինձանից հզոր է Շամիրամ յուր հրմայքով,
Եթե ճախրել է սիրս յուր բռնից անվերադարձ՝
Ապա այն ժամ ամբաստնողի՛ր դու իմ հոգին,
Որ շար մարդիկ իմ արցունքով չուրախանան,
Որ չըհասնեն հառաչանքներսս ոսոխին,

ՁրփըշըՎի իմ կանացի հպարտության
Աղա՛մանդյա կեղեր...

Նուարդին պատճառվել է անձնական վիրավորանք: Նա ասում է. «աստվածները մեզ ներա համար են հասցրելում Երջանկության ամենաբարձր գազաթին, Որ վայր գրլորելով՝ Չափեն անդունդը մեր անկման»: Չնայած սրբան, իր կանացի հպարտությունից բարձր է դասում հայրենիքը և որոշում է մեծացնել նրա ապագան՝ Անուշավան որդուն: Նուարդը վեհանձնաբար աղոթում է բոլոր աստվածներին՝ «բարեհաճ» նայելու Արայի վրա, որովհետև երջանիկ է այն մտքով, որ, Արայից բացի, կա Անուշավանը.

...ես այստեղ կրփույվայեմ մեր մանկիկին,
Կրեծացնեմ, կրգորացնեմ Սոսյաց անտառի մեջ,
եվ նա կառնի Հայկյան սղեղը մեծ...

Նուարդին վեհացնում է այս բարձր ըմբռնումը՝ հայրենիքի սերը:

Ողբերգության ամենից ամբողջական կերպարը Շամիրամն է: Համաշխարհային և հայ գրականության մեջ Շամիրամի (Սամիրամիդայի) կերպարն ունի հարուստ ավանդություններ: Նրա մասին շատ տվյալներ են պահպանվել պատմական աղբյուրներում: Առասպելի բազմաթիվ մշակումներում Շամիրամը մեկնաբանվել է իբրև անվախճան կրքերի ու չբավարարված տենչերի մարմնացում:

Ջարյանը, պահպանելով ավանդական Շամիրամին հատուկ հատկանիշները, կերպարին տվել է նոր մեկնություն՝ հանդես բերելով իբրև դաժան աշխարհակալ: Շամիրամը Արային «գրավելու» միջոցով ցանկանում է իրագործել քաղաքական նպատակներ: Մենախոսության մեջ այդ ծրագիրը Շամիրամն արտահայտում է այսպես.

...Ծն նիստսի գա՛նով կրգրավեմ նրան
եվ կըրերեմ նիսվն յուր բարձրաբերձ Ուրարտուից
եվ կըփրոնեմ Ասորեստան նրա ութերի տակ:
Ասորեստան ուրարտացու ոտքերի տակ,
Իսկ Ուրարտուն՝ ասուրների...

Շամիրամի պալատական շրջապատը ոճիրներ ծնող միջավայր է: Նրա պալատականները դիրք ու տիտղոս նվաճելու համար պատրաստ են գործել ամեն տեսակ շարիք: Նա ձգտում է իր դաժան կամքը թելադրել և՛ պալատին, և՛ Արային: Շամիրամը պարտվում է ոչ միայն այն պատճառով, որ Արան հաղթահարում է հոգեկան տատանումները, այլև այն, որ մարմնացնում է անվախճան շարության սկզբունքը:

4-րդ գործողության մեջ ողբերգականի հանգույցալուծման դերը ստանձնում է Նուարդը, մայրության և արժանապատվության զգացումներով դարձի բերելով Արային:

Պիեսի կառուցվածքում որոշ ճեղքվածք է բացում 5-րդ գործողությունը: Այն բանից հետո, երբ արդեն ավարտվում է Արա Գեղեցիկի հոգեբանական դրաման, երբ նրա մեջ հաղթանակում է հայրենասիրական պարտքի զգացումը, պիեսը թեքվում է դեպի վերացական բարոյախոսություն:

Ջարյանի ստեղծագործական արվեստանոցի նյութերը՝ գրառումներ, նշումներ, քաղվածքներ և այլն, վկայում են նրա ջանադիր աշխատանքը ոչ միայն առասպելին նվիրված պատմագիտական գրականությունը և առաս-

պելի գրական մշակումները ուսումնասիրելու ասպարեզում, այլև ողբերգության ժանրի դասական կանոնները յուրացնելու առումով:

Ինչպես երևում է խոստովանություններից, նրա համար ուղեցույց են եղել, առաջին հերթին, հին հունական անտիկյան ողբերգությունները՝ «ողբերգական մեղքի» և «ճակատագրի» գլխավոր մոտիվներով, Պուլկինի «Բորիս Դոդոնովը», Արիստոտելի «Պոետիկայի» հանձնարարականները, «ողբերգականի» էության մասին, ավելացնենք նաև կլասիցիստական (Իսահյի, Կորնելի) դրամատուրգիան՝ որոշ կողմերով, հատկապես անձնական ապրումների և հասարակական պարտականությունների խզման հանրահայտ մեկնակետով:

Դիմելով ողբերգության ժանրատեսակի և՛ հնագույն, և՛ նորագույն օրինակներին՝ էսթիլետից ու Եվրիպիդեսից մինչև Պուլկին²⁸, մինչև նորդարյա փորձերը (այդ թվում նաև Լևոն Շանթի դրամատուրգիային), Զարյանը ստեղծել է հերոսների և գործողության, սյուժեի և ողբերգական բախումների նվողաշնակ դրամատուրգիական կառուցվածք:

«Արա Գեղեցիկի» հինգ գործողություններից ամեն մեկը (որոնք վերնագրված են հետևյալ հաջորդականությամբ՝ «Հայկյան աղեղը», «Շամիրամ», «Հայոց աշխարհ», «Նուարդ», «Հարալեզներ») կոչված է զարգացնելու ողբերգական հանգույցը և ողբերգական շիկացումով ավարտելու պատումը:

Վերին աստիճանի ինքնատիպ է լուծված ողբերգության սկզբնավորման խնդիրը առաջին գործողության մեջ: Ասորական երկրում իրարանցում է սկսվում այն բանից հետո, երբ երկնքում ճախրում է «չարագուշակ» արծիվը: Զորահրամանատար Արտաբանը, որը նաև Շամիրամի սիրեցյալն է, դրանում տեսնում է գալիք դժբախտությունների գուշակություն և տագնապները կիսում է յուրայինների հետ:

Այս տագնապալից իրադրության ժամանակ էլ Ասորեստան եկած հայոց արքան՝ Արա Գեղեցիկը, նետահարում է արծիվին, դրանով իսկ հիմք դնելով հարևան երկրների բարեկամության ժամանակավոր դաշինքին:

Պիեսի երկրորդ գործողության կիզակետը Շամիրամի հուշային վերապրումներն են իր անցյալից և ապագայի ծրագրերը: Հովվի փրկած, քարանձավում մեծացած, առյուծի կաթով սնված Շամիրամը, տապալելով նախկին գահակալներին՝ Մենոնին ու Նինոսին (իր ամուսիններին), այլևս անգլիմագրելի սեռ է տածում դեպի երկիրը հայոց, դեպի գեղեցկադեմ և առաքինի թագավորը, գործի է դնում բոլոր միջոցները՝ նրա սերը (և երկիրը) նվաճելու համար:

Շամիրամի կրքերի շիկացման տեսարանին հաջորդում են երրորդ գործողության՝ հայոց աշխարհի անխռով, խաղաղաշունչ կենցաղի ու ստեղծման տարերքի պատկերները, որոնք ոչ թե մեղմացնում են իրադրության ողբերգականությունը, այլ յուրովի ուժեղացնում:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության գեղարվեստական խնդիրների շարքում առաջնակարգ մտահոգություն էր նաև ոճային կերպերի խնդիրը:

Անհրաժեշտ էր, հնարանություններին տուրք շտալով իսկ, գտնել պատմական նյութին հարազատ հնաշունչ ոճական բանալիներ:

Այս կետում թատերագիր Զարյանին «գնություն ձեռք մեկնեցին» հնադարյան առասպելների այն պատումների ոճային եղանակները, որոնք տեղ են գտել հայոց պատմիչների մատյաններում, ապա և հայ ժողովրդական վեպերի արտահայտման ձևերը, ինչպես նաև հնագույն հրովարտական ու սեպագիր արձանագրությունների դարձվածաբանական պաշարները:

Զարյանը հայտնի է իբրև բարձրաշունչ խոսքի վարպետ: Բանաստեղծական շքեղ ոճը՝ կատարելության է հասցված «Արա Գեղեցիկ» պիեսում: Նուարդի աղոթք-մենախոսությունը Անահիտի արձանի առջև, Վարուժանի սիրապատումը («Ի՞մ աղավնյակ, իմ սիրունիկ թևասըլաց...»), Արայի ու Շամիրամի մենախոսությունները և այլ հատվածներ գրված են կրքոտ, հանդիսավոր ու բարձրաշունչ ոճով: Դա սակայն ոչ թե անառարկա ճարտասանություն է, այլ հեռավոր ժամանակների մարդկանց ոճի պատրանքը ստեղծելու հնարանք:

Թատերագիրը ստեղծել է դրամատիկական տպավորիչ երկխոսություններ: Բնորոշ օրինակներից մեկը Արտաբանի, Ասսարի և Նիրարի զրույցն է արքայական պալատում (առաջին գործողություն): Խոսակցիցներից ամեն մեկը տալիս է ընդամենը մի քանի ռեպլիկ, բայց այդքանն էլ բավական է, որպեսզի պատկերացում կազմենք թե՛ ժամանակի քաղաքական հարաբերությունների, թե՛ ամեն մեկի բնավորության մասին:

Երկխոսության դասական օրինակ է գինեվարպետ Արբակի և վաճառական Կաթմոսի վեճը, խոսքի մի հրավառ սուսերամարտություն, որում երկխոսություն վարողները երևում են թե՛ իրենց բնավորությամբ, թե՛ սոցիալական միջավայրով: Արբակը ժողովրդի ծոցից դուրս եկած շիտակ մարդ է, հայտնի գինեգործ, հայրենասեր: Նա խոսում է պարզ ու հստակ: Արբակի հակադրությունն է Կաթմոսը՝ մեծ առևտրի ծրագրերով ապրող մի խորամանկ ծեղրունի: Սա Շամիրամի առաջարկի մեջ տեսնում է առևտրի զարգացման լայն հեռանկարներ:

...Այնժամ Տոսպա երկաթն ու մեր այրարտյան գինին
Ես կըճացնեի Նեղկաց հարուստ երկրներին:
Գիտե՞ք, թե ինչ անքավ հարրսություն
Կարավանիս բարձված կրգար թորգոմա տուն:
Եվ մեր սնդուկներում ինչպես կզբոնգար սուկին...

Առևտրական մեծ ճանապարհներով քայլելու երազանքը վերին աստիճանի կենդանի է երևում Կաթմոսի այս խոսքում:

Իսկ այժմ ի՞նչ վաճառական եմ ես.
Ավանակներն առած լաստանավին
Իջնում եմ Տիգրիսից մինչև Նինվե,
Այնտեղ լաստերս վաճառում, իսկ լաստերի կաշին
Նույն ավանակներով վերադարձնում եմ տուն,
Եվ այս եղավ վաճառականություն:

«Արա Գեղեցիկ» ողբերգության մեջ հայոց լեզուն փայլատակում է ազնիվ գեղեցկությամբ, արտահայտման ճկունությամբ, նրբերանգներով ու պատկերավորությամբ: Թատերագիրը ճաշակով ու հնարագիտությամբ օգտվել է լեզվի հարուստ գանձարանի թևավոր խոսքերից ու հանդիսավոր դարձվածքներից, զրաբարյան ոճերից, դիցաբանական և ֆոլկլորային պատկերներից, անգամ ուրարտական սեպագիր հին արձանագրություններից («Եվ ես Արա և Արամա որդին և զարմ խալդյան», «Արան, արքան հայոց և Արամա որդին Եվ թոռնորդին Հայկա»):

Գուսանների քնարական երգերը, ռազմիկների երգը, եղերամայրերի ողբը («Թառամեցար գեռածաղիկ, Վայ-վավելե՛ր, վայ-վավելե՛ր»), Նանեի և Վարուժանի սիրերգերը, «Ո՛ւր ես, արև՛, ո՛ւր ես, Արա, Եղո՛ւկ, եղո՛ւկ,

հազար եղուկ» ողբերգը գրված է անթերի հայերենով և գեղեցիկ պատկերավորությամբ: Ահա, օրինակ, պատանի գուսանի երգը.

Տապնապն է ծանրացել հայոց երկրին,
Ազատ Մասյաց գլխին վիշապն է մոլլ ամպել,
Թույնով և դառնացել հայոց վարդավառի գինին...

Կամ ահա Արև-Արայի կերպարը՝ ստեղծված ժողովրդական ստեղծագործությանը հատուկ գունագեղությամբ ու փոխաբերական մտածողությամբ.

...Հայոց մանուկ արևն է պարզեցել,
Հայոց կապույտ երկինքն է պարզեցել,
Հայոց կանաչ դաշտերն են պարզեցել
Պայծառ աչք-ունքը Արայի:

Հեթանոսական հնադարի խոսքի պատմական կոլորիտը վերստեղծելու Ջարյանի վարպետությունը, անտարակույս, հանգում է ոճավորման՝ այս հասկացության միանգամայն դրական, նշանակությամբ: «Արա Գեղեցիկի» խոսքը ոչ միայն անկենդան, անթրթիո նախշազարդ օրնամենտ չէ, այլև չափավանց հուզական, ներգործության ուժգին թափի խոսք է՝ հմտորեն տեղադրված հնագույն արտահայտչական ոճերով, դարձվածքներով, ոճաչին կառուցվածքներով:

Նորդարյա հայոց բանաստեղծության պատմության մեջ Եղիշե Ջարենցից հետո, երևի թե, ամենից ավելի շատ տաղաչափական խնդիրների է ձեռնարկել Նաիրի Ջարյանը: Դրա մի օրինակն է «Արա Գեղեցիկը»։ Ն. Ջարյանը հատուկ ուշադրություն է դարձրել այն բանին, որ բանաստեղծական տողերը ռիթմական կառուցվածքով հնչեն իբրև արձակ շարադրանք: Բանաստեղծական «արձակայնացման» նպատակն էր, իր իսկ վկայությամբ, պիեսի արտահայտման ոճը մոտեցնել խոսակցական լեզվին, հետևաբար և շարադրանքին հաղորդել բնականություն²⁹:

Գեղարվեստական ինքնագործունեության թատերախմբերի (գերազանցորեն Սփյուռքի հայ գաղութների) բազմաթիվ ներկայացումներից և ասմունքային կատարումներից բացի, հիշարժան են «Արա Գեղեցիկի» երկու բեմադրություն, մեկը՝ Լենինականի թատրոնի, մյուսը՝ Գ. Սուճուղյանի անվան թատրոնի:

Մինչև բեմ բարձրանալը «Արա Գեղեցիկը» հատված առ հատված կարդացել է ընտանեկան հավաքույթներում, թեյասեղանների շուրջը. ասմունքողը եղել է ինքը՝ հեղինակը, ունկնդիրները՝ գրականության և արվեստի իր բարեկամները՝ Ավ. Իսահակյան, Գ. Դեմիրճյան, Վ. Աճեմյան, Թամար Դեմուրյան, Սիլվա Կապուտիկյան, Ռուբեն Ջարյան և ուրիշ մտավորականներ:

Պատերազմի ավարտի օրերին ամենուրեք խոսում էին Ջարյանի դրամատիկական պոեմի մասին: Դա ժամանակի գրական և թատերական մթնոլորտին շեշտ տվող գործ էր: Ականատեսները «Արա Գեղեցիկի» ծնունդը անգամ համեմատում էին Լևոն Շանթի «Հին աստվածների» ծննդյան հետ, իբրև հավասարաթեք երկերի, նաև «Ինկած բերդի իշխանուհին» ողբերգության հետ:

Լենինականի թատրոնի անսամբլային կուռ բեմադրությունը՝ ռեժիսո-

յրական գյուտերով, արտիստական մեկնաբանություններով, նկարչական ձևավորումով խորացրեց պիեսի շուրջը եղած վերին աստիճանի դրական տպավորությունը: Թեև Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը ևս բարձրության վրա էր, բայց առավել տպավորիչ էր Լենինականի թատրոնի ներկայացումը՝ երևի Զարյանի պիեսի նախաստեղծ, ավելի անմիջական ընկալման պատճառով: «Արա Գեղեցիկը» Ն. Զարյանի բախտավոր երկերից է, եթե ոչ ամենաբախտավորը: Նկատի ունեմ ոչ միայն պիեսի թատերական մարմնացումները՝ Վ. Աճեմյանի ռեժիսորական հնարագիտություններով ու երևակայության թռիչքներով, այլև թարգմանական ու գրականագիտական ճակատագիրը:

1944-ի աշնանը գալով Հայաստան, ռուս թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիխը Մոսկվա է տանում պիեսի տողացի թարգմանությունը և, ինչպես վկայում են նրա նամակները, մի շնչով ու անընդմեջ ուրիշով, սրբազան ոգեշնչվածությամբ թարգմանում է «Արա Գեղեցիկը» (թարգմանել է տարավանկ յամբով, շմոռանալով, իհարկե, նաև յոթնավանկ տողը), բնագրին գրեթե հավասարաբեռ մի գործ, որի համար տարիներ անց թարգմանչուհին արժանացավ Թարգմանչաց տոնի համար սահմանված Եղիշե Զարենցի անվան հանրապետական մրցանակին:

«Արա Գեղեցիկին» նվիրված Ա. Ինճիկյանի գիտական ուսումնասիրությունը արժեքավոր էր հատկապես ողբերգության պատմական շերտերի և առասպելի գրական մշակումների տարբեր մոտեցումների բացահայտման կետերում, Գ. Սևակի հետազոտությունը՝ Ն. Զարյանի բանաստեղծական ոճի պատմական երանգավորումների և նրբերանգների ցուցադրումով, իսկ Ս. Դարոնյանի հիշատակված գրքի «Արա Գեղեցիկին» նվիրված հատվածը՝ պիեսի գաղափարների ժամանակակից հնչեղության հաստատումն է: Դարոնյանը առանձին վավերագրեր չըջանառության մեջ դնելուց բացի, ուշադրություն է դարձրել գեղարվեստական առանձին մտնրամասների վրա, որոնք հարստացնում են հանրածանոթ վերլուծությունները: Քննադատության չեն դիմանում, սակայն, նրա վերլուծության տիպաբանական զուգահեռները, որոնք ակնհայտ շափազանցություններ են: Այսպես, մի տեղ Արայի վարքագիծը զուգահեռվում է Համլետի մենախոսության հետ, մի այլ տեղ՝ էսթիլեսի Պրոմեթևսի, մի երրորդ անգամ՝ Ֆրիկի աստվածամարտության և այլն և այլն:

8

Լինելով պատմական խոշոր անցքերի, հասարակական կյանքի մասշտաբային գծերի մեկնաբան-բանաստեղծ, այն էլ բարձրաշունչ, պաթոսային խոսքի բերումով, Զարյանը, այդուամենայնիվ, նետաղեղի պես լարված ստեղծագործական ճանապարհի «լիրիկական անտրակտներին» պահելին հյուսել է նաև սիրո, հոգեկան մտերմության, ծննդավայրի կարոտի, ումանտիկական երազների բանաստեղծություններ:

Դրանցից մի քանիսն ունեն քրեստոմատիական արժեք:

Արդեն գրական մուտքի տարիներին (1917—20 թթ.) «Վան-Տոսպյան» ազգային վշտի ու դալուկ որբության «վեսպերյան» շնչի նվազների կողքին Զարյանը տպագրում է Վահան Տերյանի «սիրային առասպելները» հիշեցնող «առասպելներ»:

Դրանց շարքում է 1919-ին տպագրած «Աշուն» բանաստեղծությունը, որն սկսվում է հետևյալ խոստովանությամբ ու մեծարանքով.

Դու շիմացար, որ կյանքիս ծիածանները բոլոր
Հյուսված էին քո սիրուց, շողում էին քեզ համար,
Զկար ոչ ոք աշխարհում, որ իմ հոգեզ նման խոր
Քո երազները սիրեր և քո հոգին հասկանար...

Այս և նույն տարիներին գրած հարակից բանաստեղծություններում («Դու ուրիշի՞ ես՝ քո դիմաց, զոդում ենք լուռ, այրվում անվերջ») «տերյանական լիցքերի» անկասկածելի միջնորդությամբ ձևավորվում է սիրային խոստովանության այն որակը, որը դառնում է տիրապետող նրա հետագու թվականների՝ մինչև ծերունական տարիքը ձգվող սիրերգության մեջ:

Դա ո՛չ արևելցիորեն խենթացած մեջլումների սառապանքի հուսահատ կեցվածք է, ո՛չ թափառաշրջիկ դարդիմանների անհույս ու շնչահատ ողբասացություն, ոչ էլ «կատվի դրախտում» գուրգուրվող սալոնային-դալուկ ապրումներ: Զարյանի սիրային խոստովանությունները բնույթով առավելապես հակված են դեպի «պուշկինյան» (նաև շարենցյան) հանրահայտ «պայծառ թախիծով» ողողված և դրամայի «միջանցիկ թելով» զարգացող սիրապատումները:

Այդպիսիք են 40-ական թվականների առաջին «լիրիկական անտրակտի» խոստովանությունները՝ «Դու այրվել ես օտար օջախում, Ես հասել եմ միայն քո մոխրին...», «Առավոտյան դու ես իմ խոհն առաջին, Երեկոյան դու ես իմ խոհը վերջին...», «Դու եկար ինձ մոտ հլու, հնազանդ...», «Հեռվից գալիս ես, բոցկտում...», «Ես կուզեմայի, որ քո աստղային Անունը շողար իմ նոր երգերում...», «Դու ինձ կփնտրես, երբ ես չեմ լինի» և այլն: Մի խոսքով՝ «սիրային պայթյունների» այն շարքը, որի պսակը եղավ ապոթեոզային հանդիսավորության հառցված բանաստեղծությունը՝ մարդու և աշխարհի ներդաշնակության հետևյալ հրովարտակով.

Շնորհակալ եմ աշխարհից, երբ որ դու կաս աշխարհում,
Թեկուզ ինձից հավիտ հեռու, հավետ անհաս աշխարհում...

Նաիրի Զարյանի գրական կենսագրության քառասնական թվականների հատվածը նշանակալից է նաև երկրորդ «լիրիկական անտրակտի» սիրային բանաստեղծությունների շարքով («Վաղուց որոնած», «Դու ինձ ասիր՝ չեմ հավատում, ի՞նչ անեմ, որ հավատաս», «Տեսե՛՛լ ես ույգիներն Օշականի», «Ամեն վայրկյան արթուն, թե քուն...», «Քեզ եմ փնտրիլ»), որը նույնպես ունի իր հանգուցային, պսակակիր բանաստեղծությունը.

Ափսոս այն ճանապարհներին,
Որ անց եմ կացել առանց քեզ,
Ափսոս այն առավոտներին,
Երբ աչք եմ բացել առանց քեզ...

Ժողովրդի գեղարվեստական հիշողության մեջ ապրում են միայն ու միայն ներքին ցավի խոր ապրումների, հետևաբար և դրամատիկական շիկացման այն բանաստեղծությունները, որոնցում անձեական վերապրումները վերաճում են անանձնական-քաղաքացիական լայն ընդհանրացումների: Այդպիսիք են հիշատակված «Շնորհակալ եմ աշխարհից» և «Ափսոս այն ճանապարհներին» խոստովանությունները, որոնց հետ նույն շաղախի մեջ է

«Ինչո՞ւ չես խոսում հայերեն» գողտրիկ գլուխգործոցը, բանաստեղծական մի նմուշ, թե ինչպես մտերմական ապրումի՝ «անձնական գաղտնիքի» միջոցով բանաստեղծը արտահայտում է քաղաքացիական-հասարակական կարևոր մտահոգություն:

Քաղաքացիական լայնության զգացմունքը հատուկ է Զարյանի ոչ միայն սիրո երգերին, այլև հեռավոր ափերում թողած ծննդավայրի կարոտի ներշնչանքներին:

Դեռ որբանոցային տարիներից Զարյանը, ինչպես վկայում են Գ. Մահարու հուշագրական արձակի էջերը, խորապես վերապրել է «Երկիր կորույսյալի»՝ հայրենական տան անհանգչիլի կարոտը, որը 1940-ին նրա գրչի տակ ձևավորվեց նման կառուցվածքով:

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

Այնտեղ էր մայրս, հայացքը պայծառ,
Մայրենի լեզվով խոսում էր առուն,
Խշշում էր բակում հինավուրց մի ծառ...
Այնպես ծանոթ էր և այնպես զարո՞ւն...

Երդիկից կաթած շողն արեգական
Թվում էր հոգուս ոսկյա բանալի:
Արևն էր նայում աչքով մայրական,
Եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...

Մինչև «Հայրենի տան» տպագրությունը նորագույն պոեզիայում կային կորցրած ծննդավայրի բազմաթիվ արծարծումներ: Հայտնի էին, մասնավորապես, անվերադարձ-ողբերգական մահկանության և ծննդավայրի անհանգչելի կարոտի մահարիսական ներշնչանքները, նաև Զալոյի սքանչելի բալլադը:

Այդ իսկ հարուստ «համատեքստում» «Հայրենի տունը» երևաց անկախ կեցվածքով և ինքնուրույն կերպարանքով: «Այս գիշեր տեսա մի անուշ երազ. ես հայրենի տունն էի նորոգում»: Հայրենի տան նորոգման երազանքը հա հոգում պահեց-պահպանեց տասնամյակներ շարունակ, անդրկովկասյան որբատներից մինչև կյանքի վերջին տարիները:

Առևանգված իմ օրորոց,
Իմ հայրենիք, իմ երազ,
Հոգիս կիզում էր լուռ մի րոց
Ո՞ղջ ես արդյոք, թե՞ մեռած...

Ինչպես մտերմական, սիրային, այնպես էլ ծննդավայրի քնարերգությունը ապրումի և իդեալի յուրօրինակ համադրություն է: Զարյանի բանաստեղծություններում իրար են գալիս ներքին հուզմունքներն ու այդ հուզմունքներով ներշնչված կյանքի իդեալական կերպարի որոնումները: Ասել է թե՛ հայրենական հեռավոր տան տեսիլքով դարձյալ շեփորվում էր գոյության դաշնության հրաշալի սկիզբը. «Արևն էր նայում աչքով մայրական, եվ քաղցր էր աշխարհն ու հասկանալի...»:

Ժամանակի պատմական և առօրեական կենցաղի «նշանների» հղումներից հետո, 30-ականի վերջում Զարյանը հակվում է դեպի որոշ օրինա-

չափությունների բացահայտումներ («Երկու հանճարեղ գլուխ»), բայց ոչ թե ներսուզումների, այլ ժամանակի «գլխավոր գույների» հայտաբերման մակարդակով:

Ինչպես՝

Ողջուն քեզ, կյանք ու Երևան,
Քո արևին, հողին:
Կրկին ծպտում է քո աշնան
նարտյաշ գեղեցկուհին:

Կամ՝

Քաջվել ես առավոտ, կապույտ, կապույտ,
Բուրների վրա և իմ սրտին...

Զարյանը փորձում է սահմանել կեցության ամբողջության իր չափանիշները: Այդպիսիք են կատարների, հեռաստանների, բարձունքների պատկերային հղումները. «Ի՞նչ ուզում ես լավ տեսնել լեռները, Գու լեռներին նայիր Ամենաբարձր կատարից»:

Զարյանի քնարերգության էջերում «կայսրու» ու «գրնգացող» տրամադրություններից բացի, տեղ են գտել նաև հոգեկան աշխարհի սուանձին կրնճիռներ:

Հատկապես կենսագրության նախավերջին ու վերջին հանգրվաններում (50-ական և 60-ական թթ.) նրան հաճախ են այցելել մենակության ապրումները («Գնում եմ մենակ, մենակ, տներն կեր»), որոնք 1967-ին գրած մի բանաստեղծության մեջ հրեում են այսպիսի տեսքով՝

Մի թանձր մառախուղ է ինձ պատել:
Արդյոք դա ծերությունն է վերահաս:
Թե՞ օրերից ես ետ եմ մընացել:
Թե՞ դարն է, դարն է ծանրացել վրաս:

Երգելն իզուր է... երգս չի հասնում
Ոչ հարազատներին, ոչ օտարին:
Մենակ եմ ես, ինչպես անապատում
Տխուր կանգնած կայծակահար կաղնի...

Նույն 1967-ի, ինչպես նաև 1968 տարեթվով Զարյանի գրություններում հայտնվում են ինքն իրեն, ժամանակակիցներին և առհասարակ աշխարհին ուղղված հարցումներ, որոնք կոչված էին «կյանքի կորած բանալիների» հայտնագործմանը.

...Մի հրաշքի եմ սպասում հավատով անշեշ,
Ինչ-որ իմաստ եմ փնտրում ես աշխարհի մեջ,
Ինչ-որ մի բան եմ ուզում ասել աշխարհին:

Տափնապալից այս մտորումները, երազի ու ցավի՝ «երկու կրակի» բրբրեղող այրումները լուծում են գտնում մահվանից մեկ օր առաջ հիվանդանոցում գրած «Հրաժեշտի սաղմոս» բանաստեղծության հյուսվածքում՝ «Մնաս բարո՛վ ասա կյանքին», «Մնաս բարո՛վ ասա Քո այն հրաշք Երևանին», «Մնաս բարո՛վ ասա... Քո հայ ժողովրդին», «Մնաս բարո՛վ ասա խոնարհաբար Քո բարեկամներին և թշնամիներին»:

Իր ստեղծագործության շրջադարձային պահերին Զարյանը գրել է «քնարականների» դեմ ուղղված բանավեճային գործեր: Այն էլ մի քանիսը և

պարբերաբար: Քսանական թվականներին վերաբերող մի բանաստեղծության մեջ, օրինակ, նա պաշտպանում է գրոհող Պրոլետարիատի «անտաշ, կոպիտ տողերը»՝ քնարական նազանքից: Երեսնական թվականներին նորից-նոր հարցականի տակ է վերցնում մտերմական վերապրումների մեղմախոս քնարը՝ ի պաշտպանություն աղաղակների, շփոթների ու շառաչների:

Հայրենական պատերազմի տարիներին գրում է իր հայտնի ընդդիմախոսությունը.

Ախ, «քնարականներ»,
Կարծում եք շունեմ ես արտասուք:
Հեղեղս թողնեի, շառաշիղով կառնեի
Թացությունից մզած հատորիկները ձեր
Եվ կտանեի անդարձ մոռացության:

Հիսնական թվականներին նորից հրգիծում է «քնարականներին». «Դուք ծվվում եք ծառերի վրա, Թռչունների պես անհոգ, ռատոստուն»:

Ինչպես տեսնում ենք, Զարյանը տասնամյակից տասնամյակ հանդես էր գալիս «անհատական սկզբունքի» դեմ՝ պոեզիայի «քաղաքացիության» անունից: Անտարակույս, նրա գեղագիտական դավաճանքը կրում էր որոշակի միակողմանիության, երբեմն էլ աղանդավորական շեշտեր: Այդ կեցվածքը, սակայն, տեղի էր տալիս, երբ Զարյանը ուղղակիորեն դիմում էր ներքին, հոգեկան ապրումների տեղ մարդուն, ասպարեզ բացելով զգացմունքների տարբեր ալիքների արտահայտման առջև: Նրա «լիրիկական անտրակտներն» իրենց լայն շնչառությամբ. «առողջ» բառապաշարով, ներքին էներգիայով դրա պերճախոս, անհերքելի վկայությունն են:

9

Մինչ պատերազմի սովորաից հետո գրողներից շատերն անցան ավելի «խաղաղ» ստեղծագործության, Զարյանը անհրաժեշտություն չզգաց վերակառուցելու իր գեղագիտական դավաճանքը: Դա է վկայում նրա ինքնահանձնարարականը. «Առ պայքարի շեփոդ վերըստին, ծերուկ: Ծակա՛տ նետվիր ու վերըստին զարկվիր և զարկի՛ր...»:

Ինչպես ստեղծագործական ամբողջ կյանքում, ինչպես Հայրենական պատերազմի շիկացած թվականներին, պատերազմից այս կողմ ընկած ժամանակային հատվածում ևս մինչև մահ (1969 թվականի հուլիսի 11-ը) Զարյանը մնաց դիրքերի վրա, ստեղծագործական և քաղաքացիական դիրքերի: Մնաց վաղեմի արագության, տեմպի, տարերքի գրողը, որով էլ պայմանավորված են թե՛ տաղանդի փայլատակումները, թե՛ առանձին ձախողումները:

Զարյանի ստեղծագործական հետպատերազմյան փուլը՝ շուրջ քսանհինգ տարի, բարեբեր եղավ գրական գրեթե բոլոր ժանրերի ու տեսակների առումով: «Հացավան» վեպն ամբողջացնելուց հետո (1947) հանդես եկավ թատրերգական երկերով («Տնամերձ այգին», «Աղբյուրի մոտ», «Փորձագաշտ» կատակերգությունները), որոնց նյութը գյուղի զարգացման հոգսերն ու կրնճիոներն են:

Մինչ նույն ժամանակաշրջանի թատերագիրների շատ պիեսներ «անկոնֆլիկտայնության» հանրաճանաչ տեսության տուրքեր էին՝ բախումներից իսպառ թափուր իրադրություններով, ձայնափողային հերոսներով, «կեն-

սուրախ հումորի», անկուրի-իդեալական հովվերգական մթնոլորտով,— Զարյանը բեմ հանեց ժամանակի հասարակական-մարդկային հակասությունները, սոցիալական առաջադիմությանը արգելակող ուժերին, ինչպիսիք են Բալաբեկը և Նշան Գառնակերյանը:

Գեոևս այն ժամանակ Զարյանը արվեստագետ-քաղաքացու խորաթափանց հայացքով կռահեց, թե հասարակական ինչպիսի վտանգավոր շարիք է Բալաբեկը և ինչպիսի հեռանկար է սպասվում նրան, եթե օր առաջ չկանխվեն բալաբեկների գործունեության քայլափոխերը ու հասարակության դատաստանին շարժանանան «բալաբեկության» հիմնորոշ գծերը: Բալաբեկի զարյանական կերպարն այնքան բնորոշ էր ժամանակի հումար, որ լայն զանգվածների բառապաշար մտավ իբրև հասարակ անուն, իբրև հանրային հարստությունը հափշտակողի խորհրդանշան:

Հասարակական սուր հարցադրումների, կենդանի երկխոսության, մասնավորապես Բալաբեկի հյուսիս, բովանդակալից կերպարի համար նրա կատակերգությունները դարձան հայոց թատրոնի ամենաբանուկ պիեսները: Առաջինը դրանցից «Աղբյուրի մոտ» կատակերգությունն էր, որը բեմադրվեց Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Բեմադրության մեջ (ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում հանդես եկավ Թաթևիկ Սարյանը՝ ստեղծելով գյուղական խարբրա-մասխարայի զարմանալիորեն հյուսիս և գունեղ կերպար: «Փորձադաշտի» երևանյան բեմադրությունն մեջ (Գ. Մունդուկյանի անվան թատրոն, ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան) Բալաբեկի դերում նորից փայլատակեց Ավետ Ավետիսյանի զարմանալի խոր ու գունեղ տաղանդը, նույն կատակերգության լենինականյան բեմադրությունը (Ա. Մուսկյանի անվան թատրոն) հաջողություն ունեցավ հայոց գրականության և արվեստի մոսկովյան տասնօրյակի ժամանակ՝ 1956-ի հունիսին:

«Փորձադաշտում» Բալաբեկի հետ միասին հանդես է գալիս նույնպես բացասական տիպ Նշան Գառնակերյանը: Առաջին կոմեդիայում բացասական հերոսը՝ այս կամ այն կերպ քողարկվելով, այնուամենայնիվ ունի դեմք, շրջապատը ճանաչում է նրան ոտից գլուխ: Գառնակերյանն իսկապես թափանցիկ չէ: Նա ունի բարձր պաշտոն, մեծ սովխոզի ղեկավար է, ճանաչված է որպես լավ աշխատող, սակայն, պարզվում է, որ նա այն լավ, ազնիվ մարդ է, որի տեղ նրան դնում էին: «Փորձադաշտում» Բալաբեկը նույնպես որոշ էվոլյուցիա է ապրել, ձեռք բերելով դիմակավորվելու ավելի նուրբ միջոցներ: Բացասական հերոսի այս կերպարանափոխությունը հեղինակը հուշում է, որ որքան բարձր է հասարակության բարոյական հասունությունը, այնքան արատը խորն է թաքնվում:

Այսպիսով կեղծ մարդու թեման «Փորձադաշտում» կապվում է զգոնության քաղաքական կարևոր թեմայի հետ: Զարիքն ամբողջ ուժով մերկայանելու ու խարազանելու համար հանդես են բերվում այդ շարիքին ընդդիմադիր, այն դատապարտող ուժեր:

«Փորձադաշտում» հակամարտությունը ծայր է առնում տոաշին պատկերից. սովխոզի աշխատողները հավաքվել են ղեկավար Նշան Գառնակերյանի նոր առանձնատանը: Սովորական խոսք ու զրույցից հետո Գառնակերյանն անցնում է բուն թեմային՝ ուզում է իմանալ Մարոպ Կարսեցյանի՝ սովխոզին կից փորձադաշտի վարիչի, կարծիքը իր դիտարկացիայի մասին, որի հետ նա այնքան վառ հույսեր է կապել, որը նրան խոստանում է հեղի-

նակություն, փառք, պաշտոնի նոր բարձրացում: Պարզվում է, որ Կարսեցյանի կարծիքը խիստ բացասական է, Գառնակերյանի «դիսիրուացիան» շունի գիտական որևէ արժեք: Գառնակերյանը չէր սպասում այդպիսի ընթացք, նա չէր նախապատրաստված իր «հեղինակությանը» հասցված այդ ուժեղ հարվածին, բայց չի կորցնում իրեն, հարմարվում է ստեղծված հանգամանքին, ուժեր է կուտակում պաշտպանական վիճակից անցնելու հարձակման:

Գառնակերյանը շարունակում է սովորական շատախոսությունները «իսկական ընկերության» շուրջը, ցույց է տալիս, թե ուղղված չէ, բայց նա կանգնած է իր «բախտի թեքման», կյանքի ընթացքի սուր փոփոխության փաստի առջև: Միջադեպը նախապատրաստում է նրա հետագա պայքարը հենց Կարսեցյանի, նրա գիտական հետազոտությունների դեմ: Առաջին պատկերը, այսպիսով, ելակետ է կոնֆլիկտի զարգացման համար, որովհետև հերոսի կյանքում տեղի է ունենում մի այնպիսի դեպք, որը, ըստ էության, շոշափում է նրա կյանքի ամբողջ ուղին: Ճիշտ է, դիսիրուացիայի մասին Գառնակերյանի և Կարսեցյանի առերևույթ խաղաղ, քաղաքավարության «համաներից դուրս չեկող վեճը դեռևս իսկական բավում չէ, դեռևս այն չի կրում սուր բնույթ, բայց դա արդեն որոշակի հող է:

Գառնակերյանը մենակ չէ, նրա գործակիցն է «Աղբյուրի մոտի» Բալաբեկը: Այն դեպքում, երբ Գառնակերյանը հնարագիտությամբ թաքցնում է ներքին էությունը, իր հաշիվները, այդ նույն պահին Բալաբեկը ռեպրիկներով գծում է յուր ինքնանկարը: Զույգտան «հանդիմանում է» Բալաբեկին, որ նրանից ստացված նամակը ոչ թե նամակ է, այլ «մատերիալ». դրան Բալաբեկը հանգիստ պատասխանում է, թե՛ «Իմացածս էդ էր, Զուլմ'տ ջան» (այսինքն զրպարտությունները), ու մեր առջև կանգնում է իսկական ստահակը, որը անմեղ տեսք ընդունելով շարադրում է իր և Գառնակերյանի սպառողական կենսափրկությունը. «Յա... աշխարհը փո՛ւ է եկել... Բա լաված բան է, որ սովխոզի աշխատողը կերածի համար փող տա: Կալի տավարն ինչ, կալի տավար է, որ բերանը կապես, հաշանը կուտի»:

Գառնակերյանն ու Բալաբեկը կոմեդիայում գծված են սատիրական պլանով, հասցված են իրականության բացասական երևույթները կրող տիպական հերոսների աստիճանի:

«Փորձադաշտի» առավելություններից մեկն այն է, որ բացասականի ժխտման պաթոսին միանում է իրականության թարմ ուժերի հաստատման պաթոսը: Ճիշտ է, դրական հերոսներից մի քանիսը շունեն բնավորության որոշակիություն, սոսկ դրամատուրգիական դեր են կատարում (Զարիֆյան, Արտաշես, Մերուժան և այլն), բայց սովետական առողջ միջավայրը ու այդ միջավայրի դրական հատկությունները կրող գլխավոր հերոսը՝ Մեսրոպ Կարսեցյանը, այն ակտիվ, գործունյա ուժն է, որը «աշխարհը դմակ, մեջը դանակ» էգոիստական սկզբունքով առաջնորդվող Գառնակերյանի «գործողությանը» պատասխանում է «հակագործողությամբ»:

Կարսեցյանի ու նրան շրջապատող մարդկանց միջոցով է մարմնավորվում գրվածքի հիմնական գաղափարը՝ կյանքը փորձադաշտ է, որտեղ գործնականում ստուգվում են մարդկանց անվերջությունը, բարոյական ուժը, առաքինությունները:

Մեսրոպ Կարսեցյանը, որպես իդեալ ճիշտ լինելով, միաժամանակ ունի նաև գեղարվեստական համոզիչ գծագրություն: Անշուշտ, նա այնքան ցայ-

տուն չէ, որքան Գառնակերյանը, բայց և նման չէ դրամատուրգիայում տա-
րածված իդեալականացված հերոսների սխեմաներին, որոնք համարյա թե
բարի հրեշտակներ են՝ աշխարհում եղած ու շեղած բոլոր առաքինություն-
ներով: Կարսեյայտը սկզբունքայնության և գիտական ոգևորության հեա-
միասին ունի նաև պայքարողի ակտիվություն, երշակությունը չի պատկե-
րացնում առանց պայքարի, առանց անհանգիստ խմորումների:

Այնուհետև Զարյանը գրեց մի քանի շարքային պիեսներ՝ ժամանակա-
կից թեմաներով, ինչպես և պատմական նյութով «Արտավազդ և Կլեոպատ-
րա» (1968) չափածո ողբերգությունը:

Հետպատերազմյան տարիների բանաստեղծական հատվածը սկսվեց խա-
ղաղության համաշխարհային շարժմանն արձագանքող հյուվարտակներով,
որով Զարյանը կանգնեց այդ շարժման խորհրդային համբավաբերների՝ Կ.
Սիմոնովի, Մ. Բաժանի, Ս. Վուրդունի, Մ. Թուրսուն-Ջադեի և այլոց կողքին:
Թեև նրա «Խաղաղություն» շարքի բանաստեղծություններում, որոնք կարող
են կազմել մի ամբողջ գիրք, զգալի քանակ են կազմում հեռուորական շնչի
օրանցիկ գործերը, սակայն, դրանց կողքին նա ստեղծել է նաև դասագրքա-
յին արժեքներ, ինչպես «Խաղաղության: Խղավիրն», որը տարիներ շարունակ
հնչում էր դպրոցական հանդեսներում, ինչպես քաղաքացիական լայնագիծ
ապրումների «Նամակ ընկեր ժանիս Զույմաշին», «Տոնօրյա խոհեր» բա-
նաստեղծությունները: Դրանք պաթոսային խոսքի հրաշալի օրինակներ են,
որոնցում Զարյանը հոգեկան աչքումներն ու ներքին խռովքները արտա-
հայտելու համար հմտորեն օգտվում է հանդիսավոր ոճի հնամենի ձևերից ու
նղանակներից:

Հրապարակախոսական-քաղաքացիական շնչի բանաստեղծություններից
առանձնապես մեծ տպավորություն թողեցին «Ասք էության» և «Ասք Անդ-
րանիկ պորավարի» գրվածքները:

«Ձայն հայրենակուն» պոեմի բովանդակությանը և ձևին հարող «էու-
թյան» ասքապատումում Զարյանը խոր ներշնչանքով պատասխանում է հայ
ժողովրդի հազարամյակների գոյության գաղտնիքին, իմաստավորում նրա
ձակատագրի պատմական յուրահատկությունը, ասել է թե՛ վերստին դառ-
նում է իր ստեղծագործության գլխավոր հոգսերի լուրտը:

Զորավարի ասքի մեջ դարձյալ բանաստեղծական ոգեշնչվածությամբ
վերագնահատվում է Անդրանիկի դերը հայոց ազատագրության նորագույն
շարժումների մեջ՝ իբրև շարժառիթ օգտագործելով Պեր-Լաշեզի գերեզմա-
նատանը. իր հանդիպումը սպիտակ ձիավորի արձանին:

Հրանտ Արմենի «Մարգարե և սպարապետը» գրքի տպավորությամբ
Զարյանը ցանկանում էր գրել Վասակ Ոլունեցու դերը վերանայող ողբերգու-
թյուն:

Ն. Զարյանի «Արև և սուվեր» (1957), «Սպասում եմ քեզ» (1968) գրքե-
րում տեղ են գտել հոգեբանական վերլուծության՝ մտերմական շնչի մեծա-
թիվ բանաստեղծություններ:

Ներաշխարհից ծավալվելով դեպի արտաքին աշխարհի երևույթները,
նրա քնարական խոստովանությունները «կամերային» հոգեվիճակներից աղեղ
են կապում դեպի մարդու հոգեկան աշխարհի լայն իմաստավորումներ: Այս
առումով բնորոշ են Զարյանի «Թանկաներն» ու «Հոքոները», որոնք ճապո-
նական բանաստեղծության հինավուրց ձևերի հայկական անդրադարձումներ
են՝ բանաստեղծի կենսագրությամբ բովանդակավորված:

Ինչպես քնարհորգության մյուս էջերում, «ճապոնական» շարքում ևս Զարյանի խոսքը, լինելով խորապես դրամատիկական ապրումների արտահայտություն (մանավանդ մահվան նախազգացողությունների), մնաց կյանքի նույն արեալին-գագաթնային ընկալումների, հեռաստան-բարձունքների կոտորի շաղախի մեջ:

Պուլկինյան-շարենցյան «պայծառ», «մաքուր», «սրբագործող» ու «ազնվացնող» թախիծը Զարյանին տարավ դեպի աշխարհահիացումի կատարը, որի բարձունքից մնացողաց հղեց հրաժեշտի՝ «մնաս բարովների» թրթռուն շափատողեր:

Զարյանի ստեղծագործական կյանքի վերջին շրջանի ծանրության նժուրը թեքվում է արձակի կողմը՝ և՛ քանակով, և՛ գեղարվեստական արժեքայնությամբ:

«Հացավանի» շարունակությունը շարադրելիս Զարյանը ինչ-որ տեղ գտնվում էր ժամանակադրության՝ «դեպքերի խրոնիկայի», գեղագիտական դիրքերում, որով և բուցատրվում է վեպի երկրորդ մասի զգալի թուլությունը՝ առաջին մասի պրկված դրամատիկական լարի համեմատությամբ: Մինչ վեպի առաջին մասը նա գրում էր գյուղի սոցիալական վերակառուցման իրողությունների տաք հետքերով, երկրորդ մասը շարադրելիս նրան չլականում էր ընկալման անմիջականությունը: Սրանով են բացատրվում վեպի ավարտամասի և՛ դրամատիկական շնչի պակասը, և՛ կերպարների ամբողջականության կորուստները, և՛ նկարագրությունների միասպաղաղությունը: Ըստ երևույթին, դեր էր խաղացել նաև «թեմայի հնացումը»:

Գեղարվեստական ուրձակի մյուս կարևոր դրվագը եղավ «Պարոն Պետրոսն ու իր նախարարները» (1958) քաղաքական-երգիծական պատումը, մտահղացումով միանգամայն հետաքրքրական և կառարարումով բավականաչափ գեղարվեստական մի գրվածք, որով Զարյանը խորացրեց արձակագրի իր համարումը:

Պարոն Պետրոս Բագրատունու որբանոցը, Զարյանի հղացումով, խորհրդանշում է Հայաստանի երկրի ճակատագիրը: Վեպի գլխավոր հերոսը՝ Արամ Ալանակյանը (սա հեղինակի կրկնորդն է), իր մատչանում գրանցում է որբանոցային կյանքի եղելությունները: Սրանք, ըստ էության, ներկայացնում են հայ ժողովրդի 1918-20 թթ. պատմությունը՝ տարբեր գաղափարական դավանանքների սուր բախումներով (առաջին պլանի վրա են որբանոցի կառավարիչ Պետրոս Բագրատունու և նրա որդի, բուլշևիկ ներուսի տարբեր հայացքները), ազգային վերածնության հրազանքներով, տնտեսական կյանքի դժվարություններով: Պարոն Պետրոսը՝ որբանոցի կառավարիչը, թեև ծաղրված է, բայց որոշ առումով էլ «ողբերգություն» հարուցող հերոս է: Նրա «պատրանքների» կամ «հույսերի խորտակումը», ինչպես նշել են վեպի առաջին մեկնաբանները՝ Ս. Սարինյանը³⁰, Արփո Պետրոսյանը³¹, Ս. Աղաբաբյանը³², տեղի է ունենում լայնքան արագ և տրամաբանական, որ ինքն էլ չի զգում գահավիժման ընթացքը:

Նրա անկումը պայմանավորված է որբանոցի տղաների՝ Արամ Ալանակյանի, Շահեն Թորգոմյանի, Մեխակ Նախրապանյանի և մյուսների գաղափարական հասունացումով, իր որդու՝ Ներսես Բագրատունու, «սպարտական դավանանքով», որի համաձայն հայրենիքի ապագա ճակատագիրը կապվում է պատմության արթնացող նոր ուժերի հետ:

Զարյանի այդ վեպը ժողովրդի քաղաքական պատմության գեղարվեստական պատշաճ յուրացում է:

Հայ ժողովրդական վեպի մշակումից առաջ, բնականաբար, Զարյանը սմենայն ուշադրությամբ ծանոթացել էր տարբերակային գրառումներին՝ «Սասնա ծռերի» հրեք գրքերին, Հ. Օրբելու, Մ. Աբեղյանի, Կ. Մելիք-Օհանջանյանի ուսումնասիրություններին, հնօրյա բանասերների աշխատություններին, 1000-ամյակի օրերին ստեղծված համահավաք բնագրին (Մ. Աբեղյանի, Գ. Աբովի, Ա. Ղանալանյանի), ինչպես նաև լազային էպոսների գրական մշակումներին, որոնցից ամենահեղինակավորը ուզբեկական, կիրգիզական, կալմիկական էպոսների Ս. Լիպկինի մշակումներն են:

Գիտական զինվածությամբ և ասացողի պաշարներով (էպոսի հնչերանգի, պատմելաձևի, ուրիշի և այլն) Զարյանը կարճ ժամանակում շարադրեց «Սասունցի Դավիթ» արձակ պոեմը, ինչպիսի ժանրը սահմանել է թարգմանիչ Ն. Լյուբիմովը (1968 թ., „Детская литература“-ի հրատարակությանը կցած նախախոսքում):

Զարյանը վաղ մանկությունից թաթախված է եղել ժողովրդական բանահյուսության գույների մեջ: Նրա սիրելի գրքերն են եղել բանահյուսության գրառումների, առաջին հերթին Գարեգին Սրվանձությանցի հավաքածուները, որոնք նրա մեջ մշակել են բանահյուսության ճաշակ:

Ժողովրդական բանահյուսության նյութերից, բնականաբար, Զարյանին ամենից ավելի գրավել են «Սասնա ծռերը» շորս ճյուղով, որոնց քաջածանոթ էր սկզբնաղբյուրներից՝ ասացողների պատմումների գրառումներից: Այնքան ազատ էր զգում նա հայ ժողովրդական վեպերի միջնորոտում, որ ևրբ ДЕТУЗ-ի հրատարակիչները առաջարկեցին պատանեկան ընթերցանության համար արձակ շարադրել «Սասունցի Դավիթը», անմիջապես անցաւ գործի և ասպարեզ հանեց իր պատումը:

1966-ին տպագրվեց հայերեն «Սասնա Դավիթը», 1963-ին՝ ռուսերեն տարբերակը: Թարգմանիչն է Ն. Լյուբիմովը, այն գրագետը, որը հայտնի է, առհասարակ, բանահյուսական շնչի գրողների՝ Սերվանտեսի և Ռաբլեի, հանրաճանաչ գլուխգործոցների թարգմանություններով: Իսպանական և ֆրանսիական բանահյուսական տարերքից անցնելով հայկականին, Լյուբիմովը, ինչպես երևում է նամակներից, հոգեկան խոր բավականություն է ստացել հայոց ժողովրդական վիպերգի զարյանական մշակման կերպարների ու պատկերների հետ ունեցած շփումներից, այնքան խոր, որ կարճ ժամանակամիջոցում այն դարձրեց ռուս ընթերցողի սեփականություն:

Խնդիր ունենալով ստեղծել «ժողովրդական վեպի նոր գոյաձև», Զարյանը ինքն իրեն վերամկրտում է որպես մերօրյա ասացող, որը «Սասունցի Դավիթ» համահավաք բնագրի հիմքի վրա, նորանոր դրվագների ներմուծումներով, ճանապարհ բացեց իր խոստացած «նոր գոյաձևի» համար:

Վեպի արձակ շարադրության հայերեն և ռուսերեն հրատարակությունների մեծ տպաքանակները վկայում են Զարյանի «Սասունցի Դավիթ» գեղարվեստական արժեքը, մասնավորապես ազգային պատմելաձևի վարպետությունը, որի վրա առանձնահատուկ ուշադրություն դարձրեց առաջին գրախոս Հակոբ Սալախյանը «Մեր ազգային վեպը» հոդվածում³³:

Զարյան ասացողը «Սասունցի Դավիթ» մշակման մեջ հատուկ ուշադրություն դարձրեց ոչ միայն պատումի սյուժետային կառուցվածքին, այլև

արտահայտման ազգային պատմելիւթի, հայոց գրական լեզվի վրա պատ-
վաստելով էպոսային ժողովրդական լեզվաոճական ձևեր: Դա վիպերգի ոգու
և շնչի մատուցման ամենատարբեր ճանապարհն է:

«Երկրորդ կյանք» ինքնակենսագրական պատումը, հեղինակի մտահղու-
ցումով, բաղկացած էր լինելու շորս մառից՝ շորս մատյանից, որոնցում Զար-
յանը վերակրկնելու էր իր կյանքի ճանապարհը՝ ամենավաղ մանկության
տպավորություններից մինչև ճանապարհի վերջին կայանները: Զարյանի կեն-
սագրությունը, հիւրավոր, արժանի էր վերակրկնման՝ նկատի ունենալով այդ
կենսագրության անդրադարձած «պատմական» երևույթները: Դարի հասա-
կակից Ն. Զարյանը, ինչպես հայտնի է, սնցավ 20-րդ դարի 900—10-ական
և 20—60-ական թվականների բուռն իրադարձությունների բովով, ականա-
տեսը և մասնակիցը եղավ այդ ժամանակի գլխավոր սնցքերին, ուստի և
միանգամայն իրավացի էին նրա գրական բարեկամների շարունակական
հորդորները՝ անդրադառնալու իր կյանքին: Դժբախտաբար, նա հասցրեց
իրացնել քառաբանյա մատյանի միայն սուղին մասը:

Թեև մի բանաստեղծության մեջ, հերթական պոթկման պահին, Ն. Զար-
յանը գրել է «Ես ատում եմ իմ մանկությունը» անգգույշ տողը, սակայն,
ամբողջ էությունը կապված է մնացել ծննդավայրին:

Կենսագրության բոլոր հանգրվաններում կրելով «լուռ ցավը», նա միայն
կյանքի վերջում գրիչը թաթախեց մանկության գույների մեջ՝ պատմելու իր
սկիզբը, աշխարհամուտքը, որը, թեև հարուստ կենսագրություն է, բայց բնավ
էլ արտասովոր չէ: Այդ կենսագրության մեջ, ինչպես ինքն է գրել հանձնա-
րարականում, բեկվել են ժամանակի հայ իրականության «գլխավոր անց-
քերը», Արևմտյան Հայաստանի դժվարին ճակատագրի մանրամասներ:

Զարյանի հուշուպատումը՝ վերին աստիճանի կենդանի և հուզական
բարձր լարվածության պատում, ոչ միայն հեղինակի հոգեկան կենսագրու-
թյան հավաստի աղբյուրն է, այլև ժամանակը բնութագրող գեղարվեստական
վավերագիր-սկզբնաղբյուր: Հայոց խորհրդային գրականության մեջ «կորսը-
ված հայրենիք» թեման ունեցել է բազմաթիվ արժարժումներ՝ քնարական
բանաստեղծության և պոեմի, պատմվածքի և վեպի, հիշատակարանի և մե-
մուարի ժանրերով:

«Երկրորդ կյանքը» մանկության քնարական հուշումների և ժամանակի
կենցաղանկարների հետ միասին առավելագույն առանձնանում է հրապարա-
կախոսական շնչով, պատմության սնարդարությունները դատապարտող սին-
նահանջ պոթոսով: Զարյանը հուշային վերապրումները բարձրացնում է հա-
սարակական լայն հնչելության աստիճանի:

Ն. Զարյանի սրճակից հիշարժան է նաև «Այնտեղ ծաղկում էր բալե-
նին...» ուղեգրական հոթատետրը՝ ճապոնական տպավորությունները:



Նաիրի Զարյանը բարդ և բազմաթիվ է և՛ կենսագրությամբ, և՛ ստեղծագոր-
ծությամբ: Դյուրագրգիռ, անհավասարակշիռ, դյուրահավատ բնավորության
տեր, Զարյանը այդ գծերի պատճառով էլ կենսագրության որոշ հատվածնե-
րում ենթարկվել է շրջապատի, սուտ բարեկամների, ինչպես նաև հավուր
պատշաճության ընդհանուր դրվածքի ազդեցություններին:

Լինելով նաև անմիջական և անկեղծ բնավորություն, Զարյանը՝ գրեթե միակը, գնացել է հրապարակային խոստովանության՝

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Դու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ...

Այս և մյուս նմանատիպ խոստովանությունները («Սառել ես ինձանից, իմ ժողովուրդ», «Ոչինչ պարտավոր չեմ ներել դու ինձ»), ինչպես և մահվանից մեկ օր առաջ գրած «Հրաժեշտի սաղմոսի» մաղթանքները վկայում են նաիրի Զարյանի հոգեկան աշխարհի ողբերգական տարողությունը:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ*

Հայ խորհրդային գրականության հանաչված վարպետներից մեկն է Գեղամ Սարյանը՝ ներհուն ու վերին աստիճանի ազնիվ խառնվածքի բանաստեղծ, որ արդեն հիսուն տարի խոր ներշնչանքներով ու մաքուր երուզանքներով, հոգու մեջ վառվող կրակներով ու անթառամ կարոտներով լցված իր խոսքն է բերում իր ժողովրդին:

Հիսուն տարվա ընթացքում թեև առ թեև, երանգ առ երանգ ձեավորվել է Սարյանի ստեղծագործական աշխարհը, ուր իրենց տեղն ունեն հայրենի



Գեղամ Սարյան

տան երազն ու բարձր սիրո տենչը, հոգու կսկիծն ու կյանքի արբեցումը, մանկության քաղցր հուշն ու գոյության հրճվանքը, մարդու վիշտն ու գոհացումը, հայրենի բնության պես-պես գույներն ու օրերը, պատմության ու ժամանակը: Այդ աշխարհում դիմադրի է առել կյանքի և աշխարհի անմնացորդ սիրով ողողված, հոգեկան ամրության ու մեծ ազնվության բանաստեղծական մի անհատականություն, որն իր տեղն ունի նորագույն հայ պոեզիայի պատմության մեջ:

Գեղամ Սարյանը մեր ժամանակակիցն է, բայց նրա րստեղծագործության արմատները գտնվում են դարերի խորքում՝ գարնան, լուսսի ու արեգակի մասին պատմող միջնադարյան

տաղերգության մեջ, գուսանական երգերում, հայրեններում ու պանդխտության ժողովրդական խաղիկներում, հետմիջնադարյան հայ քնարի՝ Ս. Շահագիրի «Երագից» մինչև Վ. Տերյանի գագեկները, բնական ու իտրաթափանց նվագներում: Ներշնչվելով ու շարունակելով հայրենի բանաստեղծության մեծահարուստ ավանդները, Գ. Սարյանը ստեղծեց

* Գ. Սարյանի դիմանկարը Ս. Աղաբաբյանի չի հասցրել վերամշակել: Ուստի հարմար համարվեց հատորում գեղանկարի բանաստեղծի նրկերի ժողովածուին կցված առաջաբանը (տե՛ս նրկերի ժողովածու, 5 հատորով, հ. 1, 1969, էջ 5—20):

մեր ժամանակի «մատյաններից» մեկը, ուր շնչում և ապրում է իր սերնդի հոգեկան կենսագրությունը, ապրումն ու մտորումը, մաքառումն ու կառուցումը, սերն ու խոստովանությունը, նվիրումն ու հավատարմությունը:

Սարյանն իր ստեղծագործական բնավորությունը, իր անկրկնելի ձայնը, սեփական հնչերանգն ունեցող բանաստեղծ է: Նա մերժելով մերժում է ճարտասանական աղմուկն ու կանչերը, խճողված ու ծանրաքաշ կառուցվածքները, բանաստեղծության արտաքին գեղեցկացումը: Եվ դրան հակառակ, ընդունում է մարդու ներքին աշխարհը արտահայտող, անմիջական հույզով վարակող, մտերմական խոսքը:

Բանաստեղծություններից մեկում նա իր երգի Մուսային է պարտադրում հետևյալ խնդիրը.

Խոսի՛ր լեզվով հույզերի,
Հանգարտ խոսի՛ր, ինչպես նա:

Սովորականից էլ սովորական այս խոստովանության մեջ է ամբողջ Գ. Սարյանը, որ ամեն ինչից վեր է դասում ապրումի ու վերապրումի ճշմարտությունը՝ բոլոր ժամանակների բանաստեղծության առաջին սլայմանը:

Ձննելով Սարյանի ստեղծագործության զարգացման ուղին՝ աշակերտական տարիների տեսրակներից մինչև վերջին՝ «Քրիզանթեմ» ժողովածուն, տեսնում ենք գրական դավանանքի հազվագյուտ հետևողականություն. իր բանաստեղծական առաջատարը Սարյանը երբեք չի բացել կարմրուկի պես անցողիկ հոսանքների առաջ, քաջ իմանալով, որ ամեն իրարանցում դեռևս առաջընթացում չէ, որ ճշմարիտ բանաստեղծության նշանը ոչ թե «հանդուգն ու անակնկալ» ձևարարությունն է, այլ ապրումի ու մտորումի մարդկային բովանդակությունը:

Սարյանը ժանրային և թեմատիկ բազմազան նախասիրությունների տեր հեղինակ է: Քնարական բանաստեղծություններից, բալլադներից ու պոեմներից բացի, Սարյանի վաստակի մեջ են մտնում նաև մի շարք պատմական ու արդիական գրամաներ, երգեր ու պատմվածքներ, մանկական ոտանավորներ ու թարգմանություններ, հուշեր ու հոգվածներ:

1

Գեղամ Սարյանը ծնվել է 1902 թ. Թավրիզ քաղաքում: Նրա կյանքի առավոտները՝ մանկությունն ու պատանեկությունը, անցել են Իրանի հայաբնակ վայրերում, ուր ամենաբնորոշ ապրումը կյանքի բոլոր խորշերը թափանցած անփարատ տխրությունն էր: Ամենուրեք և ամեն տեղ տխրությունը թողել էր ուժեղ դրոշմը: Նրանով ողողվել էր շրջապատը, կենցաղը, հայրենական հարկը, մարդկային առօրյան, աշխարհն ու բնությունը:

Տխուր էր նույնիսկ աշխարհի, թերևս, ամենավառ՝ իրանական արևը, որի ճառագայթների հրաշեկ խուրձերն անգամ ուժ չունեին կայտառություններշնչել սրբազան հայրենիքի անմարելի կարոտով ու գեղեցիկ հրազներով մորմոքվող տրտում հոգիներին: Տխուր կյանքի գույներով էլ շնչում էր ժամանակի բանաստեղծությունը: Սրանով է բացատրվում, որ տակավին պատանի Գեղամ Սարյանն իր բանաստեղծական տեսրակների էջերը «զարգաբում է» անփարատ տխրության նվազներով: Այդ տեսրակներից մեկում

գրում է հայ պոեզիայի ընտիր նմուշներից մեկը՝ «Սխախոտ» հանրածանոթ բանաստեղծությունը.

Սխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես,
Ժպտում ես, հորանջում ես, ծխում ես, ինչպես ես,
Անտրտունջ ու խոհուն շիկանում, մոխրանում ես լոկի,
Սխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Լուցկին շուրթերդ վառեց, շիկեցիր, ինչպես ես,
Որ խոհեա քամուն եմ տրվել ու տխուր սիրտս՝ քեզ,
Դու ծխդ ոլորտների, ես մտքերիս մեջ եմ մոլորված,
Սխախոտ, այրվում ես, վառվում ես ինքդ քեզ, ինչպես ես:

Դու շիկանում ես, երբ քեզնից սփոփանք եմ ծծում ես,
Ինչպես ես, երբ ինձնից ուրիշներն են ուզում այդ,
Սակայն կրկին մտայվում ես, ձերանում ես, ինձ պես, տե՛ս,
Ու խամրում ես, մոխրանում ես, ինչպես ես, ինչպես ես...

Այս բանաստեղծության մեջ տխրությունը չի հավասարեցվում ինքնա-
ուշնչացման ու կյանքի ժխտման այն հրահանգներին, որով շնչում էր ժա-
մանակի գրական մթնոլորտը: Բանաստեղծն այնպիսի այրող ցավով է խո-
սում մոխրացման ակնթարթի մասին և այնպիսի վշտով է իր հո-
գեվիճակը համադրում ինքն իրեն այրվող ծխախոտի հետ, որ «մոխրացման»
վերաբերյալ մտորումը ճառագայթում է որպես կյանքի ու աշխարհի անհատնում
պաշտամունք: Կյանքի հաստատման միտքը, իհարկե, այստեղ չի հնչում
հանդիսավոր կանչերի ու խոստումների ձևով: Միտքը բանաստեղծության
ներսում է:

Սարյանի վաղ քնարում շարունակ հնչում է գեղեցիկ կյանքի երազանքի
ու դաժան իրականության հուկադրության մոտիվը: Այս հինավուրց բանաս-
տեղծական թեման նրա ստեղծագործության մեջ տեղ է գտնում որպես սե-
փական կենսափորձն ու հոգեվիճակը բնութագրող տրամադրություն:

Տխրությամբ ողողված բանաստեղծական նուրբ պատկերներով Սարյանը
ներկայացնում է մարդու դժվարին ճակատագիրը, աշխարհում իր տեղն ու
հոգեկան հանգրվանը չունեցող անհատի ցավագին ապրումներն ու խոհերը:
Իր մորմոքներն ու ցավերն աշխարհին պատմող բանաստեղծություններում
հնչում են նաև իրականության հետ անհաշտության նվազներ: Միայն թե ան-
հաշտությունը Սարյանն արտահայտում է ոչ թե ընդվզման ու բողոքի հո-
տորական կանչերով, այլ սեփական բանաստեղծական մեղմ խառնվածքին
հատուկ ներհուն մտածումներով:

Մարդու ճակատագրին անաղմուկ «արձագանքելու» պատճառը միայն
Սարյանի հանգարտ բնավորությունը չէր: Նաև գրական այն խոր ու ազնիվ
ավանդներն էին, որոնց հետքերով առաջին քայլերն էր անում նոր բանաս-
տեղծը:

...Անխնամ, ջերմոցային անկյանք ծաղիկներով տնկված մի պարտեզի
էր նման տասական թվականների միջազգային պոեզիան, և դժվար չէր մո-
լորվելը՝ ճշմարիտ գեղեցկության տեղ ընդունելով գեղեցկացումն ու խոսքի
պերճանքը:

Ասպարեզի վրա էին նորագույն գրական հոսանքներն՝ իրենց աղմկոտ
հրովարտակներով ու գայթակղիչ ծրագրերով: Դրական երիտասարդությունը
գլխավորությամբ նետվում էր դեպի նորամոլություն: Գ. Սարյանը, սակայն, հիշտ

ընտրութիւն կատարեց՝ հայացքը գամելով ժամանակի մեջ ստուգված և անվիճելիութան կնիք ունեցող բանաստեղծական ավանդների:

Ինքնակենսագրական մի գրութիւն մեջ այս մասին Գ. Սարյանն անուրէ՛ է հետևյալ խոստովանութիւնը. «Եթէ Դուրյանն ու Տերյանն ինձ կաշառել էին իրենց խոր հուզականութեամբ, իսկ Թումանյանն իր ժողովրդական ոգով, գեղեցիկ ոճով ու սրտամոտ զգացմունքներով, ապա պարսիկ սլոեսներն ինձ կախարդել էին իրենց խորութեամբ, իմաստնութեամբ ու գունագեղութեամբ»:

Նրա աշխարհի ձևավորման մեջ անվիճելի դեր ունեցավ հատկապէս «բեկված հոգիների» քնարերգուն՝ Վահան Տերյանը, որի շնչով ու պատկերով ողողված էր ժամանակը: «Տերյանի դպրոցի» էպիգոններից Սարյանն առանձնանում է նախ և առաջ իր սեփական ճանապարհը բացելու, ինքնութիւնը հաստատելու ստեղծագործական ազնվութեամբ:

Գեղամ Սարյանի վաղ քնարը (1918—1922) ձևավորվեց մի իրագրութեան մեջ, երբ գոյութեան վերին, ամենավերին չափանիշն էր համարվում հայրենական տունը: Հայրենական տան կարոտով ու երազներով էր ծայրի-ծայր լցված հայ բանաստեղծութիւնը: Այդ տրամադրութեան դասական արտահայտութիւնը եղավ Վահան Տերյանի խոսքը.

Երանի նրան, ով հայրենական
Խաղաղ հարկի տակ հանգչում է հիմա,
Ում չեն սարսեցնում հողմերը գուժկան,
Ով գալիք օրվան ժպտում է անահ...
Երանի նրան, ում մի մայր գթոտ
Օրորում է իր երգով հնամայ,
Ում չի սարսեցնում մի ահ անծանոթ,
Ով հայրենական տուն ունի հիմա...

Հայրենիքի երազանքն էին հնչեցնում նաև թափառական ու տարագիր դարձած ժողովրդի մյուս երգիչները՝ Հովհ. Թումանյանն ու Ավ. Իսահակյանը, Սիամանթոն ու Դ. Վարուժանը, Ե. Չարենցն ու Վ. Թեքեյանը:

Իր սիրելի բանաստեղծների հետ միասին հայրենական տան կարոտով էր այրվում Պարսկաստանի մի հեռավոր անկյունում ուսուցիչ դարձած Գեղամ Սարյանը: 1922-ին իր երազների համփով նա եկավ Խորհրդային Հայաստան՝ բերելով քնարն ու բովանդակ նվիրումը:

Քնարը հարստացնելով ժամանակի ապրումներով ու փլատակներից վերաշինվող Հայաստանի գույներով, Սարյանն անհրաժեշտութիւն չզգաց վերանայելու ասելիքի տրտահայտչական եղանակները: Դասական պոեզիայի ավանդներով ճաշակը կրթած բանաստեղծը չգիմեց ժամանակի գրականութեանը հատուկ «փորձալարութիւններին». նրան լիովին բավարարում էր մարդկային ապրումի տրտահայտման այն վճիտ, բնական ու ինքնարոխ լեզուն, որով գրում էին նախորդները՝ Հովհ. Թումանյանը, Ավ. Իսահակյանը, Վ. Տերյանը: Եվ ինչպես սկսել էր, այնպես էլ շարունակեց՝ մնալով բանաստեղծութեան բնական ոճի երգվալ կողմնակից:

2

Գ. Սարյանի ստեղծագործութեան մնայուն արժեքներից է նրա մտերմական քնարերգութիւնը, որով նա կանգնում է նշանավոր հայ քնարերգուների շարքում:

20-ական թվականներին, երբ սեփական ճանապարհն էր բացում Գեղամ Սարյանը, այնքան էլ հարգի չէր մտերմական ապրումների քնարերգությունը: Լեվելին. գրականության որոշ սնույալարժ «օրենսդիրներ» սվիներով գրոհում էին սիրո, բնության, կարոտի, տխրության, անձնվիրումի, բարեկամության բանաստեղծական արժույթունների վրա, համարելով դրանք ոչ ավել, ոչ պակաս... «Քաղքենիական հոգեբանության գրսևորումներ»: Վարչարարական ճնշումն ամենից սուր վերապրում էին ճշմարիտ ձիրքով օժտվածները, որոնց ձայնի կենդանի թրթիռը խլանում էր թմբկահարության և աղմուկների ժխտում: Դրանցից մեկն էլ Սարյանն էր, որ, քաջ իմանալով իսկական բանաստեղծության արժեքը, այդ «իմացության» համար էլ մի որոշ ժամանակ մնաց հրահանգի-բանաստեղծների և աղմկարար-ակտիվիստների ստվերում: Լինելով վերին աստիճանի դուսպ և ինքնատիրապետող խառնվածք, Սարյանը հեռու էր մնում ժամանակի գրական թամաշաներից և մաճկալի արիությունը ակոսում էր ճշմարիտ բանաստեղծության արդար սևահողը:

Մտերմական ապրումների քնարը փորձությունների հնթարկվեց ոչ միայն 20-ական թվականներին: Հետագա տարիներին ևս Սարյանին բաժին հասավ «անհատական լիրիկային» տրված այլևայլ որակումներից, բայց նա հավատարիմ մնաց իր էությանը և անկեղծ, բնական ու ճշմարտացի խոսքի գեղագիտական դավանանքին: Իվ ստեղծեց մտերմական քնարի այնպիսի նմուշներ, որոնք ապրումների արուսահայտման խորությունը ու վսեմ պարզությունը կարող են դասվել հայ քնարի ընտիր նմուշների շարքը:

Մտերմական քնարի առաջին նմուշները երևացին արդեն Սարյանի «Երկիր խորհրդային» (1930) գրքում, այնուհետև՝ «Երկաթե ոտնաձայներ» (1933), «Միջօրե» (1935) և մյուս ժողովածուներում, ընդհուպ մինչև, «Քրիզանթեմը» (1968), որում տեղ գտան նաև վերջին շրջանում գրած փայլուն բանաստեղծություններ:

Երազ, կարոտ, սեր, կսկիծ, սփոփանք, անջատում, թախիծ՝ անհատի հոգեկան կյանքի այս արտահայտությունները նա երգում է ոչ թե իրականությանը հակադրվելու սկզբունքով (ինչպես վաղ շրջանի գործերում էր), այլ մեծ աշխարհի հետ հարազատությունը խորացնելու նշանաբանով: Սերը նույն սերն է, կարոտը՝ նույն կարոտը, երազը՝ նույն երազը, բայց փոխվել է այդ ապրումների բովանդակությունը: Իհա, օրինակ, այս բանաստեղծությունը.

Իմ մորմոքները առուններին տամ,
Մովից ձով տանեն իմ մորմոքները,
Մի գով ծառի տակ նստեմ հեկեկամ,
Զինչ աղբյուր դառնան իմ մորմոքները:

Դալար ծառերը աղբյուրից խմեն՝
Անտառներ դառնան իմ մորմոքները,
Եվ շոգ պահերին իշշան, օրորվեն,
Աշխարհին գով տան իմ մորմոքները:

Մարդասիրական վսեմ երուզանքը լցված է աշխարհի, կյանքի ու մարդու անմնացորդ սիրով: Տխրության մեջ սնգամ բանաստեղծը հաստատում է աշխարհի հավերժության միտքը: Առաջնությունը տրվում է ոչ թե մորմոքներով այրվող անհատին, այլ այն աշխարհին, որ մարդուն հարադատացնում ու կապում է իր հետ:

Մարդասիրական նույն բարձր խոհն է հնչում Սարյանի և այն բանաստեղծություններում, որոնք պատմում են իրարից անջատված հարազատների կարոտից՝

...Սակայն իզուր, ախ, իզուր, իզուր հմ ես երազում,
Մեզ ո՞վ կըտա ճանապարհ,
Անջատում են ինձ ու քեզ, ինչպես հեթաթն է ասում,
Յոթը սահման, յոթը սար...,—

և սիրո մասին պատմող երգերում՝

Առունկը, երբ նա անցնի ձեր մոտով,
Ասացեք նրան իմ սիրո մասին,
Հովեր, ձեզ հանձնեմ ուրտա կարոտով,
Լուր տարիք նրան իմ սիրո մասին,
Անտառներ, իրբ նա նստի ձեր զովում,
Խըշշացեք մեղմիկ իմ սիրո մասին.
Գարնան թռչուններ, երկնքի մոլում
Երգեցեք նրան իմ սիրո մասին,—

և ծերության հասակը թեակոխած մարդու ապրումներն արտահայտող խորունկ նվագներում՝

Մայրամուտի ժամանակ արեւը թույլ է լինում,
Հողմերը ծուլ են լինում մայրամուտի ժամանակ.
Ամպերը հուր են լինում, հանդերը լուս են լինում,
Կանչերը զուր են լինում՝ մայրամուտի ժամանակ:

Մայրամուտի ժամանակ արեն անցնում է, գնում,
Մի այլ աշխարհ է գնում մայրամուտի ժամանակ,
Հեռվում կապույտ լուսկյաց միայն մի սար է մնում,
Անհուն խավար է մնում մայրամուտի ժամանակ:

Ուշադիր հետեւելով Գ. Սարյանի մտերմական քնարի ընթացքին, տեսնում ենք վերին աստիճանի զգայուն և անմնացորդ նվիրումն աշխարհին և ինքնին՝ ինքնին անստեղծության փոքրանում էր տրտում անհատի «եսի» ուղորդներում, երևում միայն տխրության պատկերով, ապա հետագա ստեղծագործության մեջ բանաստեղծական պատկերը ծավալվում է այնպես, որ ընդարձակի մարդու տեղը մեծ աշխարհում, մարդուն հարազատացնի կյանքին, բաց անի նրա հոգեկան աշխարհի հարստությունն ու գոյության ներդաշնակությունը:

Եթե փորձենք հակիրճ մի բնութագրությամբ որոշել Սարյանի մտերմական քնարի գլխավոր գաղափարն ու շեշտը, ապա՝ ճիշտ կլինի ասել, որ բանաստեղծին մտահոգող բաղձանքը աշխարհի ու մարդու ներդաշնակության, այդ երկու մեծ արժեքների հարազատության հաստատումն է: Դեռ Հովհ. Թումանյանի ստեղծագործության մեջ խորունկ իմաստությամբ արտահայտված այդ մեծ գաղափարը Գ. Սարյանի համար ոչ թե պատահական երանգ է, այլ նրա ստեղծագործության ոգին ու տարերքը: Իր սրբատաշ տողերով, պատկերային շարքերով ու խոր վերապրումներով Սարյանը շարունակ խոսում է մարդու և աշխարհի հարազատությունից, դրա մեջ է տեսնում գոյության վերին խորհուրդը: Սրանով է բացատրվում և այն, որ Սարյանի բանաստեղծություններում այնքան մարդկայնորեն ազնիվ են ապրումների

կենդանի թրթիռները, և այն, որ նրա տողերում մեծարվում են աշխարհի ու բնության պես-պես դրվագները, և այն, որ թախիծով շնչող, անգամ դրամատիկ բովանդակություն ունեցող ոտանավորներում երևում է հարազատության համար անհրաժեշտ հոգու վեհությունը: Ահա այդ հոգեբանության բնորոշ օրինակներից մեկը.

Ես աշխարհից կգնամ ծաղկած գարունն իմ սրտում,
Հայրենի տունն իմ սրտում էս աշխարհից կգնամ,
Հոգիս երգով չէրմացած, թողած մարմինն իմ ցրտում,
Աչքերս լի աշխարհով ևս աշխարհից կգնամ:

Հայոց իտսքն իմ շուրթերին, հայոց կրգն իմ ականջում,
Մեր լուրթ կապույտը վրաս՝ ևս աշխարհից կրգնամ,
Արգեն յտամ եմ կարծես, ինձ հոգի ձայնն է կանչում,
Ապրողներին օրհնելով՝ ևս աշխարհից կրգնամ:

Սարյանի բանաստեղծական խառնվածքի հատկանիշներից մեկն էլ այն է, որ նա մարդու մասին չի դատում սխեմաներով՝ այս անգամ թախիծ, մյուս անգամ երազանք, մի ուրիշ անգամ լավատեսություն և այսպես անվերջ՝ ցնծություն, բերկրություն... Նա գիտե, որ մարդը բազմազան ապրումների համադրություն է և աշխատում է գտնել հոգեվիճակների ճշմարտությունը: Այսինքն՝ հնչեցնում է ոչ տվյալ «հայտնի» ապրումի վերացական պատկերը, այլ նրա կոնկրետ-մարդկային բովանդակությունը: Այսպես. իր կյանքի երկարամյա ընկերուհուն նվիրած խորունկ բանաստեղծության մեջ նա գրում է և՛ տխրության, և՛ ուրախության պահերի, և՛ երգի ծնունդի, և՛ անքուն գիշերների մասին.

Երբ էս երգեր եմ գրում,
Ինձ հետ հուզվում ևս դու,
Ինձ հետ ուրախ ևս լինում,
Ինձ հետ տխուր ևս դու:
Թե որ մի տեղ եմ գնում,
Մտքով գալիս ևս դու:
Հոգուս թե ամպ է իջնում,
Թաքուն լալիս ես դու:
Իսկ երբ տարված երգերով
Նստում եմ ևս անքուն,
Քնքուշ, քնքուշ խոսքերով
Ինձ նախատում ես դու:

Ինչի մասին էլ գրում է Սարյանը՝ դաշտի վրա հանդարտ իջնող ձյան փաթիլի, թե օրացույցի պոկված թերթիկի, հին օրերի անմոռաց հիշատակների, թե աշնան տրտում մեղեդիների, քամուց ընկած տերևի, թե հայրակունտան անսփոփ կարոտի, — նրա բանաստեղծություններում միշտ ներկա է հեղինակի հուզական վերաբերմունքը: Նույն ապրումը հարուցում է նաև ընթերցողի մեջ: Գաղտնիքն այն է, որ Սարյանը չի մեղանչում արվեստի այն օրենքի դեմ, որ պահանջում է ապրումների արտահայտման բնականություն և անմիջականություն: Բանաստեղծն այն համոզմունքին է, որ պոեզիայի նյութ դարձած մարդկային ապրումը ինքնին գեղեցկություն է և բնավ կարիք չի զգում լրացուցիչ գեղեցկացման՝ արտաքին արդուզարդի:

Գեղագիտական այս համոզմունքով է բացատրվում Գեղամ Սարյանի քնարական ոտանավորների պարզությունը, բնական կառուցվածքը, պատ-

կերային համեմատությունների նվազագույն օգտագործումը, խոսքի երաժըշտականությունը: Իսկ այս հատկանիշներով էլ բացատրվում է Գ. Սարյանի բանաստեղծական տեքստերով ստեղծված երգերի (մասնավորապես Աշոտ Մաթևոսի ձայնագրումների) մասսայականությունը:

3

30-ական թվականների պոեզիան հարստացավ կառուցման ու աշխատանքի երգերով: Հայաստանի ավանդական հողում սկսված շինարարական եռուզեռը, մարդկանց հոգիներում զրնգացող «երկաթե ոտնաձայները», կերպարանափոխվող երկրի նոր պեյզաժը և, վերջապես, աշխատանքի հերոսների խանդավառ ապրումներն արտահայտելու համար ժամանակի բանաստեղծները դիմեցին, այսպես կոչված, «կառուցման քնարերգությանը»: Այս ասպարեզում նշանակալից դերը պատկանում է Գ. Սարյանին:

Արվեստի մեջ, հատկապես պոեզիայում, «կառուցման թեմայի» բանաստեղծական էությունը բացահայտումը ամենադժվարին խնդիրներից մեկն է, որ շատ բանաստեղծների տարել է պարզունակ պատկերումների ու հեռորական կանչերի ուղիներով:

Տարբերվելով «երկաթի ու մկանի» այն երգիչներից, որոնք կենսական նյութը տեղադրում էին վերամբարձ բառատարափի ու անկենդան հրապարակախոսության մեջ, Սարյանը կառուցման քնարով հնչեցնում է կյանքի նոր երևույթների բանաստեղծական խորհուրդը: Քաղաքային շինարարական առօրյային, երկաթուղարին, մետաղափայլ կառուցվածքներին, բարձրացող շենքին նվիրված «երկաթաձայն երգերում» առարկաները միջոց են՝ ժամանակակիցների ներքին աշխարհը, նրանց պայծառ զգացմունքն ու գոյության մտորումը արտահայտելու համար: Բանաստեղծի վերաբերմունքի մեջ խլրտում է հարազատության մի գեղեցիկ զգացմունք՝ վերածնվող Հայաստանի հանդեպ և բաբախում է իր հայրենիքի զարթոնքը վերապրող մի զգայուն սիրտ:

Գ. Սարյանի «կառուցման երգը» ճոխ ու շքեղ չէ արտահայտչությամբ, բայց անկեղծ է ու համակող՝ տրամադրությամբ: Սա հատկապես վերաբերում է այն ոտանավորներին, որոնք ներկայացնում են հարազատ ժողովրդի հոգեկան ուժերի ջահելությունն ու վերածնված կյանքի ցնծությունը: Լավագույն օրինակը «Խորհրդային Հայաստան» հանրահայտ տաղն է, որ հիմնի հանդիսավորությամբ հնչեցրեց իր կենսագրության նոր հասակը մտած Հայաստանի հավատի երգը.

...Ո՞վ է ծնել
Շողշողուն այս պատանին,
Լուսաբես ու հրաշյա,
Շողշողուն այս պատանին,
Խարտյաշ վարուերը փռել,
Լույս է տվել իսկվարին,
Հույս է տվել սրտերին,
Շողշողուն այս պատանին...

Անգամ հանդիսավոր-տոնական ինտոնացիայում Սարյանը պահպանում է վերապրումի մտերմական շունչը, որով և բացատրվում է բանաստեղծու-

թյան արտակարգ մասսայականությունը ընթերցողների ամենալայն խավերում:

Բանաստեղծի «կառուցման քնարը» ևս հարազատության ղողանջներով լրացնում ու հաստատում է մարդու և աշխարհի ներդաշնակության սարյանական սարերը: Կառուցումը ևս այն արժեքն է, որ մարդուն ավելի խոր կապերով է միացնում իր հողի, իր աշխարհի հետ:

Զարմանալի չէր, որ սիրո, հարազատության, բարեկամության, հոգու լիարժեք ազատության, կառուցման արժեքները մեծարող բանաստեղծը արդար ցասումով դիմավորեց լույսի ու բանականության դեմ ուղղված ֆաշիստական արշավանքը և Հայրենական պատերազմի առաջին իսկ օրից կանգնեց հայրենիքի անմահության երգիչների շարքում:

Ի տարբերություն հրապարակախոսի խառնվածք ունեցող ռազմերգականների բարձրաշունչ շեփոթումների ու հրովարտակային ոճի, Սարյանի ռազմի քնարը ավելի հանգիստ է արտահայտչությամբ: Բայց դա այն հանգստությունն է, որի հատակում բոցավառվում են մարդկային տաք սիրտն ու հոգեպարար վերաբերմունքը:

Սարյանի բանաստեղծություններում չկա իրարանցում, գրգռվածություն ու շտապողականություն, բայց կա այրող ցավ ու խոր կսկիծ: Պատերազմը այն երևույթն էր, որ ամենից ավելի էր սպառնում աշխարհի ու մարդու ներդաշնակությանը, մարդու ջինջ երազներին, աշխարհը զարդարող արժեքներին: Պատերազմը ողբերգությամբ էր լցնում հարազատ աշխարհը, մահ էր սփռում կյանքով շնչող հայրենի հողի վրա: Ահա թե ինչու իր «խոսք՝ բարի երթի» բանաստեղծական պատգամների շարքում Սարյանը հայրդդիներին հրահանգում էր բարձր պահել հայրենի հողի պատիվը և փառքի ճամփաներով վերադառնալ նրա գիրկը:

Գնա՛, քո հոգին թող երբեք չամսի,
Հայրենիքը քեզ կանչել է գինվոր,
Իսկ ես՝ հայացքըս հառած քո ճամփին,
Քեզ հետ կլինեմ ամեն, ամեն օր...

Ամեն օր գինվորների դարձին սպասող բանաստեղծի հոգում խոր վերք է բացում պատերազմի ողբերգությունը: Եվ նա գրում է հայրենի հողին իրենց մաքուր արյան շիթերը խառնած նահատակներին նվիրված անզուգական բանաստեղծությունը:

Հոգնած նայում եմ ես ճամփաներին—
Սերմնացաններ չըղարձան տուն:
Հանգան շողերը լուռ կատարներին—
Սերմնացանները չըղարձան տուն:

Իչավ ևրևկոն լուրթ ստվերներով—
Սերմնացանները չըղարձան տուն:
Գրկեց հոգիս իր մուխ, պաղ թևերով—
Սերմնացանները չըղարձան տուն:

Լույսիբը վառվեցին խրճիթներում—
Սերմնացանները չըղարձան տուն:
Ահեղ լուսնյուն է ճամփաներում—
Սերմնացանները չըղարձան տուն:

Սերմնացանի կերպարը անակնկալ չէր Սարյանի պոեզիայում: Դեռ պա-

սեփարմից առաջ գրած ոտանավորներում կյանքի սյուներից մեկը նա համարում էր համայնական ցեղերի սերմնացաններին, որոնք իրենց արդար վաստակով շենացում էին հայրենիքը: Ահեղ ու դաժան պատերազմը, ահա, խլում է սերմնացանների կյանքը: Նրանց դարձին սպասող բանաստեղծը գրում է հիշատակի երգ, որում հորձանք է տալիս համաժողովրդական կրսկիծը:

Սերմնացանները շվերադարձան, բայց կյանքը կանգ չառավ: Եկան ուրիշները և, շարունակելով նախորդների սուրբ գործը, նորից ցնծությամբ լցրին հայրենի ցեղի ակոսները: Այս միտքն է հաստատում սերմնացաններին նվիրած մյուս ոտանավորը.

Դաշտ դուրս եկան սերմնացաններն արշալույսին
Ու կանգնեցին սև հերկերում խոնավ հողի,
Եվ հետեցին առաջին բուրբ միասին,
Նրանք շիթեր էին սփռում լույսի շողի:

Նայեց նրանց առավոտը խաղաղ ու լուռ.
Իր ձիրանին փոքց արևը դաշտերին,
Սերմնացաններն հատիկների հետ բուռ առ բուռ
Խաղաղություն էին սփռում մեր աշխարհին...

Կյանքի պայծառ ընկալումներով ողողված այս բանաստեղծությունը ոչ թե առաջինի ժխտումն է, այլ նրա տրամաբանական շարունակությունը: Նոր սերմնացաններն իրենց նետած լույսի շողը ստացել են այն մարդկանցից, ովքեր նահատակվեցին, որպեսզի կանաչ մնա բարի ու շռայլ, արդար ու անմրուռնչ հայրենի հողը:

4

Գեղամ Սարյանը նշանավոր դեմք է ոչ միայն քնարական բանաստեղծություններով, այլև պոեմներով ու բալլադներով, որոնց թիվը հասնում է հինգ տասնյակի: Այս ժանրերում նա ստեղծել է գեղարվեստական այնպիսի արժեքներ, որոնք կայուն տեղ ունեն պոեմի ու բալլադի պատմության մեջ:

Բացառապես քնարական խառնվածքի բանաստեղծ լինելով, Սարյանը երբեք չի ձգտել իր տպավորությունների ու զննումների անխառն էպիկական-պատմողական մարմնացումների: Նրա պոեմների ու բալլադների դրամատիկական բովանդակություն ունեցող սյուժեները գրեթե միշտ ծավալվում են քնարական բացահայտումների հոմոլով: Այդպիսին են թե՛ Երվանդանի բալլադները («Գյուլնարա», «Քառզանի մորմոքը», «Կըզ-Կալասի», «Իրանի», «Դեկտրոն և էլ-Նուրի» և այլն), թե՛ քաղաքացիական կոիվների, երկրի տնտեսական շինարարության ու Հայրենական պատերազմի հերոսների սրխրագործության մասին պատմող հուզաթաթաղ գործերը («Նախատինք», «Լուսանկարը», «Երեք կոմբայնավար», «Մայրը» և այլն), թե՛ ավանդական-դիցաբանական սյուժեներից քաղված բալլադները («Կիպարիս», «Մարմարակերտ գեղուհին», «Տղան ու մահը», «Փառքի տաճարը»):

Ինչպես ամեն մի գրող, Գեղամ Սարյանը ևս, իր արվեստի ուրույն օրտահայտությունից ու ինքնատիպ ոճից բացի, ունի նաև թեմատիկ նախասիրություններ: Դրանցից մեկը Արևելքն է, որի հեթաթաթաղ գեղեցկություն-

ները վաղ մանկությունից տպավորվել են նրա հոգու մեջ և այնուհետև բյուրեղացել մեծարժեք պոեմ-բալլադներում: Արևելքը ևղավ Սարյանի աշխարհաճանաչողության բանալիներից մեկը: Նրան, սակայն, գրավում էր ոչ թե հեքիաթի ու էկզոտիկայի Արևելքը, ինչպես 20—30-ական թվականների բանաստեղծներից շատ-շատերին:

Արևելքի պալատական շքեղությունը, անսպասելի քայլող ուղտերի քարավանները, գեղեցկուհիները, շատրվանը, արմավենիի ու վերասլաց աշտարակը՝ այս ամենն, իհարկե, իրենց տեղն ունեն Սարյանի գործերում, բայց բանաստեղծին առաջին հերթին զբաղեցնում է մարդու դրամատիկ ճակատագիրը, նրա երազանքների ու զգացմունքների ազդեցության խնդիրը:

Ազատության համար շողորան դեն նետող գորգագործ աղջիկը («Գյուլ-նարա»), իրենց մեծ սիրով վառվող գեղեցկուհի Նաջիբեն ու երգիչ Զեյնալը («Իրանի») և Գ. Սարյանի գրվածքների մյուս հերոսները հանդես են գալիս որպես երջանկության ու լավբերության մարդկային իրավունքը հաստատող հերոսներ: Դրամատիկական խոր բովանդակություն ունեցող սյուժեներով Սարյանը բացահայտում է դաժան իրականության մեջ մարդկային երազանքների կործանման երևույթը: Արևելքի թեմայի մեկնաբանությամբ Սարյանը յուրատեսակ բանավեճ է վարում գրականության մեջ կշիռ ունեցող «օրին-տալիստների» հետ՝ «արեւելյան սյուժեների» միջոցով արծարծելով անհատի ազատության սահմանների լայնացման համամարդկային գաղափարը:

Այդ գաղափարն է Սարյանի գրվածքների հուզական գլխավոր շեշտը: Դրա բյուրեղացումը եղավ փայլուն վարպետությամբ և հոգեբանական նուրբ զննումներով գրված «Դելֆորշ և էլ-Նուրի» անգլագական բալլադը:

Շրջմոլիկ էլ-Նուրին խենթի պես սիրահարված է գեղեցկուհի Դելֆորշին: Դելֆորշը նրան օտար է համարում: Նա սիրում է ևղնիկ որսացող Ռահուլային: Երբ էլ-Նուրին փառաբանում է նրանց սերը, Դելֆորշն ասում է, որ ճշմարիտ սիրահարը իր սիրածին չի զիջի ուրիշին, իսկ երբ սպառնում է սպանել որսորդին՝ նորից արժանանում է Դելֆորշի հանդիմանությանը. սիրահարը չի կարող վիշտ պատճառել սիրածին: Իր սիրո մեծությունն ապացուցելու համար էլ-Նուրին նետվում է ժայռից: Նոր միայն Դելֆորշը հուվատում է իր սրտի ասպետին: Սյուժեին հետևում է այս բարոյախոսությունը.

Երազում է սերն անարատ,
Երազով եմ քեզ կանչում,
Իսկ իրական սիրով առատ
Մարդիկ իրար են տանջում:

Էլ-Նուրիի սիրո ողբերգական պատմության մեջ առաջնություն տալով պայքարով և տառապանքով սերը նվաճելու մտքին, Գ. Սարյանն ասում է, որ ճաշմարտությունը պատկանում է իրական զգացմունքին... Ճշմարիտ սերը անվերջ է, նա սահմաններ չի ճանաչում, նա ամենահաղթ ուժ է՝ երբ մարդ հավատարիմ է մնում իր էությանը: Այդպիսին է էլ-Նուրին, որ պարտվեց սիրո համար մղած պայքարում, բայց հավատարիմ մնաց իր մարդկային էությանը:

Սարյանի ստեղծագործության մեջ պոեմն ու բալլադը առանձնապես մեծ կշիռ ձեռք բերին Հայրենական պատերազմի տարիներին: Պատերազմի մասնակիցների սիրագործությունն ու հերոսական մաքառումը վերարտա-

դրող հուզիչ գործերից բացի, Սարյանը դիմեց նաև գրականության մեջ հայտնի մի շարք ավանդակաւն սյուժեներին՝ տալով սեփական մեկնաբանութիւնը:

Ավանդական սյուժեների հանդեպ Սարյանի հարցասիրութիւնը՝ պատմութեամբ հափշտակված հնասերի վերաբերմունքն է: Այս կամ այն հնագույն ավանդութիւնը բանաստեղծի համար նախ և առաջ կենդանի վերապրումների ու զգացողութիւնների աղբյուր է: Ավանդական սյուժեի միջ պատմըվող դեպքը Սարյանը վերապրում է որպէս իր ժամանակի երևույթ և դրանով բացատրում արդիականութեանը ևս զբաղեցնող գաղափարներ՝ մարդկային գոյութեան խորհուրդը, արվեստի էութեան իր բմբռնումը, անհատի ազատութեան և մարդու ճակատագրի հարցը, սիրո և գեղեցկութեան իմաստը, — խնդիրներ, որոնք մարդկութեան հավերժական ուղեկիցներն են:

Այսպէս. «Մարմարակերտ գեղուհին» բալլադում Պիգմալիոնի անտիկ սյուժեն Գ. Սարյանը մշակեց այնպէս, որպէսզի բացահայտի իրեն զբաղեցնող խնդիրը՝ ի՞նչ հարաբերութեան մեջ են արվեստը և իրականութիւնը:

Պիգմալիոնը իր դշուկում կերտում է գեղեցկութեան քանդակը և սիրահարվում արձանին: Նա թախանձագին խնդրում է Աֆրոդիտէին՝ կենդանութիւն տալ անշունչ առարկային: Բայց երբ կատարվում է իղձը, Պիգմալիոնը սարսափահար հետ է քաշվում: Երազը տեղի է տալիս. ձեռով կատարյալ արձանը դառնում է կատարելութիւնից հեռու սովորական արարած: Պիգմալիոնը ստիպված նորից թախանձում է՝ իր երսգին տալ նախկին կերպարանքը:

Անտիկ սյուժեին տալով նման մեկնաբանութիւն, Սարյանը բնավ էլ նպատակ չի ունեցել իրար հակադրել արվեստն ու կյանքը, ինչպէս կարծել են այս իմաստուն բալլադի որոշ քննադատներ: Բալլադի միջով անցնում է այն միտքը, որ արվեստը՝ թեպէտեւ նյութն ու բովանդակութիւնը քաղում է կենդանի կյանքից, բայց և ունի իր սեփական օրենքները, չափանիշները: Այս տեսական հետեւութիւնը ժամանակին հնչեց որպէս նախազգուշացում. այն մտայնութեան դեմ, որը գրականութիւնը դարձնում էր իրականութեան անկենդան պատճենն ու ստրուկը, մեխանիկական հավասարեցման էր բերում կյանքի անմշակ փաստն ու արվեստի էութիւնը:

Արդիական բովանդակութեամբ է շնչում նաև «Տղան և մահը» բալլադը, ուր անմահութիւն որոնող սղալի կերպարով Սարյանը հաստատում է այն միտքը, որ երջանկութեան խորհուրդը մարդու կատարած բարի գործի մեջ է:

Անմահների երկիր որոնող տղան երկար թափառումների ընթացքում գալիս է այն համոզմունքին, որ արդար գործն է միակ անմահութիւնը: Տղան ներծծվում է դարերից հկող, գտնելով ստուգված և միշտ կենդանի ալդ իմաստութեամբ, համարելով դա մարդու կենաց խորհուրդն ու ամենամեծ հոգեկան ազատութիւնը:

Հայրենական պատերազմի շիկացած օրերին Գ. Սարյանը գրեց «Դեպի կառափնարանը», փորձելով պատմութեան փառաբանութեամբ բացատրել արդիականութիւնը: Այդ ժամանակ այն հնչեց որպէս հայ ժողովրդի հին ու նոր նահատակներին ձոնված ռեքվիեմ՝ հոգեհանգստի երգ:

«Դեպի կառափնարանը» պատմում է 1915 թ. Միծ եղեռնի զարհուրելի դեպքերից մեկը: Երկու հարյուր հայ մտավորականների՝ գրողներ, ուսուցիչներ, երաժիշտներ, հրապարակախոսներ, գիտնականներ, — թուրքական կա-

ռավարութեան հրեշմալոր ծրագրի համաձայն տանում են կառափնարան: Բանաստեղծը նկարագրում է այն պահը, երբ հայոց բազմությունները վերջին հրաժեշտն են տալիս կառափնարան գնացողներին՝ Կոմիտասին, Վարուժանին, Սիամանթոյին և մյուսներին.

Այնտեղ էին նրանք՝ այդ շարագույժ նավում,
Հայոց քնարների վարպետները բոլոր,
Հայոց պայծառ մտքի աստղերն էին մարում
Այդ սեպագոր ժամին, խավարի դեմ անգոր...

«Դեպի կառափնարանը» Սարյանի ստեղծագործության ամենաշեղակացած կնիքն է: Հայ ժողովրդի նահատակների այդ բարձրաշունչ ողբը նաև բանաստեղծի մեղադրական զայրալից խոսքն է՝ ուղղված բոլոր ժամանակների բարբարոսներին, մարդու և աշխարհի թշնամիներին:

5

Ստեղծագործական կյանքի բոլոր շրջաններում պոեզիային զուգահեռ, Սարյանը դիմել է նաև գեղարվեստական ուրիշ ժանրերի. գրել է պատմվածքներ, ակնարկներ, արձակ մանրապատումներ, ժամանակակից և պատմական դրամաներ, նշանավոր ժամանակակիցներին բնութագրող հուշեր, հրապարակախոսական և քննադատական հոդվածներ, գրախոսություններ և, վերջապես, զբաղվել է թարգմանությամբ:

Եթե «զուգահեռ» ժանրերում Գ. Սարյանի ստեղծածը չի հասնում նրա մտերմական քնարի և բալլադի գեղարվեստական խորությանը, ապա չի նշանակում, որ հայոց խորհրդային գրականության պատմության մեջ դրանք չունեն իրենց որոշակի տեղը: Ավելին. Սարյանի արձակի և թատերագրության որոշ էջեր գրական այնպիսի վավերագրեր են, որոնց միջոցով կարելի է բնութագրել տվյալ ժամանակաշրջանի հասարակական կյանքի ու գեղագիտական մթնոլորտի ինչ-ինչ կողմեր:

Այդպիսի արժեք ունեն, օրինակ, 20-ական թվականներին գրած «Կոմունի ջաղացը», «Օտար մարդը» պատմվածքները, որոնց մեջ հավաստի ներկայացված են նոր հասարակության երկունքի շրջանի հոգեբանական դժվարություններն ու կենցաղային բնորոշ գծերը:

Այդպիսի ժամանակ բնութագրող գործ է 30-ական թվականների վերջում գրված և վարչականորեն դատապարտված «Զրպարտություն» պիեսը, որով դժվարին տարիների համար քաղաքացիական հազվագյուտ խիզախությամբ Գ. Սարյանը մարտնչում է ազնիվ, բայց անլուր զրպարտության զոհ դարձած մարդու պատվի համար: Ուրիշ բան էլ չէր կարելի սպասել մի գրողից, որն իր ամբողջ ստեղծագործությամբ հաստատում է մարդու ազնվության ու արժանապատվության հումանիստական, ժողովրդական շափանիշները:

Գ. Սարյանի թատերագրական երկերից հայտնի են նաև Հայաստանում քաղաքացիական կռիվների մասին պատմող «Ծրեք երգ» դրամատիկական պոեմը (1935-ին բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում) և «Գրիգոր Դերեն» պատմական պիեսը, ուր միջնադարյան ավստրո-սլավոններում հռչակված հերոսի կերպարով Սարյանն արծարծում է այնպիսի հրատապ բարոյախոսություն, ինչպես ժողովրդի հոգսերը ճանաչող, ժողովրդի սուրբ գործին նվիրված մարդու հարցն է:

Գ. Սարյանին իր կյանքի ճանապարհներին հանդիպել է շատ նշանավոր մարդկանց, որոնցից էլ ընտրել է իր բարեկամներին ու մտերիմներին: Թեմական դպրոցի ուսուցչին՝ Հրաչյա Աճառյանին, գրական հովանավորին՝ Իդև-շե Չարենցին, արժուկագիր ընկերոջը՝ Ակսել Բակունցին: Երգի ստեղծման համահեղինակ Աշոտ Սաթյանին նվիրված հուշերում Գ. Սարյանը մտերմական շնչով վերականգնում է «բարեկամների» կյանքի գեղեցիկ դրվագները: Սարյանի հուշագրական էջերը շարադրանքի հստակությամբ և, մանավանդ, նյութի մասուցման հավաստիությամբ, նշանակալից տեղ են գրավում արդի հուշապատմւի մեջ:

Թարգմանությունը համարելով ժողովուրդների հոգևոր գանձերի փոխանակման ամենագորեղ միջոց, յուրատեսակ «կապի ծառայություն», Սարյանը պարբերաբար թարգմանել է համաշխարհային, ռուս և խորհրդային ժողովուրդների ականավոր բանաստեղծներին: Նրա թարգմանական աշխատանքի պսակը ուկրաինական մեծ Կոբչարի՝ Տարաս Շևչենկոյի, պոեմների ու բարանաստեղծությունների հատորն է: Բնագրին հարազատ այդ թարգմանությամբ Տարաս Շևչենկոն խոսեց հայերեն և հայ ընթերցողին պատմեց իր հարազատ ժողովրդի տառապանքից ու հեծեծանքից, մաքառումից ու երազներից:



Գեղամ Սարյանի ստեղծագործությունը խորհրդահայ գրականության մի դրվագն է, նրա պատմության անբաժան մասը: Հայոց պատմության մեծագույն ողբերգությունը, իսկ այնուհետև նրա վերածնունդը տեսած բանաստեղծը միշտ եղել է իր ժողովրդի հետ, սուզվել նրա հոգու խորքերը և այնտեղից քաղել աշխարհասիրության, մարդասիրության, հայրենասիրության վսեմ գաղափարներ, իր երգերում շունչ ու ոգի տվիլ այդ գաղափարներին և դրանցով հարստացրել ժողովրդին:

Շուրջ կես դար Սարյանը անմնացորդ սիրով, իր ստեղծագործություններով ծառայել է իր հայրենիքին ու ժողովրդին, նրան բերելով իր բովանդակ նվիրումն ու անխախտ հավատարմությունը, հոգու վեհությունն ու հոգու լույսը:

Հովհաննես Շիրազը (Հովհաննես Թադևոսի Կարուպետյան) ծնվել է 1914-ին, Ալեքսանդրապոլում (այժմ՝ Գյումրի), հողագործ գյուղացու (բուստանչու) հարկի տակ: 1920-ին իրենց տան սեմին թուրք հրոսակները սպանել են հորը, ուստի և նրա մանկությունն անցել է անվերջ վրկանքների մեջ, որբանոցներում և շուկաներում՝ բյուրավոր անապաստանների շարքերում: Եղել է ջուր ծախող, որի մասին հետագայում հյուսիս է սրտառուչ բանաստեղծական էջեր:

«Մենք դարդի մեջ, չգիտեինք՝ դարդն ինչ էր...», — գրել է մանկության տարիների մասին, երբ հափշտակված է եղել հայրենի Շիրակի բնության տեսագծերով՝ աստեղային գիշերներով ու վանգակ աղբյուրներով, գյուղական ջրաղացների երգով ու ջրվորների բահերի զրնգոցով, կախարդական մայրամուտներով և հովվական սրինգների կանչով, սարերից բարձրացող լուսիններով, արտ ու հանդով...

Այս մասին նա պատմում է «Մի փետուր իմ արծիվ կյանքից» ինքնակենսագրական գրության մեջ: Նույն տեղում նա հիշատակում է բազում այն արհեստները, որոնք, մոր խորհրդով («արհեստ սովորիր... Արհեստն է ոսկե բիլագուկ»), տեղ են գտել նրա կենսագրության մեջ՝ մինչև տեքստիլ գործարանում կտավագործի աշակերտ և ենթավարպետ դառնալը (1932—1934):

Այդ օրերին էլ նա մտերմանում է «Տրժվժիկ» հանրահայտ պատմվածքի հեղինակ, վիպասան Ատրպետի հետ, որը, նկատելով «պատանի խենթի» շքեղ ձիրքը, խրախուսում է նրա բանաստեղծական փորձերը: Թեև կարդին կրթություն չէր ստացել («կիսատ-պուտ» սովորելով «ավարտել» էր յաթնամյակը) Շիրազը, այդուամենայնիվ, ուներ բանաստեղծական ճշգրիտ գգաողություններ:

Իր բանաստեղծական գալի-



Հովհաննես Շիրազ

ըր փնտրում էր ժողովրդական շնչի բանաստեղծների մոտ՝ Հովհ. Հովհաննիսյան, Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան: Նրանց բանաստեղծությունների հետ միասին կարդում էր աշուղական հավաքածուներ, ազգային երգարաններ: Բուռն հափշտակությամբ լսում էր աշուղական արվեստի օրրանի՝ Գյումրվա աշուղներին, որոնք, իր ասելով, արտահայտում էին ամենամեծ ճշմարտությունները: Կուռքերն էին Զիվանին ու Շիրամը՝ կյանքի և սիրո փիլիսոփաները:

1930-ից Շիրազի բանաստեղծություններից առանձին նմուշներ տպագրվում են տեքստիլ գործարանի «Մանածագործ» թերթում, այնուհետև քաղաքային «Բանվոր» թերթում, հրավիրելով գրասեր համաքաղաքացիների ուշադրությունը:

Շիրազը գրական աշխարհի խոսակցության նյութն էր: Նրա մասին խոսում էին իբրև հայոց բանաստեղծության ապագայի մասին, իբրև նրա ականդությունները, մասնավորապես ազգային-ժողովրդական գիծը շարունակողի:

2

1935-ին Մոսկվայի հայկական տպարանում տպագրվում է Հովհ. Շիրազի բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն՝ «Գարնանամուտ» խորագրով (գիրքը տպագրվել էր Վ. Ալազանի խմբագրությամբ և հակիրճ նախախոսքով):

«Գարնանամուտը» դարձավ գրական հասարակայնության բուռն հետաքրքրության առարկան: Գաղտնիքն այն էր, որ նրա առաջին ներշնչանքներն աչքի էին ընկնում զգացմունքների զարմանալի անսովոր հասունությամբ, բանաստեղծական-պատկերավոր մտածողության թարմությամբ:

«Ռեկսերի ու մկանների», կապույտ բաճկոնների և գործարանային շշակների քնարերգությանը Շիրազը հակադրում էր զգացմունքների՝ սրտի, գուրնան, ծաղկունքի, ջահելության բունաստեղծական տեսագծերը:

Նոր բանաստեղծի տպավորությունների նախնական «ակունքները» անապաստանային մանկության ու Շիրակի բնության տպավորություններն էին, որոնք պսակվեցին ինքնակենսագրական և բնութսպաստական մի շարք հրաշալի քանաստեղծություններով՝ «Հին աշխարհը չեմ տեսել», «Տխուր արտում այն փողոցից, մրոտ խցից ես ո՛ւր հասա», «Ըմ կուլայով այս պուճուր», «Աղավինները ամեն տափոտ»:

Աղավինները ամեն առավոտ,
Կալերի վրա ճախրում են անփույթ,
Կապույտ լեռուն է նրանց կախարդում՝
Թոցընում-տանում դաշտերը կապույտ:

Սիրու նման էր կանաչ կալերին,
Բայց սրտի կալից մի պաղ առավոտ
Իր թևին տալով թուով աղավինին՝
Մի փետուր թողած սրտի կալի մոտ:

Պատանեկան սիրո ուռմանտիկան արտահայտող այս մեղմաբույր պատկերի կողքին հայտնվում են շիրազյան ներքին հզոր տարերքի յուրացումներ՝

...նրազարտ, ես քո տաբերքն հերարձակ՝
Նրգիս ժամին զգում եմ իմ կրծքի տակ...

Հաջորդ՝ «Երգ Հայաստանի» (1940) ստվար ժողովածուն, թեև ամբողջությամբ մեջ չունի առաջին գրքի խորությունն ու թափը, թեև շատ դեպքերում անմշակ էր բանաստեղծի ձեռագիրը, սակայն «Գարնանամուտի» հետ միասին բերում էին աշխարհի բանաստեղծական նոր տեսություն: Դա վերաբերում է առաջին հերթին շիրազյան գարնանային հրովարտակներին՝ «Եվ ես ձմռան հետ գնում եմ կարծես Դեպի գարունը, գնում արևով», «Նորից գարուն է, սարերը ելնեմ, Կայծակների հետ բախվեմ սարերում», «Մանու-

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ԶԻՐԱԶ

շակներ ոտքերիս ու շուշաններ ձեռքերիս», «Գարունն է գալիս, դռներդ բացեք» և այլն:

Գարնանային հրովարտակների պըսակը եղավ «Թագադրում» բանաստեղծությունը.

Գ Ա Ր Ն Ա Ն Ա Մ ՈՒ Տ

Ա Լ Ա Զ Ա Ն Ի
ԽՄԲԱԳՐՈՒԹՅԱՄԲ ՑԵՎ ԱՌԱՋԱՆՈՎ

Հոգիս արթնացավ հարավի բույրից,
ինձ է դուրս կանչում զեփյուրը նրա,
Ձյունն էլ արևի ջահել համբույրից
Ուրախ լալիս է դաշտերի վրա:
Ելնեմ, ծաղկումն է ձնծաղիկների
Ձյունից ինձ նայող աչերն համբուրեմ,
Կնամ հետևից ծիծեռնակների՝
Նրանց հետ ետ գամ՝ գարունը բերեմ,—
Բարձրանամ կապույտ գահս լեռների՝
Արևն իրեն թագ իմ գլխին ոռնեմ,—
Հագնեմ ձիւրանին արշալույսների,—
Գարնան թագավոր ինձ թագադրեմ...
Եվ հրովարտակ արձակեմ մի խիստ,
Որ աղլյուրները հավերժ կարկաչեն,
Որ ծաղկեն լեռներն իմ արեանիստ,
Որ ծով գաշտերը հավերժ կանաչեն,
Որ գարունները գան ու շղնան,
Որ հավերժական զմրուիտ դրախտով,
Որ բեկվի իմ դեմ խորհուրդը մահվան,
Որ մարդը ցնձա հավերժի բախտով:
Եվ ես նրջանիկ կլինեմ այնժամ,
Եվ գուցե այնժամ էս մահը սիրեմ,
Կրթ անմահ լինեմ, երբ հավերժանամ,
Երբ գարունները ողջ թագավորեմ...

Պ Ե Տ Ն Ր Ա Տ
ՅԵՐԵՎԱՆ 1935 ՄՈՍԿՎԱ

Աշխարհի «գարնանացման», ասել է թե ջահելացման ու նորացման բաղձանքը հայ բանաստեղծությունն պատմության նոր հայտնությունն էր:

«Գարնանացման» աշխարհատեսությունը ոչ թե բանավեճ էր մթնշաղե-րի տերյանական գունագծերի հետ, որը նույնպես ասպարեզ եկավ հասարակական կարիքի ուղղակի ազդակներով,—այլ բնական ու տրամաբանա-կան հետևությունը ազգային ու սոցիալական նոր ուղի թևակոխած ժողովրդի պատմական իրադրության, որը բանաստեղծին թելադրում էր պատ-կերային-ոթմական-արտահայտչական, նոր համակարգ, նոր հուզմունքներ և հնչերանգներ:

Նորաբույր բնությունը,—ասում է Շիրազը,—մարդկանց հոգնած աչքերի առջև բացում է նոր հեռաստաններ.

...ծրկրե-երկիր շաղ տալով կակաշներն իր ձեռքերի,
Մեր երգերի լուսարացն ու գարունը լեռների:

Սա իրականության «նոր մոդել» էր, միանգամայն նոր զգացողություն՝ արբեցման ու հրճվանքի, անծանոթ հայտյո բանաստեղծության դարավոր ընթացքին... Միանգամայն ճիշտ է այն միտքը, որ տասնամյակներ առաջ հայտնել է քննադատ Խորեն Սարգսյանը՝ «նրա աշխարհազգացումը վերածնունդ ապրող, նոր, արևոտ հորիզոններ ոտք կոխող մարդու աշխարհազգացում է»²: Դրա արտահայտություններն են ձմռան ու գարնան, մահվան ու կյանքի, հովտի ու լեռան, վայրէջքի ու վերելքի շիրազյան պատկերային հակադրությունները, բարձունքի, լեռան, ճանապարհի, հեռաստանի փոխաբերական շարքերը, գոյության հավերժ ջահելության և կյանքի մեծարանքի հուզական-մաժոր տրամադրությունները:

Բոլոր ճամփաներն ինձ վեր են տանում,
Ջան, ևս ջահել եմ, սիրում եմ էլի...

Աշխարհազգացական ներքին շաղախով լինելով ողորմանտիկ բանաստեղծ, Շիրազը մեծարում է աշխարհի ջահելացման աղբյուրները՝ գարնանամուտի երկունքը, լեռնային հովերի աշխարհապտույտը, գիշերների մեջ բացվող լուսախաղերը, ծաղիկների երազային տեսիլքները, կայծակների փայլատակումները: Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Շիրազը հակվում է դեպի պատկերային կայուն մեծությունները: Այսպես. պարբերականությամբ երևում է «արծվի» խորհրդանշանը, որ վկայակոչվում է մարդկային ոգու հզորության միտք արտահայտելու համար:

Արծիվ լեռների, արծիվ ինքնիշխան,
Ուզում եմ ես էլ քեզ հետ սավառնել,
Չունենալ իմ դեմ էլ ոչ մի սահման,
Երազի բոլոր բարձունքներն առնել,
Ու ճախրել միշտ վեր, Օ՛, թևեր տուր ինձ՝
Սլանամ դեպի արևներն անմար,
Կամ պոկիմ, արծիվ, սիրտս իմ կրծքից,
Միայն թե քեզ հետ բարձունքները տար...

«Գարնան», «արծվի», ապա նաև «արևի», «կայծակների», «ծաղիկների» և հարակից պատկերային շարքերով Շիրազը բանաստեղծության սովանդական կառույցների մեջ հայտնագործեց իրականության ճանաչման իր մոդելը, դրան համապատասխանող գունագծերով. ոչ թե մթնշաղային անդորրության, այլ գարնանամուտի խենթության, ոչ թե միալար տեղացող անձրևներ, այլ կայծակնաշանթներ, ոչ թե միակերպ խոխոջող առվակներ, այլ հեղեղածին ջրվեժներ, ոչ թե բնության դալկացող պատկերներ, այլ ծաղկունքի հրաշքներ, ոչ թե գոյության անշարժ պահեր, այլ անսահմ թռիչքներ... Առաջին շրջանի (1935—1940) բանաստեղծություններում Շիրազը նվաճում է մոտիվների, ասելիքի իր աշխարհը՝ բնություն, հայրենիք, մայր, սեր,—արտահայտչության իր կերպը, տրամադրությունների որակը:

Չնայած բանաստեղծություններում տեղ գտած վերամբարձ շեշտերին և պատկերային սարք ու կարգի կրկնություններին, «Շիրազի հանելուկը» պետք էր լուծել ոչ թե «ռեալիստական ոճի» գեղագիտության բանալիներով, այլ՝ ողորմանտիկական աշխարհազգացողության ու ձեռագրի: Մինչդեռ նրա քնար-

երգությունը մեկնաբանվում էր «ռեալիստական գրելաճի» լույսի տակ և, ակնները սխալով, նրան վերագրվում էին այլևայլ «մեղքեր»՝ մեկուսացում արդիականության խնդիրներից, ավանդական-ժողովրդական պոեզիայի անփնադատ ու միակողմանի վերերգումներ և այլն: Հենց էն գլխից Հովհ. Շիրազը ռոմանտիկ էր՝ կյանքին ու մարդուն ներկայացված մաքսիմալիստական շափանիշներով*:

3

Պատանեկան քնարի վերընթաց, անհանգիստ, լարված տարերքը նոր հուն բացեց Հայրենական պատերազմի տարիների քնարերգության մեջ, որի նախամուտքը եղավ «Բանաստեղծի ձայնը» (1942) ժողովածուն:

Բնավորությամբ Շիրազը ոչ միայն ռազմերգակ չէր, այլև որոշ առումով ու որոշ սահմաններում՝ «պացիֆիստ», մտերմական ապրումների, սիրո, գեղեցկության, կարոտի և բնության բազմակերպությունների երգիչ: Հայրենիքի վրա կախված ահեղ վտանգը միտնգամայն օրինալափորեն Շիրազի քնարը պսակեց շանթ ու կայծակի, ամպ ու որոտի, արծիվների ու բարձունքների, հողմի ու խոռվքի պատկերային զուգորդություններով՝ «է՛յ, հե՛յ, մոլեգնի՛ր, խոռվք բնության», «Լքծի՛վ դառնալու շրճեր են, իմ սիրտ», «Թե հարկ լինի ոչ թե գլխարկ, Գյուխներս վայր կհենք», «Կանչում եմ, զոչում սերը մերկացրեք» և այլն: Հրապարակախոսական կանչների մեջ կային և՛ արիության, և՛ հավատի խոսքեր, ինչպես այս մեկը.

Թող ձայնս աշխարհն, աստղերն իմանան,
Որ թե պատահեր աղետն այս դժնի՝
Թե վետերն առնեն հետադարձ հոսանք,
Թե արեգակը երկնքից բնկնի,
Թե բայվեն ծովերն ու դառնան ցամաք,
Թե մոխրանալով աստղերը թափվեն,
Թե անապատը զարհուրած՝ խոսի,
Թե հոր-Վիրապի երախը սուզվեն
Հավերժ գահերը խրոխտ Մասիսի,
Թե ողջ մահաբեր գիսավորները
Ջարկվեն հրնաջուրց այս հողագնդին,
Թե տիեզերքի սիրտն էլ դադարի,—
Դարձյալ մահ չի դա իմ հայրենիքին...

Հավատի տրամադրությունն անցնում է ոչ միայն այն բանաստեղծությունների միջով, որոնց մեջ Շիրազն անմիջականորեն անդրադառնում է հայրենասիրական-քաղաքացիական ապրումների՝ հորդորելով պաշտպանի, միասնական հայրենիքը, նրա սրբությունները: Հավատասական շեշտ ունեն նաև անուղղակի անդրադարձումները, մասնավորապես բնության պատկերումները, որոնց մեջ Շիրազը փառաբանում է կյանքի ծաղկումը՝ մահի դիմաց, բնության զարթոնքը՝ պատերազմի ավերումների դիմաց:

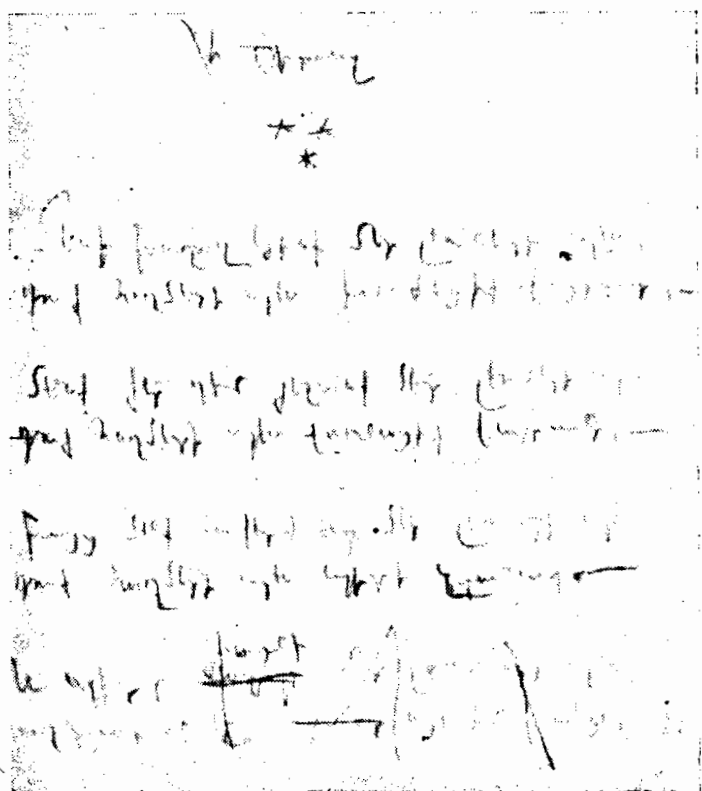
1942-ին Ավ. Իսահակյանի խմբագրությամբ լույս տեսավ Շիրազի «Խր-գերի գիրքը», 1946-ին՝ «Լիրիկոս» խորագրով ժողովածուն, որոնք ազգային բանաստեղծության պատմության մեջ կայուն արժեքներ են:

* Ըր սակավաթիվ թարգմանություններում անգամ Շիրազը դիմել է ռոմանտիկական ռճի բանաստեղծներին (Ն. Բարաթզլիլի՝ «Մերանի», Մ. Լերմոնտով՝ «Նրզ Կալաշնիկովի մասին»):

Բնականաբար, Շիրազի քնարերգության մեջ դարձյալ մեծ տեղ են գրավում «ահեղ օրերի» պատերազմի, իմաստավորումների:

Ճիշտ է դիտված, որ Շիրազը կյանքի զարկերակը զգում է բնության մեջ, որ բնության «ներքին» պատկերով» նա արտահայտում է հայրենասիրական ապրումներ:

Այդպիսին է, օրինակ, հանրահայտ «էքսպրոմտը» (1941 թ.), եզակիորեն խոր ու տարողունակ մի ընդհանրացում՝ հայրենիքի անմահության և մահվան արշավի դատապարտվածության շաղախով.



լեռան և հոգմի եռաբանյա հակադրությունը ի հայտ է բերում հայրենիքի բովանդակ էությունը՝ նրա գոյության հիմնական սկզբունքներով. խաղաղություն, խիզախություն, հավերժություն:

Շիրազը հաճախ է դիմում լեռան մետաֆոր-խորհրդանշանին՝ արտահայտելու վեհության, գեղեցկության, կյանքի բարձրության արամադրություններ: Դիմելով Հայրենիքին՝ համանուն բանաստեղծության մեջ գրում է՝

Քո լեռները փառքի սյուներն են երկնահաս՝
Կյանքիդ համար րեկածների...

Շիրազի «հայրենյաց քնարը» պատերազմի տարիներին հարստացավ մի շարք ուժեղ էջերով, որոնց մեջ է «Ո՞րն է, բաբո...» գլուխգործոցը.

— Ո՞րն է, բաբո, մեր հայրենիք
— էն, որ ունի բարձր երկինք,

էն, որ ունի ամպ ու արեւ,
 Յուր թագաժան գլխու վերեւ:
 Էն, որ ունի լեռն Արագած՝
 Հայ թագուհու զմրուխտ հագած,
 Որ կապասն իր արթալին,
 Արբան՝ գերի այոց գահին:
 Էն, որ տեսքով իր Սևանի
 Մագերն արձակ ու գեղանի,
 Լացող հարսի կնմանի,
 Որ կապասն՝ ողջ ազգովին
 Իր մեծաբույր Վանա ծովին:
 Էն, որ ունի աշխարհի թագ՝
 Հանց լիազավոր Մասիս ճերմակ,
 Ճերմակ Մասիս, սիրտը մրմուռ,
 Գլուխը վեր, դրախտի դուռ:
 Էն, որ ունի Մասիսն ի վար
 Հին-հին բերդեր, վանքեր մթնա,
 Որ ավերակ, լայց դեռ դարեր
 Լուռ կաղոթեն Երկինքն ի վեր...

Այս բանաստեղծության մասին դիպուկ է տեսել Ռուբեն Զարյանը. «Կարծես վերից, արծվաթռիչքի բարձրությունից դիտված լինի հայոց հին աշխարհը: Սա տիպիկ հայկական պեյզաժ է: Մի կողմից հայկական պեյզաժ՝ Մարտիրոս Սարյանի կտավներից փոխ առած գույների ճոխությամբ, մյուս կողմից՝ խորին երախտագիտություն զգացում՝ երկրի բիրլիական ծագման հանդեպ և, վերջապես, երրորդ կողմից՝ մի լուսավաթ թախիծ, որ դարեր անընդհատ ծորել է խորտանգված երկրի ողբերգությունից: Սա բանաստեղծությունն չէ, այլ քանդակագործության մի կատարյալ խաչքար, որն իր քարացած ձևերի մեջ վերստեղծում է հայոց աշխարհի պեյզաժը»³:

Հովհ. Շիրազը ևս այն մտքին է, որ «Հայրենիքը»՝ ոչ միայն վերացական հասկացությունների գումար չէ, այլև շափազանց կոնկրետ իրականության, ծննդավայրի, պատմության, քնության հանրագումար.

Ամենայն անգամ,
 Երբ հայրենիքի մասին են խոսում,
 Իմ միտն է գալիս սոռուն մեր դռան,
 Որ մանկության հեքիաթն էր սառած.
 Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Եվ արագիլը՝ վրան գարնան ձյուն:
 Եվ բլրի շուրթին գերեզմանն իմ հոր՝
 Որպես քարացած անեծք աստծուն,
 Եվ մեր խրճիթը բարդու տակ մենակ,
 Ուր առաջ ծիծով օջախն էր վառվում,
 Եվ օրորոցս այն սուրբ ծխի տակ,
 Որ այնպես քաղցր մայրս էր օրորում...

Սա ոչ թե հայրենիքի տեղայնացում է, այլ նրա էության կոնկրետացում:

Պատերազմի ողբերգական օրերին Շիրազը գրում է բանաստեղծություններ, որոնք արտահայտում են կյանքի գերազանցությունը մահվան հանդեպ: Այս առումով բնորոշ են հողի և հնձվորի թեմատիկ արծարծումները. ինչպես.

Իմ նրազի մեջ՝ կանաչ դաշտի մեջ
Կոիվն անցել էր, մաճկալ էի ես,
Կանաչ դաշտի մեջ, դալար դաշտի մեջ
Խոփիս տակ ընկավ մանուշակ մի հեզ...

Շիրազի մարդասիրական հայացքը աշխարհի ու կյանքի հանդեպ («Ծրանի մեռնող ձյուններին, որ միշտ Հետևից կանաչ գարուն են թողնում...») խոր ու սրտագին համազգացությունը հասնում է զարմանալի խոր ընդհանրացումների.

Կարոտներս լամ ու թեթևանամ՝
Ինչպես ամպերը անձրևից հետո:

Համբույրի կարոտ վարդերս բանամ՝
Ինչպես մայիսը անձրևից հետո:

Բացված վարդերով հեռու գիրկդ գամ՝
Ինչպես արևը անձրևից հետո:

Կյանքի առջև ծնրադրող բանաստեղծը, որ խոր կակիծով է վերապրում հայրենիքի շարժարանքն ու շվերտդարձած մաճկալների նահատակությունը, գտնում է կորուստների փոխհատուցման հումանիստական ձևը.

Գարունն՝ արևով ժպտաց ամենքին,
Ամենուր վառվեց զմրուխտը գարնան.
Իմ դուռն էլ բացեց գարունը կրկին.
Բայց սիրտս այսպես ողջունեց նրան.

— Գարուն, արեգ տար աշխարհներին,
Ինձ մի մանուշակ թող մեա միայն...

Հայրենական պատերազմի տուրիների ոգուն համահնչուն էին մարդու հզորության շիրազյան մեծարանքները, որոնց շարքում է քրեստոմատիական հետևյալ բանաստեղծությունը.

Սիրտս՝ ալեոր կաղնու մեջ դրի,
Կոացած կաղնին նորից բողբոջեց,
Բարձրացավ, կանգնեց ընդդեմ հողմերի,
Եվ ջահելացած՝ նորից շառաչեց:
Եվ մատաղ սիրտս՝ ճախրանքի ծարավ
Ջառամյալ արծվի կրծքի տակ դրի,
Մեռնող արծիվը թև առավ, թռավ,
Որսի հետևից ջահել օրերի...

Նման բնույթի այլաբանական-այլախոսական խորհրդանշաններով լեփլեցուն է նրա առաջին տասնամյակի քնարերգությունը, որն, ինչպես արդեն նշել ենք, բանաստեղծական նոր տեսագծեր էր բերում հայոց գրականությանը՝ շիրազյան տեսագծեր: Դրանք ոչ միայն անմիջականորեն չեն սերում Ավ. Իսահակյանի պատկերային կառուցվածքներից, ինչպես դիտում էր ժամանակի քննադատությունը, ոչ միայն վերերգությունը չեն հայ միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան ժողովրդական բանաստեղծական ուղղությունների, այլև նոր աշխարհազգացողության ծնունդ են:

Անտարակույս, Հովհ. Շիրազի պոեզիան սերտ աղբրաներ ունի հայոց բազմադարյա պոեզիայի հետ՝ սկսած նրա հեթանոսական ակունքներից մին-

չէ միջնադարյան քնարերգություն, մինչև Հովհ. Թումանյան և Ավ. Իսահակ-
յան:

Ազգային բանաստեղծութեան ավանդների ազդակներով, բայց իր իսկ
անհատական կնիքով Շիրազի ստեղծագործութեան մեջ կազմավորվում են
որոշակի թեմատիկ ուղորտներ՝ հայրենիք, բնություն, մարդ, նաև սեր ու մայր,
որոնք իրավամբ համարվում են բանաստեղծական սթանդերթի էջեր: Սիրո
զգացմունքը երևում է այլևայլ նրբերանգներով՝ սիրո առարկայի պանծացում,
նվիրում, կտրուտ և այլն, սակայն առավել բնորոշ է հետևյալ տրամադրու-
թյունը.

...Հետ եմ նայում լեռներին ու մրմնջում՝ թե ինչու՝
Ինձ հետ քաղաք չրերի սուրի գնդուտ մի այծյամ,
Երբ որ իշա լեռներից, որպես վայրի եղջերու...

Սիրո այս ըղձանքը, իհարկե, արտահայտում է որոշակի աշխարհագ-
րացում՝ անարատ, չաղումաղված բնության գեղջկական կեցության և «ուր-
բանիզմի» հակադրությամբ, որի մի տարբերակն է սեփական երգի հետևյալ
գնահատությունը.

Ինչ որ երգեցիք պղնձյա փողով,
Ես զմրուխտ սարից սրնգերգեցի,
Դուք քնքշությունը թաքցրիք զողով,
Ես լացի վիշտը սիրուց տանջվածի...

«Գեղջկականության» և «ուրբանիզմի» շիրազյան հակադրությամբ, ան-
տարակույս, չունեն ավարտված փիլիսոփայական ուղղություն: Նրան գրա-
վում է գեղջկական կենցաղի պարզության մոտիվը և ոչ թե ուռուստյական
դրույթը անաղարտ բնության և աղավաղված քաղաքակրթության վերաբեր-
յալ:

Նույն այդ պարզության կնիքն ունեն նաև շիրազյան մայրական ծնրա-
դրումները՝

Մայրս փոքրիկ, մայրս խեղճ,
Մայրս մի մայր հասարակ,
Մայրս այս մայր երկրի մեջ
Արևի գեմ մի հրազ...

Կամ՝

Մեր տան աղբյուրն է մայրս,
Մեր հացն ու ջուրն է մայրս,
Մեր տան ծառան է մայրս,
Մեր տան արքան է մայրս...

«Մայրական» շարքով Հովհ. Շիրազը յուրովի արծազանքում է հայ բա-
նաստեղծության ավանդներին՝ սկսած Սմբատ Շահազիզի «Երազից» մինչև
Ավ. Իսահակյանի, Վ. Տերյանի, Ի. Զարենցի հանրահայտ բանաստեղծու-
թյունները, տեսիլներն ու գազելները: Ստեղծագործության առաջին տաս-
նամյակում Հովհ. Շիրազի բանաստեղծական մտածողությունը երևում է մի
շարք դոմինանտ հատկանիշներով ու գեղարվեստական յուրօրինակությու-
ներով:

Միանգամայն ստույգ է ինքնագնահատականը. «Հողեղեն եմ առանց
երգ, ես երգով եմ հրեղեն»: Շիրազն, իհարկե, այդ շրջանում ևս ունեցել է

քնարերգական զիգագներ, չափի զգացման շարաշահումներ, պատկերային գործածությունների շուրջ կուտակումներ, ֆուկլորային դարձվածաբանությունն ուղղակի փոխառություններ, վերամբարձ ու ներբողագրական հնչերանգներ, արտահայտման ժողովրդական ոճաձևերի նմանակումներ, սակայն նրա քնարերգության գլխավոր հատկանիշը ոգու հրեղենությունն է:

Հավատարիմ մնալով զգացմունքի ճշմարտության՝ իբրև բանաստեղծության գլխավոր պայմանի, գեղագիտությանը, Շիրազը քնարերգության զարգացման դժվարին տարիներին բերեց պոեզիայի իսկական ծաղիկներ՝ սրտի թրթիռներով և ինքնաբուխ զգացմունքով ներշնչված իր տաղերը, որոնցից շատերն ունեն քրեստոմատիական բացարձակ արժեք:

Շիրազն այն բանաստեղծն է, որին բնավ չեն կաշկանդել գրական ուղղությունների կանոններն ու կաղապարները, որի քնարը միշտ ձգտել է էության հայտաբերմանը՝ զգացմունքի ոգեշնչմանը, զգացմունքի ալիքների պարբերական ուժեղացմանը, որով և նվաճել է բանաստեղծության «ներքին ձևը»:

«Զգացմունք և դարձյալ զգացմունք, ինչպես որ զանգի լեզվակն է՝ սրտի պես խփվելով զանգի կրծքին, հանում ղողանջ կամ հառաչ, շշուռն է կամ մըռուռն, այդպես է լինելու արվեստի ինքնաբուխ գործը»: Սա իր խոսքերն են՝ մի հարցադրույցից:

Շիրազը, իհարկե, մեծ վարպետ է նաև «տեխնիկայի» առումով, բայց իր դավանանքը «ներքին ձևն է», կենդանի խոսքի անմիջականությունը, առանց որի ծեղի արժեք չունեն տեխնիկական փորձարարությունն ու «վերակառուցումները»:

Հովհաննես Շիրազը նկարագրով ֆուկլորային շնչի բանաստեղծ է նաև. ոչ թե «ֆուկլորիստ», որ ամեն ինչ հանգեցնում է ժողովրդական բառ ու բանի, բանահյուսական դարձվածքների ու ոճերի կրկնությանը, այլ բանաստեղծ, որը երևույթները բացահայտում է ժողովրդական ոգու և ժողովրդական պոետիկական մտածողության շափանիշներով:

Դրա արտահայտությունն է մասնավորապես կյանքի երևույթները սիմվոլներով ներկայացնելու յախասիրությունը, որով «մոռացության են» տրվում դրանց անցողիկ գծերը և շեշտվում են անանցողիկ շերտերը: Բանաստեղծական «կերպարներից» հատկապես լայն բովանդակություն ունեն լեռների, բարձունքների, հեռաստանների, երկնքի սիմվոլները:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններից Շիրազը երևաց իբրև բանաստեղծական պատկերավորության վարպետ՝ պատկերային կառուցվածքների սեփական եղանակներով:

Թեև նրա պատկերային կառուցվածքներում կան նաև մեղմ, խաղաղ, սրնգային նվագներ, սակայն իշխողը տաք, բոցկլտացող, ահագնացող, արեւվելցիորեն «անհնազանդ» գույներն են, շարունակաբար ուժեղացող տոներն ու «անակնկալ» պայթյունները, նյութի գեղանկարչական թանձրացումները և քանդակագործական բացահայտումները: Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններում առավելուպես իշխում են արևային պայծառ տոները, արեւվային լույսի ճառագայթները, երևույթների լուսավոր տարերքը («Ինչքան գարուններ ձմեռներ դարձան, Աշխարհը կանաչ, ջահել է նորից», «Երբ մանուկ էի, միտք էի անում, Թե գիշերն արևն ո՞ւր է շքանում» և այլն):

Շիրազի բանդակագործական մտածողության բարձր կետը, ինչպես ուր-
դեն ասել ենք, «Ո՞րն է, լաբո, մեր հայրենիք» ասքապատումն է, իսկ գե-
ղանկարչականի գազաթնիքն են մեկ «Երևանի շոգը», մեկ էլ նախիրների
իրիկնային վերադարձի նկարագրությունը, որը հիշեցնում է ֆլամանդական
նկարչության բուռն, հյուսիսի գույները.

Ամեն անգամ, երբ արեն է թիկնում
սարի թավիշ բարձին,
Գյուլի ծայրին ես կապաւեմ նախիրների վերադարձին,
որ միշտ հարբած դրախտային
արոտների կանաչ գինով,
Մուծից կնոզ անդուի պես հայտնվում են
բառաշյունով:
Վերջապէս ոսկեփռչին եղջյուրներին
հանց ապարոշ,
Ահա եկավ կաթնավարով ու գյուղ
մտավ նախիրը գորշ.
Աղբյուրներից վերադարձող հեքիաթի
սեգ հարսների պես,
Քերմակ ու մեծ ստինքներով եկան
կովերն հպարտ ու վես
Ու տուն բերին կաթի փոխած ծաղկաբույրը
մեր դաշտերի,
Ու լիրն առած լուսնի նման լիքն էր
կուրծքը ամեն կովի...

Շիրազի բանաստեղծություններն աչքի են ընկնում նաև մեղեդիական
հարստությամբ ու բազմազանությամբ: Առանձին բանաստեղծություններ
հիշեցնում են սրնգականչեր («Հայրենի իմ ջրաղաց, հայրենի իմ աղորիք»,
«Ես եղեգն էի երեկ ձեր ափին, հավիտյան ջահել հայրենի ջրեր»), իսկ մե-
ծամասնությունը՝ ջութակի դրամատիկական շնչի հեծեծանքներ: Այդպիսիք
են շիրազյան մանուշակների, կայծակների, արծիվների և այլ պատկերա-
գրությունները:

Օրինակ, «Ես դաշտի տաղավար էի՝ հեռավոր, կոնաչ դաշտի մեջ» մե-
նախոսությունը կամ արծվի կարոտն ուրտահայտող պատկերը.

...Տխրեց արծիվը և իշով սմպից,
Իշով, կուշ եկավ քարափի վրա,
Նայեց հեռավոր երկնքին նորից
Եվ քամվեց սիրտը կարոտով նրա...

4

Ավ. Իսահակյանը իր գրքերից մեկում Շիրազի մասին գրել է. «Բնու-
թյունը նրան օժտել է փիլիսոփայական խոր ինտուիցիայով»:

Բնությունն ու մարդը ներքին խոր կապերով, տիեզիրքը՝ անհամար խոր-
հուրդներով ու առեղծվածներով, մարդկության դարավոր երթն ու ժամա-
նակակից պատմությունը, երկինքն ու երկիրը, կյանքն ու մահը, հավերժու-
թյունն ու մարդու գոյության իմաստը, — «տիեզերական» այս պրոբլեմները
մերթ կենտրոնական պատկերով, մերթ այլաբանական ենթաբնագրով, մերթ
«փիլիսոփայական ձևակերպումով» անցնում են Հովհաննես Շիրազի ստեղ-
ծագործության շատ էջերով:

Ռուս վաղամեծիկ քննադատ Մ. Շչեգլովը դիտել է, որ Հ. Շիրազի «պատկերավորությունն ու ինտոնացիան ձգտում են դասական «բնափիլիսոփայությանն ու հիմնային պոեզիային՝ սրան բնորոշ ցնծության վեհաշունչ խոսքերին ու հանդիսավոր անձնավորումներին»⁴:

Բնապատկերի իսկական վարպետ Շիրազը, դառնալով «բնության փիլիսոփայությանը», երբեմն միամտորեն կրկնում է հույն բնափիլիսոփաների՝ Հերակլիտի ու մյուսների վաղնջական պատկերացումները աշխարհի մասին.

...Մե՛րթ մարդ, մե՛րթ ծաղիկ, մե՛րթ հով ու մե՛րթ գառ,
ես՝ մե՛րթ մահանում,
Մե՛րթ կյանք եմ առնում... իմ մեջ, ինձնից դուրս
զաղտնի՜քն է շարժման,—

երբեմն մոլորվում է տիեզերքի ասեղծվածներում ու կորցնում հստակ «իմաստության թելը», երբեմն յուրովի երգում է հավերժ բնության ու անցավոր կյանքի հնօրյա մոտիվը: Բայց լավագույն գործերում նա աշխատում է բնության իմաստավորումը տանել դեպի մարդու ժամանակակից ըմբռնման դիրքերը, բնության միջոցով պանծացնել կյանքն ու մարդկանց.

Բնության առջև, նրա ուրտում
Ծն կամ, շնչում եմ, իշխում նրան.
Սիրտս մեկ ուրախ ու մեկ՝ տրտում
Ասես պատկերն եմ ես բնության:

Նայում եմ նրան, նայում եմ ինձ,—
Ասես թե հս եմ հյուսել նրան.
Ասես թե նա է իր շիթերից
Հյուսել հոգու ծովն իմ անսահման:

Օ՛, նա է, նա է ստեղծել ինձ,
Որ իմ մեջ տեսնի միշտ ինքն իրեն,
Ինչպես որ հս եմ իմ հյուսելում,
Տեսնում էսթյո՞ւնն իր անսահման:

Մարդու «անսահման էության», նրա ստեղծագործական հզորության ու վիթխարի կարողությունների ժամանակակից հարցերը արտահայտելու համար Շիրազը «անսպասելիորեն» դիմեց աշխարհի ստեղծման աստվածաշնչային լեգենդին: Գրեց «Բիբլիական» պոեմը (1944), որը առաջին նվազ ոչ միայն տարակուսանք առաջ բերեց, այլև առիթ դարձավ քննադատական աշառու և կրքոտ եզրակացությունների: «Բիբլիականը» ումանք դիտեցին որպես հինավուրց «միստիկայի» ու «մետաֆիզիկական դրույթների» հայտնագործում, անգամ որպես «ավետարանական դոգմաների քարոզչություն»:

Շիրազը՝ դիմելով համաշխարհային գրականության մեջ բազմիցս մշակված «երկնքի ու երկրի» կերպարին՝ բիբլիական թեմատիկային, բնականաբար, պարտավորություն է զգացել պահպանել երկրային մարդու գիտակցության նախնական շրջանին բնորոշ պատկերացումները ՆՐԿՆՔԻ՝ աստծո մասին: Բնական է, որ նման պատկերացումով էլ նա բացում է պոեմը.

Երբ անհայտ ոգին՝ աշխարհն արարող,
Որ աստված կոչվեց դարե՛ր ու դարե՛ր,
Ստեղծեց երկինք, արև, ծով ու հող,
Ստեղծեց համայն տիեզերքը մեր...

Ինչպես նկատել է քննադատ Ս. Սողոմոնյանը⁵, բանաստեղծը, մեջտեղ բերելով արարչագործության ավետարանական դրույթը, ոչ թե վերացական ոգին է նախասկիզբը համարում, այլ ժխտում է աշխարհիս աստվածային ծագումը: Մարդուն ներքաշելով «իր ստեղծողի» որոնումների հունը, բանաստեղծը, ի վերջո, նրան ամբողջովին կտրում է «անհայտ սգու» պայմանական իրականությունից ու կանգնեցնում միակ ճշմարտության առջև.

...Ու երբ չգտավ՝
Այն բիբլիական
Հարդագողն արած իր մտքի ճամփան,—
Ու երբ չգտավ՝ ելավ նորախոհ,
էլ չապավինեց նա ոչ մի աստծո
Ու ոչ մի ոգու, որ իբր ասի
Տեսիլն էր անգո՝ այս տիեզերքում...

«Բիբլիականի»՝ Շիրազի բարդ ու խորունկ երկերից մեկի բովանդակությունը չի սահմանափակվում սոսկ «աստվածաշնչային լեզուների» արժարժումով: Այդ մոտիվը, կարելի է ասել, ածանցյալ տարր է որպես աստծո և մարդու տիտանական մի գոտեմարտ հղացված պոեմի համար: Աշխարհաստեղծման լեզունը միայն պայմանական ձև է, որով Շիրազը դառնում է ամենակարող մարդու, բնությունը իրեն ենթարկող և տիեզերքը ճանաչող մարդու պրոբլեմին:

«Բիբլիականն» ունի հայ ժողովրդական բանահյուսությունից վերցված բնաբան. «Յավը տվեց սարերին՝ սարերը շտարան, ցավը տվեց մարդուն՝ մարդը տարավ»:

Ժողովրդական այս իմաստությունը արտահայտում է, մի կողմից, ընդհանրապես մարդու հզորության միտքը, մյուս կողմից (եթե նկատի ունենանք գրության ժամանակը)՝ համաշխարհային պատերազմի բոլոր վշտերին դիմացած մարդկության առաջավոր ուժերի գերազանցությունը չարիքի ու բռնության դեմ: Ասենք նաև, որ «ցավի փիլիսոփայության» պոեմ գրելու մտահղացումը պայմանավորված էր հայ ժողովրդի լեզվային պատմության յուրահատկությամբ: Այդպես կարող էր գրել թերևս միայն հայ բանաստեղծը: Ելակետ ունենալով ժողովրդական փիլիսոփայությունը, Շիրազը պոեմում ծավալում է աստվածամարտության ժողովրդական մի դրամա, որում «արարիչը» հանդես է գալիս նախ իր պայմանական հզորությամբ, ապա՝ գոյության ժխտումով: Ժողովրդական ըմբռնումով «ԱՇԽԱՐՀԻ ԱՆՉԱՅՏ ՈՔԻՆ»՝

...Աույսի հրճվանքը տվեց երկնքին,
Կապույտ ծիծաղը ծովին ծափալեց,
Ճերմակ ժպիտը արոհեց ձյուներին,
Վեհության խիռը լիսներին տվեց,
Դաշտերին՝ կանաչ ժպիտը գարնան,
Դայլայը տվեց հավը ու հովերին:
Հողին բերկրանքը տվեց մայրության,
Սիրո իսայտանքը տվեց ամենքին,
Ու բոլոր վարդերն իր ուրախության
Շաղ տվեց այսպես նորաստեղծ երկրին...

Բայց... «ստեղծելով» աշխարհը, արարիչը մի պահ տարակուսեց՝ ո՞ւմ տար վիշտը. «Ո՞վ ունի մի սիրտ՝ այնքան լայն ու մեծ, որ վշտի ծովը անխառնով տաներ»: Աստծո տարակուսանքը առաջին ճեղքվածքն է բացում նրա

«ամենագո» հզորության գիտակցության մեջ, դրան հաջորդում են նրա ողբերգական «վերապրումները»՝ կապված վիշտը կրող ուժի որոնման հետ: «Բիրլիականի» այս հատվածում Շիրազի հիպերբոլայի սկզբունքով կերտված պատկերային համակարգն ստանում է արտակարգ գունագեղություն ու նկարչական որոշակիություն: Լիոն ու դաշտը, ծովն ու երկինքը՝ բովանդակ տիեզերքը, ներկայանալով իրենց տարերային զորությամբ, այդուամենայնիվ, անկարող են տանել երկնքից լուսավոր «ցավը».

...Ու ցավն առնելով արարողն էլի,
Խորհում էր՝ ո՞ւմ տար, որ գեթ մի գիշեր
Անխռով տանի պարզին ահալի,
Որ, ավա՜ղ, ինքն էլ չէր կարող տանել:
Սոսկաց, թե ցավը կոնա իրեն...

Աստվածային ամենակարող զորությունը, ի վերջո, պարտվում է, երբ նրա «որոնումների» ճանապարհին հանդիպում է ՄԱՐԴԸ, երկրային վշտի ու գեղեցկության, բանականության ու խոր զգացմունքի, հավատի ու ստեղծման կրողը: Աստվածամարտության մեջ հաղթելով և իրեն հռչակելով որպես միակ ճշմարիտ գոյություն, մարդն անցնում է կատարելագործման ու ներդաշնակության, ինքնաճանաչման ու մարդկայնացման ուղին, մինչև որ խորտակում է աստվածաշնչային հավատն ու հաստատում իր բանականության իշխանությունը.

...Իվ աստծուց հզոր՝ ինքն էլ արարեց
Ձեզած հրաշքներ աշխարհի վրա,—
Իր արարչության խնդությանը խնդեց
Մարդը բյուր դարեր բյուր ցավերն իրաւ—
Մարեց կրակով իր ստեղծագործ՝
Ցավերի ծովը իր մի բուռ սրտում
Եվ տիեզերքում լուկ մարդը անեղծ
Վշտին հաղթելով՝ դարձավ իմաստուն...

«Բիրլիականը» ավարտվում է մի բնորոշ տողով. «Այնինչ՝ նիրհում է աստված իր հոգում»,— որ ճշմարիտ լույս է ճառագում պոեմի գաղափարական կոնցեպցիային: «Աստծո իշխանությունը» գոյատևում է որպես միայն նախաստեղծ հավատի արտահայտություն, այսինքն՝ իսկական աստվածությունը՝ մարդը, հաստատում է իրեն որպես «տիեզերքի պերճ հյուսվածք», որպես կատարելության կրող ու մարմնացնող:

Շիրազին դիտողություն է արվել, թե նա «Բիրլիականում» չի տվել «մարդկության դասակարգային պատմությունը»: Գռեհիկ սոցիոլոգիական այս պահանջը ոչ մի կապ չունի մի ստեղծագործության հետ, որի խնդիրն է հրկնքի և երկրի պրոբլեմի փիլիսոփայական լուծումը: Ավետարանը ձեռքին՝ աստծուն ապավինած հնազանդ մարդուց մինչև բնության բյուրավոր առեղծվածներին տիրացած հզոր մարդը,—սա է եղել Շիրազի խնդիրը, որ նա արտահայտել է բանաստեղծական լայն շնչով և անսովոր պատկերավորությամբ:

շքեղազարդող ոճաբանություն, նյութի ճարտասանական-հրապարակախոսական լուծումներ, մոտիվների ու պատկերների անվերջ կրկնություններ, վերացական դարձվածքներ, ոտանավորի թատերային-անբնական հանդիսավորություն և այլն, և այլն: Այս հատկանիշները առավելապես ցայտուն դրսևորվեցին «Գիրք խաղաղության և սիրո» ժողովածուում (1950), որի կապակցությամբ սկսեցին խոսել անգամ փակուղուց:

Շիրազի «ժամանակավոր նահանջը» ուներ և՛ օրյեկտիվ, և՛ սուբյեկտիվ պատճառներ:

Քննադատությունը «արդիականության թեմաների» անունից բանաստեղծից պահանջում էր հրաժարվել իր աշխարհից ու ձեռագրից, իսկ Շիրազը ընդառաջ էր գնում «թեմատիկայի լայնացման» այդ պահանջներին, դրա համար շունենալով անհրաժեշտ չափով կենսական տպավորություններ:

Քննադատության և հրահանգիչների «բռնությունից» շփոթված բանաստեղծը, բնականաբար, «օրվա շարիքային նյութերի» մասին պետք է գրեր մակերեսային, աններշնչանք ոտանավորներ, դրանց շուրջը լարբայականի նման պտտվող փքուն, մանվածապատ ուրտահայտչական ձևերով:

Բնականաբար, տեղի է ունենում բովանդակության և ձևի, պատկերի կառուցվածքի անկում:

Այնուամենայնիվ նույն այդ «Գիրք սիրո և խաղաղության» ժողովածուի, ապա նաև «Հատընտիրի» (1952) և «Քնար Հայաստանի» առաջին գրքի (1958) նոր բանաստեղծություններից շատերը իրենց վրա կրում էին Շիրազի բնաբուխ տաղանդի և գեղագիտության դրոշմը: Այդպիսին է, օրինակ, 1947-ին գրած «Վերելք» բանաստեղծությունը, որը հետագայում ստացավ «Հայ ժողովրդի երգը» խորագիրը.

Աչքերիս մեջ զարնան օրեր,
Ճամփես՝ բախտիս սարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես քարերն ի վեր,
Ելնում եմ ես սարերն ի վեր,
Քարեր, սարեր, դարերն ի վեր:

Բախտս աստղերն են վեր պահել,
Ջահել եմ ես ու ձիս ջահել,
Չեմ նկատում քարեր ճամփիս,
Չեմ նկատում սարեր ճամփիս,
Քարեր, սարեր, դարեր ճամփիս:

Շանթն է բեկվում ճակտիս վրա,
Մահ՝ չգիտեմ՝ կա՞, թե՞ չկա,
Ելնում եմ ես ահերն ի վեր,
Ելնում եմ ես մահերն ի վեր,
Ահեր, մահեր, գահերն ի վեր:

Աչքերիս մեջ զարնան օրեր
Ճամփես դեպի աստղերն անմեռ՝
Ինձ ելնելու քարեր կան դեռ,
Ինձ ելնելու ուրիշ կան դեռ,
Քարեր, սարեր, դարեր կան դեռ...

Հայաստանի մշտանորոգ վերածնությունը Շիրազը արտահայտում է դիմելով իր իսկ նախասիրած խորհրդանշանային արվեստի սկզբունքներին:

Հայաստանի վերացական գովքերից, սյուպես ասած՝ «ծնծղանիքից», նա աստիճանաբար թեակոխում է հայրենիքի ուտարկայական թափանցման ոլորտը.

Անց են կենում դարերն անթարթ,
Մաշում տանում սարերն անթարթ,
Բայց դու ոչ քո մեղքն ես հկում
Ոչ մազերդ են սպիտակում,

Ոչ կնճռում ես ճակատդ սեզ,
Ոչ մթնում են սըքերդ արեգ,
Ոչ վարանում ձեռքդ բռնած,
Ոչ ա՛ գիտես,
Ոչ մահ գիտես...

Հայաստանը նրա բանաստեղծություններում երևում է այլևս բազմաշանակ կերպարանքով. ոչ միայն առկա ամենօրյա շինարարության փաստերի անդրադարձումներով, այլև պատմության ու արդիականության շաղախի մեջ, պատմական երազանքների բեկումներով: «Առանց հոգնության նայում եմ քո ծաղկումին», — դիմում է Շիրազը կենաց առօրեական սկզբունքներով վերածնված իր Հայաստանին, գալով այն հավատին, որ Խորհրդային Հայաստանն այլևս ունի աներեր ու հաստատուն հող, աշխարհագրական որոշակիություն:

Այդ հավատի, տպագայի վստահության մեջ Շիրազը մեծ տեղ է հատկացնում խորհրդային ազգերի միասնությանը, հատկապես ուս ժողովրդի պատմական առաքելությանը: Այս առումով ուշագրավ է, օրինակ, «Հին կաղնին», ուր հայրենիքի հավերժության ու գոյատևման արմատները Շիրազը դիտում է ազգային հողում:

Խորհրդային Հայաստանի անընդհատ վերելքը, բնականաբար, բանաստեղծին թելադրում է մի շարք կայուն մոտիվներ, ինչպես ժողովրդի հոգեկան ցնծությունը («Նոր հուն է մտել մեր ճանապարհը»), պանդուխտ հայերի վերադարձը («Ճամփաները բացվեցին, էլի գարուն է բացվում, էլի ծուխը ծիրանի կյանքի դրոշն է պարզում»), ինչպես պանդուխտության մեջ դեգերողների հայրենական կարոտը («Երանի ձեզ, զմրուխտ սարեր...»): Շիրազի քնարն առավելապես անդրադարձնում է պատմական հայրենիքի կարոտի մոտիվը, ասպարիզ բերելով աշխարհագրական-պատմական խորհրդանշանների մի ամբողջ համակարգ՝ Վանա ծով, Անի, Սիփանա սարեր, Մասիս և այլն և այլն: Այդ խորհրդանշանները արուստհայտում են, առաջին հերթին, հայրենիքի և ժողովրդի միասնացման՝ ազգահավաքության ժողովրդական երազանքները, Շիրազին էլ կոչելով դրանց պառագամախոսն ու ըղձասացը՝ «Դեռ չեմ տեսել ծովը Վանա, չեմ տեսել սարն իմ Սիփանա...», «Դու պիտի ելնես Մասիսներն ի վեր...», «Դեռ մի կարոտ ունեմ անհագ՝ տեսնեմ Անին ու նոր մեռնեմ...» և այլն:

Չնայած մոտիվների՝ ըղձանքների կրկնությանը, երբեմն նաև «միայնակ տառապողի» կեցվածքի շեշտերին, Շիրազը իր երդումներով, կտակներով, ուխտերով, աղոթքներով, դիմումներով, հրովարտակներով, հայրենասիրական շնչի պատգամախոսությամբ անվերապահորեն արտահայտում էր ժողովրդական հոգեբանությունը՝ անփարատելի կյուրոտը «շղթայված Մասիսի» և ավերակված Անիի, Վանա ծովի և Հայոց լեռնապարի հանդեպ, հյուսելով այդ կարոտն արտահայտող բանաստեղծական սքանչելի էջեր:

Կուզեի նստել մի քարի վրա
Եվ անվերջ նայել իմ Արարատին,
Հարբել հայրենի միրածով նրա
Եվ հավերժ նայել իմ Արարատին:

Աղբյուրների պես աղբիկները գան՝
Նստալ սրտով շնայեմ նրանց,
Տուն կանչեմ մորս ձայնը իրիկվան՝
Զպոկեմ սարից աչքս կարոտած:

Եվ նստած լռիմ այդ քարի վրա՝
Անդադար նայեմ իմ Արարատին,
Մինչ շիրիմ դառնա քարն էլ ինձ վրա,
Եվ մամռած նայեմ իմ Արարատին:

Կամ՝

Դու հրազիս պես բարձր ու անարատ՝
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու.
Հայացքս է սառել, ձյուն դառել վրադ՝
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու.

Մի՞թե շատ պիտի մնաս, Արարատ,
Ինձ այսքան մոտիկ և այսքան հեռու:

Պատմական Հայաստանի կորուստյան խոր ցավն է նաև «Հրազդան» ջնարական պոեմի մեկնակետը, այն պոեմի, որը մի եզրով ներկայացնում է անցյալը, մյուսով՝ ժամանակակից կյանքը: Դրանով է պայմանավորված պոեմի «Հին ու նոր Զանգուն» ենթավերնագիրը, որը մատնացույց է անում հակադրության առկայությունը: «Հրազդանը» Շիրազի ստեղծագործության փայլատակումներից մեկն է:

Արտակուրդ կենդանի և բնական է նախ և առաջ Հրազդանի, այսպես կոչված, «պեյզաժային» կեցվածքը.

...Քարափների ձյունից ծնված,
Փրփրալարուր ձափերն ստած —
Փախած ցավից
Դավ-անձավից,
Հազար ցավի ձենով զալիս —
Մինչև Մասիս՝ ձայն էր տալիս,
Ցավն էր ուզում պատմել մեկին,
Հայոց հնուց ցավն անմեկին —
Մերթ ահագնած,
Ու մերթ հոգնած,
Մերթ փրփրահույզ
Ու մերթ անհույս,
Մերթ մունչ,
Շշուռչ,
Ու մերթ մոունչ՝
Հազար դռներ՝ հազար ժայռեր...

Հրազդանի «անձնավորման» այս պատկերում հրեում է ոչ միայն պեյզաժային դիրքը՝ գետի ուլիթների մոլեգին ընթացքը, ահագնած ու կատաղի ուրթմը, այլև գետի «հոգեբանությունն» ու «բնավորությունը»: Առանց ուղղակի անվանումների և տառկայական հատկանիշների ընդգծման գետի պատմությամբ բացահայտվում են ժողովրդի պատմության հիմնորոշ գծերը՝

դարավոր ցավն ու ընդվզումը, վերքն ու արցունքը, ուժն ու կենսունակությունը, կարոտն ու հրազանքը: Գեղարվեստական նույն սկզբունքով է մեկնաբանվում Հրազդանը՝ իբրև Հայաստանի ջահելության ու ապագայի խորհրդանշան:

Այլևս դա փոփոքաշ գետը չէ, — դարձել է նազելի ու կիրթ.

...Երգ է դառել, դառել քնար
Ջրանցքներով իր յոթնալար,
Ու գոշալով, խոխոջալով,
Դեռ չմտած դաշտերը ձող՝
 Նոր բերդ առնում՝
 Լույս է դառնում՝
Լցնում աչքերն Երևանի
Ծիածաններն իր ծիրանի, —
Իմ հորդացած, իմ նոր Զանգուն,
Իմ խենթացած, իմ խուլ Զանգուն...

Հրազդանի «պեյզաժային կերպարը» ոչ թե այլաբանություն է, այլ վերամարմնավորում. մինչև այլաբանությունը գործ ունի ամենաընդհանուր, անհատականությունից «գտված» հասկացությունների հետ, վերամարմնավորումը նախ և առաջ անհատականացնում է երևույթը, տվյալ դեպքում՝ գետը: Այս գծով «Հրազդանը» հիշեցնում է Ռ. Պատկանյանի «Արաքսի արտասուքը», Ղ. Ալիշանի «Հրազդան» բանաստեղծությունների անձնավորումը:

Հրազդանի ծավալուն, բազմաշերտ փոխաբերության միջոցով Շիրազը վերարտադրում է պատմության շարժումը՝ մռայլ հորիզոններից դեպի լուսավոր ափեր:

«Հրազդանը» հազվագյուտ ունիվերսալ նկարագրով կամ ունիվերսալ տեղաշարժերով իսկ կոչված է արտահայտելու պատմության կոնստրաստները: Ժողովրդի պատմության շարժային երևույթների միջոցով ևս Շիրազը հասնում է սոցիալական ընդհանրացումների: Պրեմախոս օրինակը «Մեր գյուղերի անունները» քնարական պոեմն է: Ժողովրդի հին ու նոր կյանքի վերաբերյալ իր մտորումներն արտահայտելու համար Շիրազը պոեմում դիմում է հայ գյուղերի անունների մեջ «թաքնված» պատմական ու սոցիալական իմաստների բացահայտման:

1934-ին գրողների համամիութենական առաջին համագումարում կարդացած զեկուցման մեջ Մաքսիմ Գորկին ասաց. «Մենք ապրում ենք այն դարաշրջանում, երբ արմատապես հեղափոխվում է հին կենցաղը, երբ մարդու մեջ արթնանում է սեփական արժանապատվության զգացմունքը, երբ նա գիտակցում է ինքն իրեն իբրև աշխարհը վերափոխող ուժ: Շատերի համար ծիծաղելի է, որ մարդիկ իրենց Սվիտովիտին, Սոբակին, Կուտենյեկով, Պոպով, Սվիշչև և այլ ազգանունները փոխում են Լենսկի, Նովի, Պարտիզանով, Դեղով, Ստոլյարով և այլ ազգանուններով: Դա ծիծաղելի չէ, որովհետև վկայում է մարդկային արժանապատվության զարգացման մասին, այն մասին, որ մարդը հրաժարվում է կրել այն ազգանունը կամ մականունը, որը նվաստացնում է նրան, հիշեցնելով հայրերի կամ պապերի ստրկական ծանր անցյալը»:

Այդպիսի մի նվաստացնող երևույթ էլ Շիրազը դիտում է հայ գյուղերին օտար ասպատակողների կողմից տրված անունների փոփոխման մեջ: Այդ անուն-

ներն ու ծաղրանունները, բանաստեղծի դիպուկ բնութագրությամբ, ժողովրդի «պատմության վերքերն են»: Հայ գյուղերի հին անուններում արտացոլված է ժողովրդի քաղաքական պատմության նվաստ իրավիճակը՝ օտար նվաճողների տիրապետության օրոք.

...Ով խուժել է՝ մի բան տիրել,
Իր անունն է վրան դրել,
Տալով սարին մեր եղեգի
Անունն ինչ-որ Ալի բեկի,
Կամ հորջորջել հայ մի ապստ
Ինչ-որ անմիտ Սարգսրապատ...

Հայ գյուղերը կնքվել են նաև այնպիսի ծաղրանուններով, որոնք վավերացնում են նրանց սոցիալական թշվառությունն ու խեղճությունը.

...Բանգի մարդիկ իրար քննով
Սանակել են է անունով՝
Երբ մարդու մեջ
Դեռ մարդն էր խեղճ...
Կամ երբ ծարավ դարեր լացել՝
Իրար հանդի չուր գողացել
Ու բռնվել՝
Ահ են տվել.
— Է՛, հե՛յ, չրգող...
— Ի՛նչ է, գրկող...
— Սարավագյուղ...
— Պառավագյուղ...
— Սուխոյ-Ֆանտան
Զոր շատրվան
Ու կոիվ են բացել ահով՝
Իրար գլուխ շարդել բահով,
Ոչ թե մեղրի մի լեզենդար,
Այլ մի կաթիլ չրի համար,
Իրարամերժ
Իրար մրել,
Սաղրանուն են իրար դրել
Հին հարևան
Գյուղ ու ավան...

Գյուղերի անունների բանաստեղծական ստուգաբանությամբ Շիրազը ներկայացնում է Հայաստանի շարքերնթացը՝ խեղճ, բզկտված, անզոր իրավիճակից դեպի վերածնություն.

Մեչն արտերի՝ ոսկեսավան
Մեկը Հացիկ, մեկն Հացավան,
Մի գյուղն ահա Կաթավաճոր՝
Կաթավներ են հարսները նոր...
Երազգավորս ու Բազմաբերդ՝
Քաչերի բույն Հազարակիրտ...

«Մեր գյուղերի անունները» պոեմում Հայաստանի քնարական կերպարը վերստեղծելու համար Շիրազը դիմում է ժողովրդական ոճաբանության տարերքին՝ հանգավորմանը, հնչերանգներին, դարձվածքներին, որոնք նպաստում են պատմական կոլորիտին:

Հովհ. Շիրազի ստեղծագործության աշխարհազգացական կոորդինատ-

ների մեջ էական տեղ ունեն, այսպես կոչված, «ժողովրդական հումանիզմի» մարմնացումները: Հումանիստական աշխարհազեղաբերումների մեջ եղած խրատաբանական որոշ շեշտերով հանդերձ (և այժմ շեշտերի ազդեցությունը արևելյան դիդակտիկայի մթերանոցներն են), Շիրազը ասպարեզ է հանում աշխարհի և մարդու հարազատության, դրանց խորագույն կապերի իր հայեցակետը, հետևյալ նշանաբանով՝ «Թեկուզ մի վայրկյան կինեմ ծիածան, Որ ծայրերիծայր աշխարհը գրկեմ»:

Այս տրամաբանությամբ Շիրազի քնարական մատյանում հայտնվում են ժողովրդական բարոյախոսություն կնիքի պոսագաումներ ու բունածներ՝ «Ծվ կույր աչքին՝ լույս, և կաղին՝ հենակ», «կիսելով ցավն ուրիշների, ես իմ ցավը մոռացա», «լոկ լավությունն է մնում գահին»:

Վաղ շրջանի քնարերգություն մեջ Շիրազը հանդես է գալիս իբրև ումանտիկ սիրերգակ. միաժամանակ սիրո զգացմունքը «օգտակարության» դիրքերից մեկնաբանող մի շարք բանաստեղծություններում նա ասպարեզ է բերում «քրտնաթոր դեմքի», «կապույտ բաճկոնի», «մուրճի» և այլն, նշաններ՝ սիրո երգի իրավունքը նվաճելու համար:

Արևելյան դիդակտիկայի մթերանոցներից Շիրազը քաղում է մի շարք խորհրդանշաններ՝ դաշտում ընկած հասարակ քարի և հոգնած հնձվորի, աղբյուրի և ծարավ ճամփորդի, մոմի ու ճանապարհի, արցունքի և ծարավ ծաղկի թեմաներով:

Օրինակ՝ այս մեկը.

Ա՛խ, եթե ես լամ և իմ արցունքից
Թեկուզ մի ծաղկի ծարավն հագնեմ,
Ես այնպես կուլամ իմ սրտի խորքից,
Որ ոչ մի ծաղիկ ծարավ չմնա:

Կամ այս մյուսը—

Խիղճս հանգիստ է այնպես,
Խիղճս մանկան քնի պես,
Որ չեմ քանդել իմ կյանքում
Ես ոչ մի կյանք, ոչ մի բույն...

Հովհ. Շիրազը նորագույն բանաստեղծության մեջ հայտնի է նաև սիրային քնարով, որը կազմում է մի ամբողջ ծավալուն հատոր: Բանաստեղծի սիրերգությունը ունեցել է զարգացման մի քանի աստիճան՝ կապված և՛ նրա կենսագրության, և՛ ժամանակի այս կամ այն հատվածում տիրապետող տրամադրությունների ընդհանուր մթնոլորտի հետ:

Աստիճանաբար Շիրազը թոթափում է հավելյալ կցանները և թեկույտում անձնական պարունակների բարդ ելեշների արտահայտման ոլորտը:

Ինչպես 40—50-ական, այնպես էլ 60—70-ական թվականների սիրերգությունը չի կարելի տեղադրել մի նշանի տակ: Դա բազմանշանակ սիրերգություն է՝ սիրային զգացմունքի ամենատարբեր նրբերանգների անդրադարձումներով:

Առավելապես գրավիշ են սիրո կարոտ արտահայտող բանաստեղծությունները: Ինչպես այս մեկը.

Որտե՞ղ ես այժմ, հեռավոր իմ վիթ,
Արդյոք գգո՞ւմ ես, որ ինչ-որ մի սիրտ
Այրվում քեզ համար, մոխրանում տխուր,

Նորից է ձնվում կարոտից վճիտ:—
Նորից այրվելով սպասում գալուդ,
Նորից է կանչում ե՛մ ձեզ, ի՛մ հույսեր,
Ե՛վ ձեզ, երազներ՝, ետ բերեք անսուտ
Իմ ջահելության ցնորքն անսովեր...

Կամ էլ սա՝

Հնչե՛ց մեղեդին զանգերի լուսծ,—
Հավատս դու ես, ես ո՛ւմ աղոթեմ:
Իմ սե՛ր, մի՛ մնա ինձնից խոռված,
Ե՛կ, բանամ կուրծքդ՝ վանքս լուսեղեն:

Ե՛կ, բանամ վանքս. ոչ մի ուխտավոր
Այնպես հավատով չի աղոթելու,
Ինչպես որ ես եմ կրծքիդ լուսավոր
Մարմար խորանում իմ սերը լալու...

Վառեմ աչքերս մոմերի նման
Զո սրբության դեմ, թող այնքա՛ն վառվեն,
Որ այրվե՛ն, հպվե՛ն ու ես կուրանա՛մ,
Եվ կույր աչքերս կրծքե՛դ լույս խնդրեն...

Հովհ. Շիրազի սիրային բանաստեղծություններում հաճախ են հոլովվում «բոցն սիրտ», «սիրտ հառաչանք», «սիրտ զնդան», «խենթ քնար» և նման բառակապակցություններ: Դրանք գործ են ածվում՝ արտահայտելով բանաստեղծի այրումներն ու երազանքները, տազնալներն ու տրտունջները:

Եթե մի հայտարարի բերենք շիրազյան սիրո տեսանկյունը, ապա կարող ենք ասել, որ բանաստեղծն առհասարակ մարդկային կյանքում մեծ ու վճռական տեղ է հատկացնում սիրո զգացմունքին: Մի տեղ ասում է, որ սերն է «աշխարհը միշտ պահում բողբոջ», մյուս անգամ գրում է, որ կնոջ սիրտն է աշխարհի արմատը, մի այլ անգամ հայտնում է՝ «սիրուց անուշ բան չկա» և այլն և այլն:

Այս գիտակցության դեպքում Շիրազը հասկանալիորեն հիշում է նարեկացուն («անգամ նարեկացին կնոջն է երազել...»), Նահապետ Քուչակին և Սայաթ-Նովային, յուրովի արձագանքելով միջնադարյան հայրենների բաց անմիջականությանը և սայաթ-Նովյան տաղերի կրակվածությանը:

Շիրազի «սիրերգանքը» (սա իր հորինած բառն է) աստվածային սիրո բարձունքից իջնում է միջին զգացմունքի հեթանոսական կերպը («Ցերեկներս քրիստոնյա, գիշերներս հեթանոս», «Օրհնվես գիշեր, հավերժ օրհնվես», «Գիշերը սրտերի մեջ է սիրահարների» և այլն):

Շիրազը բազմաթիվ տարբերակներով արտահայտում է նաև սիրո ամենագործության («Ասես ողջ գարունն իմ մեջ է զարթնել»), սիրո եզակիության («Ամեն աղբյուրից խմել չի լինի»), սիրո իմաստուն շարչարանքի, ճակատագրի («Կարոտ մնացի մի նուրբ կնոջ») և հարակից գաղափարները:

Հաճախ նա դիմում է սիրային զգացմունքի արտահայտման միջնադարյան եղանակներին՝ վարդի ու սոխակի, սարի աղբյուրի և այլ մտապատկերների, որոնք արտահայտում են ժամանակակից հուզապրումներ:

Նրա սիրերգության մեջ ուրույն տեղ ունի «Սիսամանթո և Խջեզարե» պոեմը:

Դեռ վաղ պատանության բանաստեղծական ներշնչանքներից Շիրազը թաթախվել է ժողովրդական բանահյուսության ավազանում, այդ «թաթախ-

ման» ազդակներով բանաստեղծական կառուցվածքներ մոծել բանահյուսական սյուժեներ ու արտահայտչական գույներ, ժողովրդական ոճ ու դարձվածքներ:

1935-ին լույս տեսավ տակավին պատանի Շիրազի «Սիամանթո և Խեզարե»՝ «Հայ-քրդական ժողովրդական սիրավեպի» առաջին տարբերակը, որը նույնքան խոր տպավորություն թողեց, ինչպես «Գարնանամուտ» գրքի քնարերգության սթանզելի էջերը:

Այնուհետև պոեմն ունեցավ ևս հինգ հրատարակություն՝ 1947, 1955, 1958, 1970, 1979 թվականներին:

Տարբերակից տարբերակ բանաստեղծը փոփոխություններ է կատարել պոեմի կառուցվածքի և ձևաոճական համակարգի մեջ, հատկապես հարբուտացրել է սյուժետային տարողությունը և ոճային արտահայտման գույները: Վերջին հրատարակությունը նույնպես «նորացվել է» որոշ հատվածներով: Դրանք ժողովրդական հայտնի սիրավեպին հաղորդել են նոր, Շիրազի բանաստեղծական հայտնի սեփականություններին հարազատ գծեր ու երանգներ:

Անցած տարիների ընթացքում պոեմի կենսագրությունը լրացվել է նոր տվյալներով, լույս է տեսել աշխարհի և մեր երկրի մի շարք լեզուներով, մտել է ռադիոհաղորդումների կայուն ֆոնդը, պոեմի առանձին հատվածներ դարձել են երգիչների և ասմունքողների խաղացանկի ամենաբանուկ համարներից: Երրորդ անգամ պոեմը լույս է տեսել Գրիգոր Խանջյանի նկարազարդումներով, որոնք մրցանակներ են շահել գրքի միջազգային տոնավաճառներում:

Պոեմի լայն մասսայականությունը վկայող հարուստ տվյալների դեպքում զարմանք է հարուցում գրական քննադատություն... զարմանալի թերահավատությունը Շիրազի այդ գործի հանդեպ: Ժիշտ է, եղել են դրական շնչի շուտասելուկներ պոեմի մասին, բայց նրանց գնահատություններում իշխել են հարցականները, կոխման կետերը, չեզոք շեշտերը...

Նորագույն գրականության հերթական հանելուկներից մեկը...

Մինչ ժողովրդական ընթերցարանը և ռադիոլսարանը մեծ հափշտակությամբ վայելում էր Շիրազի սիրապատումը, գրական քննադատությունը «հնաճաշակ» ու «ժամանակավրեպ» խարաններով աչք է փակում ընթերցողների և ունկնդիրների բուռն, ինքնամոռաց հափշտակության հանդեպ:

Չանդրադառնալով Շիրազի ներշնչանքի բոլոր տարբերակներին, դիտենք ամենավերջին տարբերակը՝ 1935-ի նախնականի համեմատությամբ:

Առաջին տարբերակը հայ հովիվ Սիամանթոյի և քուրդ բեկի աղջիկ Խեզարեի ողբերգական վերջավորություն ունեցող սիրապատումն է՝ «արևելյան» հայտնի պատումների դրոշմով: Առաջին տարբերակը, իհարկե, վարակում էր և՛ բանաստեղծական խոսքի անմիջականությամբ, և՛ շիրազյան տողերի անհանգիստ ռիթմերով, և՛ «Սիամանթո-Խեզարե» սյուժեի ծավալման բնականությամբ:

Այնուամենայնիվ պատումը պոհանջում էր լրացուցիչ շեշտեր՝ ժողովրդական նյութի միջոցով հնչեցնելու նաև ազգային պատմությանը բնորոշ թեմաներ:

Տարբերակից տարբերակ նա ձգտում էր, որ ժողովրդական նյութի մշակումը դառնա առավելագույնս «շիրազյան», որ սիրային մոտիվի արժարժումների հետ միասին և դրան հավասար պոեմում տեղ ունենան նաև տա-

րինքը շարունակ իրեն մտահոգող ազգային-հայրենասիրական խնդիրները Սրանք, իհարկե, այսպես կոչված, «ածանցյալ» մոտիվներ են, իսկ պոեմի հիմնական առանցքը վերջին տարբերակում և՛ մնում է սիրո հավերժության մեծարանքը, ինչպես տարիներ առաջ նրա բովանդակությունը սահմանեց ռուս քննադատը Մ. Օգենը գրեց. «Նիզամու, Ֆիրդուսու, Դանտեի և Շեքսպիրի հավերժական թեման ի դիմ խորհրդային բանաստեղծի գտել է ոչ այնքան ժողովրդական լեգենդի նոր մեկնաբանին, որքան մաքուր և հավատարիմ զգացմունքի հավերժական թեման հայ պոեզիայում արտիստական շնչով մարմնացնողին»⁶:

Հովհաննես Ծիրազի մամուլչական ստեղծագործության «առանցքների» շարքում կարևորագույններից մեկը սերն է՝ այդ զգացմունքի պես-պես եղանակներով ու նրբերանգներով:

Պոեմի նոր տարբերակներում նա զգալիորեն հեռացել է ժողովրդական լեգենդի արտաքին դեպքերի օրձանագրություն-պատճենից՝ ավելի մոտենալով նույն լեգենդի «ներքին խորքերին»:

Անհետանալու շափ պոեմից նվազել են «սոցիոլոգիական հղումները» և առաջամաս են մղվել անձնվիրումի, հոգեկան ազատության ու հավատարմության մոտիվները: Այդ զգացմունքների կրողն է, առաջին հերթին, հայ հովիվ Սիամանթոն՝ Սիփանա լեռների գեղեցկագեմ ու քաղ, ասպետական հոգու տեր պատանին, որի սրտի երգը՝ արտաբերված նրանից անբաժան սրինգով, նշանավորում է լեռնաշխարհի հզոր ոգին.

...Ու նվազեց նա իր սիրած երազանուշ մեղեդին,
Երգով տարված ոչխարները արածելը թողեցին,
Դեռ նոր պոկած խոտը մնաց մի բլրաբի բերանում,
Ու երկու խոյ, որ կշտացել՝ իրար էին խոչանում,
Ջարկում էին ճակատ-ճակտի, կովում էին կատաղած,
Հետ քաշեցին եղջյուրները՝ մեղեդիով մեղմացած:
Ու հոտն իջավ լեռնալանջից ու դեպի ձորը քայլեց,
Երբ «ոչխարը ջուրը քաշող» եղանակը դալլալեց,
Իջավ, խմեց ու հետ եկավ, Երբ հովիվը վերստին
Մեղմ նվազեց «հոտը ջրից արոտ քաշող» մեղեդին...

Աղբյուրի մոտ հավաքված աղջիկների պատասխան-երգը («Արևը պաղ աղբյուրին, Ընկել կողոզա, Ծարավ եմ քո համբույրին, Աչքի լույս տղա») ճակատագրական այն կետն է, որից ծայր են առնում սիրահար-դարդիմանի տառապանքն ու ցավը, զգացմունքների այդ կենդանի «խաղի» մեջ ներթաշելով նաև խջեզարեին:

Սա ծնրադրում է Սիամանթոյի առջև.

— Կես վարդ, կես տուզտ՝ քո հղիկն եմ,
Քո երգի անմեղիկն եմ,
Ա՛խ, իմացիր, որ ալանի
Բերնին բուսած քո ձաղիկն եմ...
Այն այծյամն եմ, որ ծարավ է որսկանի,
Այն որսկանին, որ երկնքում որս կանի...

Պոեմի գործողությունները այսուհետև՝ «ճակատագրական ակնթարթից» սկսած ծավալվում են արևելյան սիրավեպերին բնորոշ ֆաբուլային գծերով ու խորհրդանշային հանգույցներով (ճակատագիր, երազներ, որսորդ-եղնիկ, սև ցուլ, կովոդ խոյեր և այլն):

Սիւսանթոյի և Խընգարեի սպարումների դրամատիկական շիկացումը հասնում է «ողբերգական սլաթթունի»։ դարանակալ նետից անդունդ ընկած Սիւսանթոյի կողքին շուտով հայտնվում է ինքնակամ անդունդը նետված Խընգարեն։

Սիրավեպի այս ընթացքին հետևում է շիրազյան վերջերգ-ընդհանրացումը.

Բայց այն ձորում, ամեն տարի, ամեն գարնան բացվելուն,
Երկու ծաղիկ են հայտնվում՝ երկու կակաշ տխրանուն։

Ասում են, թե շկաթ երկրում ոչ մի ծաղիկ՝ սիրտը սե,
Այն օրվանից աշխարհ եկան կակաշները սրտասե,

Երբ որ Խըն, Սիւսանթոն րնկան սիրո կես ճամփին,
Հնկան, հանգան, բայց սուրբ սիրուց աշխարհ եկան վերստին։

Աշխարհ եկան կակաշ դարձած, որ բացվում են դեռ այսպես՝
Իրենք կարմիր, սրտները սե՝ իրենց էն սե բախտի պես։

Ահա ինչու շուտ են թափվում նուրբ թերթերը կակաշի,
Շատ վիշտ տեսած՝ շուտ են թափվում՝ հենց որ մի շար ձեռք դիպի.

Բայց թեթևիով գլուխ գլխի՝ հավերժ իրար են նայում,
Մահվան մեջ էլ հավերժ սիրով, հավերժ իրար փայփայում...

Այս պոեմում ևս Հովհ. Շիրազը գտնվում է իր հայրենասիրական սեփականների շաղախի մեջ, լեգենդի մշակումը ծառայեցնելով որոշակի ապրումների հնչեցմանը։

Բանն այն է, որ «արտասյուծեալային քայլերը» ոչ միայն դուրս չեն ընկնում գործողությունների շղթայից, այլ, հակառակը, խորապես մերվում են և միասնանում։ Միասնացման, այսպես ասած, «մերանը», ինքը՝ բանաստեղծըն է, որը լեգենդի միջոցով ասպարեզ է հանել իր անհատականությունը՝ Սիրահարի և Հղձասացի։

Սիւսանթոն. իրապես Շիրազի «բանաստեղծական կրկնորդն է»՝ և՛ նրա սիրային կրակված ապրումների «դերակատարը» և՛ նրա հույսերի ու երազների մեկնարան-ըղձասացը։

Այս առումով պոեմին խոր շնչառություն են հաղորդում Սիւսանթոյի ազգային երազները, մասնավորապես «վերջին երազը»՝ աշխարհի ներդաշնակության գունեղ պատկերներով.

...Ու սիրածի գրկում տղան վերջին երազն էր տեսնում՝
Սուրբ օջախի իր ծուխն ահա մինչև Սիփան է հասնում,
Ինքը, սարի Սիւսանթոն, իր որդոց հետ պատանի,
Սիփանի տակ՝ իր ծովափին հողն է հերկում հայրենի.
...Գերանդի է սրում ահա Սիւսանթոն սրի տեղ,
Իր երազած արտն է հնձում որդիներով նորաբեղ.
Վանա ծովի հովն է երգում ու հովի պես ամոթխած,
Արտ է գալիս Խընգարեն, հացն է բերում իր թխած...

Հովհաննես Շիրազի շքեղ ձիրքերը՝ պատկերավոր սֆորիստիկ մտածողությունը, քանդակագործական-նկարչական տեսուկությունը, խոսքի երաժշտական-մեղեդիական պաշարներ հնչեցնելու հմտությունը, գեղջկական-ժողովրդական բառ ու բանի խոր զգացողությունը այն պայմաններն են, որոնք նպաստեցին լեգենդի մշակման լայն տարածմանը։

Շիրազը՝ մեզանում բանաստեղծական պատկերի անմրցակից վարպետը, հատկապես «Սիամանթո և Խջեզարի» պոեմում դիմել է լայնաշունչ ու տպավորիչ պատկերների, ինչպես.

Սիփան սարը, Սրփան սարը թագն է Սիփան սարերի,
Գրկել Հայոց կես աշխարհը՝ երթն է հսկում դարերի,
Մաղկե ոտքը՝ վանա ծովում, գլուխն՝ աստղ ու ամպերում,
Սանդուղք դառնի՝ երկինքն առնի՝ աստղ ու շանթ է ցած բերում:

Քանդակային-ճարտարապետական հիանալի մտահղացում է վանա ծովը շրջապատող լեռների ու լեռնագագաթների պատկերը՝

Արեն, ահա, վանա ծովից Ավախորիկ է ելնում,
Ավախորիկն առնում ուսին՝ վարագա ուն է հանում,
Վարագն առնում ու հանում է Մովսսարի վարդ ուսին,
Մովսսարը ուսին առնում ու տալիս է Առնոսին,
Առնոսն արեն առնում ուսին, ուն է հանում Մարութա,
Մարութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Նեմրութա,
Նեմրութա սարն ուսին առնում՝ ուն է հանում Անդորի,
Անդորն արեն առնում ուսին՝ ուն է հանում Քոնդրակի,
Քոնդրակն առնում ու Գրգուսի ուն է հանում ժպտալով,
Գրգուսն արև առնում ուսին՝ այսպես ուն-ու տալով
Սիփան սարի ուն են հանում, և արևը Սիփանին
Առավոտն է թագադրում, վերածնում հույսը հին...

Թեև պոեմն ամբողջությամբ շնչում է երաժշտականությամբ՝ խաղաղվող ու ահագնացող ութմերով, սուկային իրա նկարագրին առանձին հմայք են տալիս ժողովրդական ասերգային խաղիկների նմանությամբ հյուսված սիրերգերը՝ մեներգերն ու զուգերգերը («—Ա՛յ աղբյուր, ուխտի աղբյուր», «—Բախտ կա կարմիր, բախտ կա սև», «—Հիմա ով է ձեզ համբուրում, Մովսսարիս ծաղիկներ», «—Ո՛ւր ես, մալու, իմ վանա ծով», «Այ գիշեր, դարմի դառնա», «—Ամպեց, կորավ լուսնկալին» և այլն), որոնք մոտիկ են հայկական ժողովրդական երգարանը:

7

Հովհ. Շիրազի քնարերգության ուժեղ ներշնչանքներից են մայրական, հայրական, որդիական շարքերը՝ իր մոր, հոր, որդիների կերպարներով, — բնության Պանին հավասարեցված հոր, մայրությունը մարմնացնող մոր պատկերացումներով, որդիներին ուղղած պատգամներով ու կոտակներով:

Այդ ներշնչանքներում տրոփում են բանաստեղծի ամենաթանկ ու ամենահարազատ զգացողությունները:

«Հայրիկիս վերադարձը» բանաստեղծությունից.

Կգար հայրս Շիրակի հովերի հետ իրիկվա,
Կշողշողար բահն ուսին, սարից Էլնող լուսնի պես,
Կգար հայրս, կհիշեմ, երազի պես երեկվա,
Կարծես աշխարհն էր մտնում մեր խրճիթի դռով ներս...

Հոր կերպարին անդրադառնալիս Շիրազը գիրազանցորեն շեշտում է հողագործ-բուստանչի լինելու պարագան, հայ մարդու և հայրենի հողի դաշինքի գաղափարը: Նրա պոեզիայի հումանիստական բովանդակությունը և ժողովրդական շունչը յուրովի արտահայտվել է նաև մորը նվիրված բանաս-

տեղծութիւններում, որոնք գրվել են երկար տարիների ընթացքում և ամբողջացել «Հուշարձան մայրիկիս» գրքի մեջ:

Շարունակելով հայ ժողովրդական բանահյուսության՝ պանդխտական երգերի և հայ դասական բանաստեղծության (Ս. Շահազիզ՝ «Երազ», Ա. Իսահակյան, Վ. Տերյան) ավանդները, Շիրազը մայրական սիրո փառաբանության ազգային մոտիվը վերափոխատվորում է նոր ձևով, շեշտը գցելով մայրության՝ իբրև կեցության բարձրագույն սկզբունքի վրա:

Ճիշտ է նկատված Ավ. Իսահակյանի և Հովհ. Շիրազի՝ մորը նվիրված բանաստեղծությունների յուրահատկությունը. «Իսահակյանը երգել է մոր սերը դեպի որդին, Շիրազը երգում է որդու սերը դեպի մայրը»: Այս տարբերությունը որոշել է զգացմունքի մեկնաբանության մեկնակետը. Ավ. Իսահակյանի հայացքով, մայրը՝ «Վերին աստվածությունը», հասարակացվում է իբրև կարոտներով ու մորմոքներով վերապրող էություն, իսկ Շիրազի հայացքով, ամենքիս խոնարհ, սովորական մայրը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին («...Մայրս այս մայր երկրի մեջ, արևի դեմ մի ճրագ» կամ «Մեր տան աղբյուրն է մայրս... Մեր տուն աստվածն է մայրս...»): Ինչպես հայրենի բնանկարի կերպարը, մոր կերպարը ևս Շիրազը բացահայտում է ասքի ու հեքիաթի ժողովրդական մեկնակետով: Այդպիսի մի գլուխգործոց է հետևյալ պատումը.

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

Գերեզմանի այս հնովում
Մեղմ դիզվում է թախծալից,
Մորս վրա մարմարվում՝
Շիրմաքար է թվում ինձ:

Այնպես մեղմիվ է դնում
Աստված փաթիլ փաթիլին
Որ չցավի՝ ողջ կյանքում
Մորս ցաված սիրտը հին:

Փաթիլվում է մեղմաձյուն,
Մարմարվում է մեղմաքար,
Աստված ինքն է ստեղծում
Մորս վրա շիրմաքար:

8

Հովհաննես Շիրազի ստեղծագործության հայրենասիրական բովանդակությունը՝ պատմական Հայաստանի կորստյան ցավագին վերապրումներից և Արարատյան-Մասիսյան սևեռումներից բացի, ասպարեզ է բերում նաև այլևայլ երակներ: Դրանցից նշանակալից է հատկապես հայոց լեզվի մեծաբանքը իբրև ազգային գոյության ամենամուր թիկունքի, իբրև ազգափրկիչ երևույթի:

Հայոց լեզվի մեծարանքները առավելապես պատգամ-պատվիրաններ են՝ ուղղված հայությանը.

Ու թող լցվեն հայոց խոսքով
Հայ ականքներն հայոց ոսկով...

Ըստ Շիրազի «Նա է հայ», ով խոսում է մայրենի բարբառով:

Հայոց լեզվով, որ միշտ ջահել,
Մեզ բյուր դարեր հայ է պահել:
Մեր ողնաշար, մեր ազգի սյուն,
Աշխարհաքույր հայոց լեզուն,
Որ մշտապես Մասիսի պես՝
Ընդդեմ ձուլման ահ ու մահի,
Մեզ հավիտյան հայ կպահի,
Մեծ մաշտոցի անմահ ոգին՝
Հայոց լեզու՝ Թուր-կայծակին:

Այս գիտակցությամբ էլ Շիրազը մեծարում է ոչ միայն Մեսրոպ Մաշտոցին՝ ազգային գոյության հանձարեղ գյուտարարին, հայոց երեսունվեց զինվորի ստեղծողին, այլև ազգային պատմության երկրորդ լուսավորչին՝ Խաչատուր Լեոնիդյանին, իրա առաքելության և սխրագործության բարձրակետը համարելով հայոց լեզվի ճակատագրական դերի պատկերացումը ազգային գոյության մաքսողմններում: Բանաստեղծին մտահոգում է հայոց լեզվի ճակատագիրը («Ազիզ պահեք հայոց լեզուն», «Ով լքում է իր հայ լեզուն՝ նա իր ազգի մահն է ուզում») և այդ թեմայով գրել է մի շարք հրաշալի բանաստեղծություններ, դրանց թվում «Վարդան Մամիկոնյանի հավերժությունը»՝

Ավարայրի դաշտն է հրկեզ՝
Գրասեղանն իմ լոխ,
Դաշտ եմ խուժել վարդանի պես՝
Թուր-կայծակին իմ ձեռքին...

Դուրս չեմ գալու՝ վարդանի պես
Ծա կգոհվեմ այս դաշտում,
Որ շղիպչեն հայոց լեզվին
Ժամանակներն անկշռում...

Բանաստեղծությունների մի այլ շարքի մեջ էլ նա ողբում է ազգային կոտորածների՝ եղեռնի նահատակների հիշատակը («Մեծ եղեռնի հուշարձանի առաջ», «Իմ հոգեհանգիստը», «Խույճ, Հայաստանի լեռներ» և այլն): Այդ նյութով Շիրազը գրել է նաև «Հայոց Դանթեականը» երկարաշունչ ու մեծաշունչ պոեմը:

Եվրոպական գրականության մատյաններից հայոց պատմության մեջ մտած գլխավոր դեմքերից մեկն է Դանթեն՝ «Աստվածային կատակերգություն» պոեմով: Մասնավորապես XX դարասկզբին հայ բանաստեղծները դանթեական զուգորդություններին կին դիմում հայոց արյունոտ ճակատագրի մեծ ծավալն ու ժողովրդի անհրեակայելի ողբերգությունը պատմելու համար:

Արդեն Սիամանթոյի «Դյուցազնորեն» շարքում հայոց ճակատագիրը համեմատվեց դանթեական ճանապարհի հետ, իսկ նրանից մի քանի տարի անց տակավին երիտասարդ Չարենցը գրեց «Դանթեական առասպել» հարցականների պոեմը՝ ընդգծելով պատերազմի ավերածությունների դեմ: Դանթեի «Դոփքի» կառուցվածքը՝ անդրշիրիմյան թափառումների տեսիլքը, հետագայում տեղ գտավ Չարենցի «Մահվան տեսիլ» պոեմի (1933) կառուցվածքում: Այն պոեմի, որտեղ բանաստեղծը գնահատում է հայոց ազգային շար-

ժողովները՝ ժողովրդի հավաքական զանգվածների շարժարանաց տեսիլքի խառնապատկերային նյութի հիման վրա:

Դանթեական զուգորդությունը չէր կարող անարձագունք մնալ երկրորդ համաշխարհային պատերազմի ահեղ թվականներին՝ ֆաշիստական բարբարոսության խրախճանքի տարիներին:

Հենց այդ ժամանակ էլ տակավին երիտասարդ Հովհաննես Շիրազը, ինչպես վկայում են ժամանակակիցները, գրում է «Հայոց Դանթեականը» պոեմի առաջին տարբերակը՝ հայոց շարադետ ճակատագրի միջոցով հնչեցնելու պատերազմների՝ մարդկության և կյանքի մեծագույն թշնամու դատապարտման խորհուրդներ:

Ինչ-ինչ պատճառներով ոչ պոեմի ծննդյան թվականներին, ոչ էլ հետագայում «Հայոց Դանթեականը» չի արժանանում տպագրության բախտին՝ «անհայտության» տարիների ընթացքում նախնական տարբերակից վերաճելով հայոց պատմության եղբրական անցքերի մասին պատմող մոնումենտալ կտավի:

«Հայոց Դանթեականը» ևս յուրօրինակ տեսլապոեմ է. մեծն Դանթեն, ապա հայոց պատմության որբացած ոգիներին՝ Գրիգոր Նարեկացուն, Կոմիտասին, Անդրանիկ զորավորին, Հովհաննես Ալավզովսկուն և այլոց, «փոքր Հովհաննես» վերամկրտված բանաստեղծը առաջնորդում է պատմական Հայաստանի տարածքով մեկ, որտեղ սեղի ունեցավ մարդկության պատմության մեջ առաջին ցեղասպանության ոճիրը:

Մեկը մյուսի հետևից վեր են հառնում եղեռնապատումի տեսլապատկերները՝ սարսափի, զարհուրանքի, շարժարանքի պատկերներ, որոնց առջև նսեմանում են անգամ դանթեական դժոխքի գույները, իսկ դրանց ստեղծողը այդ ողբերգական պատկերների ահավոր շափերից կարկամում է:

Շիրազի գեղարվեստական խնդիրը միայն եղեռնապատումը չի եղել: Քաջ ծանոթ լինելով XIX դարավերջի պատմության իրադարձություններին, նա ազգային կոտորածների կողքին ներկայացրել է նաև հայ ժողովրդի ընդդիմադիր տարերքը՝ ի դեմս հայդուկային ազատագրական շարժման հայտնի այն հերոսների, որոնք իրենց կյանքը դրին հայրենյաց զոհասեղանին:

Մարդասեր և այլասեր բանաստեղծին միանգամայն խորթ է ազգային վրիժառություն ու քինախնդրության զգացմունքը: Նրան այցելության է եկել ոչ թե նեմեսիդյան վրեժի Մուսան, այլ «հիշողության դատաստանի» բարձր հուզապրումը՝ ասպարեզ կոչելով բանաստեղծի դատապարտող խոսքը ցեղասպանության և՛ «անհայտ» հրահանգիչների, և՛ անմիջական իրագործողների՝ Թալեաթ-էնվեր-Ջեմալ-նազըմ եղեռնածինների հանդեպ: Միանգամայն հասկանալի է «Հայոց Դանթեական» տեսլապոեմի շիրազյան ժանրային դասակարգումը՝ դատաստանամատյան:

Խղճի ու բանականության, մարդկայնության ու ասպետականության կանոններով հյուսված մեղադրական թուղթ, որը պետք է գրվիր, չէր կարող չգրվել:

Շիրազը իրավացի է, երբ հիշողության օրենքի տրամաբանությամբ վկայակոչում է այն անլուր տառապանքներն ու շարշարանքները, որին, սկսած սուլթան Համիդի ժամանակներից մինչև Աթաթյուրք, ենթարկվեց անմեղ, աշխատասեր, այլասեր հայ ժողովրդական զանգվածը: Պատմության արյունոտ հատվածը տեղադրելով իր երեակայական տեսիլքային ճանապարհ-

հորդուքյան «պարունակներում», Շիրազը չի սահմանափակվում լուկ հայկական կոտորածների նկարագրությամբ, այլև քաղաքակիրթ մարդկության համար այդ ամոթալի փաստից ուղեղ է կապում դեպի առհասարակ պատերազմների և գեներգիզների դեմ ծառացող հումանիստական գաղափարախոսությունը:

Սա էլ հենց Շիրազի տեսլողորային դատաստանամատյանի մեծ ընդհանրացումն է, որը ծավալվում է պոեմի ամբողջական կառուցվածքի մի ծայրից մյուսը:

Այս հույժ արդիական գաղափարը, բնականաբար, պարտադրել է համապատասխան գեղարվեստական-ոճային լուծումներ, ձև ու կառուցվածք:

«Հայոց Դանթեականի» բազմաշերտ արտահայտչության ամենատպալուրիշ շերտերից մեկը բանաստեղծական մենախոսության ձևի մեջ դրված հրովարտակային դիմումի շերտն է, որի միջոցով Շիրազը պատմական անցուղարձը ներկայացնում է հուզական-քաղաքացիական մեկնաբանություններով, եղեռնածինների դեմ եղեռնամարտիկի ուղղած այրող ու խորանոց խոսքերով:

«Հայոց Դանթեական» պոեմի ամենացայտուն գծերից մեկը գաղափարի և դրա արտահայտման ձևերի ներդաշնակությունն է: Պոեմում ևս Շիրազը գտնվում է հզոր պատկերավորության և ճկուն լեզվագործածության վաղեմի տարերքի մեջ,— բանաստեղծական պատկերները հաջորդում են միմյանց զարնանային հեղեղների թափով ու զորությամբ, բառարանային բառերը վերականգնանում են նոր իմաստներով՝ իրենց վրա վերցնելով մոլեգնած անլուելի վերապրումների ամբողջ ծանրությունը:

Շիրազը տարիներ շարունակ հետևողականորեն անդրադարձել է գեղարվեստի էության և մասնավորապես քնարերգության խնդիրներին: Գեղագիտության հարցերի շիրազյան արժարժումները վերաբերում են նաև իր ճակատագրին, իր քնարերգության գնահատմանը:

Այս առումով միանգամայն ուշագրավ է այն ինքնագնահատականը, որ Շիրազը տվել է «Ճանապարհ դեպի ծով (Իմ գրական տասնամյակին)» բանաստեղծության մեջ.

Մանուկ ոգիդ կոխարդվեց հովիտներին հեռավոր,
Հեղեղի պես իջար ցած զարնանագեղ լիճներից,
Հեղեղի պես իջար ցած հազարագույն ու պղտոր,
Խոտեր պոկած ու քարեր, վարդեր պոկած քո ճամփից:
Տիղմ ու ոսկի հույզերով հեղեղի պես իջար ցած՝
Քո կարոտած հեքիաթի հովիտները մտնելով...

Իրեն համարելով հեղեղներից ծնված աղբյուր, Շիրազն ասում է, որ ծովն է մտնում մերթ իմաստուն, մերթ մոլորված, բոլոր դեպքերում սեփական քնարի ոսկի գանձերով:

Առաջին տասնամյակի բանաստեղծություններից ուշագրավ է նաև «Նկարիչներին» հղված ձոնը՝ այսպիսի ընդհանրացումներով.

Քեկուզ բնության գույները բոլոր
Հրաշքով առնես քո ծով կոավին,
Նորից չես հասնի բնությանը խոր,
Քո ծով կոավով փոքր ես տակավին:

Բայց եթե վրձնես այդ գույների հետ

Եվ մարդու ոգու գույները բոլոր,
Կապրես քո մի բուռ կտավով հավետ՝
Մարդու պես վսեմ, բնության պես խոր:

Այս հայացքով Շիրազը բարձր է գնահատում նաև «Հայ ճարտարապետությունը», որը «ոգու տուրերքն է հրաշագործել» Խաչատուր Աբովյանի, Կոմիտասի՝

Երգիդ մեջ կարոտներ ու կանչ, գարնան
ձյուն ու բացված վերքեր,
Թվում է քո սիրտն է միակ քնարը մեր հին
հայկական...

Դեմ գնալով իրականության արձանագրական պատճենմանը, նա հռչակում է ոգու՝ «աստվածային շշուռի», գեղագիտական դավանանքը: Զսփազանց հետաքրքրական են ինքնաբերական գրությունները.

Ինչ որ երգեցիք պղնձյա փողով,
Ես զմբուխտ սարից սրնգերգեցի...

Ուշագրավ են նաև այն խոստովանությունները, որոնք վերաբերում են իր քնարի և դարի առնչակցությանը:

Ահա դրանցից մեկը.

Բոլոր դարերն իմ հոգում՝
Ես միշտ հետն եմ իմ դարի,
Բոլոր սարերն իմ երգում՝
Ես պոետն եմ իմ դարի:

Սա բանաստեղծության ժողովրդայնության շիրազյան պատկերացումն է, նրան զբաղեցնող հարցերի հարցի պատասխանը:

Հոգիներում ծիսածաններ դրոշմող բանաստեղծական տողերի անմահության մտքի շարունակությունն է նաև այս բանաձևումը՝ «Պատասխան մի բանաստեղծի» հրովարտակից.

Գործով ձգտիր գագաթներին՝
Վար իշնելով վեր բարձրացիր,
Թե ուզում ես անմահ մնալ՝
Ժողովրդիդ սիրտը դարձիր...

Այստեղից էլ Շիրազը կամուրջ է գցում դեպի իր աշխարհը:

Բանավեճային նման տողերը պատասխան են ժամանակի քննադատությանը, որը բազմատեսակ հարցադրումներ էր կախում Շիրազի քնարերգության վրա՝ համարելով «ժամանակավրեպ», «ուշացած», մի խոսքով՝ պատմական անախրոնիզմ:

Շիրազը, բնականաբար, ծառանում էր մտերմական-անձնական-ոգեկան ապրումների քնարի սահմանափակումների դեմ, ասպարեզ հանելով իր յուրօրինակ պատկերացումները, մասնավորապես «լիրիկայի» և «տիխիկայի» հակադրությունները: Նա, իհարկե, չափազանցում էր, երբ բազմիցս սվիտներով գրոհված քնարերգություն կաշկանդանքները կապում էր բացառապես տիխիկայի «կործանարար» լիցքերի հետ, «շիրազավարի» արձագանքելով այն երկարատև բանավեճին, որը համամիութենական լայն շրջագծով տեղի էր ունենում «ֆիզիկների» և «լիրիկների» միջև:

Սակայն նա ամենևին չէր սխալվում, գտնելով, որ քնարերգությունն ունի զարգացման նոր ու լայն հնարավորություններ՝

Վարդ ու սոխակի դարը չի անցել,
Զի անցել դարը վարդ ու սոխակի,
Զուր եք, ագռավներ, դուք իրար անցել,
Հավերժ է դարը մարդ ու սոխակի:

Նաև՝

Նոր կյանքն է բույնը վարդ ու սոխակի...

Այստեղից «Քնարերգական» բանաստեղծության ընդհանրացումը.

Երբեք չի մեռնի քնքուշ լիրիկան,
Այն ո՞ր գարունն է, որ վարդ չի բերել,
Այն ո՞վ է, որ իր սիրած աղջկան
Զի տենում թեկուզ երգով համբուրել...

Կամ այն ո՞ր ժայռի մոայլ շրթունքից
Դուրս չի բողբոջել գեթ մի մանուշակ,
Այն ո՞ր գարնանը, թեկուզ դժոխքից
Զի վերադարձրել սոխակն անուշակ—

Ու թե իրավ է մարդը քնքշացել՝
Խնչպես կարող է մեռնել լիրիկան...

Այնուհետև՝

Այն դարը, որ սուրբ լիրիկա չունի՝
Այն դարը դատարկ բույն է թռչունի
Մազե կամուրջով անցնում է, սակայն,
Մեր վազրահալած եղնիկ լիրիկան...

Այս բանաստեղծության տարեթիվը՝ 1951, վկայում է այն դժվարին, ծանր օրերը, երբ քնարերգության ճանապարհը պատած էր փուշ ու տատակով, հրե ստեղծագործական հանդգնություն էր պետք թափանցելու մարդկային հոգու ներանձամբները: Շիրազն, իրապես, հանդուգն կեցվածքի մեջ էր՝ «Ես՝ լիրիկայի հավերժի գուշակ»:

Շիրազը մեծացնում է բանաստեղծի կյանքում ունեցած դերի ու տեղի պատկերացումները՝

Բանաստեղծը երկրի արքան է միակ՝
Թեկուզ անթագ, անքանակ...

Այնուհետև՝

Բանաստեղծը՝ մշտավար մոմն ազգային,
Կերտն՝ համամարդկային...

Նաև՝

Բանաստեղծի օթեանը սիրտն է վառ
Ոչ թե ուղեղն իր մթար...

Բանաստեղծի սիրտը համեմատվում է ընկույզի հետ՝

Ընկույզի նման, դրոից ես դու բիրտ,
Ներսից քնքուշ ես, անուշ ես, իմ սիրտ...

Թեև կենդանության օրոք Հովհաննես Շիրազի պոեզիան ուներ անհամար երկրպագուներ-ընթերցողներ և այնպիսի գնահատողներ, ինչպես Ավ. Իսահակյանը, Արշակ Զոպանյանը, Գ. Մահարին, ռուս և այլազգի շատ քրն-

նադատներ (որոնք նրա ստեղծագործության մեջ հայտնագործում էին պոեզիայի իսկական ոգին, «աստվածային շունչը»), սակայն մի այլ կարծիք էլ այդ պոեզիան համարում էր «պատմական անախրոնիզմ»: Իբրև թե այս մեծ աշխարհին անհաղորդ ու նրա անցուղաճից մեկուսացած մի բանաստեղծ աշխարհը պատկերացնում է հեռավոր հովիտների մեջ ծվարած խրճիթի կերպարանքով, ուր չեն հասնում ժամանակակից կյանքի ուրախությունները: Դեռ ավելին. ոմանք էլ նրա քնարը համարում էին իրականությունից խզման բնորոշ երևույթ, արդեն դարձն անցած բանաստեղծական մտածողության վերապրուկ: Ի պատասխան այդ վերագրումների ու նախապաշարմունքների բանաստեղծը անհրաժեշտաբար ասպարեզ էր հանում «Ֆիզիկների» և «լիրիկների» վեճի իր տարբերակը («տեխնիկա» և «լիրիկա») բանաստեղծական ենթաբնույթով, պոեզիայի հավերժական ոգու իր պատկերացումները և ժամանակակից էություն իր բացատրությունները:

Չե՞ք զգում, արդյոք, որ իմ տողերում,
Իմ քնքուշ, իմ նուրբ, իմ սուրբ խղճի մեջ,
Իմ՝ երգի փոխված սիրո տողերում
Մեր ժամանակի շունչն է անշնչ,
Մեր դարի շունչն է, ու փոթորկաբեր
Ամպերն են անցնում, թողնում երգս պերճ,
Թողնում ծիածան՝ հոգիներիդ մեջ...

Ամենուրեք՝ բոլոր հոգիների մեջ, համաշխարհի բոլոր ծայրերում ծիածան կապելու ըղձասացությունը առհասարակ բարձր պոեզիայի խնդիրն է, նաև Շիրազի պոեզիայի, որը, ի տարբերություն կյանքի փաստերի արժանազրական հղումների, կոչված է գոյության իդեալական կերպերի հաստատմանը:

Բանաստեղծական այս օգնիլ և ճշմարիտ կեցվածքը, բնականաբար, Հովհաննես Շիրազի պոեզիան կապում է երևույթների սրբագործման՝ աստվածացման գեղագիտությանը, որի արտահայտություններն են բիբլիական Արարատի տեսիլքները, մայրենի լեզվի ու գրերի մեծարանքները, ժողովրդի սկզբային պատմության հիշատակների ու աշխարհագրական հայտնի անունների սրբացումները, ծնրագրումները բնության մասունքների առջև («Թողեք, թողեք երգեմ, ծաղիկները երգեմ», «Այնպես ջինջ է դաշտը ձնել») և այլն:

Երևույթների էքստատիկ ընկալման՝ գեղագիտությունը այն մեկնակետն է, որով Շիրազը հարազատության խոր կապեր է հայտնագործում աշխարհի և մարդկության իդեալների, կեցության վեճ ու կատարյալ սկզբունքների հետ:

Գրական մոտաքից սկսած մինչև վերջին տարիների փիլիսոփայական քառյակները Շիրազը մեծարում է աշխարհի ներդաշնակության հիմքերը՝ հեռաստանների կարոտ, գարնանամուտի ծննդյան երկունք, արծվային ճախրանքներ, գիշերների մեջ բուցվող լուսամուտագումներ, ծաղիկների երազային տեսիլքներ, լեռնային արհեստներ, հովքերի դալայլ, լույսի խրախուժանքներ, բարձրագույն բազմեր, երկնային գահեր... Ասված է, որ բանաստեղծները, նույնիսկ ամենից ավելի իրականությունն առարկայական տեսագծիրեն հակվածները, չեն կարող ումանտիկներ չլինել: Դրա մի ցայտուն ապացույցը հենց Շիրազի պոեզիան է՝ մարդկային հոգու հզորության բազ-

մակերպ ռոմանտիկական խորհրդանշաններով: Ռոմանտիկական աշխարհագրացողությունը Շիրազի բանաստեղծությունը պատկում է մաքսիմալիստական չափանիշներով:

...նորից գարուն է, սարերը ելնեմ,
Կայծակների հետ բախվեմ ամպերում...

Այսպիսին է Շիրազի պատկերացումը Մարդու մասին, գլխատառով Մարդու, որին նա տեղադրեց երկնքում աստծո փոխարեն, իբրև կյանքի արարիչ, բանական, ստեղծագործ սկզբունքների լծակիր: Մաքսիմալիստական ռոմանտիկական կենսափիլիսոփայությունը ունցնում է Շիրազի ամբողջ ստեղծագործության՝ նրա քնարական էպոսի միջով, վերաճելով հումանիստական կուռ համակարգի, որով մարդը բարձրացվում է աստվածության աստիճանին:

Այսուամենայնիվ, Շիրազը չհանգեց բնության երևույթների միաստիֆիկացիային, չդարձավ «պանթեիստ», այլ մնաց իրականության հողի վրա, մարդու իրական տագնապնների, հոգսերի և հույսերի ոլորտում: Առավելապես ազգային հույսերի, ազգային ըղձառացության, որի արտահայտություններն են նրա բազմաբանակ պատվիրոսները, հրովարտակները, տեսիլքները, ուխտերն ու կտակները, շիրազյան գեղարվեստական սեռոմանների ամբողջական կառուցվածքը, որը վկայում է բանաստեղծի ժողովրդամոեմ կենցվածքը: Շիրազի աշխարհատեսության հենարանը ժողովրդական զգացմունքների և մըտքերի, ապրումների ու հույսերի անհուն ծովին առնչվելն է. նա շնչում էր հայրենիքի շնչով, ապրում էր ժողովրդի սրտով, երազում էր ժողովրդի մըտքով:

Ժողովրդական զգացմունքների նախնական պարզության, երազների ու հույսերի խորության կնիքներով նրա ստեղծագործությունը ճանապարհ էր բացում դեպի ժողովրդի հոգու նվիրական գաղտնաբանները: Ի դեմս Հովհաննես Շիրազի պոեզիայի ժողովուրդը գնահատում էր իր պատգամախոսին, ըղձառացին, իր հոգեկան աշխարհի թարգմանչին:

Ջարմանալի չէ, որ ժողովրդական լսարանները անմնացորդ էություն մը ունկնդրում էին Շիրազի բանաստեղծությունների աամունքը և նրա տեքստերով հյուսված համերգային ծրագրերը, ծափերի տարափով էին դիմավորում Շիրազի երևալը այլևայլ դահլիճներում:

Հովհ. Շիրազն, իրապես, ամբողջովին իր բանաստեղծական տող ու տներին մեջ է, իր նվիրական զգացմունքների, իր գեղարվեստական հանրածանոթ սեռոմանների:

«Շիրազի երևույթը» (Փենոմենը) հուշում է շատ ճշմարտություններ. սուաջին հերթին այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը խոր արմատներով պետք է արտահայտի ժողովրդական զգացմունքների հարստությունը և իսկությունը, այդ ամենը ուետք է արտահայտի բանաստեղծական պատկերավորության դարավոր օրենքներին հավասարմագրված, պետք է լինի ներքին ձևի և ոչ թե արտաքին պաճուճանքի փաստ: Այս ճշմարտություններով Շիրազը ևս, ինչպես բոլոր կոչվածները, մասնակցում է ժամանակակից պոեզիայի զարգացման շուրջը պարբերաբար բռնկվող ասուլիսներին, հաստատելով առաջին հերթին բանաստեղծության պատկերավորության պարտադիր նախապայմանի մեծ կանոնը:

Բանն այն է, որ «մոգիռն» երևալու համար շատ րանաստեղծներ (գրանց մեջ կան նաև շնորհալիները), ոչ միայն մեղանում, այլ ամհնուրեք, պատկերը փոխարինում են բանաձևով, հրովարտակով, սրամիտ խոսքով, դիզակտիկայով, անգամ գուշակում են «պատկերավորության ճգնաժամ», կամ դրա աղբյուրի սպառման մայրամուտ:

Հովհաննէս Շիրազի պոեզիայի լայն, համաժողովրդական մասսայականության փուտը մի անգամ ևս ապացուցում է, որ, ի տարբերություն արտաքին, ցուցադրական նորարարության, այս մեծ երկնքի տակ կա նաև ներքին, իրապես ճշմարիտ նորարարություն, որի ստույգ բանաձևը երգի հրեղենությունն է՝

«Հողեղեն եմ առանց երգ, ես երգով եմ հրեղեն»:

1957—1985 ԹԹ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

ՊՈԵԶԻԱ

Պոեզիայի նոր շրջափուլը սկսվեց հիսնական թվականների երկրորդ կեսից և շարունակում է մինչև այսօր:

Նոր փուլը սկիզբ առավ հասարակության կյանքի սահմանագծային կոորդինատներում:

Կուսակցության XX համագումարի կենտրոն շունչը արտահայտություն գտավ հասարակական գիտակցության այլևայլ առաքարեզներում, նաև գեղարվեստական ստեղծագործության այնպիսի ճկուն և շրջադարձերի ընդունակ ասպարեզում, ինչպիսին բանաստեղծությունն է: Ծայր առավ «բանաստեղծական դիրքերի» վերանայման խոր ընթացք: Խրատաբանական, գունազարդող, շքերթային, հոետորական, ներբողագրական բառ ու բանին տրված տուրքերն այլևս դիտվում են իբրև ներշնչանքների կաշկանդանքներ, բանաստեղծության բուն տարերքը սահմանափակող իրողություններ:

Բանաստեղծները գրում են ինքնադատապարտող խոսքեր, որոնցով հրաժարվում են ծնծղանների ու թմբուկների հրավառությունից: Ահա ամենից ավելի մասսայական բանաստեղծի՝ Նաիրի Զարյանի, ինքնադատապարտման խոսքը.

Ես մոլորվել եմ շատ անգամ,
Դու ինձ ներիր, իմ ժողովուրդ,
Խաբել են ինձ կանչերը սուտ,
Ես մոլորվել եմ շատ անգամ...

Նման անկեղծ խոստովանություններով՝ ժամանակաշրջանի հակաբնական և հակաբանական երևույթներին տված բնութագրերով հանդես եկան դրեթե բոլոր գործող բանաստեղծները, հայտնելով, որ քիչ են գրել ներշնչանքի բանաստեղծություններ, իսկ գրածները մեծամասամբ եղել են՝ անհղացում, չոր ու ցամաք, դիդակտիկական, հոետորական հնչերանգների «ձևավորումներ»: Մի խոսքով՝ վերանայման ընթացքը տեղի է ունենում մարդկային ճշմարիտ հոգեբանությունը վերադառնալու սլաքով: Այդ մասին խոսակցություն բացվեց Հայաստանի գրողների երրորդ (1954) և խորհրդային գրողների համամիութենական երկրորդ համագումարի (1954) մի շարք ռուս և այլազգի պատվիրակների ելույթներում:

Այսպես աստիճանաբար հասունանում է պոեզիայի բուն խնդիրների խոր և արմատական գրվածքի ժամանակը:

XX համագումարը անվիճելիորեն ուժեղ դրոշմ է թողնում նաև բանաստեղծական ստեղծագործության ճակատագրի վրա՝ նրա զարգացման ուղղությունը շրջելով դեպի մարդու ներաշխարհը, հոգեբանական կրն-

ճիւղներն ու կոնֆլիկտային իրադրութիւնները: Նման պայմաններում ծայր են առնում ասուլիսները՝ բանաստեղծութեան զարգացման ուղիների և հարակից խնդիրների շուրջը: Սա վերաբերում է հատկապէս 60-ական թվականներին, երբ ամբողջ հասակով մեկ ծառանում է բանաստեղծութեան նոր մոդելների հայտնագործման ու հնացած պատկերացումներից լիցքաթափվելու խնդիրը:

Ինչպէս միշտ, զարգացման նախորդ փուլերի պէս, գեղարվեստական առաջին բնագծերի վրա հայտնվում է բանաստեղծությունը: 1965-ին «Գրական թերթում» տպագրվում է տողերիս հեղինակի հոգվածաշարը (№ № 8, 10, 12, 14, 18), որով արժարժվում են բանաստեղծութեան էութեան, ավանդույթների և նորարարութեան, ձևի և բովանդակութեան, ազգային օրինամենտի, բանաստեղծական զգացողութեան տիպերի և այլ խնդիրներ: Հոգվածների դեմ գրվում են մի շարք ընդդիմախոսություններ, որոնց թվում էր Գ. Մահարու սուր և կրքոտ բանավեճը:

Զնայած առանձին դրույթների մեկնաբանութեան հապճեպութեանը և առանձին անփութ (շուտափութ) արտահայտություններին, հոգվածաշարը ունեցավ դրական նշանակություն՝ խախտելով գրական անդորրը: Ուշագրավ էին հատկապէս պատկերի ազգային դրոշմին, ապրումի և խոսքի համապատասխանութեանը, ձեռագրերի բաղմազանութեանը, վարպետութեան շղթային և այլն, վերաբերող մտորումները:

Պոեզիայում այդ օրերին գծվում էր ուրակական նոր սահմանագիծ, մարդու էութեան ճանաչման սահմանագիծը: Դեռ չէին լուր առաջին ասուլիսի խոսակցությունները, երբ սկսվեց մի նոր բանավեճ, որի շարժառիթը եղավ Վահագն Դավթյանի «Ժամանակակից պոեզիան և «ռեալիզմի նախահիմքերը» հոգվածը»: Սա նույնպէս ունեցավ բազմաթիւ արձագանքներ. ասուլիսին մասնակցեցին բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ:

Օգտագործելով Մարտիրոս Սարյանի մի արտահայտությունը՝ հայ արվեստի նախահիմքային արմատների վերաբերյալ, հոգվածում Դավթյանը գտնում է, որ ժամանակակից բանաստեղծութեան նորարարական էութեանը, նրա ռեալիստական հավաստիութեանը կարելի է հասնել՝ դիմելով միայն նախահիմքերին՝ սկսած հեթանոսական շրջանի գողթան երգերի սքանչելի պատառիկներից մինչև միջնադարյան աշխարհիկ տաղերգութեան նվազները, մինչև ժողովրդական հայրեններ: Դավթյանը գտնում է, որ ժառանգականութեան օրենքով, ասել է թե՛ գեղարվեստական հինավուրց ավանդների օգտագործումով, բանաստեղծությունը կարելի է թոթափել ավելորդաբանություններից, հասնել «բանաստեղծությունը խտացած զգացմունք է» ճշգրիտ սահմանումին:

Թեև ասուլիսին մասնակցեցին շատերը՝ արտահայտելով որոշ հետաքրքրական մտքեր, սակայն ամենանշանակալից հոգվածը գրեց Պարույր Սեակը, որը կոչվում էր «Հանուն և ընդդէմ «ռեալիզմի նախահիմքեր»-ի»³:

Այդ հոգվածը գեղարվեստական շարժման համար ունեցավ գրական յուրօրինակ մանիֆեստի նշանակություն: Ճիշտ է, Սեակի հոգվածում կային բանավիճական չափազանցություններ, մասնավորապէս Ոգու մեծաբանի կետում, սակայն ռեալիզմի նախահիմքերին վերադառնալու հրահանգի հետ Սեակը ամբողջ սրությամբ ու խոր ներշնչանքով դնում էր մի շարք էական, սկզբունքային հարցեր:

Հողված-մանիֆեստի գլխավոր առանցքը բանաստեղծական (մտածողության զարգացման արդիական տիպարի որոնման խնդիրն էր: Իսկ բանաստեղծության արդիականությունը նվաճելու համար, ըստ Սևակի, անհրաժեշտ էր հաղթահարել աղանդավորական-սխալաստիկական նախապաշարքները և թոթափել ֆուկլուրակեցւոյ տարազը, թափանցել մարդու «հոգեկան ներանձամների» խորությունները, դիմել բարդ կյանքի հակասություններին:

Սևակը զարգացման պահանջը բնավ չէր խզում գեղարվեստական ավանդների ժառանգորդության սկզբունքներից, ինչը նրան վերագրեցին ընդդիմախոսները: Ժառանգորդությունը Սևակը ըմբռնում էր ոչ թե իրադարձության սլաքով, այլ առաջընթացի, նորդարյա քաղաքակրթության ոգուն համապատասխան ոգեկան լարվածության պայմանով:

Հենց այդ ժամանակ էլ Հովհաննես Շիրազը հանդես եկավ «Տեխնիկա» և «Լիրիկա» ծրագրային բանաստեղծություններով, որոնցում, կանխելով «ֆիզիկների» և «լիրիկների» հայտնի բանավեճը, ծառացավ քնարերգության վրա կախված հարցականների, քնարերգության նյութի սահմանափակումների դեմ: Հայտնի էր, օրինակ, Գ. էմինի ուտիլիտարիստական բնույթի մի բանաձևը, թե «Ղափանի անթրաշ լեռները» ավելի շատ բանաստեղծականություն ունեն, քան Արարատը: Առաջինն ընդերքում պղինձ է պարունակում, իսկ Արարատը մենավոր կեցվածքով՝ անօգուտ է: Շիրազը գրում էր՝ «Վիրավոր զինվոր՝ դու իմ լիրիկա», այնուհետև՝ «Ծա դարի սիրտն եմ, շեփորը չեմ»: Այս մտածողության դեպքում անակնկալ չէին ոչ Շիրազի քնարական թափանցումները, ոչ էլ մյուսների մեղմաձայն, ներհուն, սրտի հետ խոսող, հոգեկանությամբ տոգորված բանաստեղծությունները: Այնուհետև նույնպես գրական մամուլի էջերում տպագրվեցին բանավեճական հողվածներ, որոնցից առանձնանում է Ա. Գրաշու պոեզիայի մասին Մահարու գրած նյութը՝ Ա. Գրաշին հանդես եկավ իր ջանք ու ջանքերի՝ ժողովրդական երգի ոճավորումների, պաշտպանությամբ⁵, որին Սուրեն Վահունին պատասխանեց «Մի անվայելուչ պատասխանի առթիվ» հողվածով⁶:

Ս. Վահունին մերժում է Ա. Գրաշու մտայնությունը, ըստ որի, ով քննադատում է իրեն, նա «գրքային պոեզիայի քուրմ է», դեմ է պոեզիայի ժողովրդայնությանը, դեմ է ոչ միայն Իսահակյանին, այլև Պուշկինին, Հայնեին, Թոմանյանին, Սայաթ-Նովային, Տերյանին, Զարենցին... Ս. Վահունին քննադատում է նաև Ա. Գրաշու ներկայացրած ժողովրդայնությունը՝ իբրև աշուղական ձևերի (բայաթիներ, մուխամմազներ, քառյակներ) ընդօրինակումներ: Նա գտնում է, որ ժողովրդայնության շափանիչը ոչ թե բանահյուսական ձևեր օգտագործելն է, այլ ժողովրդի ոգեկան կերտվածքն արտահայտելը:

Այնուհետև, 70-ական թվականներին նույնպես, պոեզիայի զարգացման, նրա քաղաքացիական ոգու, նորարարության, արտահայտման եղանակների ժառանգորդության և այլ հարցեր մնացին գրական օրակարգում:

Արտահայտվում են բեկոացված տեսակետներ հայոց բանաստեղծության իրադրության վերաբերյալ: Ոմանք, առավելապես բանաստեղծները, գրում են, թե բանաստեղծության մեջ սկսվել է հսկայական զարթոնք և պահանջում են միջազգային շուտափույթ ճանաչում: Հակադիր թևը գտնում

է, որ դեռևս գաժառանգութեան կապանքները բանաստեղծութեան զարգացման ընթացքը դանդաղեցնում են արդեն նվաճված կետերի վրա: Նորից, ինչպես ձևավորման թվականներին, ծառանում է բանաստեղծութեան արդիական դիմագծի մտահոգութիւնը:

Առաջարկվում են բազում-բազում տարբերակներ՝ բանաստեղծութեան նոր դեմքի որոնման, նրա էութեան կերպարանափոխութեան վերաբերյալ: Այդ տարբերակների մեջ են նախահիմքային մտածողութեան վերադարձի, ավանդական կանոնների խորտակում, հոգեբանութեան խորացում, պատկերի ինտելեկտուալ հագեցում, խոստովանանքային շեշտերի ուժեղացում և այլն և այլն:

Պոեզիային առաջադրվող նոր խնդիրների իրադրութեան մեջ ասպարեզ մտաձ կանոնազանց բանաստեղծների այն խումբը, որը համախմբվեց նորաբաց երիտասարդական «Գարուն» ամսագրի շուրջը:

«Գարունականները» իրենց կոչեցին «Մենք» և ի դեմս իրենց տեսաբան, շնորհալի քննադատ Ալեքսանդր Թոփչյանի մի շարք ելույթների (հոգվածների) ազդարարեցին նոր, անպաշտոն խմբակցութեան սկզբունքները: Սյդ հոգվածներում թեև կային ճշգրիտ դրույթներ, օրինակ, բանաստեղծական մտածողութեան զարգացման և այլնի վերաբերյալ, սակայն դրանց առանցքը հայ բանաստեղծութեան ծառի նորացումն էր օտար պատվաստներով, հատկապես նեոավանգարդիստական այն պատկերացումներով, որոնց հայրենիքը գերազանցորեն իսպանալեզու (ոչ միայն) նորագույն պոեզիան էր:

Գարունականները փորձում էին կանոնազանցութիւն-օրինազանցութիւնը, ձևի քայքայումը, մի խոսքով իրարանցումը ներկայացնել շարժման ու առաջադիմութեան անունով:

Չնայած այն պարագային, որ «նորերի» շարքում կային նաև ակնհայտ ձիրքի տեր մարդիկ՝ և՛ պոլեմիստներ, և՛ մետաֆորիստներ (ինչպես նրանց դասակարգում էր Ալ. Թոփչյանը), Պարույր Սեւակն առաջիններից մեկը հարկ համարեց անդրադառնալ «գաղափարների» զանցանքներին՝ հոգեկան վառելիս. նյութից թափուր բանաստեղծութիւնը սահմանագծելու կենդանի հոգեբանութեան բանաստեղծական տիպարներին⁷:

Գրողների հերթական պլենումներից մեկում Սեւակը սուր և անաչառ, քննադատութեան ենթարկեց «նորերին»: Մի կարճ ժամանակ, կարծեք թե, նրանք սթափվեցին, վերջ տվին աղմկարարութեանը: Բայց շուտով նորից սկսեցին ինքնաթմբկահարութիւնը և դիվանագիտական խաղերը: Այդուամենայնիվ նրանց դիրքերը քննադատութեան արժանացան ոչ միայն Գ. էմինի⁸, էդ. Զրբաշյանի⁹ հոգվածներում, այլև գրական ուսուլիսներում՝ գրողների հերթական համագումարում (Վ. Դավթյանի բանավեճային սուր և արդարացի զեկուցման մեջ¹⁰, երիտասարդական պոեզիային նվիրված պլենումում, Ն. Ադալյանի զեկուցման մեջ)¹¹:

Չնայած վեճ ու վիճաբանութիւնների առատութեանը և դրանցից անպակաս շափազանցութիւններին, պոեզիան նորից ու նորից, արդեն որբորդ անգամ, առաջ էր քաշում իր սահմանների և հնարավորութիւնների ճշտման, նոր հայտնութիւնների խնդիրը: Ավելի ու ավելի մեծ եռանդով է դրվում ժառանգորդութեան հարցը, որը ձևակերպվում է «երգի հայրենիք» անունով: Բանավեճներում ավելի հաճախ են հղովվում Ե. Զարենցի պատմիրանները.

«Լա՛վ իմացիր, որ եթե դու ուզում ես մի օր շտեմել—

Քեզ լոկ օղա՛կ համարիր,— և ո՛չ թե սկիզբ կամ վախճան»¹²։

Լայնանում է գեղարվեստական տվանդների բնագիծը՝ ի դեմս հայրենի և համաշխարհային բանաստեղծության կենարար աղբյուրների։

Նախորդների հոգևոր լույսի վերապայծառացում,— սա է զարգացման ճշմարիտ ուղեգիծը, որը հրաշալի ձևակերպում է ստացել Պ. Սևակի հետևյալ տողերում. «... Ինչքան էլ լուսավոր ու լուսեղեն լինի անցյալի գրականությունը, չի կարելի կուրանալ այդ լույսով, եթե չես ուզում աղոթել մթնած աչքերով, այլ պարտավորված ես զգում ընթանալ առաջ՝ ոչ թե հակառակ, այլ հենց հանուն այդ լույսի և ի սեր այն բանի, որ նույն այդ լույսը հարատևի վերապայծառանալով»¹³։

Ավանդությունը ոչ թե անշարժ կապիտալ է, այլ շահագանց ճկուն, կենսունակ, ծնվող ու աճող, հասունացող և վերածնունդ ապրող երևույթ։ Լյս մտքին հրաշալի բացատրություն է տվել Վ. Կոժինովը «Գուցե այն աստղը կհայտնաբերես» հոդվածում¹⁴, ուր մեջ է բերվում Ռազմիկ Դավոյանի «Ճամփորդություն» բանաստեղծությունը.

Քայլիր մի գիշեր, և երկու գիշեր,
և այնքան, որքան կարող ես քայլել,
գուցե այն աստղը կհայտնաբերես,
որ մարդկանց համար ընավ չի փայլել։

Գնա մի տարի, և երկու տարի,
և այնքան, որքան կարող ես գնալ,
և գնա նույնիսկ այն դժնի պահին,
երբ որ քայլելն է թվում անհնար։

Քայլիր մի տարի, և միլիոն տարի,
մինչև որ հասնես նախապապերիդ,
մի գնահատիր ոչ անցած ճամփադ,
և ոչ էլ շնչին արժեքը բեռիդ։

Եվ եթե հասնես նախապապերիդ,
ուրեմն՝ մոտ ես և ապագային,—
քեզանից առաջ, նրանք շատ առաջ,
բյուր դարեր առաջ ճամփա են ելել,
և նրանք են, որ մոտիկ են արդեն
ապագաներին բոլոր նոր ու հին։

Եվ եթե հանկարծ քո ճանապարհին
նախապապերիդ դու չհանդիպես,
ուրեմն՝ սիւալ ճամփով ես գնում,
և ոչ մի հրաշք չի՝ փրկելու քեզ։

Այս բանաստեղծության ծանոթագրության մեջ Վ. Կոժինովը գրում է. «Ռազմիկ Դավոյանի բանաստեղծական աշխարհում նախնիները բոլորովին էլ հետևում՝ անցյալում չեն, այլ ապագայում, քանի որ նրանք ճամփորդության են ելել մեզանից շատ ավելի առաջ։ Եվ մենք ոչ թե պետք է վերադառնանք նրանց մոտ, այլ հասնենք նրանց մեր ճամփորդության ընթացքում։ Իհարկե, սա հակասում է գիտականության տրամաբանությանը, բայց բանաստեղծական աշխարհում սա ճշմարտություն է, որ մարմնավորում է գոյի ամբողջականության ապրումը»¹⁵։

Պոեզիայի զարգացման ընթացքը սուր կետերի վրա դրեց նաև գիտատեխնիկական հեղափոխության և գեղարվեստական ստեղծագործության կապերի խնդիրը: Դա, իհարկե, մտապածին խնդիր չէր, այլ ուներ հասարակական որոշ հիմնավորումներ: Հարցադրման սխալն այն էր, որ ումանք ցանկանում էին պոեզիայի կառուցվածք տեղափոխել գիտությանը հատուկ օրենքներ, որոնք, ըստ էության, ուղղված էին պոեզիայի գլխավոր էության՝ մարդագրության դեմ: Ավելի լրջախոհ մտածողները՝ ժխտելով «տեխնոկրատիայի» նշանակությունը, այդուամենայնիվ գտնում էին, որ գիտության և արվեստի կապերը ոչ թե ուղղակի, այլ միջնորդավորված կապեր են:

80-ական թվականների շեմին և նրանից հետո հայոց պոեզիայի զարգացման ծանրությունը դարձյալ կրում էր ավագ սերունդը՝ հակվելով դեպի նրա «պահպանողականությունը», ասել է թե՛ նրա դարավոր հիմունքների անվթարությունը, «հոգու դիալեկտիկան», հոգեկան ներքնահայտնությունների արվեստի պես-պես տարբերակները:

Այս իրադրության մեջ նորից «անհանգստության» նշաններ է ցուցաբերում «գարունականների» սերունդը, այս անգամ բաժան-բաժան անուններով:

Բնականաբար, քննադատական վերաբերմունքի անհրաժեշտություն է զգացվում, և «Գարուն» ամսագրի երեք համարում տպագրվում է Ս. Սարինյանի «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» ընդարձակ հոդվածը, որտեղ առանձին-առանձին մեկնաբանվում են ոչ միայն 70-ական թթ., այլև դրանից հետո ասպարեզ մտած բազմաթիվ նոր բանաստեղծների ստեղծագործությունները¹⁶:

Սարինյանը ընդհանրապես դրական նշանով է մեկնաբանում 70—80-ական թթ. բանաստեղծական շարժումը, որ առաջ է բերում որոշ ընդդիմադրություններ: Տողերիս հեղինակը «Շարժում և իրարանցում» հոդվածում դասական պարզության և հոգեկանության դիրքերից հանդես է գալիս զգացմունքների տրամաբանակացման, հոգեկանության օտարման երևույթների դեմ¹⁷:

«Սովետական գրականություն» ամսագիրը նույնպես մի շարք քննադատների ու բանաստեղծների (Գ. Անանյան, Ալ. Թոփչյան, Դ. Գասպարյան, Ս. Փանոսյան, Հովհ. Գրիգորյան) մասնակցությամբ խոսակցություն է բացում:

80-ական թվականների բանաստեղծական ասուլիսներից ամենատևականը «Գրական թերթի» 1983—1985 թթ. ասուլիսն էր, որի նյութը դարձյալ «նոր բանաստեղծական եղբայրության» գնահատումն էր: Հանդես եկան բանաստեղծներ, քննադատներ, ընթերցողներ, հրահանգիչներ՝ թեր և դեմ կարծիքներով:

Թեև «եղբայրությունն» ունեցավ պաշտպաններ՝ «տնայնագործական պոեզիայի» ստեղծման ցուցանակով. «բանաստեղծներն այժմ ոչ թե ծնվում են, այլ՝ ստեղծվում» (Ս. Սարինյան), ջերմոցային պատվաստների նշանաբանով, սակայն ասուլիսի պաթոսը հասարակական հոգսերի, «երկրի իշանների» պահանջն էր, քաղաքացիական այրող ոգու պահանջը, առանց որի անմտածելի է ամեն մի շարժում և առաջադիմություն:

Տեսական-քննադատական միտքը, անտարակույս, արտահայտում էր

բանաստեղծության զարգացման կենդանի ընթացքի հետ կապված կարևոր հարցադրումներ և ոչ թե ինչ-ինչ պրոբլեմներ էր ներմուծում գեղարվեստական շարժման մեջ:

Այսպես, 60-ական թվականների բանաստեղծական ստեղծագործության մեջ մարդու հոգեբանության՝ ներաշխարհի արտացոլման շրջադարձը ուներ իրական կովաններ ի դեմս մի շարք բանաստեղծական ձեռագրերի: Այս առումով տպավորիչ էին Գ. Էմինի «Երկու ճամփա», Վ. Դավթյանի «Ամառային ամպրոպ», Հր. Հովհաննիսյանի «Ծովի լուսությունը», Հ. Սահյանի «Մայրամուտից առաջ» և, մասնավորապես, Պ. Սևակի «Մարդը ափի մեջ» ժողովածուները, որոնք արտահայտում էին արդի պոեզիայի խմորումների ընթացքի որոշ եզրեր, հատկապես մարդու «հոգեկան գաղտնիքների» գեղագիտությունը:

Զարմանալի երևույթ. անսպասելիորեն «նեղանում է» բանաստեղծությունների շրջանակը: Եթե մինչ այդ բանաստեղծությունը թևածում էր աշխարհագրական հազար ու մի բնագծերում, սահմանները ընդլայնում էր թեմատիկ բազմազանությամբ, ապա նոր շրջափուլում տեղի է ունենում թեմատիկ կենտրոնացում և նյութի կոնկրետացում: Հ. Սահյանը կենտրոնանում է մանկության հուշերի և բնության կյանքի նյութի շուրջը, Վ. Դավթյանը՝ սիրային վերապրումների, Հր. Հովհաննիսյանը՝ ուժեղ անհաստականության տարերքի, Պ. Սևակը՝ մարդու ներքին գաղտնիքների և այլն:

Բանաստեղծությունը դառնում է ավելի մտերմաշունչ ու հոգեկանությամբ լեցուն: Դրա արտահայտություններից էր, օրինակ, Գեղամ Սարյանի «Քրիզանթեմ» գիրքը (1968)՝ բանաստեղծի ստեղծագործական ճանապարհի, թրեւս, լավագույն էջը: «Քրիզանթեմը» գլխավոր ուղղությամբ բանաստեղծի անցած ճանապարհի իմաստավորում է, յուրօրինակ հանրագումարը:

Անցած կյանքի հուշերը, բնականաբար, բանաստեղծի աշխարհը ողողում են տխրության, կորուստների, թախծի մեղեդիներով, անգամ ողբերգական պաթոսով: Սարյանը «Քրիզանթեմ» գրքով, կարծեք թե, վերադառնում է դեպի իր հեռավոր անցյալը, դեպի տերյանական տխրության տարերքը և պարսկական բանաստեղծության փիլիսոփայական սուգումները, դեպի զգացմունքների բյուրեղացում, դեպի, այսպես կոչված, «խաղաղ», անաղմուկ քնարերգության հանգրվանները: Նրա բանաստեղծություններում առաջամաս է գալիս զգացմունքների արտահայտման բաց բնագիրը՝ անմիջականությունը:

Հասարակական կյանքի նոր գործոնների ազդեցությամբ մտերմական շեշտեր են մուծվում անգամ քաղաքացիական տարերքի բանաստեղծ Ն. Զարյանի ստեղծագործության մեջ: «Արև և սովեր» ժողովածուից (1957) հետո տպագրվում է Զարյանի «Սպասում եմ քեզ» (1968) ժողովածուն: Առաջնիւմ նույնպես նա գրել էր քնարական շնչի բանաստեղծություններ, բայց տիրապետող էր հրապարակախոսական-հռետորական հնչերանգը, ուղղակի «բաց տեքստը»: Կյանքի մայրամուտին բանաստեղծը՝ մի կողմ դնելով շեփորածայն նվազները, հակվում է դեպի մտերմական ապրումները: Այդ կողմնորոշումը Զարյանին չի դարձնում հոռետես, բայց և նրա քնարը դարձնում է ավելի մարդկային, կարելի է ասել՝ խոստովանանքային: Դա երևում է անգամ նոր գրքի վերնագրից՝ «Սպասում եմ քեզ», ասել է թե՛ սիրո, կարոտի, հոգու ներդաշնակության նեցուկին:

Դեռ 1947-ին տպագրած «Ձնծաղիկներ» գրքով ուշադրության արժանացավ Արշալույս Մարգարյանը (ծնվ. 1914 թ.):

Այդ գրքում կային անհատական ապրումների արժարժումներ, որոնք ժամանակին «արգելված գոտի» էին: Սեր, կարոտ, բնություն, սրանք էին Մարգարյանի գրքի մոտիվները՝ արտահայտված մեղմաշունչ գունագծերով:

Տասնամյակների ընթացքում Մարգարյանը հրատարակեց նորանոր ժողովածուներ («Գարնանային վտակներ»՝ 1954, «Հայրենի հովիտ»՝ 1958, «Հեռաստաններ»՝ 1962, «Երբ սիրում ես»՝ 1970, «Դու ինձ սպասում էիր»՝ 1975 և այլն): Չնայած բանաստեղծական տեխնիկայի թուլություններին, Մարգարյանը ի հայտ բերեց ապրումների արտահայտման խոստովանքային անմիջականություն, թեմատիկ բազմազանություն՝ սիրո ցավագին վերապրումներից մինչև հայոց պատմության նյութական հուշարձանների «զարդանախշերի» արժարժումներ, հայրենի եզերքի բնության պատկերագրումներից մինչև հայրենասիրության էության բացահայտումներ:

Սաղաթել Հաբուսյունյանը (ծնվ. 1921) Երևանի մանկավարժական ինստիտուտը ավարտելուց հետո, 1941-ից եղել է ուսուցիչ, ապա զորակոչվել է սովետական բանակ (եղել է սուզանավոր), վերադարձից հետո աշխատել է իբրև «Պիոներ» ամսագրի և «Գրական թերթի» խմբագիր: Բանաստեղծությունների առաջին ժողովածուն լույս է տեսել 1947-ին՝ «Իմ ձայնով» խորագրով: Գրքի նյութը գերազանցորեն պատերազմի տպավորություններն են՝ զրկած առանց վերացական պաթոսի, անհավակնոտ, ստույգ, բնական ոճ ու լեզվով: Գրական շրջաններում առանձնակի հաջողություն ունեցավ ոռոսաղջկա պատումը՝ «Տանյան»:

Ի՞նչ գիտենայի, որ երբ դեռ մեր գյուղում,
Թռչկոտում էի անվերջ կալից-կալ,
Երբ կտուրներին վեզ էի խաղում,
Ու չէի տեսել Արագը անգամ,
Թե հեռու-հեռվում, Վոլգայի ափին,
Ձկնորսի փոքրիկ խրճիթում խաղաղ
Իր ճիշն առաջին տվեց աշխարհին
Եվ արևի տակ սկսեց խաղալ
Տանյան, իմ Տանյան,
Իմ լավ Տատյանան,
Հեռու Վոլգայի
Շուշանը գարնան...

«Իմ ձայնով» գրքում ուժեղ էջերը դարձյալ կապվում են ռազմաճակատային մոտիվների բնական, կենդանի շեշտերի հետ («Նամակաբեր տղան», «Իմ անծանոթ եղբայրը» և այլն):

Այնուհետև լույս տեսան «Ապրիլ» (1952), «Թե ինչ է շշնջում առուն» (1958), «Արև ու ծով» (1964), «Եթե քո աչքը պարզ է...» (1979) ժողովածուները:

Մի բանաստեղծության մեջ Ս. Հարությունյանը իր հավատամքը ձևակերպել է այսպես.

Փշոտ լինի թող իմ ճամփան,
Թող իմ ճամփան լինի քարոտ,
Ճամփան ի՛մը լինի միայն,
Ի՛մը լինեն սեր ու կարոտ:

Քող ունենամ ես մի կածոն,
Մի արահետ՝ ոլոր-մոլոր՝
Եզերքներին փուշ ու մացառ,
Քափուտ անտառը շուրջը ոլոր:

Ի՞մը լինի... թեկուզ քարոտ,
Թեկուզ ծանր ու դժվարին,
Եվ ես այնժամ ավելի մոտ
Կլինեմ մեծ հանապարհին:

էդուարդաս Մեծելայտիսը, ծանոթանալով ռուսերին թարգմանություններին, Հարությունյանի առանձնահատկությունն է համարում աշխարհին նետած բարի, մանկական ու զարմացած հայացքը, պարզ, հստակ, բնական մտածելակերպը, «անփոխարինելի բառերը», տողերի ճշգրտությունը (մասնավորապես պատերազմի վերհուշում), ստույգ տպավորությունների կառուցվածքը¹⁸: Լավագույն վկայությունը «Արև և ծով» ժողովածուն է, ուր իրապես իշխում է ռեալիստական հայացքը կյանքի վրա: Ժիշտ տպավորությունը այդ գրքի հիմնական որակն է. դրա շնորհիվ բանաստեղծը հեռացել է սեթեքեթներից, քնարական գեղգեղանքից ու կյանքի գունազարդումից: Հարությունյանը պատկերներ է պեղում ոչ թե պատրաստի դարձվածքներից, այլ մարդու իրական հուզմունքներից: Թեև շունի ասոցիատիվ բարդացումներ և երևույթների փոխաբերական փոխակերպություններ, սակայն դա չի խանգարում, որ նա հասնի ճշմարիտ գեղարվեստական խորացումների:

Ժիշտ տպավորությունների արտահայտման սկզբունքը չափածոյի ազնիվ և ճշմարիտ տեսակ է: Այստեղ տեղ շունեն սուտ դարձվածքներն ու կեղծ հուզմունքները:

Այսպես, թեև Մ. Սարյանի մասին շատ բանաստեղծություններ են գրվել՝ գերազանցապես հեռահար հուզմունքներով, սակայն Ս. Հարությունյանը նկարչին ներկայացրել է արվեստանոցում, նրա գույնճրի միջավայրում, կտավի ստեղծման պահին: Դա էլ բանաստեղծությանը հաղորդում է տաք ջերմություն.

Ծածրիկ մի սեղանի ծաղիկներ են դրված,
Ոսկեղեղին, կարմիր, արնանման.
Իսկ կտավին ինչ-որ երանգներ են ցրված,
Ինչ-որ գծեր, ինչ-որ բծեր վառման:

Ապա՝

Կտավին եմ նայում ու աչքերս մեկնեմ
Կկոցում եմ ծաղիկոջ ինչ-որ լույսից,
Ջրնգում է մի երգ, մի Բեթհովեն,
Մի Կոմիտաս, Ռավել ու Դերյուսի:

Ս. Հարությունյանը նկարչական տեսողություն ունի: Դա յուզանկար չէ, այլ գծանկար, երբեմն՝ ջրաներկ: Նա նախընտրում է նյութի առարկայական նրբագծերի վերարտադրում («Վուլգայի վրա մի հին տնակ կա եվ կանաչ, կանաչ մի մարգագետին»): Այդպիսիք են «Ոսկե ձկնիկը», «Ձիւնարը»՝ սրա հպարտ բնավորության շեշտադրումով: Ուշագրավ է սիրո մեկնությունը.

Սերը և Ժողը նման են իրար...
Որքան թվում է հանգիստ ու դուրին

Հողալուծ ծովի խորքը գնալը,
Նույնքան ավելի շատ է դժվարին
Խորքից դեպի ափ վերադառնալը:

Սերը և ծովը նման են իրար...

Իրերը, բնությունը Հարությունյանը մոռնում է հոգու աշխարհը, դարձնում իրենք: Այս կամ այն չափով ինքնանկարներ են «Իմ ճամփան», «Իմ բաժակը երբեք...», «Ոչ, չեմ կարող...» և այլ բանաստեղծությունները, որոնց մեջ Հարությունյանը հանդես է գալիս անհաշտությամբ՝ քաղթենիության ամեն սեսակի արտահայտությունների դեմ: Երբեմն, իհարկե, Ս. Հարությունյանը հակվում է դեպի ապրումների սխեմատիզացիան, սակայն նրա համար բնորոշը կոնկրետ մտածողությունն է:

Սաղաթել Հարությունյանը ուժերը փորձել է նաև արձակի ու թատերագրության ասպարեզում:

1966-ին տպագրվեց նրա «Կյանքը սկուտեղի վրա» արձակի հավաքածուն, որում նկատվում է կենսական տպավորությունների ճշգրտություն: Հրապարակել է նաև գեղարվեստական ակնարկներ և մանկական պատմվածքներ:

Հաջողության առավել մեծ բաժին է ընկել նրա դրամատիկական զբվածքներին, որոնցից երկուսը բեմադրվել են Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Դրանցից առաջինը «Միայն մարդն է ուղիղ քայլում» դրաման է (1969), որով ավտոկայանի մեկ օրվա անցուդարձի, մարդկանց փոխհարաբերությունների և մտորումների «հավաստիության» սահմաններում թատերագիրը դիմում է մարդկային ազնվության, խղճի, արդարության, արժանապատվության բարոյաբանական խնդիրներին:

Ավելի մեծ տպավորություն թողեց «Դատավորը» պիեսի բեմադրությունը: Գլխավոր հերոսը դատավորն է, որն օրինականության պաշտպանության դիրքերից պայքար է մղում ամեն տեսակի զոփող-հափշտակիչների, շողոքորթ-զրպարտիչների, օրինազանց-բախտախնդիրների դեմ: Նրա թատերագրության գրավիչ կողմը արծարծվող խնդիրների հստակ դրվածքն է, նաև երկխոսություն կառուցելու կենդանի եղանակը:

Պատանի հանդիսատեսի թատրոնում բեմադրվել է Հարությունյանի հեթաթ-պիեսը:

70-ական թվականները լիապես անսպասելի շրջան էր հայոց պոեզիայի պատմության մեջ: Արդեն իր գործն արած բանաստեղծների ավագ սերունդը նորից դուրս եկավ նոր սահմանագծեր, ազդարարելով որակական նոր սկիզբներ: Դա առաջին հերթին կապվում է Պ. Սևակի «Նղիցի լույս» ժողովածուի հետ, որից սկսվեց մարդու ճակատագրի յուրացման պատմական նոր ժամանակաշրջան:

Պ. Սևակը դարձավ «մտքերի տիրակալ»՝ դասական բովանդակությամբ:

Ոչ միայն ընվազեց քաղաքացիական շունչը, այլ վաղեմի աղմկոտ հրապարակախոսությանը փոխարինեց լիարժեք, հոգեկանությամբ ողողված քաղաքացիությունը, փիլիսոփայական ընդհանրացումը:

Ի դեմս Սևակի իրականացավ Ե. Չարենցի երազանքը՝ բանաստեղծական հերկի նոր սերմնացանի վերաբերյալ: Պարույր Սևակը՝ թափանցող

խառնվածքի բանաստեղծ, իր մատյանը մուծելով նոր բովանդակություն և նոր մոտիվներ, նոր ձևեր, հավատարիմ մնաց բանաստեղծության բուն էությունը՝ բանաստեղծականությունը:

Իր գեղագիտական հանգանակներում նա գտնում էր, որ բանաստեղծության «պահպանողական», անփոփոխ էությունն է պահանջում՝ նայել առաջ, այն հեռաստաններին, ուր սպասվում է բանաստեղծության նոր հերկը:

Նրա վերջին գրքերի («Մարդը ափի մեջ», «Նդիցի լույս») պատմական արժեքը ոչ թե ձևաստեղծումն է, այլ բովանդակության խորությունը, մարդու հոգեկան «ներանձավների» թափանցումը:

Մի բանաստեղծության մեջ նա գրում է.

Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—
Նախ և առաջ՝ ուժը
Հետո՝ ուժը կրկին:

Սեակը բնավ չէր հերքում «արհեստը» (նրա բանաստեղծությունները տեխնիկայի առումով հասնում են բարձր արդիականության), բայց առաջնությունը տալիս էր ասելիքին, մտքի ու զգացմունքի դաշինքին, հայացքի ճշմարտությանը: Նրա կարծիքով միայն ձևաստեղծման հոգսերով տարված բանաստեղծը դողում է կյանքի սուր խնդիրների առջև, մեկուսանում հասարակական այրող հոգսերից:

Սեակը անխոնջ համառությամբ բանաստեղծության վրայից դեն էր նետում ավելորդությունները, ճանապարհ տալով զուգորդական մտածողության ճկուն և դինամիկ հնարավորություններին:

Կյանքի խորքերի ճանաչման համար Սեակը կատարեց ստեղծագործական մեծ ակտ՝ «ես ցողունի տեղ, արմատ երկարացրի»: Այս դավանանքի հետ է կապված մարդու գնահատման սեակյան շափանիշը՝ ինքնաբեկացումը: Միայն լույսի, բոցի, խարույկի, կրակի ճանապարհով մարդը կարող է հասնել աշխարհի էպիկական ընկալման: Պ. Սեակը,—գրում է Յու. Մորիցը,—մարդու ենթագիտակցության խավարից գնում է դեպի աշխարհի վառ աստղերի լույսը¹⁰, քարանձավից դեպի տիեզերք, դրանով հայնելով ժամանակակից հումանիզմի բարձր որակի՝ բանական մարդու (Homo sapiens) մեծարանքին:

Մարդը, ըստ Սեակի, գնում է դեպի իր էության ռենեսանսյան ամբողջականությունը՝ յուրացնելով նաև դարի տեխնիկական հրաշքները:

Սեակի բանաստեղծական նորարարության կողքին վեր բարձրացավ Համո Սահյանի անհատականությունը:

Նրա բանաստեղծական ինքնությունը միշտ կապված է եղել բնության հետ, բայց 70-ական թվականներից սկսած բնապաշտական պոեզիան հարստանում է նոր աղբյուրներով ու գծերով, առաջին հերթին՝ փրիստոփայական սուղումներով:

Սահյանի բնությունը ոչ թե պանթեիստական ներշնչանքի աղբյուր է, ոչ թե հովվերգական անշարժության ապաստարան, այլ ինքնուրույն, մեծ գոյություն, որում մարդը որոնում է իր «ներքին պատկերը», ինքնությունը: Սահյանը բնությունը համարում է մարդու հետ եղբայրության և ներդաշնակության հիմնաքար: Կա նաև հարցի մյուս կողմը. ըստ Սահյանի, բնությունն ինքը կարոտում է մարդուն:

70-ական թվականներից շեշտված բեկում սկսվեց Վահագն Դավթյանի պոեզիայում՝ մեղմ նվագներից դեպի հոգու ներքին բոցավառում: Այդ նույն ժամանակ իրենց իրիկնային նվագներով հանդես եկան Սիլվա Կապուտիկյանը և Հրաչյա Հովհաննիսյանը, իր քնարերգության սահմանները ընդարձակեց Մարո Մարգարյանը:

Մարո Մարգարյանը ծնվել է 1915-ին Շուլավերում (Շահումյան, Վրացական ԽՍՀ): Պետական համալսարանում ուսանելու տարիներին կատարել է բանաստեղծական փորձեր, որոնք 1940-ին լույս տեսան առանձին գրքով՝ «Մտերմուկուն» խորագրով:

Թեև ընդարձակ չի Մարգարյանի ձայնի դիսպազիան, երգում է լեռնային ծաղիկներ, անտառ, գարնանաշունչ մանուշակ, պատանեկան սիրո տազնապներ, սակայն երգում է իր կերպով, իր շնչով, մտերմական ու հարազատ հնչերանգով:

Երկրորդ ժողովածուն, որ լույս տեսավ 1945-ին «Բանաստեղծություններ» խորագրով, դարձյալ շոշափում է մտերմական ապրումներ՝ պատանեկան անմեղ սիրո վերհուշ, կարոտ ու երազանք, գյուղական բնակար, հայրենիքի գովք և այլն:

Մտերմական ապրումներից Մարգարյանը աղեղ է կապում դեպի փլիսոփայական թափանցումներ, որի մի տպավորիչ դրվագն է «Դեռ չեմ պոկել մի ցողուն...» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը.

...Աշխարհի շար դավերին ևս անմասն ու անհաղորդ,
Ամենաջինջ աստղերին հայացքս հառած,
Կարոտ սրտից ելած վեր՝ ևս մաղթանք եմ ու աղոթք,
Ես թախծոն եմ աշխարհի կնոջ տեսք առած...

Բնորոշ է, որ «անկոիվ» հասարակական իրադրության մեջ Մարգարյանը դիմում է հոգեկան ներքին դրամային՝ ցավի, վշտի, թախծի, իրեն էլ համարելով մարդկային ճակատագրի նեցուկ՝ «Բայց հիշեք ինձ, երբ անօգձեր սիրտը ցավի՝ Ես սփոփանքն եմ բարի՝ կնոջ տեսք առած»:

«Կոնֆլիկտային» ապրումների կողմնորոշումով Մարգարյանի քնարը թոթափվում է պատանեկան սեթևեթանքներից, դառնում ավելի մարդկային, բովանդակությամբ հարուստ: Նրա գրքում հայտնվում են նաև մանկության հովվերգական հեքիաթի նախշուն-նախշուն գույներ՝ «Գրպանները, գրպանները մեծ նանի» և նմանաբնույթ հուշեր:



Մարո Մարգարյան

Առաջին իսկ գրքերից Մարգարյանի քնարերգությունը «զարդարվեց» բնքույշ, սրտալի, նրբատես, մեղմաձայն, հուզական և այլն մակդիրներով, որոնք այնուհետև անբաժան եղան նրան վերաբերող քննադատական բառապաշարից:

1951-ին Մ. Մարգարյանը տպագրեց «Մոր ձայնը» ժողովածուն, որի գաղափարական առանցքը մայրության՝ իբրև հավերժության սկզբի, կենաց մշտատև աղբյուրի, գոյության կենարարության հայտաբերումն է: Մոր և մանկան հարաբերությամբ հաստատվում է կյանքի մշտնջենականության հումանիստական հայացքը: 1954-ին տպագրվեց «Փշատենի» ժողովածուն, իսկ 1957-ին «Լիրիկական լուսաբացը»:

Առաջին ժողովածուների համեմատությամբ նորերի մեջ ուժեղանում է քաղաքացիական ջիղը, ներաշխարհից դեպի լայն կյանքի մտահոգություններին անդրադառնալու հակումը:

Իհարկե, Մ. Մարգարյանի բանաստեղծություններից լավագույնները դարձյալ մտերմական նվագներն են, կարոտի և սիրո երգեր, սակայն տեսահորիզոնի ընդարձակումը ինքնին նշանավորում է «ես»-ի անցում դեպի հանրային հոգսերն ու շահագրգռությունները, մասնավորապես հայրենիքի ճակատագրի հարցերը: Նրա բանաստեղծական տողերը այլևս հագնում են անհանգիստ ուրիշներով, լավի, կատարյալի երազանքներով, տագնապնդող ու հույսերով:

Ես հաստատ գիտեմ, գիտեմ լուկ մի բան,

Երբ դադարես երազել, այրվել...—

Այդ չի՝ նշանակում արդյոք մահանալ...

Գործում են ներքին այրման շարժիչները, հայտնվում են նաև անկման, ցավի, տրտմության, հուսախաբության ապրումներ, ինչպես՝

...Այնքան մոլոր ու խառնված,

Սրտիդ այնքան կարոտի բեռ,

Կյանք ու հոգի ողջը տված՝

Գնում, գնում, գնում ես դեռ...

Երազանքի բարձունքից Մարգարյանը իջնում է կյանք... Ավարտվում է ստեղծագործական ճանապարհի առաջին շրջանը, որին բնորոշ էր բացսիրտ անմիջականությունը, զգացմունքների ելեէներգիայի ներությունը:

Ստեղծագործության երկրորդ շրջանի սկիզբը եղավ «Ձնհալից հետո» ժողովածուն (1965), որով Մարգարյանի քնարերգության վաղեմի գույներին հավելվում են նորերը՝ թափանցելով իրերի և հարաբերությունների էության մեջ: «Ձնհալից հետո» ժողովածուն ևս հենվում է հոգեկան «ներքին սյուժեի» վրա, սակայն այն լեցուն է դրամատիկ պայթյուններով: Այդ զորքում տպագրվեց «Իմ սերունդն ամբողջ եղյամի մեջ է» հայտնի տողը և նրման այլ տողեր, որոնք հարուցեցին նաև բնորոշ մտածողություններ:

Այսպես, Մ. Արմենը հանդես եկավ «պսակազերծող» հոգվածով²⁰, և Մարգարյանի պոեզիան համարվեց մանրախնդիր, մանրախոսական, քաղքենիական տրամադրությունների ցայտուն արտահայտություն: Հակառակ Արմենի, Լ. Հախվերդյանը մարդու ապրած հոգեկան դրամաների ճիշտ կետում որոշեց Մարգարյանի պոեզիայի ուղղությունը²¹: Արմենի հոգվածն էլ իրավացիորեն համարվեց վաղուց ի վեր դատապարտված գոեհիկ սոցիոլոգիական քննադատության վերապրուկ:

1972-ին տպագրվեց «Լցված լուծյուն» նոր ժողովածուն: Խորագրում տեղ գտած «լուծյուն» բառը պատահական չէր: Դա ակամա հիշեցնում է՝ շշուռյների, ներսուզումների բանաստեղծական ավանդները՝ Ֆ. Տյուտչևի հայտնի „silentium“ -ի, Ֆեոփ անխոս արտահայտման երազանքը:

«Լուծյան բանաստեղծության» արդի որոնումները, ապրումների արտահայտման ոչ թե տրամաբանական, այլ հուզական սկզբունքի գեղագիտությունը, որ էն գլխից եղել է Մարգարյանի դավանանքը, ավելի հստակ կերպարանք է առնում:

Մարգարյանի «Լուծյունը» բանավեճ է նաև ծնծղանների, աղմուկների, վերամբարձ բանաստեղծության դեմ՝ հանուն «լցված» անհանգիստ էություն.

Դու լուծյունը գերազասեցիր,
եվ ինչ-որ թերի,
Անբռնելի
Խոսքեր ասացիր

Ինքդ քեզ համար...
Իբր թե նրանք չեն վերաբերել
Երբեք մեկին...

...Ու հեռու, հեռու
Հորիզոնի պարզ լուսածիրի մեջ,
Ուր միանում են
Երկինք ու երկիր,
Քայլում է մենակ
Մտահոգ մի կին:

Արտաքնապես «անհանգիստ», մեղմ, ներդաշնակ, «կապույտ», աշնանային լուծյան մեջ խլրտում են ո՛չ անդորրաշունչ, ո՛չ խաղաղ տրամադրություններ.

Ամպը մթազնեց իրկների ծերին,
Հոգնեց բարուկյունն արեգական.
Քամին հառաչեց մերկ տանիքներին,
Եվ այգիները աշուն հագան:
Սառած արևի փշուրներ ընկան
Դաշտերին անծիր ու ճամփամիջին.
Քամին վեր առավ
Երամ առ հրամ,
Պտույտներ արավ,
Առավ ու տարավ,

Ու շխտեվեց աշիարհում ոչ ոք
Խեղճ տերեւների ու բամու վեճին:

Ոչ միայն աշնանամուտի բնապատկերը, այլև գարնան գալուստը Մարգարյանի բանաստեղծություններում երևում է «լուսեղ տխրության» կերպարանքով.

Այս գարունն այնպես դժվար է գալիս,
Դժվար է գնում
Այս գարունն այնպես...
Մաղկաթերից հղյամ է դնում
Ու հոգուդ վրա
Աննկատ ձյունում...

«Լցված լուծյունը» տխրության հետ բերում է նաև տագնապ՝

Կապույտների ծիրում
Երազները մեռան,—

ցավի ապրումներ՝

Ու հանգչում են ձերմակ
Կատարների լեռան...

Ներքին խռովք, անքնություն, սպասումներ, որոնք և բանաստեղծուհուն թելադրում են անհանգիստ կենսավիճակներ՝

..Ու քալում եմ մի քիչ շաղված...
Մի քիչ թեթված,
Փշուր բեկված...

Մարգարյանի բանաստեղծություններում տրվում են այդ կենսավիճակի պատասխաններ՝ «Մեռնում են հերթով իմ երգերս», «... Մաղիկներիս վրա ճերմակ Ձյուն է գալիս», «Ուղիղ ձմռան գիրկը վազող Մի ցուրտ ամառ է մնացել», «Տե՛ս, երկնքում ջինջ... իմ թևը կոտրած Երազն է ըվում»: Ամենից խորունկ պատասխանը տրված է հետևյալ քառատողի մեջ՝

Սիրանյութից շաղախեցիր
Ինձ, աստված,
Եվ դրեցիր
Տարածության մեջ անսեր...

Մարգարյանն ունի վերին աստիճանի դիպուկ մի տող՝ «Ինչո՞ւ է գույներն աշխարհը փոխում Իրիկնամուտին, Իրիկնամուտին», որը բացատրում է նրա ապրումների այդ որակը: Իրիկնամուտի հետ զնալով դեպի նախանյութ՝

...Եղյամից բարակ,
Ձյունի փաթիլից
Չուլեցիր դու ինձ,—

ապա նորից դառնալով իրիկնամուտ, այդ ճանապարհի վրա նա տեսնում է «կապույտ երազների», կարմիր սերերի ու կարոտների կորուստ, որը և թելադրում է նախնական ինքնության կարոտը՝ թախիծ:

Քննելով անցած ճանապարհը, Մարգարյանը խորին հավատով դառնում է կյանքի այն հատվածներին, իր նախասիրած բառով՝ այն ճառադայթներին, որոնք կոչված են հոգեկան տարածությունը լցնելու սիրով, բարությունամբ, քնքշությամբ.

Այսօր լույսը բացվեց
Մի տխրաշաղ ձայնով,
Կապույտ վաղորդայնով
Այսօր լույսը բացվեց:
Ու թավիշներ իջան աշխարհների վրա,
Սահմաններին բոլոր,
Վար ու վերին...
Ու մանուշակներ թափվեցին օդատ
Կատարներին օդած
Քար ու լեռին...

Յուրօրինակ այս օրնամենտը՝ ճառագայթների, լուսաբացի, լուսաթելերի, ծիածանների նախշերով բերում է Մարգարյանի աշխարհազգացման բուն պատկերը՝ «Այս ո՛վ է անցնում ճառագայթի պես Իմ տխուր կյանքով»:

Նա հնչեցնում է ներդաշնակության հազանգեր, առանց որի անհնար է այն «զարմանալի ուրախությունների» վերադարձը, որին ծարավի է XX դարի տագնապների մեջ հայտնված մարդկությունը: Ահազանգի շեշտով է գրված «Մի ուրիշ, անհայտ մոլորակից» շարքը, որով Մարգարյանը հանձն է առել հոգեկան դաշնության լրաբերի առաքելություն՝ պատմելու «ամ-ւոտ», «լուստ», «ծիածանտ» այն մարդկանց մասին, որոնք երևակայության ճառագայթներով երկիր են իջեցնում «գունեղ-գունեղ լուսաթելեր», բարի երազների հաղորդումներ, հաշտեցնում են հողագնդի իրարախույս բեռները և նորից դառնում դեպի «Կապույտն անծիր, Դեպի արև»:

«Ձնհալից հետո» ժողովածուն պարզեց մի շատ էական օրինաչափություն՝ որքան ավելի ուժգին է կենաց լուսավոր սկզբունքների ծարավը, այնքան ավելի բանաստեղծը դրամատիկորեն կրքոտ և անհանգիստ է արձագանքում կյանքի աններդաշնակություններին: Ապացույցն է նաև հաջորդ՝ ձլըցված լույթություն՝ ժողովածուն, որում աշխարհին անհրաժեշտ լուսաճառագայթների ուտոպիան ոչ թե ինչ-որ վերացական հայեցություն է, այլ կյանքի դրամատիկական բովանդակության յուրովի արտահայտություն:

Թեև Մարգարյանի բանաստեղծություններում միշտ էլ գործել է լուսաստվերի գեղագիտությունը, սակայն կենաց լուսավոր սկզբունքների պսակադրումը և կյանքի սովերների պսակազերծումը առավել շուշափելի և բովանդակալից տեսք առան 60—70-ական թվականների ստեղծագործության մեջ: Նյութի ու տրամադրության առումով, «Ձնհալից հետո» և «Լցված լույթություն» ժողովածուներին է հարում նաև «Նվիրումները» (1982): Այս գիրքը ևս բանաստեղծության այն ըմբռնման արձագանքն է, որը, Պուշկինի բառերով ասած, կոչված է «արթնացնել բարի զգացմունքներ»:

Նախորդ գրքերում առհասարակ «լույսի», «լուսաճառագման» ու «լուսաթելերի» նյութին բազմիցս անդրադարձած բանաստեղծը «Նվիրումներ» գրքում ևս ունի այդ նյութով գրված նոր բանաստեղծություններ, որոնցից մեկը հատկապես բնորոշ է նրա գաղափարական դիրքերին ու հետևություններին.

Լույսը աշխարհում չի մարում երբեք.

Ձի կորչում մի կայծ, չի մարում մի թել.

Այդքան գորավոր

Ու այդքան թեթև՝

Որտեղ էլ մնա՝ կամ ուր էլ փակվի,

Մեկ է՝ կգտնի

Իր ուղիղ ճամփան, կշարունակվի....

Սա «առանցքային» ծրագրային բանաստեղծական մենախոսություն է ոչ միայն «Մտորումներ» շարքի համար, այլև՝ ամբողջ գրքի: Մարգարյանի լույսի մեծարանքը այլևս ազատագրվել է վաղեմի հարցականներից և ամրացել հավատի շեշտերով:

Մ. Մարգարյանը մնում է լույսի աղբյուրների նույն անխոնջ որոնողը: Դրանք նա պեղում է հայոց մագաղաթյա մասունքներից («Մի ծաղիկ է կանգնել մենակ՝ Կապույտ-կապույտ, Բարակ-բարակ»), ճարտարապե-

տության փոքր ձևերի՝ խաչքարերի փորագրություններում («Քարի վրա՝ խաղողի լույս, Ու քարահող՝ քարի վրա...»), օտար ափերին մաքառող հարազատների հոգիներում, լուսավոր երգեր մեր նոր աշխարհում՝ բնության գարթոնքի մեջ.

Մի րանի ծառ է,
Մի րանի այգի,
Եվ ձյուն է գալիս ծաղկած ծառերից...

Պատկերային մտածողության ամենաճշմարիտ ձևը համարվում է մանկան հայացքը՝ նետված կյանքի երևույթներին: Սա նշանակում է բնականություն, անմիջականություն, ճշգրտություն:

Մարգարյանի «Նվիրումներ» գրքում կան հրաշալի շատ էջեր հենց բանավոր առումով: Դա վերաբերում է հատկապես գյուղական մանկության հուշապատկերներին՝ կալ ու կամին, դեզին ու առվին, կարկտահար արտին, թոնրատան ծխին ու մշուշների մեջ սուզված խրճիթին, թթենիներին ու մասրենիներին, խոտերին ու ջրերին, մանկության ճանապարհների պես-պես գույներին, թոնրան պոնկին նստած մորը, որը հիշեցնում էր աստվածամոր խամրած պատկեր և, վերջապես, հորեղբորը, որի մասին պատմող մի քանի բանաստեղծություններում ամբողջանում է հայ տոհմական սերմնացան-հողագործի (հեռավոր-հեռավոր տարիների) վերին աստիճանի բնական կերպարանքը.

Ու հորեղբոր պատկեր բարի,
Ձևոքին եղան,
Մեջքին կողով:
Հոնքեր ու բեղ,
Ողջը մղեղ.
Ու բախտը ծուռ,
Ու բախտը՝ շեղ...

Ի տարբերություն Հ. Սահյանի էպիկական մանկության (դա բացատրվում է նրա ծննդավայրի՝ Ջանգեզուրի յուրահատկությամբ) և ի տարբերություն Վ. Դավթյանի տեսիլքային լեզվապես մանկության (դա էլ գալիս է կորսված եզրերի բնույթից), Մարգարյանի մանկության հուշերը գերազանցապես քնարական են և որոշ առումով էլ՝ կենցաղային-առարկայական:

Այդպես են նաև ժամանակակից գյուղապատկերները՝ «Առվի ափին» շարքից.

Կտրան ծերին հարուր շոքած՝
Ոսկի ցորեն է լվանում
Ու փռում է շեղջ ու արև:
Ու մի քանի տկլոր տղա
Չոմբախն առել
Հոյ-հոյ անում,
Մոգիներին ջուրն են տանում,
Ու մեծ նանն է կրակ վառել՝
Առվի ափին
Լվացք անում...

Գրքի շարքերից մյուսը կոչվում է «Մտորումներ»: Խորհրդածությունների նյութը բարդ ու հակասական աշխարհի բացահայտումներն են, հոգե-

կան, մարդկային, ներդաշնակ կյանքի խորհուրդները: Մարգարյանը ևս իր գրողով պաշտպանում է հումանիստական արժեքները՝ հանդես գալով մարդու հոգևոր աղքատացման երևույթների դեմ:

Հիսնական թվականների վերջին պոեզիայի անդաստան մտավ բանաստեղծների մի նոր սերունդ՝ Լ. Դուրյան, Վ. Կարենց, Ա. Սահակյան, Ն. Միքայելյան և ուրիշներ:

Լյուզվիգ Դուրյանը ծնվել է 1933-ին Նոր Նախիջևանի Չալթր գյուղում: Երևանի պտղաբանչարաբուծական տեխնիկումն ավարտելուց հետո անցել է լուսագրային աշխատանքի զանազան պարբերականներում: Բավականաչափ երկար տեղեց որոնումների շրջանը, մինչև որ գտավ իր աշխարհն ու ձեռագիրը: Բանաստեղծական նոր ճանապարհի սկիզբը նշանավորվեց «Եղեգան փող» գրքով և «Մաշտոց» պոեմ-ասքով: Դրանց հետևեց «Արեգակն արդար» (1976) ժողովածուն:

Ավելի քան 25 տարի Դուրյանը ապրում է բանաստեղծի անհանգիստ տենդով՝ սեփական գույների որոնումներ, բանաստեղծական ավանդական և նորագույն կառուցվածքների խաչավորումներ, իր բանաստեղծական բընավորությունը գտնելու մղումներ:

Նրա որոնած կետերի մեջ կյանքի և աշխարհի հետ հաղորդակցության գնալու հենարան եղավ հողը՝ և՛ իբրև պատմական տարածության վրա շարունակվող հայրենիք, և՛ իբրև կյանքային ներդաշնակության ու հրճվանքի աղբյուր, և՛ իբրև մարդու հոգևոր կապերի ամբողջությունը խթանող չափանիշ:

Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ էական սահմանագիծ էր «Եղեգան փող» հավաքածուն, որի ուղղակի, բնական շարունակությունն է «Արեգակն արդար» գիրքը: Գրքի առաջին և բավական ընդարձակ բաժինը արևի պատումներ են և արևի մեծարանքներ, ընդ որում արևը դիտված է ոչ թե իբրև երկնային մենավոր ճանապարհորդ կամ սովորական լուսատու, այլ կյանքին կյանք բերող, ուժ և զորություն տվող մշտակարկաչ աղբյուր: Դուրյանի արևային պատումները յուրովի շարունակում են հայոց արեգակաշարության բանաստեղծական ավանդները:

Երկնաբնակ արեգակը, նրա մեկնությամբ, գոյության համար պարտական է հողին, կյանքի արմատներին, որոնք փոխադարձ առնչության օրենքով հրահրում են արևային ճառագայթների շռայլությունն ու արարչական հզոր շունչը:

...Դու շռայլորեն
Քեզ քեզնից խում.
Խառնում ես հողին
Ու հողից ծլում...
Աշխարհը ամբողջ
Դառնում է բողբոջ,
Ու պայթում, պայթում
Քո շահել տեսքով...

Հողից ծնվող արև («Արև, դու ամենից շատ Արևն ես հողի»), — սա է արդար ու շռայլ, ամենատես ու առատաբաշխ, ամենազոր ու մեծահոգի արեգակների փառաբանության մեկնակետը՝ «Արևագիրք» (1980) ասքային շնչի պոեմի:

Թեև ինչ-որ տեղ Դուրյանը դնում է արևի բնավորության մանրացում-ների («Արև սիրո», «Արև մրջնատես», «Արև վախի» և այլն), սակայն ամբողջության մեջ նրա արևերգությունը մեր արդի բանաստեղծության ուշագրավ էջերից է:

Լ. Դուրյանի պատկերային մյուս նախասիրությունը, արևից հետո, ամպըն է՝ որոտներով ու կայծակներով, անձրևներով ու պայթող բարություններով: Ամպային-կայծակային զգացողությունները տեղ են գտել «Անձրև ու թռչուն» շարքում, որը բացվում է բանաստեղծի կյանքի փիլիսոփայությունն արտահայտող և կյանքային տարերքը բնութագրող հետևյալ տողերով.

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես,
Մոռյլ ա՛ն՝ եմ բերում.
Դուք այդ ա՛հից մի՛ վախեցեք—
Ձմռան մա՛հ եմ բերում:

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես
Ու որոտ եմ բերում.
Դուք որոտից մի՛ վախեցեք—
Մաղկահոտ եմ բերում:

Գարնան ամպ եմ, գալիս եմ ես
Ու կայծակ եմ բերում,
Դուք կայծակից մի՛ վախեցեք —
Միածան եմ բերում:

Գալիս եմ ես ու հեղեղի
Խոռով ձայն եմ բերում.
Դուք հեղեղից մի՛ վախեցեք
Սերմնացան եմ բերում

Արև-անձրևային շարքերը գրավիչ են ու վառ և՛ վարար զգացմունքով, և՛ հանդիսավոր ու փառաբանական հնչերանգով, և՛ հատկապես դինամիկ սյուժեի՝ ներքին գործողության տարրերով:

Դուրյանի տարերքը ոչ թե լայնաշունչ պատումն է, այլ քնարական մանրապատումը, որի վկայությունն է «Արեգակն արդար» գրքի բանաստեղծությունների մի զգալի մասը: Օրինակ, այս մեկը.

Տրորեցի խոտը...
Ես զգում եմ նրա ցավի հոտը...
Բարձրանո՞ւմ է, բարձրանո՞ւմ է, բարձրանո՞ւմ է դանդաղ...
Ու կանգնում է խոտը...
Նրա տերևները նորից արևոտ են:

Իր բնույթով Դուրյանի ստեղծագործությունը ո՛չ ծանրահուն պատումային-ասացողական, ո՛չ էլ ներբերանգներով լեցուն ներքնաշխարհային-ինքնարացահայտման, այլ առավելապես խորհրդանշանային-այլաբանական-բազմիմաստ տարերքի բանաստեղծություն է: Ստեղծագործության այս առանձնահատկության վառ ու համոզիչ ցուցադրումն է երեսնամյա գրական վաստակից ծաղկաքաղված «Բերդ» (1983) հավաքածուն: Անտարակույս, Դուրյանի բանաստեղծություններում կան և՛ պատումային գրեթե բացառապես ռեալիստական, և՛ ներաշխարհային-ապրումային շնչառության լիցքեր, սակայն այդ բաղադրամասերը գերազանցորեն ենթարկված են խոր-

հրրդանշանի տրամաբանությունը՝ հասկացության ոչ թե «անառարկա կռահումները» ըմբռնումով, այլ բովանդակության յուրօրինակ փոխաբերական առարկայականության:

Հանդիսավոր շունչը առավելապես վերաբերում է «Մաշտոց» պատմական ասքին և «Վարք լուսո» շարքին, որի առանցքային թեման Հայաստանի պատմական կենսագրությունն ու բնավորությունն է՝ դարերի ընթացքով: Հայոց մաշտոցապատումը, որի սկիզբը հասնում է մինչև Սիաման-թոյի «Սուրբ Մեսրոպ» վեհաշունչ-մենախոսական պոեմը, ունի մեծահարուստ ավանդներ: Մաշտոցապատումի գաղափարական-գեղարվեստական առանցքը հայոց այբուբենի՝ իբրև ազգային մաքառման, դիմադրության ու գոյության մեծագույն պատվարի գաղափարն է, այն, ինչ Պ. Սևակը բանաձևել է «Զենքի դեմ գրիչ» խոսքով:

Գուրյանի երեսունվեցբանյա պոեմը ևս (հայոց 36 տառերի շարակարգությամբ ասպարեզ է հանվել բանաստեղծի մտորումների շղթան) գաղափարական հիմնական պաթոսով հարում է ազգային հոգեբանությամբ ամրացած ու կայունացած պատմական տեսությանը՝ մաշտոցյան գրերում փարփակված լույսի, հավատի, նվիրումի, երազի աղբյուրների ըմբռնմանը:

Պատմական ամեն մի ժամանակաշրջան ունի իր պատկերային մտածողության գլխավոր բանալիները: Մաշտոցյան ժամանակաշրջանում այդպիսի դեր ունեին Վահագնի առասպելի երկնային-երկրային նշանները, աստվածատուր արեգակները, կապույտ-կապույտ լանդշաֆտի գունագծերը, հողի ձայնը, կայծակ գութանները, լույսի ակոսները, միով բանիվ՝ պատկերային ղուգորդությունների մի ամբողջ շտեմարան, որից լիովի օգտվել է Գուրյանը Մաշտոցի արարչագործությունը իր իսկ մթնոլորտով ցուցադրելու համար: Ահա այդ մթնոլորտի մի հրաշալի մասունք.

Աչ սարին բերդ,
Զախ սարին բերդ.
Նրանց միջև
Մասրեվանքը վեհագմբեթ...
Նրանց միջև
Հին երգախոս Գողթան գավառ
Եվ կապտախիտ երկնքի մեջ արև կա վառ:
Զանգն է վանքի
Ոգևորված գիւղ ղողանջում
Եվ խնկահոտ հավատով է մարդկանց կանչում...

«Մաշտոցի» հետ, ինչպես ասացինք, ոճային-արտահայտչական միասնության մեջ է «Վարք լուսո» շարքը՝ խոսքի տարերային անմիջականություն և շեշտերի հանդիսավորություն, պատկերի ճկուն ղուգորդություններ, ուժի, թափի շեշտադրումներ, հոգեկան ապրումների արևելցիորեն անհնազանդ բունկումներ: Հիշենք «Արծվաբերդը»՝ նվիրված Մուշեղ Գալշոյանին.

Եվ քերեցին քարեր խոշո՞ր-խոշո՞ր,
Հոնքերը կախ քարի՞ր՝ խոժոռ-խոժոռ,
Գլո՞ր-գլո՞ր քարեր, քարեր փերթ-փերթ՝
Շինեցին բերդ:
Բերդին արծիվ իշավ՝ կտուցին օձ,
Օձն էր կարմիր, որպես շանթեղեն բոց...

Դուրյանը, թեև ունի ինքնակենտրոնացումներ-ինքնասուզումներ-ներքենահայտնություններ (այդպիսիք են «Թալիսման» շարքի փիլիսոփայական մանրանկարները՝ քառյակներ, վեցյակներ, ութնյակներ և այլն), սակայն հիմնականում հակված է իր հոգեկան տրամադրությունները՝ հիացումները, կարոտները, սերերը, երազները, տագնապները և այլն,—դուրս բերել լայն սուսարեզ, ներքին աշխարհը դնել ժամանակի պատմական լայն շրջագծերի մեջ։ Այդպիսի ուղղություն ունեն «Դարի խոհեր» շարքի շատ բանաստեղծություններ՝ բարձրաձայն, անթաքույց մտորումներ մարդու, բնության, հողի, հողագործի, ծառ ու ծաղկունքի, արեգակի և այլ թեմաներով։

Այստեղ էլ ուզում եմ ընդգծել Դուրյանի քնարերգության էջերում տիրապետող կյանքի արբեցման, գոյության հրճվանքի տրամադրությունը, որ հետը բերում է բարի թախիծներով, երազներով լեցուն վերաբերմունք աշխարհի հանդեպ։ Այդ տրամադրությունը բանաստեղծին կապում է ազգային հին և նորագույն ավանդներին, օրինակ Հովհ. Շիրազի, Վ. Դավթյանի կյանքի հրճվագին վերապրումների և բնության պես-պես ձևերի արբեցումների ավանդներին։

Դուրյանը, թեև հաճախ է դիմում «պեյզաժին», բայց նա «պեյզաժիստ» չէ այն բովանդակությամբ, ինչպիսին են, օրինակ, Համո Սահյանը կամ Հրաչյա Հովհաննիսյանը, բնության «ներքին կյանքի» մանրամասնությունների, շարժումների, ներքին էության հետազոտողները։

Այս կետում հատկապես նա հարազատ է Շիրազի աշխարհազգացական տարերքին, որը, շրջանցելով բնության կենդանի շարժման մանրամասները, նրա ուրիշը, ներդաշնակությունը, տիրապետում է բնության լայնագիծ և լայնածավալ ընդհանրացված կերպերին։

Բնության և հողի գույների անսահմանության մեջ նրան գրավում են որոշակի հատվածներ, մասնավորապես սերմնացանի երևույթը, որին նվիրված են մի շարք լավ բանաստեղծություններ։ Ահա դրանցից մեկը.

Սևր սերմնացան,
Տարիներդ ակոս-ակոս եկան, անցան...
Երանի քեզ, ծեր սերմնացան,
Ամբողջ մի կյանք բռնը դարձան
Կայծակ, անձրև ու ծիածան։

Դուրյանի սերունդը, չնայած տարիքային տարբերություններին, համախմբվեց նոր խոսք ասելու հողի վրա։ Դրանցից ամեն մեկը ի հայտ բերեց որոշ տվյալներ, բայց ի վիճակի չեղավ ասելու նոր խոսք։

Դրանց մեջ էր, օրինակ, Վահագն Կարենցը (1924—1980), որը գրեց մի շարք քնարական շնչի գործեր՝ հայրենի գյուղի վերհուշների, իրիկնային ճամփաների, սիրո և երազանքի տրամադրություններով։ Նրա քնարն արժանացավ անգամ Գ. Մահարու գնահատմանը։ Այդուամենայնիվ նրա ժողովածուները («Լիրիկա», «Աղբյուր», «Արահետը ձյան տակ», «Բարի լույս, աշխարհ» և այլն) մնացին իբրև շարքային դրվագներ քնարերգության նոր որոնումների ճանապարհին։ Ավելի տպավորիչ էին նրա պարողիաները։

Նանսեն Միխայելյանը (ծնվ. 1931) աչքի ընկավ բանաստեղծական հրնարանների բազմազանությամբ։ Նրա խոսքի բյուրեղացմանը մեծապես խանգարեց թեմատիկ ապակենտրոնացումը։ Առաջին գրքից («Իմ գարու-

էր»՝ 1958) մինչև վերջին ժողովածուները Նանսեն Միքայելյանը գրեց շատ բանաստեղծություններ, որոնք սյղպես էլ չհամախմբվեցին մի առանցքի շուրջ: Միքայելյանը ևս լավ պարողիստ է, նաև մի շարք հաջողված մանկական բանաստեղծությունների հեղինակ:

Շատ եռանդուն աշխատեց Արամայիս Սահակյանը (ծնվ. 1936), գրելով մեծաթիվ բարոյախոսական-դիդակտիկական բանաստեղծություններ, որոնք լայն ընդունելություն ունեն մասնավորապես երիտասարդ ունկնդիրների շարքերում: Բարության, երջանկության, ապրելու, սիրելու վերաբերյալ նրա խրատները իսկապես պարունակում են դասեր նոր կյանք մտնողների: Համար: Սահակյանը ավելի քան 100 երգի տեքստի հեղինակ է, որի համար արժանացել է համամիութենական մրցանակի:

Քնարական տարերքի բանաստեղծ է Թաթուլ Բուրչյանը (ծնվ. 1933), որն ունի բնության՝ հայրենի Զավախքի լեռներին, ամպերին, երկնքին, լուսաբացներին, աղբյուրներին նվիրված թափյա մեղմության բանաստեղծություններ («Արևի մտերմություն», «Ամռան լուսաբաց», «Գուլների խաղը», «Արմատներ» գրքերում):

Հայրենի գյուղի հովվերգական բնության պատկերներով աչքի ընկավ Սարգիս Խաբազյանը (ծնվ. 1922): Ս. Խաբազյանի բանաստեղծական ժողովածուների քանակը անցնում է մեկ տասնյակից:

Առաջին իսկ բանաստեղծություններում Խաբազյանը անդրադարձավ հայրենի Կուրթան գյուղից հոգուն անցած տպավորություններին՝ մանկության հուշերին, գյուղական արտ ու հանդի, առուների ու անտառների, առավտների ու մթնշաղների պատկերներով, շատ բարի, քնքշության հասնող բարի հնչերանգներով: Տարիների հետ, թեև լայնացան Խաբազյանի գյուղի ու բնության սահմանները, բայց նրա բանաստեղծական ուժեղ ներշնչանքները դարձյալ մնացին գյուղական ոլորտում: Նրա ժողովածուներում («Գարնան առավոտ», «Այգաբացը լեռներում», «Սարի գիշեր», «Տարիների միջով», «Մասրենի» և այլն) տպագրվեցին բնական, անմիջական ապրումների և օդի պես թափանցիկ բանաստեղծական ներշնչանքներ:

Խաբազյանը երբեմն-երբեմն դիմում է այլևայլ՝ անհարազատ նյութերի, բարոյախոսական սենտենցների և քաղաքային «ուրբանիստական» թեմատիկայի, սակայն նրա ստեղծագործության գլխավոր առանցքը բնության մեջ ծվարած հայրենի գյուղն է՝ հեքիաթային գունագծերով, գերազանցորեն մանկության տարիներից իբրև ավար մնացած տպավորություններով ու հուշերով:

Ս. Խաբազյանը «բաց տեքստի» բանաստեղծ է՝ անմիջական, անկեղծ խոսքերի, պարզալուր հյուսվածքի, բնական հնչերանգի ու բառուրանի:

Այգի, անտառ, սար, բարձունք, այգեպան, գետակ, առու, սալ, հող, ծառ, ծաղկունք, գարուն, աշուն, գարնանամուտ, մշուշ, ամպ, մեգ, աղբյուր, գառներ, շներ, արտույտներ, ծղրիղներ, եզներ, մանուշակներ,— այսպիսին է Խաբազյանի բառապաշար-բառամթերքը, որով նա վերստեղծում է իր աշխարհի պատկերը: Ըիշտ է նկատված, որ բուռի հանգեպ վերաբերմունքը հավասարաբեռ է այն վերաբերմունքին, անգամ այն կեցվածքին, որ տվյալ բանաստեղծն ունի աշխարհի հանդեպ: Խաբազյանը բառապաշարով իր գյուղի հուշերի հետ է, ծննդավայրի գույ-

ների մեջ: Այդ հուշային տպավորություններից նա որսում է ոչ այնքան սոցիալական մոտիվներ, որքան անդարձ հեռավոր գյուղի հովվերգությունը: Այդպիսին է մանկության ծղրիղների հուշային այս պատրանքը.

Ծղրիղներն աղմուկով բարակ,
Երգում են հայրենի արտում,
Այդ երգով դաշտերում նրանք
Պահում են գիշերը արթուն:
Այդ երգը անձրև է վարար,
Օժում է անտառ ու արոտ,
Փարվում են սրտին մեջ իրար
Հազար մի հուզում ու կարոտ:
Այդ երգով ծղրիղներն արթուն
Բերում են հեռավոր մի հուշ,
Կարծես թե քնած եմ արոտում
Մանկության մշուշով անուշ:

Ծղրիղները հաճախ են հայտնվում Ս. Խարազյանի բանաստեղծություններում իբրև կարոտի խորհրդանշան, մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որը դրված է մեծ լոռեցու «Ջա՛ն, հայրենի՛ ծղրիղներ» փիլիսոփայական քառյակի մեջ:

Անցյալը բանաստեղծին տրամադրում է տրտմության.

...Հավատս այնպես պայծառ էր ու չինչ,
Անցնող օրերս ունեին կրակ,
Տուն ունեմ հիմա, ունեմ ամէն ինչ,
Բայց ուրախ էի անտուն ժամանակ:

Նրա բանաստեղծությունները վարակում են իրենց լավատեսական շրնշով անգամ այն դեպքերում, երբ բնանկարների ու գյուղի տեսիլքների ընդհատակով անցնում են տրտմության մեղեդիներ, ինչպես՝

Կեսգիշերն արդեն իր բեռը բարձել,
Գնում էր դանդաղ և ցերեկ մաղում,
Ջաղացպան էի երազում դարձել,
Եվ ցորեն էի երգելով աղում...

Կամ՝

Աստղեր, աստղեր հեռավոր, հեթիաթներ եք չինչ,
Անհունի մեջ այս խորունկ լուսնք քուն ու նինչ...

Խարազյանը շունի ենթարնագրային «թաքուն» մտքեր, ալլաբանություններ, ալլասացություններ, առածա-առակային հղումներ և այլն: Սա չի նըշանակում, սակայն, որ նրա «Բաց տեքստը» համազոր է հոետորական-հրապարակախոսական հնչերանգներին:

Ս. Խարազյանը օժտված է կոնկրետ պատկերավոր մտածողությամբ, հատկապես գունային ղգացողություններով. վկան՝ նրա անտառային, ամռան գիշերների, խշշացող այգեստանների, գյուղական ճամփաների և այլն, ներշնչանքներն են:

Այդ սերնդին հաջորդեցին «գարունականները» և մի շարք այլ անուններ՝ Անահիտ Պարսամյան, Յուրի Սահակյան, Հրաչյա Սարուխան, Նաև Խազմիկ Դավոյանի նման վառ անհատականություն:

«Անկախները» ասպարեզ մտան առանց աղմկաբարրության և տվեցին քնարերգության հրաշալի էջեր:

Անահիտ Պարսամյանը (ծնվ. 1947) մի շարք բանաստեղծական ժողովածուների հեղինակ է («Փյունիկ», «Խոստովանանք» և այլն): Իր էությունը նա կին բանաստեղծուհի է, որը բաց, անկաշկանդ խոստովանության է գրելում շիրագործված երազների և հույսերի, հոգեկան աշխարհի ալեկոծությունների և գալարքների, ցավերի և կարոտների, մի խոսքով՝ մարդկային դրամայի մասին: Նրա բանաստեղծություններում ուժեղ է զարկերակվում դրամատիկ շիղը, որը և դրանց տալիս է անմիջականություն ու անկեղծության շեշտ, ապրումների արտահայտման բնական երանգներ: Պարսամյանը գրում է նաև պատմվածքներ ու հեքիաթներ:

Ավելի խաղաղ շնչի տեր բանաստեղծ է Յուրի Սահակյանը (ծնվ. 1937): Նա նույնպես մի քանի ժողովածուների հեղինակ է («Արևը քո դեմքին», «Իմ մեղեդին», «Երբ դու գալիս ես» և այլն): Նրա բանաստեղծությունների համար ամենաբնորոշը հանդարտ, ներսուզված մտորումն է կյանքի ամենատարբեր երևույթների շուրջը: Այլ խոսքով՝ հակված է դեպի խոհականություն, իհարկե, ոչ թե մերկ ռացիոնալիստական, այլ զգացմունքով շոշափված: Քննադատության մեջ միանգամայն ճիշտ նկատվել է, որ նրա ստեղծագործության առանցքը մարդու ապրելակերպի, կյանքի և մարդու փոխհարաբերության խնդիրն է:

Յուրի Սահակյանը մտորումները չի սահմանափակում կյանքի նեղ վանդակներում, այլ դրանք տեղադրում է ավելի ընդարձակ կենսական տարածությունների մեջ: Դրանով նա դառնում է մարդու հավերժության երգիչ:

...Զկանչես, գուցե, ես շարձագանքեմ...
Ջարտաավես: Թեթև նայիր անցումին:
Ես ուրիշ տեսքով կհայտնվեմ քո դեմ
Գալիք սիրո պես առեղծվածային:

Սահակյանի մտորումների մյուս ոլորտը հայոց պատմությունն է, նրա անցյալի և ներկայի կապերի հայտնագործումը («Լեռ, Լեռ...», «Արարատը» և այլն): Բնորոշ են հետևյալ տողերը՝

...Զկա անցյալ
Ու չկա գալիք,
Ողջը ներկա է
Ալիք-ալիք...

Հրաչյա Սարուխանը (Սարուխանյան, ծնվ. 1947) ընդամենը երկու ժողովածուի հեղինակ է, որոնք անվանված են «Ծզրագծեր» և «Հրաշք օրեր»:

Ինչպես վկայում են բանաստեղծությունները, նա կյանքին նայում է ոչ թե մակերեսային, թուուցիկ հայացքով, այլ իրրև բարդ, առեղծվածներով լի աշխարհի, որտեղ կան տազնապներ, հոգսեր, որոնումներ, հոգեկան վիճակների փոխանցումներ, մարդկային տրամադրությունների վերելքներ ու անկումներ: Այս իսկ ելակետից Սարուխանը անդուլ հետևողականությամբ որոնում է կյանքի ներդաշնակության կերպերը, հոգեկան խռովքները խաղաղեցնող «հրաշք օրեր»:

Իրապես, նրա համար կյանքը հասկանալի է ոչ թե սոսկ հարթաշափական ձևերով, այլ, առաջին հերթին, ամենատարբեր վիճակների անդաշնությամբ, որը և հրահրում է գաշնության որոնում:

Դիպուկ է ասված՝

Փակված վերքեր են ոտնահետքերը հեռացող պահի—
Վերքերի միշտ իրերի հոսքը մեզ տանում է վեր...

Հրաշյա Սարուխանը գրել է նաև սիրային հուշեր, տրամուլթյան երգեր, սակայն ավելի տպավորիչ է նրա «Քիրլիական աշուն» շարքը, որով իրար են բերվում անցյալն ու ներկան.

Կանաչ էր ձյունը աշունքվա կեսին,
Եվ կորուստ ուներ յուրաքանչյուր ծառ
Եվ հավերթ էին բներինց թափվում,
Եվ տեր շունեին բառերը պայծառ
Եվ ինչ որ մեկի հիշողությունը
Տիրոջն էր փնտրում ցրտից շիկնելով,
Եվ տերն անտեղյակ անտեր բառերին՝
Երկինք էր գնում թաց կոշիկներով...

Հրաշյա Սարուխանի կարելիությունները դեռ լրիվ չեն բացահայտված:

Դարեր ի վեր, սկսած վաղ միջնադարից, հայոց բանաստեղծությունը հարուստ է եղել տեսիլային արտահայտչաձևերով: Այդ հարուստ ավանդույթները հազար ու մի ձևափոխություններով հասել է XX դար, Ծ. Չարենցի ստեղծագործության մեջ դառնալով հիմնական որակ:

Տեսիլային մտածողության վերածնունդը նոր թափ առավ 70-ական թվականներից, ճանապարհ բացելով նորօրյա պոետական միֆոլոգիայի համար: Ցայտուն օրինակներ են Պ. Սևակի «լույսի» միֆոլոգիան («Եղիցի լույս»), Վ. Դավթյանի «Մենդավայր» շարքը («Անկեզ մորենի» գրքից) և հետագայում գրած տեսլապատկերները: Տեսիլը դառնում է արդիական բանաստեղծության նեցուկներից մեկը և, ինչպես վկայում են իրողությունները, արդյունավետ դեր է խաղում: «Պոետական միֆոլոգիայի» ամենացայտուն դեմքը Ռազմիկ Դավոյանն է (ծնվ. 1940), որը դեռ ուսանողական տարիներից (սովորել է Երևանի և Աբովյանի անվան մանկավարժական ինստիտուտում) հայտնի է դարձել ինքնանման բանաստեղծություններով: Առաջին գիրքը կոչվում էր «Իմ աշխարհ», մյուսը՝ «Ստվերների միջով»: Վերջինիս առիթով քննադատությունը նշեց Դավոյանի հակումը դեպի մտածողության պոլիֆոնիզմը, ներքնահայտնությունների տարերքը, գրաֆիկական ուրվագծայնությունը, որոնումների բուռն ձգտումը, բաղաբային պեյզաժի տեսիլային-ստվերագծային կողմնորոշումները:

Առաջին գրքերին հետևեց «Ռեքվիեմ» քնարական-փիլիսոփայական պոեմը՝ մարդկային կեցության բովանդակության, կյանքի ու մահվան, մարդու հոգևոր ազատության, երկնքի և երկրի հարաբերության, ինքնաճանաչման և հարակից նյութերի շուրջը:

«Ռեքվիեմի» հայտնությունը վկայում էր, որ հայ բանաստեղծության մեջ մշտական գրանցման է արժանանում իր ասելիքը, աշխարհը, ձեռագիրն ունեցող մի նոր, տաղանդավոր բանաստեղծական անհատականություն: Հայտնի ռուս քննադատ Վադիմ Կոժինովը գրել է. «Ռեքվիեմ» պոեմում համարյա լիովին բացակայում է այն, ինչ կարելի է անվանել «պատմական ինֆորմացիա»: Մեր առջև է իրապես մերկ տեսք առած ողբերգություն և նրա խորագիրը՝ վերցված երաժշտության ոլորտից,— հիանալի է իր ճշգրտությամբ: Դա արդարև ողբերգական երաժշտություն է, հոգեհանգրստ-

յան երգ, որը իրացվել է գերլարված բանաստեղծական խոսքով: Բայց պատմությունը, ոչնչի հետ շհամեմատվող ժողովրդի արյունով ներթափանցված պատմական ողբերգությունը, որի մասին խոսք է գնում, — տեսնում ենք պոեմի յուրաքանչյուր տողում:

Վերին աստիճանի հրաշալի է, որ կարծեք թե ոչինչ չասելով պատմության կոնկրետության, այսինքն «փաստերի» վերաբերյալ, Ռազմիկ Դավոյանը... սուղվում է հրեշավոր պատմական կատակիլիզմի բուն էության մեջ»²²:

Մի այլ առիթով Կոթինովը գրում է, որ Դավոյանի քնարերգության մեջ իսպառ բացակայում են «պատմության նշանները»: Պատմական «նշանների» և պատմական կերպարների փոխարեն, — նկատում է Կոթինովը, — Դավոյանի պոեզիան հատկանշվում է «անձնական ակունքի ու ժողովրդական-ազգային տարերքի», «անորսալի» միասնությամբ²³:

Դա ինքնին բարդ բանաստեղծական մտածողություն է, որը ներկայանում է իբրև իր տեսակի մեջ «նախասկզբնական» էություն: Դրա արտահայտությունն են «Ռեքվիեմ» պոեմին հաջորդած բանաստեղծական ժողովածուները:

Նախ և առաջ՝ «Մեղրահացը», որով «երազների ու տեսիլների» բանաստեղծական մտածողությունը արտահայտվեց առավել լիակատար: «Երազների ու տեսիլքների» հինավուրց արտահայտությունը բանաստեղծական նոր կառուցվածքներ մոծվեց սրտշակի դրդապատճառներով՝ հեքիաթով ու նրազով գրավելու աշխարհը, հաղթահարելու կյանքի ներդաշնակությանը խանգարող պատենշները, կյանքի ժխտում հայտնաբերելու գոյության ոսկեգեղմը:

...Երկինքն այնքան մեծ

Զյուներն այնքան շատ... —

Էությունս մեջ

Կապույտ աստղեր են անվերջ թարտում:

Աշխարհի և մարդու այս հարաբերության մեջ բնական կարիքով՝

Ոսկեցոյ տեսիլքն է կանաչում...

Տեսիլքներ ծաղկում են ամենուր

Ձերքերում մի անհայտ տրամություն, —

Եվ քիչ-քիչ մեռնում է կյանքն, ավա՛ղ,

Մաք առ մաք տրվում է հողմերին,

Տեսիլքներն ապրում են հավիտյան...



Ռազմիկ Դավոյան

Դավոյանը գոյութեան մեծ իրավունքը նվաճելու համար ստեղծում է ժամանակակից հեքիաթ.

...Ես հնարել եմ մի գետ-արտասուք—
Եվ վախենում եմ կորցնեմ նրան,
Իմ գետի վրա դողանջում է լուռ
Իմ հին օրերի ցուրը հորհրան,
Գետիս ափերին թափել հիւրիկներ,
Օրոր են ասում բույրով անանուն,
Գետիս ափերին թափել հիւրիկներ,
Օրգերիս համար
Մաղկաթիւթերից
Թելեր են մանում...

Դավոյանի ֆանտաստիկան յուրատեսակ իրացումն է այն տագնապնե-
րի, որոնց հրահրումով ժամանակակից բանաստեղծութիւնը դիմում է նաև
հույների լեզվով խոսող արվեստի լեզվին.

Հին երգերն են շուրջս թափառում,
Ու հին կորուստներ ծաղկում են բույլ-բույլ...

«Մեղրահացի» տեսիլները հոգեկան կենսագրութեան չափանիշով վեր-
նագրված են՝ «Միրո տեսիլքներ», «Խառը տեսիլքներ», «Պատանութեան տե-
սիլքներ»: Դրանք բնավ կապ չունեն միստիկական գուշակութիւնների ու
հայտնութիւնների, նորագույն «աստվածաստեղծման» հետ, ինչպես մեկ-
նաբանեցին որոշ քննադատներ: Տեսիլը Դավոյանի բանաստեղծութեան մեջ
ճանապարհ է դեպի անխառն-հեքիաթային տարրերը.

Ես իմ մանկութեան հանդերին կանաչ,
Մառ ու ծաղկունքին խուլ շշնջալով
Ասում էի, թե՛ սեր կբերեմ ձեզ,
Եվ կրծքիս խորքում
Բառերը անուշ զնգզնգում էին
Հեռու-հեռավոր ճամփա գնացող
Խուլ նժույգների զանգակների պես:

Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,
Կբերեմ որքան աշխարհն ունենա.—
Խոտերն անշուկ խոնարհվում էին.
Եվ ծաղիկները ծպտում էին լուռ,
Եվ ջրերն իրենց տագնապները հին
Անրջանք էին դարձնում մարդու:

Ես ասում էի՝ սեր կբերեմ ձեզ,
Եվ թիթեռները մեզմ երանութեամբ,
Համբուրում էին խոտերը դալար.
Եվ թռչունները ոսկե կտուցով
Ջուր էին բերում
Իրենց սիրտստե՛ն ձագերի համար...

«Ջարմանք էր աշխարհն հեքիաթների մեջ»,—այսպես է Մ. Սարյանի
արվեստը գնահատում Դավոյանը:

Աշխարհատեսութեան նույն շավիղներով նա ինքը դառնում է դեպի
զարմանքի աղբյուրները՝ դեպի այն ծովը, որն իր բարի շնչով անվթար է
պահում «ոսկի ձկնիկի» կյանքը, դեպի այն ոսկեգույն թիթեռնիկը, որը հա-

վերժության է վերածում ակնթարթը, դեպի այն երկինքը, ուր մարդը փր-
ոում է իր «բաց թևերը», դեպի այն սահմանները, որտեղից հառնում են
կապույտ հեռաստանները, դեպի այն ոսկեղեն խարխիսները, որոնցից՝

Ծիծաղի հերմակ ամպեր են լողում
Կապույտ տիրության անհունի վրա...

Նրա բանաստեղծություններում գործում է հոգեկան դաշնության կա-
րևոր պայմանը՝ բախման օրենքը, որի հակադիր բևեռներից ստեղծվում է
գոյության շափանիշը՝

...Ես կանգնած եմ այս զույգ հորիզոնի միջև
իմ լեռների առջև խուկ եմ ծխում:

Չեն հակադրվում սովորականն ու անսովորը, հողն ու երկինքը, առօրյան
ու երազը. մարմին են առնում երկրային ազդակներից՝

Առավոտն իր ձեռքերը
Քրչում էր ակունքներում.
Ծվ օրհնանքը հողի՝
Թևքն մի մառախուղ՝
Բարձրանում էր երկինք:

Ծրագանքները ուստոսում էին
Հողում երկնասուլզ,
Ջորավոր ձեռքով երեկոն մուժը
Սեղմում էր հողին,
Ծվ ակունքները ճառագում էին
Ջերմություն և լույս:

Երևույթների փոխակերպություններով Դավոյանը աշխարհը ներկայացնում
է ոչ թե անշարժ, այլ դինամիկ ընթացքով:

Երևույթների փոխակերպությունների օրենքը դառնում է գուգորդական
բանաստեղծության նեցուկ, որի համաձայն իրականությունը ոչ թե գույ-
ների, գծերի, ձայների պարզ թվաբանական գումար է, այլ փոխառնշու-
թյունների անընդհատ ընթացք, որով ամեն մի երևույթ կրում է մի այլ
երևույթ: Կերպարանափոխվելու հատկություն ունի Դավոյանի Մառը՝

Մառը ծառ էր ծնվել,
Ապրում էր ծառ
Լիքն էր ամառներով, աշուններով, սիրով.—

նաև ծառի բողբոջը, նաև գլուղական առավոտը—

Առավոտը հանդարտ սար ու ձոր էր լցվում...

Նաև արեգակը, անընդհատ պտտվող երկիրը, նաև աստված, որի մեջ բա-
նաստեղծը որոնում է մարդու իդեալը: «Մեղրահացում» Դավոյանը յուրաց-
նում է նարեկացիական ավանդները, թեև երբեմն մեխանիկորեն կրկնում է
մեծ աղոթող-ապաշխարողի ապրումները: —

«Մեղրահացին» հետևեց «Տաք սալեր» ժողովածուն, որի վրա դարձյալ
կախվեցին հարցականներ: «Տաք սալերի» տեսիլները՝ հեքիաթներն ու ճամ-
փորդությունները, նախորդ գրքի տեսագծերի շարունակությունն են: Եյս-
տեղ ևս Դավոյանը ներքին ապրումի, ինքնաշրջադարձերի, ինքնաբացա-

հայտումների բանաստեղծ է՝ կյանքի «ներքին գաղտնիքների» ճանաչման հակումով:

Դավոյանի համար գեղարվեստական խնդիր է երևույթների «միջուկի» յուրացումը: Նա հեռու է ռեիեֆներից և մերձ է մարդու զգացական թրթիռներին: «Տաք սալերում» զետեղված «էպոս պատանության» պոեմը, «Հեքիաթի գորգ», «Շշուկի նման» շարքերը պատմում են սիրո, երազի, կորուստի, մանկության, հայրենի եզերքի, ծննդավայրի, բնության, տառապանքի ու ցավի գաղտնիքներից, որով ամբողջանում է քնարական հերոսի ներաշխարհը: Այդ հերոսը XX դարի ալեկոծությունների թելադրանքով հղկոր ճանապարհորդության դուրս եկած անհատն է:

Ինչ հանգրվանների է ձգտում այդ հերոսը՝ հիշողության թավշյա թևերի, «Հեքիաթի գորգի», կանաչ հոփիտների, հեռավոր ճանապարհի, երազների կապույտ ստվերների, ջրահարսերի, տաք սալերի, կախարդական տնայի, անսահման լեռան կարտոտի և այլն: Առարկայական և ոչ առարկայական նշանապատկերների համաձուլվածքի ոգով Դավոյանը վերացնում է հեռավորի ու մերձավորի սահմանագծերը, ճանապարհ բացելով համապարփակ լույսի համար՝ և՛ փիլիսոփայական, և՛ մասնակի նշանակությամբ: Նրա աշխարհը անմասն չէ ո՛չ հուսահատության պահներից, ո՛չ հոգեկան տրտմությունից, ո՛չ փրկվածներից, սակայն էականը գոյության կատարելության ձգտումն է՝

Մղկում է իմ մեջ կատարելության մի անխառն թախիծ...

Դավոյանը հոգեկան դրամաների բանաստեղծ է, որը ոչ թե հանգում է կյանքի խենթ ուրախության և ծայր հուսահատության բեռներին, այլ լույսի պես-պես տարբերակների որոնմանը, «կենաց ծառի» արմատների յուրացմանը: Նրա ուժը բանաստեղծությունների կենդանի թրթիռներն են. ինչպես,

Կանաչ դաշտերը փափուկ,
Թաթախված են լույսի մեջ,
Բլուրները խոնարհ
Սվարել են լույսի մեջ...

Մինչև «Պղնձե վարդ» (1983) վերջին գիրքը Ռազմիկ Դավոյանը ներկայանում է ոչ թե ռեիեֆների, առարկայական պատկերացումների, այլ ներքին, անորսալի ու անտեսանելի ապրումների, տրամադրության, հոգեուղման, ներաշխարհի գաղտնիքների վերծանման բանաստեղծ: «Պղնձե վարդը» ևս նրա բանաստեղծական նկարագրի շարունակությունն ու լրացումն է, հատկապես՝ բանաստեղծական շարքերով: Նրա երկու պոեմներն էլ («Հայապատումը», «Թորոս Ռուսիյնի գատը») իրենց ընդհանուր արժեքով զիջում են նախկինում գրած «Ռեֆլիեմ» և «Խաչերի ջարդը» քնարական պոեմներին:

Աշխարհագրական տարբեր գոտիներում (ծննդավայրից մինչև արտասահմանյան ափեր) գրված բանաստեղծությունների երեք շարքում («Ազգն ու քարը», «Հեքիաթ մղձավանջներով», «Հավատամ» գուցե հարություն առնեմ») նա երևում է իբրև XX դարի տազնապաններն ու հոգսերը՝ այդ դարի դրամատիկ բովանդակությունը ներաշխարհով զննող գեղագետ:

Համամոլորակային և պարզապես սովորական մարդկային հոգսերն ու տազնապանները, իրապես, ճանապարհ են բացում տխրության համար («Որն

է տխրությունը»), որը ոչ թե մենակյացին, աշխարհաժխտողին բնորոշ ապրում է, այլ բնոյճանրական և անձնական ցավերի ծայրագծերում տառապող անհատի հոգեվիճակ:

Բանաստեղծը գիմում է «հնաոճ, հնաճաշակ» մուսային և վիճում է մուսայի ներշնչանքները հերքող հայացքների դեմ («մուսային»), բանավիճում է՝ հանուն ասելիքի ճշմարտության, հանուն մարդկային կյանքի ալեկոծությունների խաղաղեցման:

Տագնա:պներն ու հոգսերը, բնականաբար, Դավոյանին թելադրում են կյանքի «ոսկեղեն ցանցը» երազողի և երևութների խորքը թափանցող-կոհհողի կեցվածք.

Ծա ինձ համար ապրում էի

կորած սիրո մշուշի մեջ.

տապակվում էր սիրտս էլ իռնարհ

տառապանքի տաք հուշի մեջ...

Սա իր՝ բանաստեղծ-երազողի, նախնական կեցությունն է: Այս կետից սկսվում և շարունակվում են դրամատիկ անցքեր՝ մանկության հրնշքների փլատակվելը, մանկության բախտախաղի անվերջադարձ կորուստներ, սիրո անհետացում («... սիրո ծով չկա վաղուց—կա ժանգոտած կրքի խարխալ»), կյանքի կանաչ ճանապարհները հաղթահարելու դժվարություն, մաքառում՝ հանուն «հեքիաթի գորգերի» և այլն:

Կյանքի դրամատիզմը իր սուր ընթացքով Դավոյանի «քնարական հերոսին» հանում է ոչ միայն լեթարգիական քնից, այլև նրան կանգնեցնում է ամենաճակատագրական և ամենաողբերգական փաստի առջև: Դա երկնային «ահաբեկիչ նյութի»՝ «միջուկի պայթյունի» կանխազգացողության արձանագրումն է «Պղնձե վարդի» խորհրդանշանով, ավելի ստույգ՝ այդ վարդի ծննդյան երազանքով, որի հետ բանաստեղծը կապում է մարդկության նոր գարնան սկիզբը, «արևի լուսաշխարհի» ծավալումը համամոլորակային բոլոր տարածություններում: Հենց այդ առաքելության համար էլ բանաստեղծը օրհնում է «արևի հրճվանքը», «սիրո կանչերը զրնգուն», նորից ապավինում տառ ու գրերի մեջ հալված բանաստեղծական հույսերին («Բանաստեղծները չեն ծերանում»):

Պղնձե վարդի երազանքը՝ իբրև համաշխարհային կացության դրամատիկական բովանդակության խորհրդանշան, բանաստեղծի ներաշխարհում ծնում է այլևայլ գունագծեր՝ եղերերգական շեշտեր («Նա թռչունի պես թռավ իմ ձեռքից»), անհամար հարց ու պատասխաններ, երազանքի նավերի հեռավոր ճոճքի պատկերներ՝ ջրահարսերի տեսիլքով, վերին ատյանում գահակալող Աստծո խոստումներ՝ կանաչ-կարմիր աշխարհի հղումներով, դրախտային գոյության լուրեր բերող քամու լրաբերություն և այլն և այլն:

Մարդու և տխրության հինավուրց առասպելներից գալով դեպի ժամանակակից աշխարհի ալեկոծությունները, բանաստեղծը որոնում է այն ակունքը, որը «սիրո համար աստղերի անծայր երկինքն է բացում»: Բանաստեղծը ասպարեզը տալիս է «ոգեղեն երկրի» ճամփորդներին, որոնք կոչված են գտնելու ներդաշնակության արմատը՝ սերը, հավատը, խնդությունը, հրճվանքը: Կորած սերն ու փլատակված հավատը:

Հենց այս կետից էլ նա հրավարտակում է մի շարք պատվիրաններ, որոնք անհրաժեշտ են մարդկային գոյությանը.

Ինչպես՝

...հավատանք իրար, մեկտեղ խնդանք...

Ինչպես՝

...ողջ մարդկությունը դառնա մի մարդ՝
իր մասնատումից բուրվելով...

Ինչպես՝

...բացեք դռները փակված երգերի
և ասեք՝ կյանքի իմաստը գտանք:

Ինչպես նաև այն պատվիրանը, որ աշխարհից վերանան սահմանները. հողի վրա ապրեն «մշակ-մարդիկ և ամուլի եղներ», որ ամենուր թագավորեն արևի ճառագայթները, որ տիեզերքի «... հավերժ տխրության Շրջանառության» մեջ տեղ բացեն հույսի ցանքերն ու հավատի սերմերը, ազատության նվիրյալներն ու զինվորները նվաճեն պղնձե քաղաքը՝ «Ողորմյա՛, երկի՛նք, ծիածաններով», որ արթնանա քնած հրաբուխը՝ էթնան, մարմին ու ձև տալու մարդկության վաղեմի տենչերին:

Իր երազներով ու պատվիրաններով Ռազմիկ Դավոյանը տարիների հեռավորությունից արձագանքում է մեծն Թումանյանի «հաշտ ու խաղաղ մարդկության...» ամենաարդարացի փիլիսոփայությանը. «եթե հրաշք լիներ, խաղաղ մի մարդկություն»՝ «նախնիներիս հազարամյա արձագանքով լրջված»:

Ինչպես «Մեղրահաց» և «Տաք սալեր» գրքերում, «Պղնձե վարդի» մեջ ևս Դավոյանը հավատարիմ է մնացել իր բանաստեղծական նկարագրի հիմնորոշ կողմերին՝ ոչ թե պոռթկացող, այլ խաղաղ ու տեական քնարական զգայականություն, առարկաների փոխակերպությունների օրենքի կիրառություն, համաշափ, իր ափերի մեջ կայուն ոտանավորի ութմական կառուցվածք, նրբագծերի նախասիրություն՝ հարթագծերի փոխարեն, հոգեկան «գաղտնիքների» վերծանման հակում, երկնային-մթնոլորտային խորհրդանշանների հղումներ և այլն:

Առարկաների, երևույթների ներքին կապ ու կապակցությունների միջոցով Դավոյանը հայտաբերում է դրանց, այսպես կոչված, «միջուկը» կամ «մագնիսական դաշտը», որը, ինչպես երևում է բանաստեղծություններից, նրա համար գեղարվեստական հիմնավորված խնդիր է, հոգեկան կյանքի ներքին առաջադրություն:

Դավոյանի բանաստեղծական մտածողությունը կարծեք թե դեգերում է առարկայական-նյութական առօրյայից ցանկապատված տարածության վրա, պատմության փորձից ինչ-որ հեռավորության վրա. դա այդպես է իբրև փաստ և այդպես չէ, եթե խնդրին նայում ենք Դավոյանի՝ արմատները, խորքերը, ներքնահատակը ճանաչելու դավանանքի դիրքերից:

Բանաստեղծի արտաբնագրային մտածմունքները արտահայտում են սլաժանական ժամանակը՝ խռովքներով ու հույսերով, խորդուբորդություններով, լույսով ու այդ լույսին ուղեկից բազմաքանակ ստվերներով:

Առարկաների կապերն ու փոխակերպությունները դարձնելով իր բանաստեղծական գաղտնիքը, նա, ի վերջո, հանգում է արմատների ու ճակատագրի էությունը:

Հենց այստեղ էլ ասենք, որ Դավոյանը ~~տիեզերաբանական~~ մտորումների պահին իսկ չի մոռանում ազգային ճակատագիրը, որի խորհուրդներով լեցուն խորհրդանշանն է «ազգն ու քարը» միացությունը, այն կապը, որը աս-

սլարեզ է տալիս մի շարք քնարական խոստովանություններ: Դրանցից մեկը հեռվում մնացած հայրենի եզերքի երազանքն է.

...Կորած Հայրենիք, իմ հանգած օշախ,
ե՞րբ պիտի քո մեջ նոր կրակ վառեմ...

Որոշ առումով այս բանաստեղծության լրացումն է Վիլյամ Սարոյանի հիշատակին նվիրված հրաշալի և տպավորիչ հոգեհանգստյան երգի բովանդակությունը.

Դու վերադարձար... Քեզ բարի գալուստ, բարի վերադարձ՝
Նրանց անուից, ովքեր այսուհետ աշխարհ են գալու,
Ճերմակ թիկնոցդ առաքյալի պես վերից վար հագած,
Դու նրանց համար կանցնես արտերով նոր կծղած գարու...

Ահա նաև Սարոյանի պատասխան խոսքը նրա վերադարձի համբավաբերներին՝

...Իմ բարեկամներ, իմ մարդասերներ, դուք մի բարկանաք.—
Կիսված է հողս, կիսված է կյանքս, ճակատագիրս,
Ուրեմն՝ ահա, կիսեցեք նաև սիրտս, մարմինս...

«Երկատված Հայրենիքի» պատկերացումը Դավոյանի հայրենաշունչ քնարի միակ շեշտը չէ: Նրա բանաստեղծություններում տեղ են գտել նաև այլ «հայրենական նշաններ», ինչպես ազգային պեյզաժի այս թափանցումը («Սաղկից հոտ եմ քաշում՝ Աշուն է, խոր աշուն»), ինչպես «Մայր» տեսիլքը՝ «Պատկերիդ հետ զրուցում եմ օրնիրուն, Մ՛վ կարող է ինձ ասել, թե դու չկաս», ինչպես բիրլիական-վաղնչական ազգի երկրի ժայռ ու քարերի փառաբանությունը և հետևյալ խորհուրդը.

Նզեք բարեգութ և տարեք ձեր մեջ
Ձեր հողը, լեռը, երկինքը բեհեզ...

և էլի ուրիշ տեսագծեր ու գույներ:

«Պղնձե վարդ» բանաստեղծությունների ժողովածուն ոչ միայն շարքային դրվագ չէ բանաստեղծի գրական կենսագրության մեջ, այլև նոր խոսք է արդի պոեզիայում: Դա Դավոյանի ամբողջացող բանաստեղծական աշխարհի հետաքրքրական և տպավորիչ եզրն է:

«Կանոնազանց» ավանգարդիստների խումբը (որոնց Ա. Վոզնեսենսկին համարել է «ինտելեկտուալ խենթեր») տարիների ընթացքում նոսրացավ, իրենց «անխոհեմ» դիրքը զգացին մի շարք մետաֆորիստներ և պոլեմիստներ, անցան ոչ կանոնազանց ստեղծագործության, իսկ խմբի շարքերում մնացին հատ ու կենտ անուններ, որոնք համառորեն ընդվզում են պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության դեմ:

Ինչպես ցույց տվեց մեկամյա ասուլիսի մասնակից քննադատ Ֆելիքս Մելոյանը՝ առհասարակ գրականության շահերի խոր գիտակցությամբ շարադրված «Անցնող օրվա հետագիծը» հոգվածում²⁴, այդ խմբի բանաստեղծներից մի քանիսը չափածո բնագրերը վերածում են բարդ կոնստրուկցիաների, անհույզ, անկրակ հիբրոգլիֆների, բանաստեղծություններից օտարելով կենսագրության պաշարներն ու կյանքային ստույգ տպավորությունները: Այսուամենայնիվ առանձնացան մի շարք անհատականություններ, ինչպես Արևշատ Ավագյանը:

Արեշատ Ավագյանը (ծնվ. 1940, Աշտարակում) երկար տարիներ աշխատել է իբրև լրագրող: Զբաղվում է նաև գեղանկարչությամբ: Բանաստեղծությունների առաջին գիրքը՝ «Ակունքներ» խորագրով, տպագրվել է 1963-ին, որին հետևել են «Օրերի հայտնությունը» (1968), «Մաքրվող հեռուներ» (1974) ժողովածուները: Այս գրքերում, թեև կան բանաստեղծական տպավորիչ էջեր, սակայն հիմնորոշ որակը փորձարարությունն է: Դա, իհարկե, ուներ որոշակի ծրագրային ուղղություն՝ ոճի իջեցման, բանաստեղծական տողի «արձակայնացման», առարկաների մետաֆորական-զուգորդական իմաստավորման և այլն: Այս ամենը առավել ցայտուն արտահայտվեց «Նավը ուռկանի մեջ» (1976) և հաջորդ ժողովածուներում:

Այդ գրքերում բավականաչափ նկատելիորեն երևում է Ավագյանի բանաստեղծական կերպարանքը. ոչ թե առարկաների նկարագրություն՝ հանրահայտ «հուզական» կադապարներով, այլ այդ առարկաների մեջ եղած ներքին-անտեսանելի կապերի բացահայտում, ոչ թե բանաստեղծական կառուցվածքների զարդարանքներ ու զարդաձևեր, այլ էություն թափանցումներ, ոչ թե բնագրային հարթագծեր, այլ խորքային-ներտեսքային նրբագծեր ... Ասել է թե՛ կյանքի նյութը, առարկաների «ստատիկ», հարաբերականորեն անշարժ վիճակները հոգևոր նյութի, հոգեկան շարժման ու վերաբերմունքի վերածելու միանգամայն ճիշտ մեկնակետ:

Այս կետում էլ, ընդհանրապես, որոշվում է բանաստեղծության և հակաբանաստեղծության սահմանագիծը. անկախ նրանից, թե ինչ գծի վրա է տվյալ բանաստեղծը՝ փորձված, ծանոթ, ավանդական, թե՞ անծանոթ, նրբաճաշակ, ոչ ավանդական:

Արեշատ Ավագյանը սկսեց ավանդական հանգ ու շափի բանաստեղծությամբ, անցավ «նորարարական պայթյունի» կեռամաններով, տպա նորից «չափավորվեց»՝ ոչ թե ավանդական բանաստեղծության արտաքին տեսքին վերագառնալու, այլ իր շափածոն ավանդական հոգեկենտրոնով՝ բանաստեղծակալությամբ շաղախելու առումով:

Ա. Ավագյանի նկարներում ուշադրություն են գրավում սովորական առարկաները և երևույթները՝ մեծ քաղաքի բազմահարկ տներ, արվարձաններ, բնության եղանակները (գարուն, աշուն), անանուն-սիմվոլիկ և անունով (ինչպես վարդն ու անթառամը) ծաղիկները և այլն, ֆանտաստիկ «գաղտնիքներով» ու հեքիաթային գունագծերով ներկայացնելու հակում:

Այսպես. մի կտավում ներկայացված է երկնքի կամարից վար իջնող ծաղկեփունջ, տեսիլքային-ֆանտաստիկական մի պատկեր, ուր երկինքը, ըստ մտահղացման, մեկնաբանվում է հողի արմատների հետ ունեցած զուգորդական փոխհարաբերությամբ:

Ակնհայտ է նկարների և բանաստեղծությունների «բնագրային» նմանությունը՝ իր ներքին տեսաաշխարհի մեջ առարկաները տարրալուծելու, զգայական տպավորությունները զուգորդական ներհյուսման օրենքներով մեկնաբանելու դիրքը:

Ահա, օրինակ, նրա մի կտավի բանաստեղծական «համարժեքը».

...ծրը սպիտակ անձրևները սևահողի մեջ
ոսկեղույն սիրմիրին են խառնում
կապույտը երկնքի,
դու նայում ես ամպերի բացվածքների միջից

և տեսնում ես, թե ինչպիսի
կանաչ են դառնում ծիլերը դաշտերի...

Ավագյանի բանաստեղծության խոստովանանքային դրամատիկ կառուցվածքները՝ մոնոդրամայի հիմնական տիպը՝ իրապես լայն ասպարեզ է բացում արվեստի նախահիմքային օրենքների յուրացման համար։ Դրա օրինակներից մեկն է «Անհամարապատիվ գիշեր» բանաստեղծությունը, ուր ամեն մի առարկայական սլարզ, կենդանի պատկեր հետը բերում է հոգեկան ապրումների մի յուրօրինակ շղթա՝ լի «հանդիպակաց» մտածմունքներով.

Տերևների հետ աղմուկն է շարժվում
արմատի միջով,
արյունն աղմուկով լցվում է սիրտը՝
կյանքը տանկով երազի միջով,
խսկ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փոփել աշխարհին:

Անքնություն մեջ մայրն է ծերանում
(վաղուց լուր չկա գինձոր տղայից)
և խեղճ պահակը,
կծկված հոկա շենքի անկյունում,
մտքում մտնում է տաքուկ գրկի մեջ:

Նավաստիներին անվերջ թվացող
անձրևն է թափվում ծովերի վրա,
ավազախոտը տանջվում է երկար
անձրևոտ քամու խենթություններից,
խսկ մեզ թվում է՝
խաղաղ գիշերն է փոփել աշխարհին...

Կյանքի դրաման, ավելի ստույգ՝ դրամատիկ կյանքը, այս բանաստեղծության մեջ ածանցվում է սովորական պատկերներից, վերին աստիճանի բրնձական, անհարկադրյալ եղանակներով. տողերի արանքում չկան ապրումը արհեստականորեն ուժեղացնող «ներդիրներ», հավելյալ ազդակներ:

Մի այլ օրինակ՝ «Թե որտեղ են թաղում կովերին».

Փայտաշեն կամուրջը դողում է ոտքի տակ,
կովերը տուն դարձան արոտից...
Հողնատանջ ու տիտուր կովերի աչքերում
ծաղկավոր ներքնակն է դաշտերի,
խսկական անկողնում
ոչ մի կով չի քնում:

Բացատր թափուր է ու խաղաղ,
խոտերը ծփում են հովի մեջ,
աշխարհ դեմ հորթերի աչքերն են վախժարած,
որ սուսն հուշում են դառնորեն՝
մարդկանց մեջ են թաղում
մարմինը կովերի:

Սովորական կյանքի սովորական մի բեկոր՝ արոտից տուն է դառնում կովերի նախիրը: Այս կետից էլ ծայր են առնում դարձյալ դեպի նյութը գրնացող «հանդիպակաց» մտածմունքները կյանքի դրամատիկ կառուցվածքի, տխրության ու երազանքի «հավասարակշռության», գոյության զիգզագների մասին:

Արեշատ Ավագյանը, դատելով նրա լավ բանաստեղծություններից, տիրում է կյանքի միջով անցնող դրամայի թելերին.

...Առավոտի մեջ,
երբ վառարանում բոցավառվում էր
արյունը ծառի,
մեկը գնում էր իր էություն մեջ,
մեկը շեր հիշում օրը, որ անցավ
իր տրյան միջով...

Ապացույցն են նաև «Պոեզիայի ծառը» շաբաթի քնարական սուզումներից մի քանիսը, «Սաղմոսներ» ենթաշաբաթի հատկապես Բ («Ո՛վ աշխարհ, ականջ դիր իմ խոսքերին»), Դ («Ով երկինք, լուռ մի մնա»), Ե («Ով արեգակ, արդար ես դու և օրհնյալ») սաղմոսները:

Ամեն մի դրամա սովորաբար հարուցում է իր «հակոտնյան»՝ հեքիաթը, ֆանտաստիկական խեղճաշխարհը, չպարզապես՝ ֆանտազիան: Ավագյանի գրքում դրաման «հերքող» խորհրդանշանների դերով են երևում դեպի երկինք միտող ջրի կաթիլները՝

Քամու բերանն ընկած խառնուրդի նման
հույսը փշրվում է օրվա շնչից,
տենդոտ օրվա գրկում ոչ ոք չի նկատում,
թե մի բարակ վտակ
ոնց է պոկվել գետից
ու ելնում է երկինք,—

ծովերի կարոտները մարմնացնող խեցիկները՝

Կապույտից ձուլված խեցիկների մեջ
Հույսը շնչում է մարգարիտի պես...

Իր բանաստեղծական աշխարհի այս հատվածով՝ տեսիլքներով, նա ոտք է դնում արվեստի արտաքննապես պարզունակ, ինչ-որ տեղ նախապաշարմունքային զրգիղների լիցք կրող զգացողությունների ոլորտը:

Ավագյանը ձգտում է բանաստեղծական կառուցվածքների գրաֆիկական հստակության, արտահայտչական արձակ-«առօրեականության», սովորականության, խուսափում է գանգրահեր բառերի տարափից, զարդանախշային անճաշակությունից, այսպես կոչված՝ արտաֆին պոետիզմից:

Ժամանակակից դասակարգումով նա իրապես մետաֆորիստ է: Դա նրա առավելությունն է, որի հետ էլ, իմ տպավորությամբ, կապվում են նրա բանաստեղծական մտածողության որոշ ճեղքվածքները:

Մետաֆորը՝ մետաֆոր (դիպուկ են ասել, որ արվեստից, վերջ ի վերջո, մնում է միայն մետաֆորը), բայց դրա շահարկությունը իր հետ բերում է նաև հակաբանաստեղծական ինչ-ինչ շեշտեր, մի դեպքում՝ զտարյուն «տեսիլքիցիվ», երկրորդ դեպքում՝ միգամած վերացականություն, երրորդ դեպքում՝ հոգեբանական վիճակների անշարժություն:

Դատելով գրքից, Ավագյանի թրթիռները առհասարակ խաղացկուն չեն, երևացող չեն, այլ սուզված են իր հոգեաշխարհի մեջ: Դա նրա զգացողական կերպն է, միանգամայն բանաստեղծական: Բանն այն է, որ երբեմն նա շեղվում է այդ տարերքից և զգացմունքի փոխարեն ասպարեզ տալիս «ճաշվին»՝ կանոնին:

Դրա օրինակն է «Ներշնչանք» բանաստեղծությունը.

Այսօր, երբ առաջին բառը
ծնվեց իմ մեջ,
իմ սեղանին հաց կար.
ձիթապտուղ
և մի բաժակ օղի...

Այսօր, երբ առաջին տողը
ծնվեց իմ մեջ,
Մարիամ մորաքույրս սուրճի բաժակի մեջ
բախտ էր փնտրում.
Նա ձիեր էր տեսնում
առավոտի միջով թռչող
և ասում էր, որ իմ կյանքի ճամփին
նկատում է փշոտ մի աստղ...

Զափազանց օրինապահություն-կանոնախիռությունը նրան երբեմն դուրս է բերում հակաբանաստեղծության սահմանագծեր («Մթերային խանութում, ուր վաճառողուհին շաքարի հետ ազնվությունն է թերակշռում, ինձ մի՞ պահ թվում է, որ նրա ճերմակ խալաթի մեջ հանգստանում է փետրավոր ամպերի մաքրությունը»՝ «Կիրակի» պոեմից),— երբեմն էլ նա բանաստեղծությունը զրկում է անմիջականությունից, լարումից, այսինքն՝ հոգեկանության այն տարրերից, որոնք նրա հաջողված բանաստեղծությունների ուժային գծերն են:

Սա վերաբերում է հատկապես «գիտակցության հոսքի» սկզբունքով շարահյուսված «Մարդը օրվա հետ», «Կիրակի», «Ներաշխարհ» խոստովանանքային երկար պոեմներին, որոնցում, թեև կան անակնկալ և փայլուն մետաֆորներ, բայց դրանց հուզական-իմացական ամբողջացմանը խանգարում են մեկ ծայրահեղ կոնկրետությունը, մեկ էլ՝ ծայրահեղ վերացականությունը:

Կոնկրետի և վերացականի ստեղծագործական խնդիրը, դրանց սինթեզը լավագույնս արտահայտվել է Ավագյանի վերջին գրքում, որը կոչվում է «Լույսի արմատներ» (1985):

«Կանոնազանց» բանաստեղծների հետագա ճակատագիրը դասավորվեց միանգամայն տարբեր ձևով: Այսպես. Արտեմ Հարությունյանը մնաց մթամածության, ստատիկ բնականարի գեղագիտության դիրքերում. Հենրիկ էդոյանը խորացրեց «գիտական պոեզիայի» խենթության և զգացմունքի օտարման դավանանքը, Արմեն Մարտիրոսյանը անմիջական խոստովանություններից անցավ արձակի:

Ավելի արդյունավետ եղավ Հովհ. Գրիգորյանի, Գ. Հովհաննեսի ուղին: Առաջինը այլևս հաղթահարելով իրարանցման տարերքը, իր ձեռագրով կողմնորոշվեց դեպի ինքնահեղինակի ողբերգակատակերգական բովանդակությունը, գրելով մի շարք տպավորիչ էջեր («Բոլորովին ուրիշ աշուն», «Քո առաջին բառերը» գրքերում), իսկ Դավիթ Հովհաննեսը սկզբում «Անցյալ կորուսյալ», այնուհետև «Նոր կյանք» ժողովածուներով անցավ հուզական պայթյունների գեղագիտության դիրքերը, ի հայտ բերելով մտավոր թափ, ձևակառուցվածքային և հնչերանգային բազմակերպություն: Սերնդափոխության տրամաբանությամբ պոեզիայի շարքերը համալրեցին մեծ թվով հուսատու նոր անուններ՝ էդ. Միրիտոնյան, Ղ. Սիրունյան, Հ. Մովսես, Ա. Շեկոյան, Ի. Մամյան և այլք:

ի տարբերություն «կանոնադանց» նախորդ սերնդի, նորագույն փուլի (70-ական թ. երկրորդ կես—80-ական թվականներ) բանաստեղծները աչքի ընկան մտածողության ներդաշնակությամբ, պոեզիայի դարավոր հիմունքների՝ բանաստեղծականության հավատարմությամբ:

Ինչպես «կանոնադանցների», այնպես էլ նորագույն բանաստեղծների գործի գնահատողներից առաջին գծում հայտնվեց Ալեքսանդր Թոփչյանը: Լայց եթե առաջին դեպքում՝ «կանոնադանցների» գնահատության կետում, նրա լրույթները խախտու էին և շատ անգամ կամայական, արհեստական, ապա 70—80-ական թթ. բանաստեղծությունը գնահատելիս հանդես բերեց ավելի սթափ վերաբերմունք: Դա վերաբերում է հատկապես «Վաղվա երգի սերմերը»²⁵ բանավեճային հոդվածին, որով բանաստեղծության հեղեղի միջից հարցականներ են դրվում ոտանավորագրությամբ տառապող նոր անունների վրա և առանձնացվում են իրապես հեռանկար ունեցող մի շարք անուններ: Դրանց անդրադարձել էր արդեն Ս. Սարինյանը վերը հիշատակված «Գրական նոր սերնդի դիմագիծը» հոդվածում:

Դրական նշանով են գնահատվում թե Ս. Սարինյանի, թե Ալ. Թոփչյանի հոդվածներում Ղ. Սիրունյանը, Հ. Մովսեսը, Ա. Շեկոյանը, նաև էդ. Միլիտոնյանը: Ղուկաս Սիրունյանի համար բնորոշ է համարվում «Վերադարձի ըղձանքը» (Ս. Սարինյան) դեպի անցյալի հուշերը, դեպի հին-հին օրերից հասած հուշապատկերները, նաև իր տպավորությունների «անհատականացված դրսևորումները» (Ալ. Թոփչյան), աշխարհի գաղտնիքներին հաղորդակցվելու տենչանքները:

Ալ. Թոփչյանը գրում է, որ Ղ. Սիրունյանը առօրյայի առօրյան մեկնաբանում է «զարմանքով», կյանքի առջև ծնրադրությամբ:

Հակոբ Մովսեսը համարվում է համառ որոնումների բանաստեղծ, որը ոտեղծում է «զարմանալի, հեքիաթային բնականներ, որոնցում երևում են ու միայն հայկական տեղանունները, այլև հունական դիցաբանության ոգիները՝ ջրահարս, ջրամարդ, նայադ» և այլն:

Հակոբ Մովսեսի առաջին իսկ նվագներում նկատվում է բառերի իմաստային գործածության միտում, որի շուրջը նա շարադրել է մի հետաքրքրական հոդված «Գարուն» ամսագրում²⁶:

Հ. Մովսեսի խորհրդանշանների դիմաց մյուս շնորհալի բանաստեղծը՝ Ծրմեն Շեկոյանը առավել հակված է դեպի բնական պատկերը, դեպի բարոյական արժույթների իմաստավորումը, վերջինս էլ կապելով հայրենի եզերքի հետ միանալու ձգտմանը: Բանաստեղծական ներդաշնակության օրինակներ է տալիս Իգնատ Մամյանը, որի մասին Ս. Սարինյանը հանիրավի գրում է, թե նա շունի իր հոգու աշխարհագրությունը, իր բնությունը, թե նա երգում է առհասարակ սեր, առհասարակ բնություն և այլն:

Սա ըստ ամենայնի անստույգ տպավորություն է, որը հերքում են Մամյանի իրապես անհատականացված, դասական պարզության և ժողովրդաշունչ պատկերավորության ձգտող բանաստեղծությունները: Այս խմբի մեջ են նաև Գագիկ Դավթյանն ու էդվարդ Միլիտոնյանը: Իրենց ձեռագրով սրանք հակոտնյաններ են:

Դեռ Պ. Սևակի «բարի երթի» խոսքով գրականություն մտած Գագիկ Դավթյանը հակված է դեպի «պարզ-բաց» տեքստը, վարակիչ անմիջականությունը և երևույթների փիլիսոփայական իմաստավորումը: Էդվարդ Միլիտոն-

յանը խառնվածքով մետաֆորական մտածողության տեր է, նա հակված է դեպի բարւ, զուգուրդական գեղագիտությունը, դեպի երևույթների ոչ թե ակնհերձ առնչությունների, այլ ներքին, հաճախ անտեսանելի կապերի թափանցումը:

Այսպիսին է վերջին երեսնամյակի հայոց բանաստեղծության քարտեզը:

3 ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

60-ական թվականները հայ արձակում նշանավորվեցին տարբեր դիրքերի բացահայտ՝ գրավոր բանակռիվներով: Իրենց «վաթսունականներ» հռչակած արձակագիրների նոր սերունդը նրբագծի, հոգեբանական դադարի, «ներակիրթ ձևի», մանրամասնության ոճավորումների դիրքերից ձեռնոց նետեց նախորդ, ավագ և միջին սերնդի ստեղծագործությանը: «Վաթսունականները» (Վ. Պետրոսյան, Պ. Զեյթունցյան, Կ. Սիմոնյան և այլք), ճշմարիտ լինելով պանորամային, հաստատվոր գրքերի (որոնք վեպ էին համարվում ծավալի պատճառով) քննադատության կետում, միանգամայն սխալվում էին գրականության գլխավոր հարցի՝ գեղարվեստական ճշմարտության խոր, բովանդակալից դիրքը որոշելու կետում: Առաջնությունը տալով նրբագիծ ոճավորումներին, մենախոսության շղթային, նրանք իրենց պատմվածքները և վիպակները («Մամա, ես արդեն մեծացել եմ», «Սիցիլիական պաշտպանությունը» և էլի այլ գրվածքներ) զրկեցին կենսական ճշմարտության գեղարվեստական լուծումներից:

Իսկ «ավանդական» թևի արձակագիր վիպագիրները իրենց ստեղծագործության, գերազանցորեն վեպերի մեջ ի հայտ չբերին ո՛չ հերոսների հոգեբանական խորացման կուլտուրա, ո՛չ բնավորությունների կերտման բազմազանություն, ո՛չ կյանքի ավելորդ մանրամասնություններից բեռնաթափում և ո՛չ էլ ձևի շարժման հակումներ:

«Նորարարական» և «ավանդական» թևերի քննադատությունը մամուլի էջերում, անշուշտ, ունեցավ դրական նշանակություն՝ արձակի զարգացումը խափանող կապանքներից ազատագրման առումով:

Նույն այդ բանավեճերի օրերին նկատվեցին արձակի շարժման առաջին նախանշանները՝ ի դեմս, նախ և առաջ, ռազմաճակատային թեմային անդրադարձած նոր հեղինակների՝ Բաղիշ Հովսեփյանի և Մկրտիչ Սարգսյանի:

Ի հակադրություն պատերազմի իբրև տոնական հրավառություն ներկայացնող գրականության՝ նախկին ճակատայինները բերեցին պատերազմի իբրև դժվարին փորձությունների, տաժանակիր աշխատանքի, խրամատային կենցաղի թեմա:

Վաթսունական թվականների երկրորդ կեսից արձակի որոնումներում արդեն տարբերակվում են երկու հակադիր սկզբունք:

Մի դեպքում գտնում են, որ՝ շարունակելով ավանդական գիծը, գրականությունը դատապարտում է իրեն հավիտենական անշարժության ու գաղաղականության նախատինքին:

Հակառակ թևը գտնում էր, որ առանց սեփական ավանդների կենդանի ուժը գիտակցելու և իմաստավորելու, անկարելի է գեղարվեստական առաջադիմություն: Մի դեպքում ամբողջ ձայնով հրահանգում են «ժամանակա-

կից քաղաքակրթություն» մեծաբառ անունը և ավանդական-ազգագրական-կենցաղային մասունքների մեջ որոնում «շարյաց պատճառները», մյուս դեպքում ժողովրդական կյանքի անսպառ պաշարների մեջ են որոնում զարգացման ճանապարհը:

Հակադիր սկզբունքների բախումը սրվեց հատկապես Հրանտ Մաթևոսյանի մի շարք գյուղագրական երկերի առիթով («Մենք ենք, մեր սարերը», պատմվածքներ և այլն), որոնք հարուցեցին քաղաքագրության կողմնակիցների հախուռն արշավանքը գյուղագրական արձակի դեմ առհասարակ: Հրանտ Մաթևոսյանը համարվում էր հետահայաց մտածող, որը մարդկությանը կոչ է անում վերադառնալ դեպի քարանձավներ, դեպի խաշնարածային գոյության շրջանը:

Ամիսներ շարունակ գրական մամուլը ողողված էր քաղաքագիրների և գյուղագիրների անհաշտ բախումներով, բանը հասցնելով մինչև արձակի ճգնաժամի վավերագրումը: Վիճաբանություններին ավելի խաղաղ բժույթ տալու նպատակով հորինվեցին մի շարք մտացածին տեսություններ՝ «միջին ազգային բնավորություն» (Վ. Պետրոսյանը), սկզբունքների հավասարակշռություն և այլն:

Չնայած սոցիոլոգիական կոպիտ վերագրումներին և սուլոցներին, Հրանտ Մաթևոսյանը շարունակեց գյուղագրական արձակը՝ սոցիալական վերլուծությունների ուղղությամբ: Սնանկ գտնվեցին քաղաքագրության փաստարկները, մանավանդ գրականությունը գիտական հեղափոխությանը ենթարկելու ուղղությունը:

Տիրապետող սխալ հայացքների դիմադրության պայմաններում ձևավորվեց և շարունակվեց Հրանտ Մաթևոսյանի արձակն իրրև հայ և համամիութենական արձակագրության ամենանշանակալից երևույթ:

Սկսելով «Մենք ենք, մեր սարերը» հովվերգությունից, «Ալխո», «Օգոստոս» և մյուս պատմվածքների բեռնաձիերից, ապա անցնելով «Աշնան արևի», «Գոմեշի», «Ծառերի», «Սկզբի» «Երկրի չիղը» հանդիսացող կերպարների թեմային և հասնելով «Տերը», «Տաշքենդ» գրվածքների տիրոջ մոտիվին, Մաթևոսյանը ի ցույց դրեց հայ գյուղի ավերման և հայ գյուղացու ծանր ճակատագրի իրականությունը՝ «քաղաքակրթության» ավերիչ ազդեցության պայմաններում: Ինչպես և ինքն է խոստովանել բազմաթիվ հոդվածներում ու հարցազրույցներում, Մաթևոսյանը «երգվյալ գյուղագիր է», «հայ գյուղի վերջին տասնամյակների տարեգիրը»:

Գյուղագրությունը նա ըմբռնում է ոչ թե նեղ-կենցաղագրական, բարբա-գրական սահմանափակ բովանդակությամբ, ինչպես XIX դարավերջի և XX դարասկզբի ժողովրդագնացները, այլ «սինթեզների ռեալիզմի» ուղղությամբ, որի ակունքների մոտ կանգնած են Հովհ. Թումանյանը և նրա ավանդները շարունակող Ակսել Բակունցը: Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ արդի գրականության խնդիրն է յուրացնել մարդու ճակատագիրը՝ ոչ թե արտաքին տվյալներով, այլ ներաշխարհի ծալքերով: Բերելով և Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» վեպի ամենաանշանկ կերպարի՝ որսորդ Դանիլայի օրինակը, Մաթևոսյանը ասում է, որ «ո՛չ Պուշկինը, ո՛չ Գոգոլը, ո՛չ Շեքսպիրը, ո՛չ Թումանյանը, ո՛չ հայ դեմոկրատական մեծ գրականությունը չեն դրել աշխարհին Դանիլայի աչքերով նայելու խնդիր», որ հայ գրողները, ծագումով գյուղացի, կյանքին նայել են «ազնվականի» հայացքով, որ ժամանակակից

գրականությունը, այդ թվում նաև «գյուղագրությունը» պարտավոր է նվաճել երևույթների խորքը, այսինքն՝ ներսը, և ոչ թե հայեցողաբար պատմել եղելությունները, իրականության ակներև շերտերը²⁷:

«Ներքնահայտնությունների ճանապարհով», — դավանում է Հրանտ Մաթևոսյանը, — կարելի է խորանալ երևույթների բուն արմատների մեջ: Դրան է ուղղված նրա վերլուծական-փիլիսոփայական տարերքը:

Բնորոշ է, որ հայ գյուղի իրականության խորացող ճեղքվածքներին 60-ական թվականների նախաշեմից անդրադառնում են նաև արձակագիրներին ց մյուսները, ինչպես Խաչիկ Հրաչյանը:

Խաչիկ Հրաչյանը (Մեսրոպյանը) ծնվել է 1912-ին Նորաշեն (Արտաշատի շրջան) գյուղում: Երևանի կերպարվեստի տեխնիկումն ավարտելուց հետո աշխատել է իբրև ուսուցիչ:

1929-ին «Գրական դիրքերում» տպագրվել է առաջին բանաստեղծությունը, իսկ 1931-ին առաջին ժողովածուն («Շեփորներ»), ապա «Մկանների լիրիկան» գիրքը: Այնուհետև հանդես է եկել թարգմանություններով (գերազանցապես՝ Վլ. Մայակովսկուց, Կ. Զապեկից), մանկական բանաստեղծություններով, որոնցից լայն համբավ է արժանացել «Փնթի Սեթը», — հեքիաթներով և զրույցներով:

Խ. Հրաչյանը գրել է նաև արձակ, որոնց մեջ են «Ուրցի Մարան» (1961) վեպը և «Ռոմանտիկները» վիպակը (1963)՝ հետպատերազմյան հայ գյուղի սոցիալական-կենցաղային երևույթների, գյուղի մարդկանց հոգեբանական ճեղքվածքների նյութով:

«Ուրցի Մարանը» կրթոտ վեճեր հարուցեց քննադատության մեջ: Նըշվեց նրա մի էական առավելությունը. հեռանալով գյուղական վեպերի կոնֆլիկտի շտամպից՝ հետամնաց կոխողի նախագահի և շարքային կոլտնտեսականների պայքարի սխեմայից, Հրաչյանը պատկերում է մի հերոսի, որը անձի պաշտամունքի տիրապետության տարիներին ամեն ինչ ենթարկում է իր միանձնյա կամքին, հանրային տնտեսությունը դարձնում իր կալվածքը:

Վիպասանի մեկնաբանությամբ Աղաբեկ Կակոյանը ոչ թե պատահականություն է, այլ ժամանակի հոգեբանության արտահայտություն: Անցել են ժամանակները, սակայն ճկուն և շրջահայաց Աղաբեկ Կակոյանը հարմարվում է նոր օրերին և վերստին սարսափ տարածում շուրջը:

Թեև Կակոյանի կերպարը շունի հոգեկան դրամա, այդուամենայնիվ, նրա էության մեջ բեկվում են որոշ կենսական ռեֆլեքսներ, նա այլևս դիմում է տակտիկական նոր քայլերի՝ ցուցադրականության: Դրա փաստումն է լերկ ժայռը ընկուզենիների այգի դարձնելու ծրագիրը: Այդուամենայնիվ, աշխարհիկ Կակոյանը մնում է անսանձ կրքերի գերի, հրդվյալ շարագործ:

Խ. Հրաչյանը ներկայացնում է նաև Աղաբեկ Կակոյանի և Գարսևանի հոգեբանական լուռ մենամարտը՝ հանուն գեղեցկուհի Մարանի: Գարսևանը մեկնում է ռազմաճակատ, իսկ Կակոյանը բռնությամբ կենակցում է Մարանի հետ: Սա էլ հարկադրված ինքնասպանություն է գործում:

Կակոյանի կերպարի հետագա զարգացումը զրկվում է բազմաշերտությունից, ներքին պայքարի փոխարեն բախումը տեղափոխվում է իրավաբանական հողի վրա, որը, ըստ էության, հարցի մակերեսային լուծում է՝ հակված դեպի արկածային դետեկտիվ սյուժեն:

«Ուրցի Մարանին» առանձին հմայք են տալիս գյուղական կենցաղի և բնության տեսարանները:

Արձակի այս ուղղության կողքին շարունակվեց քնարական ուղղությունը, որի ամենացայտուն դեմքը իրավացիորեն համարվում է Ռաֆայել Արամյանը (1921—1978): Ծնվել է էջմիածնում, ավարտել է Երևանի Մ. Գորկու



Ռաֆայել Արամյան

անվան միջնակարգ դպրոցը, ապա սովորել է Պետական համալսարանում: Գրել սկսել է դեռ 30-ական թվականներին, իսկ պատերազմից հետո գրել է արձակ բանաստեղծություններ, քրեական մանրապատումներ և հայրենազարձների կյանքին նըվիրված «Ռուբինյան եղբայրները» վեպը (1954), որը, թեև շունհր պատմողական-սյուժետային հրատակ կառուցվածք, բայց աչքի էր ընկնում քնարական ուժեղ տարերքով:

Հետագայում Ռ. Արամյանը գրում է բավաթիվ պատմվածքներ, որոնք աեղ են դանում «Զթամբած ձիեր» (1963) ժողովածուի մեջ:

Այդ գրքի պատմվածքների մեծ մասի զխավոր հատկանիշը

«տրամադրությունն է», որը և արձակագրի զեղազիտական տեսանկյունն է:

Անգամ դրամատիկական բովանդակություն ունեցող պատմվածքներում, օրինակ, «Մեղեդիներ» շարքում Արամյանը հակված է քնարական ոճավորման: Այս առումով նրա ստեղծագործության մեջ հատկապես առանձնանում է «Փոփոքի մասին» մեծերի համար» պատմվածքաշարը: Յուրահատուկ հեքիաթային կոլորիտ ունեցող այդ պատմվածքներում Արամյանը հաճախ է դիմում «աբելի» կերպարին:

Ահա, օրինակ, «Աղջիկը, որ ուզում էր արևածաղկի նման ապրել» պատմվածքը: Այստեղ ներկայացված է մանկության ամենավեհ հարաբերությունը՝ թոռնիկը պապի կողքին: Նա լսում է պապի պատմած հեքիաթները, որոնցից մեկն էլ «Արևածաղկի հեքիաթն է»: Պապը պատմել էր, որ «Արևածաղիկը զլուխը միշտ արևն է դարձնում, հետո իրենց պարտեզում նա տեսել էր այդ և որոշել արևածաղկի նման ապրել՝ դեմքը միշտ դեպի արևը»:

Թոռնիկի բոլոր զգացողությունները, աշխարհի հետ ունեցած կապերը ներկայացվում են «արևի» միջնորդությամբ: Արևածաղկի պես ապրել ցանկացող աղջկա հեքիաթը հուշում է մեծերին՝ ապրել երեսները դեպի արևը շրջած: Սա պատմվածքի ենթարևագրի եզրակացությունն է:

Նման ենթարևագիր ունեն նաև շարքի մյուս պատումները («Զյունոտ պատմվածք», «Մանկապարտեզն անցնում է փողոցով», «Փոքրիկ տղան և տա-

րեց ավտովարորդը», «Թե ինչ պատմեց տանիքը» և այլն): Պատմվածքների սյա շարքում գրավում են պատմելաձևի թեթև, անբռնազբոսիկ շունչը, հեղինակային տեսանկյան բարոյությունը, սարոյանական մարդասիրական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ, մի ուրիշ հեքիաթ, «պայմանական աշխարհ», ուր երևում է նրա պայծառ աշխարհադգացողությունը: «Երեխաները ձնեմարդ էին պատրաստում և, երբ հասան կրծքին, պեպենոտ քթով մի տղա քիթը վեր քաշեց ու ասաց.— Առանց սիրտ մեր ձնեմարդը չի ապրի, սիրտ է պետք»: Եվ բերում են՝ ով ինչ կարող է. մեկը բերում է իր գուտապերչե տիկնիկը, մյուսը՝ սլատերազմից մնացած կապարի բեկոր, երրորդը՝ ասեղների սրտաձև բարձիկ, ամենափոքրիկը՝ դատարկ ափը: Եվ բաբախում է ձնեմարդու սիրտը: Երեխաների տաք ու անմեղ սրտերն են բաբախում ձնեմարդու կրծքի տակ, մեծերին թելադրելով՝ լսել «ձնեմարդի» զարմանալի, ձյունոտ հեքիաթները:

Մեծերին հասցեագրված՝ փոքրերի աշխարհից քաղված պատմվածքները ընթերցողի մեջ առաջ են բերում համազգացման ալիք՝ և՛ այն պատճառով, որ քնարականությունը արհեստական պատվաստ չէ, նաև այն, որ գրողի ենթարկագրային հետևությունները սխեմաներ չեն:

Արամյանի քնարական տարերքը արտահայտվել է նաև «Պատմվածքներ գրված լուսանցքներում» շարքի մանրապատումներում («Դանակը», «Նկարիչն ու երեխան» և այլն), ինչպես և «Զթամբած ձիեր» խորագրի տակ համախմբված այն պատմվածքներում, որոնք պատմում են ժամանակակից մարդու հուզմունքներից ու մտորումներից: Թեև շարքում կան էսքիզային պատումներ, բայց ակնհայտ է դրանց մեջ արտահայտված գունանկարչական հարստությունը, անմիջականությունը և հուզական տրամադրությունը: Մի շարք պատմվածքներ չունեն հստակ սյուժետային կազմություն («Անտառի տնակը» և այլն), բայց դրանց կողքին կան առավել հավաստի ու տպավորիչ պատկերներ:

Դրանցից մեկն է «Նրանք իմ որդիներն են» պատումը: Ծերմակ մազերով մայրը, անհանգիստ թռռնիկը, կորացած հայրն ու երկու որդին տասնութ տարվա բաժանումից հետո սպասում են հեռուներից վերադարձող իրենց հարազատներին: Այս դեպքում Արամյանը վերցնում է սպասման հոգեբանություն պահ, երբ գնացքը ուշանում է...

«Ուշացող գնացքի» խորհրդանիշը թելադրում է անօրինականության տարիների ընտանիքների ծանր ճակատագիրը: Սպասող մայրը երկու ժամվա ընթացքում վերապրում է իր կյանքը՝ որդիների մանկությունը, դժվարին ճանապարհը, անմարդկային վարքագծի տեր մարդկանց:

Արամյանի պատմվածքին բնորոշ է մանրամասների ճշմարտությունը և բնականությունը, մի բան, որ չի կարելի ասել «Միայնակ տան» հերոսի՝ հաշմանդամ, աշխարհից օտարված, մենակյացի մղձավանջային ապրումների վերաբերյալ:

«Զթամբած ձիեր» գրքում կա նաև «Մեղեդիներ» վերնագրված շարքը՝ նվիրված Կոմիտասի ստեղծագործության արարման ընթացքին:

Ինչպես առհասարակ Արամյանի պատմվածքներում, «Մեղեդիներ» շարքում մեծ տեղ են գրավում մանրամասնությունները և դրանք ևս առանձնանում են քնարական շնչով: Արձակագիրը պատմվածքները վերնագրել է կո-

միտասյան երգի թանկագին տողերով («Քելեր, ցոլեր», «Խումար պառկե երես բաց», «Անտունի», «Կոռնկ», «Լո-լո», «Գարուն ա, ձուն ա արել»):

Կոմիտասյան երգերի ստեղծագործման ընթացքը վերաարարելու համար, թեև Արամյանը գտել է բնագրային դիպուկ շերտեր ու մանրամասներ, հայ ժողովրդի կենցաղի կոլորիտային բնորոշ գույներ և այլն, սակայն պատմվածքներում դրանք երևում են ոչ թե բնական տարազով, այլ արամյանական յուրօրինակ ոճավորումով:

Մանրամասնությունը, երանգավորումը կլանում է պատմվածքի գլխավոր գաղափարը, բովանդակությունից ավելի տիրապետող է դառնում գեղեցկախոսության, արտաքին պաճուճանքի, «բանաստեղծականության» հնչերանգը: Մանրամասնի ոճավորման ցայտուն օրինակ է «Կուժն առած ելան սարը» պատմվածքը:

Կոմիտասը ձիով գալիս է հայկական գյուղ: Ծանապարհին նրան մոտենում է մի հովիվ՝ նորածին գառնուկը գրկին: Զխոսելով արդեն այն մասին, որ անբնական է նրանց գրույցը («էհ, ձնոտ մարդ գարո՞ւն կտանես»։ «Գարունը ո՞րն ա, գառնուկ կտանեմ», «Գառնուկը գարուն է,—ասաց ճամփորդը»), պետք է ասել նաև, որ գառնուկն է դառնում պատումի առանցքը, տեղի է ունենում Գառնուկի «ոճավորում»: Պատումի ամբողջ ընթացքում յուրատեսակ առանցքներ են դառնում գառնուկը, խուրջինը, ծաղկանկար վերմակը, աղբյուր գնացող հարսը, գոմից դուրս բերված գոմշուկը, այսինքն այն մասունքները, որոնք՝ մատուցվելով յուրօրինակ թատերային եղանակով, չեն մասնակցում հիմնական գեղարվեստական խնդրի լուծմանը: Թեև «Մեղեդիներ» շարքում կան կոլորիտային գույներ ու մանրամասներ, բայց չկա Կոմիտասի կենդանի, հողեղեն, իր միջավայրով շնչող ամբողջական անհատականությունը:

1980-ին հետմահու լույս տեսավ Արամյանի «Արևոտ անձրև» հավաքածուն:

Նույնանուն գրվածքը, որ շարադրված է ինքնակենսագրական նյութի հիման վրա, կոչված է իմաստավորելու կյանքն իբրև կեցության ձև: Ռաֆայել Արամյանը պատանության օրերի ռոմանտիկական ընկալումներին զուգահեռ ներկայացնում է վերածնունդ ապրող հին Երևանը՝ կոլորիտային դեմքերով, մարդկային ուրախություններով ու տխրություններով, երբեմն նաև անցքերի դրամատիկ բովանդակությամբ:

Այդ նույն գրվածքում արձակագիրը թևակոխում է նաև բարոյական հասկացությունների ոլորտը, սահմանագծելով ազնիվն ու տգեղը, լույսն ու սովորը, շարությունն ու բարությունը, մի խոսքով արտահայտում է իր դավանանքը աշխարհի վերաբերյալ: Հիշարժան են գրքի հետևյալ տողերը. «Մի օր ես չեմ լինի, ասենք, թե ես չեմ եղել: Դուք իմ գալու-գնալու մասին ի՞նչից գիտեք, իմ անունի՞ց: Հորինեք անուններ ու պատկերացրեք, որ դրանք եկել-գնացել են, բնակեցրեք այս հողագունդը բոլոր նրանցով, ովքեր չեն ծնվել և տեսեք, թե որքան հաճելի կլինի աշխարհը, հաճելի կլինի, որովհետև չծնվածներին դուք ձեզ նման կամ ձեռ ուզածի նման կստեղծեք: Իսկ մենք մեզ նման էինք ու եկանք-գնացինք» («Հրաժեշտի պատմություն»):

Ու. Արամյանը ստեղծում է իր արձակի ժամանակակից հեքիաթը, այնտեղ տեղադրելով անձրևոտ, արևոտ, հողոտ-ցողոտ իր հերոսներին, լինի դա Մար-

տիրոս Սարյանի նման շքեղ անհատականություն, թե նույն փողոցում, նույն բակում ապրող սովորական մի գաղթական՝ «երկրի» կարոտի կերպարանքով:

Հեթաթայինի, ասք-առասպելի շաղախի մեջ են նաև գրողին հարազատ ու սիրելի արվեստագետները՝ Կոմիտասը, Մարտիրոս Սարյանը, Դերենիկ Դեմիրճյանը: Սրանց մասին Ռ. Արամյանը գրել է պատմվածքների ու ակնարկների առանձին շարքեր, հատկապես ծանրանալով բնորդների էությունից ճառագող «արևալույսի» վրա:

Արամյանը ուներ Վ. Սարոյանի ծիսային պաշտամունք, հրճվում էր բարի հսկայի գլուտով, նրա բարությունը, զարմանքով:

Ռ. Արամյանի մահագույժի տպավորության տակ ռուս բանաստեղծ Մ. Դուդինը գրեց մի սքանչելի բանաստեղծություն՝ հիշատակի սոնետ: Բնութագրելով իր հայ բարեկամին, Դուդինը նրա էության ամենարևոտ շեշտը համարեց «բարության մեղեդին»: Այդ մեղեդին է, արդարև, Ռ. Արամյանի քնարական արձակի հիմնորոշ առանցքը:

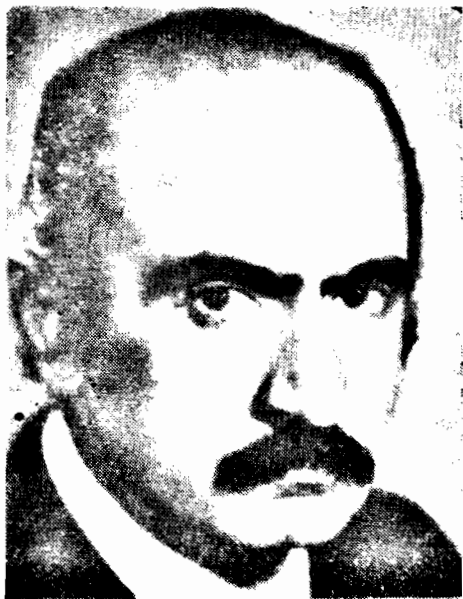
Իր ստեղծագործության մարդասիրական տարերքով 60—70-ական թթ. խորհրդահայ արձակում ուրույն տեղ նվաճեց Աղասի Այվազյանը:

Աղասի Այվազյանը (1925) ծնվել է Վրաստանի Աբասթուման ավանում: Գրական փորձեր արել է դեռևս Թբիլիսիի գեղարվեստաց ակադեմիայում սովորելու տարիներին, դրանցից էլ կազմել է մանրապատում-հումորեսկների առաջին ժողովածուն և տպագրել Թբիլիսիում: Այնուհետև սովորել է Թբիլիսիի համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետում, ապա՝ Երևանի գեղարվեստաթատերական և ֆիզիկական կուլտուրայի ինստիտուտներում (1945—1948):

Այվազյանը «Ծռանկյունի» վիպակով գրավեց լայն հասարակայնության ուշադրությունը: Դրան հետևեցին նոր գործեր՝ պատմվածքներ, արձակի այլ ժանրատեսակներ, և ձևավորվեց Աղասի Այվազյան արձակագիրը:

Թեև հետագայում Այվազյանի գրական ձեռագիրը հարստացավ այլևայլ «տարօրինակ» բառուրանով, մի շարք գրվածքներում բնագիրը հակվեց դեպի խնդիրների փիլիսոփայական-բարոյաբանական դրվածքը, մյուսներում՝ ժողովրդական դիմակային-առլեկինային տարերքի մարմնացում: Երբ, նրա առաջին գրվածքը՝ «Հինգ Մկրտիչների» դարբնոցի մասին պատմող «Ծռանկյունին», գրվեց խիստ ըստուգապատում, անգամ կենցաղային հավաստությամբ:

Իրենց աշխարհն ու բարոյախոսությունը ստեղծած Մկրտիչներից յուրաքանչյուրը՝ որպես «համայնքի» անդամ, երևում է բնավորության սեփական



Աղասի Այվազյան

գույներով ու վարքագծի ընդհանուր չափանիշներով: «Նռանկյունի» դարը-նոցը ազնիվ, անկաշառ, հոգեկից մարդկանց մի գեղեցիկ եղբայրություն է, որի մեջ անհնար է աններդաշնակություններ մտցնել:

Աղասի Այվազյանը այդ գրվածքով ազդարարեց իր հումորը, մանրամաս-ների հակումը, աչքի սրությունը,—հատկություններ, որոնք անցան նաև Հեն-րիկ Մալյանի «Նռանկյունի» ֆիլմին՝ նրա առաջին հաջողությունը կինեմա-տոգրաֆիայի ասպարեզում: «Նռանկյունի» վիպակում հերոսները, կարելի է ասել, հանդես են գալիս իրենց էության նախնական, չաղարտված, չաղա-վաղված փայլով, բնական տարերքի մեջ:

Մարդու նախնականությունը և բնականությունը հենց այն բարոյախո-սական-փիլիսոփայական մեկնակետն է, որով գրվել են հետագա տարիների շատ գործեր, ինչպես Թիֆլիսյան սքանչելի պատումների շարքը:

Այդ խնդրի արծարծումն է մասնավորապես «Թիֆլիսի ցուցանակները» պատմվածքի առանցքը: «Մի քիչ տուտուց, մի քիչ իմաստուն, մի քիչ շոքայ» Թիֆլիս քաղաքում ապրում է նկարիչ Գրիգորը, որի զբաղմունքը ցուցանակա-րներ պատրաստելն էր: Դրանք իր «ազատությունն են»,—հանձնարարում է հեղինակը,—և ասում, որ Շեքսպիրը, Ռաֆֆին, Կոպերնիկոսը, Թա-մար Թագուհին, որոնց պատկերներն է նա դրվագել «Սիմպատիա» ճաշարա-նում, «բոլորը մի մարդ էին Գրիգորի համար»: Թիֆլիսի վրա փռված նրա անկեղծությունը,—մեկնաբանում է արծակագիրը, նրա բարության, ալլասի-րության, հոգու գեղեցկության հիմունքն է:

Գրիգորի ցուցանակները իրենք իրենց վերադառնալու մարդկային ձրգ-տումների ազդակներ են: Դրանով է բացատրվում այն իրարանցումը, որ սկըս-վում է այն օրից, երբ Գրիգորը հավաքում է ցուցանակները. Թիֆլիսցիների աչքում ալլես ամեն ինչ երևում է գորշ, ամպամած, նվաղուն գույներով, այն-ինչ Գրիգորը հռչակում էր կարմիր գույնը՝ լույսի մեջ: Այս առումով վերին աստիճանի հետաքրքրական է Գրիգորի շիրագործված սիրապատումը Սոն-յայի հետ, որին նա պատկերացնում է կարմիրի մեջ և կիսում իր մտորում-ները. «Պատում էր, որ ինքը Սոնյային ճանաչել է դեռևս մի քանի հարյուր տարի առաջ: Սոնյայի միջոցով հիշեց իր սկիզբը, իր նախնիներին, նրանց այն մեծ սերը, որից սկսվել էր, պայթել, տարբեր կողմեր գնացել ու հիմա կրկին առանձնացել իրենց սերը...»: Պատմվածքի բարոյախոսության համար վե-րին աստիճանի բնորոշ է վերջվածքը: Դարդիմանները՝ կինտոները, դարա-չոխելիները, սկսում են փնտրել Գրիգորի ցուցանակները, որոնք ալլես ան-ցել են «Սիմպատիայի» սվադի տակ. «Ու մինչև հիմա, երբ որևէ կոմիսիոն իւանութում, հնավաճառի մոտ, սև շուկայում տեսնում են հին նկար՝ թեկուզ Թիթեղի վրա, թեկուզ պատառոտված ջվալի վրա, թեկուզ փայտի վրա, ագա-հորեն վրա են ընկնում, զգուշորեն պատեցնում ձեռքերի մեջ, հույս ունենալով, որ կարող է հանկարծ ձեռք բերեն անկեղծությունը...»:

Դեպի սկիզբը վերադարձի մի այլ դրվագ է «Թիֆլիս» պատմվածքը: Իր սկիզբն էր որոնում գեներալ Բարսեղովը՝ իրեն համարելով զարմի վերջին փախստականը: Նա թեև մեռավ «ժպտոր դեմքին», սակայն այդպես էլ չկա-րողացավ հաղորդակցվել իր ակունքներին: Մեռնում է և կինը, աշխարհի վրա թողնելով չորս դուստրերին՝ Սիրան, Վարվառա, Կատո, Մաշո: Զորսն էլ դժբախտ ճակատագրի տեր մարդիկ, խեղճ ու անօգնական, ճիշտ և ճիշտ՝ «կյանքի զոհեր»:

«Թիֆլիս» պատմվածքի միջանցիկ գաղափարը կապված է գեներալ Բար-սևդովի փոքր դստեր՝ Մաշոյի հետ: Մեն-մենակ ապրող, արևածաղիկ ծախող մի պառաված կին՝ Մաշոն, սկսում է նամակներ ստանալ տարբեր մարդկանցից, թե իրենք գեներալի թոռներն են: Նրանց թիվը հասնում է ութի: Մաշոն իր վրա է վերցնում նրանց կյանքի հետագա ընթացքի խնդիրը, ելնելով այն մտքից, որ բոլոր անցնող-դարձողները նման են իր թոռներին. «... Ու Մաշոյի համար հարազատանում են բոլոր մարդիկ... Եվ եթե որևէ մեկը մոտենա և հենց այնպես ասի. «Ծն գեներալ Բարսևդովի թոռն եմ»,—Մաշոն կհավատա ոչ թե նրա համար, որ չգիտի, թե նրան ձեռ են առնում, այլ նրա համար, որ համոզված է, թե ասողը ինքն էլ չգիտի, որ գեներալի թոռն է...»: Մաշոն նույնպես նախնական-բնականի իդեալն է, ինչպես «ցուցանակների» Գրիգորը, ինչպես «Ուղեցույց Թիֆլիս քաղաքի. 1912 թվական» պատմվածքի առանց մարմնի, միայն հոգով ծնված հերոսները, ինչպես Կիրակոսը՝ համանուն պատմվածքից:

1892-ի Նոր տարվա օրը,—պատմում է արձակագիրը,—Կիրակոսի ընտանիքը էրգրումում ուներ 27 անդամ, 1916-ի ամանորին դարձավ երեք հոգի, 1920-ին մնացել էր միայն մեկը, և մեկն էր ինքն իր Նոր տարին շնորհավորել: Սա հիշում է, որ ամանորին հորը շնորհավորելու է եկել ինչ-որ տեղից հայտնված մայրը՝ գաղթականը շնորհավորել է գաղթականին: Հետո գալիս են հնոցապանը, բժիշկը, դառնում են շորս հոգի: Կիրակոսը երջանկության ամենաբարձր գագաթին է: Չորս հոգի են և աշխատում են իրենց միջև եղած տարածությունը կրճատել: Ամենից ավելի, իհարկե, Կիրակոսին է մտատանջում տարածությունը իր և իր մեջ, նա դա համարում է մարդուն իր սկզբնակունքից խորթացնող փախստական տարերք: Եվ գալիս է այն համոզմունքին, որ «բոլորի մեջ Կիրակոսներ կան», որ բոլորն են ձգտում միասնության, միայն կյանքի պատենշները խանգարում են դրա իրագործմանը: «Երբ մարդիկ միասին են, երջանիկ են»,—սա ոչ միայն հերոսի, այլև արձակագրի դավանանքն է, որի դրսևորման համար նա դիմում է պես-պես պատմությունների:

Այդպիսի մի յուրօրինակ պատմություն է «Ավետարան ըստ Հավլաբարի» պատմվածքը: Հավլաբարի զարմանալիորեն կոլորիտային և զարմանալիորեն գրավիչ նկարագրություններից հետո («Հավլաբարից ամեն ինչ երեվում է: Ամբողջ Թիֆլիսը իր ծակուծուկով...»), նրա կինտոների, համբարների միջավայրում մշակված «նամուսի» ու «թասիբի» բարոյախոսական պատվիրանների մեծարանքից հետո, արձակագիրը գրում է. «Սերը ման էր գալիս Հավլաբարում»: Պատահում է, սակայն, այնպես, որ Հավլաբարը երես է թերում Միրզա Ասատուր խանից, երբեմնի կուռքից, որ «փրիստփա էր, ամեն ինչ գիտեր, Դիոգենեսից էր պատմում... խելոքներից խելոքը, գիտուններից գիտունը... Սոլովակում խոսում էր հայերեն, վերայում խոսում էր վրացերեն, վանքի բակում խոսում էր գրաբար, Միրաշխանայի արհեստավորների հետ՝ աշխարհաբար, Դվորցովայի վրա՝ ռուսերեն, թուրքի մեյդանում՝ պարսկերեն, Կիրիշնոյում՝ գերմաներեն, հավլաբարցիների հետ՝ Հավլաբարի լեզվով»: Ահա այս մարդը արժանանում է արհամարհանքի («երկար ժամանակ Հավլաբարը խոռված էր պարոն Ասատուրից») այն պատճառով, որ նա՝ «Հավլաբարի խելքն ու խիղճը», աստծո բանը սովորած այդ անձնավորությունը, օր ծերության սեր է գցում անարժան մեկին. «սերը քո բանը չէ...»: Բայց նա

ստեղծում է ավետարան ըստ Հավլաբարի. հավլաբարցիների առաջ ծնվում է աղջիկ-երեխան՝ «փոքրիկ Վարդը՝ Վարդուհին, Վարդոն, Վարդուշը, Վարդիկը...»:

Հավլաբարցիների վերաբերմունքը փոխվում է միանգամից, երբ դասեր հետ նրան տեսնում են Հավլաբարում ման գալիս՝ «... թվում էր Քրիստոսն էր իջել իր դասեր հետ»: Տեղի է ունենում, սակայն, անսպասելին. Մադամ Ցիցիլիան՝ հանցանքի մեջ բռնված, ո՛չ այս, ո՛չ այն հայտնում է, որ աղջիկը ոչ թե Ասատուր խանից է, այլ մեկ ուրիշից: «Ճշմարիտ, մաքուր, արդար, ասածո կերպարանքով մարդ էրպես հեշտ չի ստեղծվում»,—միջամտում է լորձակագիրը և ձայնը տալիս անայլայլ, Ցիցիլիայի ասածին ներողամտորեն նայող Ասատուր խանին, որը հայտնում է, որ Վարդույի մասին Ցիցիլիան «չինչ էլ չգիտի»:

«... Ցիցիլիան էլ հավատաց նրան, և ամբողջ Հավլաբարը, բոլորը ուշադիր նայեցին Վարդիկին ու տեսան, որ նա իսկապես Ասատուրի աղջիկն է, գեղեցիկ աղջիկը, ճշմարիտ աղջիկը, սուրբ աղջիկը, հրաշք աղջիկը: Նրանք տեսա՞ն, թե ինչպես է սիրում Ասատուրը Վարդիկին. այդ մեծ սերը, որ սուտ չէր կարող լինել, և սերը ամեն ինչ բացատրում էր»:

Երկու ծայրերը՝ Ասատուրը և Վարդիկը կրճատում են Հավլաբարի տարածությունը սիրո շնորհիվ: «Սերն էր ճշմարտությունը»,—այս դավանանքին է հանգում արձակագիրը: Սերը, միությունը, մտերմությունը, ազատությունը, հարազատությունը,—գտնում է արձակագիրը,—անհրաժեշտ են ոչ միայն անհատներին, այլև ավելի մեծ միավորների, օրինակ, ընտանիքին; և սրանից էլ ավելի մեծ միավորների, օրինակ, հայրենիքին, ապա նաև աշխարհին:

Բազմաստիճան այս հարաբերությունն է ընկած «Ընտանիքի հայրը» վիպակի հիմքում, այն վիպակի, որը դարձյալ Հենրիկ Մալլանի ռեժիսորական լուծումներով բարձրացավ էկրան:

Նկարագրված է Միսակի երեք վերադարձը իր ընտանիք՝ 1938-ին, 1945-ին, 1964-ին:

Նա 17 տարեկան հասակում ամուսնացել է Երմոնի հետ, և դեպքերն այնպես են դասավորվել, որ հեռացել է ընտանիքից: Տարիներ անց վերադարձել է տուն: Թեև հանցագործ է եղել, ինքնաշեն հրացանով սպանել է հարևան Պետրոսին՝ ծուռ խոսքի համար, սակայն դարձել է մաքուր սրտով, մաքրագործված, դեռ ավելին,—այն գիտակցությամբ, որ իր ժողովրդին պետք են ընտանիքի հայրեր, որ մեծացնեն ժողովրդի պոտենցիալը: Վեց տարվա կալանավորի կյանքը, ծանր աշխատանքը նրա մեջ արթնացրել են դրական գրգիռներ: Միսակը երկրորդ անգամ վերադառնում է պատերազմից հետո: Ռազմաճակատում ևս նրան մտահոգել է համատարած սիրո վրա կառուցված ընտանիքի երազը, ընտանեկան օջախի քաղցրությունը: Բայց կյանքը խոռվում է տղայի անակնկալ փախուստը ինչ-որ անհայտ դերասանուհու հետ:

Երրորդ վերադարձն արդեն ունի դրամատիկ լարվածություն: Երմոնը, չնայած դիմադրությունը («Մարդ ունեմ ... ամոթ է»), չի դիմացել Ընձակի հետապնդումներին: Միսակը նրան է դիմում հետևյալ դառնագին խոսքով՝ «Երմոն, տունս քանդեցիր»,— և թողնում-հեռանում է, ուղղակի փախչում ընտանիքից, ռուսական քաղաքներում վարում թափառականի տագնապալից

կյանք: Օտար քաղաքը հանգստութիւն չի բերում Միսակի խռովված ներաշխարհին: Նա դարձյալ իր ապագա թոռների հետ է, մոլորյալ որդու հետ, որի հետ հանդիպելուց հետո գալիս է այն եզրակացութեանը, որ, այնուամենայնիվ, «մարդիկ խեղճ են»: Նրա մտքերը տեղի են տալիս մենակ ապրելու մտքին, նորից շատ հստակ տեսնում է իր կյանքի ճանապարհները՝ իր, հոր, պապի, նախնիների մանկութիւնը, տեսնում է «ընտանիքի հայրերին» և որոշում վերադառնալ: «Միսակը մտաւ իրենց տան առջևի հրապարակը: Աչքածեց շուրջը: Սիրտը ճմլվեց: Մտքով շատ բաներ անցան:

Միսակը քայլեր էր անում, և նրա ծնկները խըտտում էին անհամբերութիւնից: Եվ ներքուստ ուրախանում էր նա, որ կրկին իր ընտանիքն է գալիս, և ուրախութիւնից դողում էին նրա աչտերը, ու շատ տարօրինակ մի տխուր բան թուլոտում էր կրծքից դեպի կոկորդը: Միսակը նայում էր պատահաններին, հայացքով ծանոթ փնտրում, որ բարկի:

— Միսակ,— լսվեց նրա ետևից:

Միսակը պտտվեց և՝

— Հաջան...— խղճուկ ասաց նա:

Բոլորովին թող տարօրինակ չթվա, եթե ասենք, որ «Աղի կոմսը» վիպակը նույնպես գտնվում է Աղասի Այվազյանի բարոյախոսական խնդիրների առանցքի վրա, վիպակ, որ պատմում է հեռավոր, շատ հեռավոր ժամանակների անցքեր՝ Եմելյան Պուգաչովի ժամանակների: Աղի կոմսը Իսայ Ակիմովիչն է, Ծսային, որ հեռու-հեռավոր օրերում հիշողության օրենքով մտաբերում է թուրքերին, կորուսյալ էրգրումը, նախնիների կորուստները և, շնայած «ունայնության փիլիսոփայության» ներծծումներին, այնուամենայնիվ, նորից ու նորից որոնում է նախնիների ստվերները, ազգի մնացորդաց հիշատակները:

Դեպքերը, սակայն, դասավորվում են այնպես, որ Ծսային, Եկատերինա Երկրորդի ժամանակ, ինչպես ավանդում է տոհմական քրոնիկոնը, հայտնվում է Աստրախանում, վեր բարձրանում կյանքի սանդուղքներով և, հարստանալով, դառնում Աղի կոմս:

Հարստութիւնը, փառահեղ կյանքը, սանկտ-պետերբուրգյան շքեղ կենցաղը, սակայն, ի վիճակի չեն նրա էութեան մեջ հանգցնելու նախնյաց ոգին: Նա որոնումների մեջ է: Այդ գործը վստահում է որդուն՝ Բոգդանին, որի «արկածները» նկարագրութեանն է նվիրված վիպակի ծանրակշիռ հատվածը: Բոգդանը, ինչպես նրան ներկայացնում է արձակագիրը, բարդ, կարելի է անդամ ասել՝ առեղծվածային անձնավորութիւն է, որը կապերի մեջ է թաթառուհի Բերյաշի հետ, բանակցութիւնների մեջ է գործարանատիրոջ հետ, կապվում է պուգաչովյան շարժմանը: Նա, ի վերջո, փախչում է Պուգաչովի մոտ՝ անսայով «ազատութիւնը մեծ բան է» նշանաբանին: Պուգաչովի օրենքուրդյան ճակատամարտում, այդուամենայնիվ, Բոգդանը ենթարկվում է խռտանգումների, հետո փախչում թաթարուհու հետ: Հայրը՝ Ծսային, փնտրում է «մոլորված Բոգդանին»՝ նրա ապագան կապելու ոչ թե ոռոսական կայսրերի հպատակութեան կամ ծառայութեան հետ. «... հայտնվեց հոր դեմքը՝ խռոր, սիրելի, հետո՝ նրա դիմագծերը ավելի խռորացան ու լուծվեցին լույսի մեջ: Բոգդանին թվաց, թե դա երկրային աստծո ժամն էր, և նա հայտնվեց իրեն: Ու հիմա գնում է, գնում մի ուրիշ աստծո մոտ...»:

Տափաստանում հայտնված Ծալուն ճանաչում են՝ իբրև «Աղի կոմսի», «տերուտիրականի», անարգում նրան մինչև ստորության աստիճանի, իսկ նա դեռ որոնում է «Ռուսիո կայսրին ծառայող» որդուն, ի վերջո, հանգելով հետևյալ փրիստփայությանը. «— Լսո՞ւմ ես, սատանա... Դու չկաս... Եվ թո՛վախը սուտ էր: Կա միայն մի աստված, հավերժական ու մեծ, որի անունը Ոչինչ է: Դու, սատանա, խեղկատակ ես, որ իրավունք ունես միայն պարելու ճոճալարի վրա, զանգուլակները՝ պոչիդ կապած... Դու, խղճուկ հտափտ՝ այդ մեծ աստծո՝ Ոչնչի...»:

Սա ոչ այնքան հուսահատության ճիչ է, որքան ցավագին բողոք աշխարհի անբանական կառուցվածքի դեմ. Ծալին չհասավ իր նախահայրերի գլուտին:

Այվազյանի աշխարհազգացական կոորդինատների բացահայտման առումով շափազանց բնորոշ է գրքի ընդամենը տպագրական շորս երես գրավող «Երկխոսություն և Տոլստոյի և նրա ձիու միջև» պատմվածքը:

Լև Տոլստոյը, պատմում է արծակագիրը, իր զմայլանքն է համարում անմնացորդ սուզումը բնության գույների, բնության անդորրի մեջ: Նա ամբողջ կյանքում, մարմնի բոլոր բջիջներով ձգտում է բնության հաղորդակցության, բնության մեջ զգալով, որ «աստված դա բանականություն է: Որ բարին, ճշմարտությունը, հավերժությունը, աստված նույն բաներն են, և նա մոռացավ, որ նստած է ձիու վրա»:

Հատկանշական է, որ նույն ուղղությամբ՝ դեպի բնություն, նայում էր նաև ձին, որի հիացմունքին ի պատասխան լսվում է Տոլստոյի գնահատականը. «Շա՛տ, չքնա՛ղ է... մե՛ծ է... այնքան մեծ է, որ կարելի է ասել՝ բնական է, այսինքն՝ ճշմարիտ է, այսինքն՝ բարի է...»:

Ուշագրավ են բնության մասերի՝ անտառի, հովիտների, ծառերի, ձորերի ներդաշնակության՝ հարմոնիայի և նոր ձևաստեղծումների («Հովիտը դառնում է ձոր», «ձորից սկսվում է բլուրը» և այլն) վերաբերյալ երկխոսության մեջ արտահայտված մտքերը, որոնք, վերջիվերջո, հանգում են ճշմարտության, խղճի, բարու, արդարության, աստվածային նախասկզբի տոլստոյական ուսմունքի, ավելի ստույգ՝ մարդու ազատության գաղափարին. «Բնությունը միացյալ բանականություն է»:

Այս «լեզենդով» էլ «Լև Տոլստոյը և ձին վերադարձան տուն»:

Այվազյանը հաճախ է ստեղծում նման լեզենդներ: Զիու լեզենդից բացի, օրինակ, նա ստեղծել է հայտնի լողորդ հաշիկի լեզենդը, որը, սակայն, ինչպիսի պարզվում է, ամենևին լողալ չգիտե: Սակայն այդ լեզենդը շատ է անհրաժեշտ մարդկանց զմայլանքին, որ հաշիկը հատուցում է պատերազմին՝ դառնալով նահատակներից մեկը:

Այս և նման լեզենդներով Աղասի Այվազյանը, իրապես փնտրում է «մի նոր մարդ», նոր բնավորություն, ազատության նոր մոտիվացիա:



Իր Թիֆլիսյան պատմվածքներից մեկում Այվազյանը ունի հետևյալ նշանակալից Ձոնը. «Ողորմի հոգիներին՝ Վանո Խոջաբեկովի, Փիրոսմանի, Կարապետ Գրիգորյանցի, Եթիմ Գուրչիի, Դիգո Շարբաբչյանի, Կարա-Դարվիչի, Դևորգ Զոտտոյի, Բաթբեուկի, Կարալովի և «Թիֆլիսյան օրդենի» մյուս

դարդիմանների»։ Հիշված անձինքն Իոսեբ Գրիշաշվիլու հրաշալի գրքի՝ «Հին Քրիստի գրական բռնեմայի»²⁸, անունների ցանկից են, գերազանցորեն «պրիմիտիվիստներ», որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղացել Աղասի Ավագյանի գեղարվեստական աշխարհի, մանավանդ ոճական արտահայտման գունագծերի ձևավորման մեջ։ Մի ինչ-որ շերտ էլ գալիս է վրացական նորագույն արձակի աղբյուրներից։

Սրանցով չեն սպառվում Ավագյանի նախասիրությունները, որոնց շարքում տեղ ունեն իտալական դիմակների կոմեդիան, կառնավալային հղումները, հայկական տարեգրությունները, Դոստոևսկու էթիկական սուզումները և այլն։ Այսուամենայնիվ, Աղասի Ավագյանը «գրական ավազանում» մկրտվել է իբրև անհատականություն, իբրև իր աշխարհի ու ձեռագրի տերը։ Նրա աշխարհի յուրահատկությունը հիանալի է բնութագրել Հենրիկ Մալյանը՝ «Նա անդադար հնարում է, բայց ճշմարիտ է հնարում։ Եվ այդ «հնարած» ճշմարտությունը, անսովոր լինելով հանդերձ, զարմանալիորեն ծանոթ է, շոփելի ու հարադատ, որպես մեր մեծ պապերի ու տատերի վաղուց մոռացված մի պատմություն՝ իրենց պապերի ու տատերի, իրենց հեռավոր նախնիների մասին...»։

Այնուհետև՝ «Ինձ թվում է, որ ընթացքի մեջ են նրա հերոսները, շարժման ու դինամիկայի մեջ, քայլում են, փնտրում են, որոնում, որոնում նորը, անսովորը, փնտրում են մի նոր երկինք, մի նոր արև ու լուսին, նոր բնաշխարհ ու... նաև ուրիշ մի մարդու»։

Ավելացնենք, որ ուրիշ այդ մարդուն փնտրում են հենց իրենց մեջ։ Հիշենք, օրինակ, «Կովարարների» պապին ու նրա շորս տղաներին, որոնք ամբողջ ժամանակ ներքին «պայքարի» մեջ են միմյանց հետ։ Էրզրումից փախել են տարբեր ուղղություններով, հետո գտել են իրար, հավաքվել մի կտուրի տակ և համերաշխության փոխարեն խոսքակովի մեջ են։ Իրենց մեջ «ուրիշ մարդուն» հայտաբերում են այն օրը, երբ թաղում են դարձյալ կովարար հորը (պապին) և վերադառնում տուն՝ «չորս անպաշտպան, խեղճ մարդիկ»։ Խեղճության պատճառը ոչ միայն հոր, այլև էրզրումի կորուստն է, որի կարոտից հալումալ են լինում հոխորտացող, բայց անզոր տղամարդիկ։ Եթե «Կովարարները» պատմվածքը ոճաբանությամբ դեռևս ռեալիստական հավաստիության սահմաններում է, ապա «Փառահամարը»՝ ճնշողի կտուցի չափսի այդ պատումը ամբողջովին պայմանական սարք ու կարգի մեջ է։

Կրկեսն ու ծաղրածուն... «Նա սիրում էր ոչ միայն մարդկանց, ոչ միայն կենդանիներին, երկինքը, հողը... ավելին... Այդ ավելին նա չէր կարող բնորոշել... Բայց զգում էր, որ ինքն էլ այդ ավելիի մեջ էր, և ավելին իր մեջ էր... Դա ներքին ոգևորությունն էր, իր հնարավորությունը, իր ճշմարտությունը...»։

Կրկեսի ծաղրածուն այն մտքին է, որ սերն ու բարին ամենաստեղծ ըմբռնումներ են, որ դրանց օգնությամբ կարելի է ստեղծել ինչեր ասես։ Եվ նա տարերքի մեջ ստեղծում է ձիեր («սիրուց ծնվում են ձիեր»), մեկը, երկրորդը, երրորդը, բազում ձիեր, որոնք բնավ էլ չեն հետաքրքրում մարդկանց։

Ցնցող և միաժամանակ խորիմաստ է պատմվածքի վերջին նախադասությունը. ըստ որի մարդիկ «հրաշքը չէին տեսնում, նրանց ֆոկլուս էր պետք»։

Բառիս բուն իմաստով տրագիկոմիկական իրադրություն՝ դրված պայմանական իրադրության մեջ։ Սա «հնարած ճշմարտության» մի օրինակ է։

Մյուսը «Բուերո» պատմվածքն է, որի նյութը պարուհիների կյանքն է: Կյանքի զոհեր՝ «խեղճ մարդիկ» են, «Բուերոյի» գրեթե բոլոր հերոսուհիները, այդ են վկայում նրանց կենսագրության վերաբերյալ հեղինակային տեղեկությունները: Ներկայացումից հետո նրանք ողորդում են նշել արդեն տարիքն առած պարուհիներից մեկի տարեկիցը՝ բացառապես կանանցով: Միակ բացառությունն արվում է Դուլլի ծանոթ Ադամի հանդեպ, որի ներկայությունը «շքահանդեսին» պարուհիների մեջ առաջացնում է ամենատարբեր զրգիռներ՝ ներսնցից յուրաքանչյուրի շկարզավորված կյանքի, կենցաղային դժվարությունների և, որ ամենագլխավորն է, սիրո բացակայության վերաբերյալ: Նրանց բոլորին՝ ամենատարեցից մինչև ամենաչահելը, պակասել է աշխարհի ամենամեծ բարիքը՝ սերը, հոգիների մտերմության կարևորագույն պայմանը:

«Բուերոն» ևս պայմանական միջավայրի մեջ տեղադրված պատում է, որով Ադամի Այվազյանը զարմանալի ներքնազգացողությամբ որսում է մարդկային կյանքի հոգեհատակը: Պայմանականությունը այստեղ և այլուր հանդես է գալիս իբրև ոճաբանություն: Շատ բնորոշ է Այվազյանի ձեռագրի համար էական մի մանրամաս՝ և արձակագիրը ոճական արտահայտման ոչ հանդիսավոր, ոչ պաթետիկ-վեհաշունչ, այլ հասարակացված-սովորականացված եղանակներով հասնում է նպատակին: «Բուերո» բալետի ներկայացումից հետո հասարակ մի արարողության հավաքված պարուհիները շասնեք կյանքի զոհեր են, այլ արարածներ, որոնք ապրել են, աշխատել, ապրել են անգամ դերասանուհու շիկ կենցաղով, և, այնուամենայնիվ, ոչինչ չեն հասկացել նույն այդ կյանքից, մնացել են «խորթ զավակների» վիճակում՝ «խեղճ մարդիկ», ապրած առանց սիրո, անառագաստ, առանց համազգացության:

Այվազյան արձակագրի սեեռակետը հենց այդ համազգացության նպատակն է հետապնդում, ընթերցողի համազգացության:

Այս կետում էլ նա, ըստ երևույթին, ընդառաջ է գնում Դոստոևսկու էթիկական պատվիրաններին: Քանի որ հերթը եկավ-հասավ Դոստոևսկուն, ասենք, որ Ադամի Այվազյանը երբեմն հետևում է ոչ թե մեծ գրողի ստեղծագործության դրական բովանդակությանը, այլ «դոստոևսկիականություն» կոչվող ուսմունքի ինչ-ինչ կողմերին: Այդպիսին է, օրինակ, նրա «Ուստի՞ գաս» վիպակը, ամեն ինչով, ասելիքով՝ «ДОСТОЕВИЧНА»:

Սյուժետային ընթացքով «Ուստի՞ գաս» վիպակը սովորական դետեկտիվ է, որ սկսվում է զլխավոր հերոսուհու՝ Տատայի ծննդաբանությունից, շարունակվում նրա ոչ այնքան մարդկային կենցաղով, ապա որդու՝ Ալեքսանդրի, բանտային մեկուսացումով, այնուհետև՝ Թոռնիկի արկածախնդրական արարքներով, որը, հեղինակային մեկնաբանությամբ, հանգում է «ոճրի և պատժի» դոստոևսկիական փիլիսոփայության սխեմային: Կատարվում է անսպասելին. «Տատան շարունակում էր իր ներսում սպանել Թոռնիկին», որն իր համար եղել է ամեն ինչ՝ առավոտ ու գիշեր, անքուն ամիսներ և տառապանքներ: Տատան հասկանում է, որ իր մեջ հասունանում է պատիժը, որը կապ չունի Թոռնիկի արարքների հետ, թեև հենց սա է, որ «Տատային թողեց իր մեծ տառապանքի հետ, իր Պատժի հետ... Տատան հիմա արդեն մտածում էր, թե ինչպես սպանի իր միջի Թոռնիկին, որ գրավել էր իր ամբողջ էությունը, գիծը գծի մեջ...»:

Հանցանքը կատարել է սկզբում որդին, այնուհետև հանցագործ է դարձել Թոռնիկը, բայց պատիժը, այդուամենայնիվ կրելու է Տատան, դոստոնսկիական ներման ու ինքնադատաստանի պատվիրանով:

Այվազյանի այլ գործերում ևս կան «դոստոնսկիականության» շոշափուկներ, կան նաև արձակագրի ընդհանուր գեղարվեստական պաթոսին անհարադատ գործեր (օրինակ, «Հեքիաթը»՝ մերկ մարդկանցով քաղաքակրթությունը փրկելու պաշարով), կան նաև պարզապես ոչ տպավորիչ գրվածքներ, օրինակ, «Ֆարրիկանտը» հումորիստական անվանված վիպակը՝ դազաղի մեջ ելած դազաղի, այդ դազաղի առուծախի, հերոսի՝ Միլիտոնի օտարացման և այլ մոտիվներով:

Հնարածին այս վիպակում Այվազյանի պատումային ոճն անգամ դառնում է բեկբեկուն, գրաֆիկականորեն ոչ հստակ, նույնիսկ կարելի է ասել՝ անգույն: Պարզ է արձակագրի ասելիքը:

Դա, կարելի է ասել, իր տարերքը չէ:

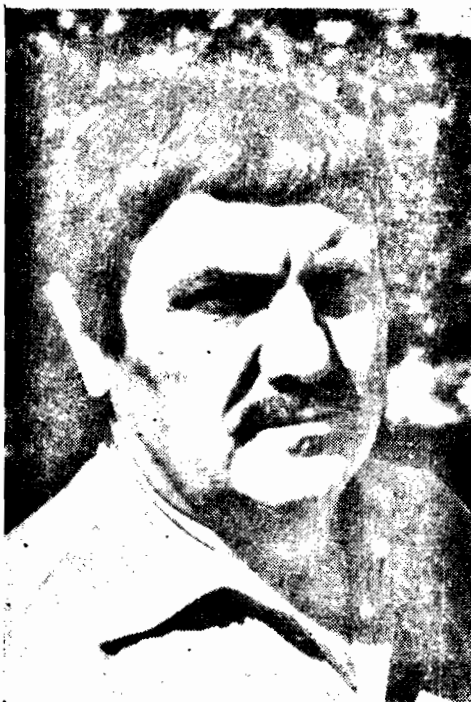
Իր տարերքը, եթե մի հայտարարի բերենք նրա լավագույն պատումները, մարդկային անհատականության ձևավորման ու զարգացման խնդիրն է, որ տեղադրում է ամենատարբեր բնույթի սյուժեների մեջ՝ սկսած ամենասովորական կենցաղային միջավայրից («Մեր տխրությունը Կեթոյի շուրջ»), անելանելի վիճակի մեջ հայտնված մարդկանց բառուբանից («Խենթերի զրույցը լեռան վրա»), ֆանտաստիկ-արկածային դեպքերի վերապատումից («Սինյոր Մարտիրոսի արկածները»), ամենասովորական արլեկինադայից, որով Այվազյանը բավականաչափ հմտությամբ կարողանում է կյանք տալ դիմակների թատրոնի արտահայտչաձևներին:

Միանգամայն ճշգրիտ է Արամ Գրիգորյանը «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած դիմանկարում²⁹ Այվազյանի ոճային մտածողության սինկրետիկ բնույթը սահմանելիս: Արդարև Այվազյանի պատումային ոճի մեջ զուգակցվում են սովորական կենցաղագրությունը և ռաբլեական կառնավալը, էլեգիան և բուֆֆը, լացն ու ծիծաղը, ողբերգակատակերգական շաղախն ու նկարագրությունների հասարակացում-«իջեցումը»,—մի խոսքով՝ ասացողական տարերքի այն կախարդանքը, որով արձակագրին մտահոգող գաղափարները արձագանք են գտնում ընթերցողների հոգում՝ նրան տանելով դեպի մարդկային բարձր արժույթները՝ բնականության, բարության, անկաշկանդության, սիրո, երազի տարբերակներով:

• • 73

Արձակի թեմատիկական-ոճական ուղղություններից որոշ աշխուժացում ապրեց հոգեբանական թափանցման ուղղությունը՝ ի դեմս Զ. Խալափյանի, Հովհ. Մելքոնյանի, Բ. Հովսեփյանի, Վահագն Գրիգորյանի, Վ. Սիրադեղյանի և այլոց ստեղծագործության: Ժամանակակից հայ արձակի դիմագիծը լրացնում են հրապարակախոսությանը հարող գրողները (Վ. Պետրոսյան և այլք):

Գերազանցորեն հոգեբանական խորացումների ուղիներով ընթացավ Զուրաբ Խալափյանի (1933) գրական ճանապարհը: Կրթությամբ ֆիզիկոս Զուրաբ Խալափյանը միանգամայն անակնկալ մատուցեց առաջին իսկ գրվածքով՝ «Հեղեղ» վիպակով (1963): Վիպակի հերոսները՝ մաթեմատիկայի ուսու-



Զորայր Խալափյան

վալները: Սկսվելով առօրեական դիպվածների նրբագծերի հուզական բացահայտումներով, «Հեղեղը» այնուհետև զարգանում է իբրև տարբեր բնավորությունների բախում՝ տարբերակվելով հայեցողական, անկենդան և գործնական, ակտիվ ու մանտիկական կերպարներով: Առավել տպավորիչ է Հրայր Սամառյանի կերպարը: Սա կյանքի առաջին գծի վրա է ոչ այնքան անձնագոհ արարքով, որքան կյանքը ստեղծագործաբար ըմբռնելու դավանանքով:

«Հեղեղ» վիպակում Խալափյանը ինչ-ինչ շափով տուրք է տալիս միջավայրի «գունազարդման» գեղագիտությանը:

Ավելի հասուն գրվածք է «Որտե՞ղ էիր, մարդ աստծո» վեպը (1966), որը ժամանակակիցների հոգեբանությունը հետազոտելու առումով կարևոր դրվագ է գեղարվեստական արձակում:

Անելով գյուղական բժիշկ Ստեփան Ծսայանի բարդ, բովանդակալից, «առեղծվածային» կյանքի պատմությունը, գրողը արժարժում է հասարակայնության կարևոր այնպիսի խնդիր, ինչպիսին է մարդու արժեքավորման խնդիրը:

Ավարտելով բժշկական ինստիտուտը, Ստեփան Ծսայանը աշխատանքի է անցնում գյուղում, որոշելով մնալ այնտեղ ընդամենը երկու տարի: Բայց դեպքերն այնպես են դասավորվում, որ ապրում է քառասուն տարի:

Ստեփան Ծսայանը այդ տարիներին ենթարկվում է անհամար հոգեկան փորձությունների. կենսագրության ինչ-ինչ հատվածներում նրա հոգեկան աշխարհը ևս կանգնում է փլուզման սպառնալիքի առջև, սակայն իր միջից բարոյական պաշարներ է հայթայթում՝ հաղթահարելու մենակյացի ճակատագիրը, կապվելու հասարակական կյանքի եռուզեռին:

Ստեփան Ծսայանի մահից հետո նրա գերեզմանաքարի վրա փորագրում

ցիշ Անդրեասը, գյուղական բրժիշկը, քաղաքից շինարարության տեղամաս եկած ճարտարապետը, սրա կինը՝ Ազնեսան, ռոմանտիկ երազողներ են, ապրում են զարնանային զարթոնքի տրամադրություններով, գյուղական հովվերգությամբ: Այդուամենայնիվ նրանց կյանքը չի անցնում անխռով խաղաղության մեջ: Տեղի է ունենում անակնկալ դրամա, Հրայրն իրեն նետում է հորդ ջրերի մեջ, բացելու այն ջրանցքի շլյուզները, որ սպառնում է գյուղին:

Գրամատիկ այս տեսարանը առիթ է դառնում, որ հերոսները մտորեն կյանքի իմաստի, երջանկության, ռոմանտիկայի թեմաներով:

Վիպակն աստիճանաբար ընդարձակում է ընդգրկման ծա-

են անուն-ազգանունը, ծննդյան և մահվան թվականները, դրանք իրարից բաժանող գծիկը:

Բժշկի ապրած տարիները մեր հասարակության 20—60-ական թվականներն են՝ լի մարդկային-ժողովրդական դրամաներով: Ստեփան Ծսայանը այդ իրադրության մեջ ոչ միայն չի տրվում օրերի հորձանքին, այլև պահպանում է յուր ամենաթանկագին հատկանիշը՝ հոգու մաքրությունը, բնավորության վեհությունը: Դրա համար էլ նրան գնահատում են շրջապատի մարդիկ, գրեհատում են հասարակ կեցվածքը և անձնվեր ծառայությունը:

Թեև բժիշկը ի վերջո տեղափոխվում է քաղաք, բայց իր միջավայրը համարում է գյուղը, որին վերաբերում են իր կյանքի գլխավոր անցքերը: Ստեփան Ծսայանի կերպարը հայոց մեր օրերի արձակում ժամանակակցի կերպար ստեղծելու հաջողված փորձերից է:

Ջորայր Խալափյանը այնուհետև Գրեց «Երիցուկի թերթիկներ» (1971) սրտաշարժ, թախծաշունչ պատումը՝ Հայրենական պատերազմում երեք եղբայրների տարբեր ճակատագրերի վերաբերյալ:

Դրան հետևեց մի շատ ինքնատիպ գրվածք՝ «Մեռնող-հառնող» խորագրով (1975): (Մնացել է անավարտ—խմբ.):

• •

Հայոց խորհրդային գրականությունը սկզբնավորման օրից հենման կետեր է որոնել նախնական արվեստի՝ ժողովրդական կենդանի ասմունքի մեջ:

Վեր բարձրանալով պատումի ազգագրական-կենցաղային հիմքերից, այսինքն արտաքին տարազից, բայց օգտագործելով ասմունքի մեջ խորացած ժողովրդական աշխարհադպացման ու գեղարվեստական արտահայտչության կենդանի տարրերը, այսինքն՝ ոգու քաղվածքը, արձուկը ստեղծեց ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին պատմող մի շարք խոր ու լիարժեք գրվածքներ:

Բանահյուսական արձակի ավանդների ակունքների մոտ կանգնած է Ակսել Բակունցը՝ ոչ միայն ակնարկներով, պատմվածքներով, վիպակներով, այլև տեսական հրահանգներով: Ռեկունցը շարունակ հրահանգում էր վերագառնալ ժողովրդական ստեղծագործության բուն աղբյուրներին:

Ինչ-որ տեղ ընդհատված և շատ դեպքերում մեխանիկորեն յուրացված այդ ավանդությունը լայն հուն բացեց ի դեմս Հր. Քոչարի «Կարոտ» ու «Նահապետ» վիպակների, Խ. Դաշտենցի «Խողեղան» և «Ռանչպարների կանչը»



Մուշեղ Գալոյան

վեպերի, Մուշեղ Գալշոյանի գրվածքների (1933—1980): (Այստեղ հեղինակը տեղագրելու էր Մ. Գալշոյանին նվիրված ենթագրի մանկարը, որը, սակայն, չհասցրեց շարադրել—խմբ.):



60—80-ական թվականներին խորհրդահայ պատմավեպը արդյունավետ զարգացում է ապրում Ս. Խանզադյանի ստեղծագործությամբ: (Հեղինակը Խանզադյանի վեպերին անդրադարձել է գրողին նվիրված դիմանկարում—խմբ.):

ՎԱՎԵՐԱԳՐԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

Որոշ շարժում է նկատվում նաև վավերագրական արձակում, որի տարատեսակներն են ակնարկը, հրապարակախոսությունը, պատմականագրական պատումը, հուշագրությունը, ճանապարհորդական օրագիրը և այլն:

Ակնարկի ժանրը, թեև շատ տարածված, սակայն բացառությամբ մի քանի ժանրակշիռ նյութերի, մեծ մասամբ թողնում է մակերեսային, թուլիկ ռեպորտաժի տպավորություն: Հանրապետական մամուլի հրապարակումներում առանձնանում են Գր. Զանիկյանի և Մ. Տեր-Գուլանյանի ռեպորտաժները, «Գարուն» ամսագրում տպագրված այն ակնարկները, որոնց հեղինակն է Մարգո Ղուկասյանը (1927):

«Գարունի» էջերում տպագրած նրա ակնարկները վերաբերում են հանրապետության սոցիալ-տնտեսական, պատմամշակութային, գոյապահպանման հրատապ խնդիրներին: Դրանք աչքի են ընկնում նյութի մանրամասն, հետազոտական շնչով, առաջարկած խնդիրների արդիական սուր վերաբերմունքով, կրթող շահագրգռությամբ: Այդպիսի ուղղություն ունեն «Ղափան, Գաջարան՝ այսօրվա և վաղվա պրոբլեմներ», «Եվ այգեգործն ասաց. հողը խռովել է մեզին», «Դիալոգ իրավաբանի հետ՝ Մխիթար Գոշի մասնակցությամբ» և այլն, որոնք տպագրվել են առանձին գրքերով՝ «Բաց նամակ երկու միլիոն հասցեով» (1974), «Նախնիների շառավիղը» (1977) և «Մենախոսություն» (1983) խորագրերով: Մ. Ղուկասյանն արժանացել է Հայաստանի ժողովրդականների «Ոսկե գրիչ» մրցանակին:

Ուշագրավ հարցեր են բարձրացրել Մ. Գալշոյանը «Ծաղկած քարեր» գրքում և ուրիշ վավերագրողներ:

Ակնարկի ուրույն տեսակով հանդես եկավ Միֆայել Հակոբյանը (1925—1983): Նա զբաղվել է պատերազմի տարիների «անհայտ կորած մարդկանց»՝ ռազմագերիների, պարտիզանների ծանր փորձություններով լի կյանքով, ներանց ճակատագրով: Այդ նյութերը գրելիս ի հայտ է բերել մանրակրկիտ հետազոտողի հատկություններ:

Հրապարակախոսության ժանրատեսակում աչքի ընկավ Զորի Բալայանը (1935): Մասնագիտությամբ բժիշկ է և ճանապարհորդ (ինքնաշեն «Վուկան» և «Հեյզեր» նավակներով Կամչատկայից ընկերների հետ հասել է Օդեսսա), լրագրող-արձակագիր:

Զ. Բալայանի արձակի՝ անդրանիկ պատմվածքների նյութը Զուկոտկայի՝ Ռուսաստանի հեռավոր հյուսիսի, սակավաթիվ բնակիչների (նենեցներ,

կորյակներ, էսկիմոսներ և այլն) կենցաղի պատկերներն են, որոնք հետագայում ամփոփվեցին մի շարք ժողովածուներում՝ «Կարմիր Յարանգա», «Յավ» և այլն:

Զ. Բալայանի գրիչը առավել բեղմնավոր եղավ լրագրային հրապարակախոսության մարզում: Կենտրոնական («Լիտերատուրնայա գազետա») և հանրապետական մամուլում տպագրած հոդվածներում Զ. Բալայանը նյութի խոր իմացությամբ, անձնվեր շահախնդրությամբ և աշխույժ գրելաոճով անդրադառնում է սոցիալ-տնտեսական, գոյապահպանման, բարոյախոսական ամենակենսական խնդիրների, ինչպիսին են, օրինակ, Սևանի, բիոսֆերայի, տնտեսական առաջադիմության, մարդու բարոյական նկարագրի պրոբլեմները:

Զ. Բալայանի ստեղծագործության պսակը եղավ «Օջախ» (1981) ճանապարհորդական-հրապարակախոսական գիրքը, որով ամբողջ Հայաստանում կատարած շրջագայությունների հիման վրա՝ ամեն մի շրջանի այսօրվա իրավիճակի հետ նա էական առաջարկություններ է անում զարգացման հեռանկարների վերաբերյալ:

Զ. Բալայանը ԽՍՀՄ ժուռնալիստների միության Ն. Օստրովսկու անվան մրցանակի դափնեկիր է և, անշուշտ, արժանանալու է նոր «դափնիների»:

Լրագրային ամենօրյա գործից վավերագրական արձակի անցավ Աշոտ Արզումանյանը (1913)՝ գրելով մի շարք պատումներ նշանավոր գործիչների վերաբերյալ: «Ակը Բյուրականի» ակնարկին հետևեցին «Հրեղեն ոտնահետքեր» (Հ. Թևոսյանի մասին), «Մովակալը» (Հ. Իսակովի մասին), «Գրչապետը կոնստրուկտոր Ա. Ի. Միկոյանը», «Օրբելի եղբայրներ», որոնց մեջ Արզումանյանը օգտագործել է հսկայական նյութ (գերազանցորեն արխիվային և մեմուարային) իր գրքերի բնորոշների ճակատագիրը, խառնվածքը, էությունը ստույգ ներկայացնելու համար:

Հուշագրության ասպարեզում (Գ. Մահարու կողքին) ամենանշանակալից երևույթը եղավ ժողովրդական դերասան Վահրամ Փափազյանի (1888—1968) «Հետադարձ հայացք» երկհատորյակը, ուր մեծ արտիստը զարմանալի խոր ներշնչանքով պատմում է իր անցած ճանապարհի մասին, ինքնապատումը առարկայորեն շղթայելով մեծ կյանքին, հատկապես դարասկզբի թատերական որոնումներին: Գրքում քննադրվում են ոչ միայն հայ դերասանները՝ սկսած Հովհաննես Արելյանից մինչև մերօրյա դերասանների աստղաբույլը՝ Հր. Ներսիսյան, Ավ. Ավետիսյան, Գ. Զանիբեկյան, Հասմիկ, Արուս Մսկանյան և այլք, — այլև նույն դարասկզբին Եվրոպայում և Ռուսաստանում մեծ համբավի հասած ռեժիսորներ, դերասաններ, ինչպես և ժամանակի թատերական որոնումներն ու հոսանքները:

«Հետադարձ հայացք» գրքում Վ. Փափազյանը չափազանց մեծ վարպետություն դրսևորելով, արևելահայերենին պատվաստեց արևմտահայ գրական լեզվի հարուստ բառապաշարը, ճկուն ոճերն ու դարձվածքները, ստեղծեց լեզվական նոր որակ:

Եռահատոր «Հուշապատումով» հանդես եկավ Ռուբեն Զառյանը (1909), որի «հերոսները» իր դպրոցական և համալսարանական տարիների ուսուցիչներն ու դասախոսներն են, ժամանակի նշանավոր գրողներ, նկարիչներ, թատերական աշխարհի մարդիկ, գիտնականներ և այլք, որոնց հետ ունեցել է շփումներ, կապեր, բարեկամություն:

«Հուշապատումի» էջերից իրենց կենսագրության և բնավորության մի շարք կարևոր գծերով ներկայացված բնորոշների մասին Ռ. Զարյանը պատմում է ներշնչանքով, դիպուկ նրբագծերով, էության և պատմական գործի թափանցումներով:

Այս տարիներին հետաքրքրական հուշերով հանդես եկան նաև ուրիշները, օրինակ, Տիգրան Հախումյանը, որի «Հիշողությունները» վավերացնում են 20—30-ական թվականների գրական կյանքի մի շարք տվյալներ, ինչպես և բնութագրում են մի շարք ուսու և հայ գրողների, որոնցից թերևս ամենատպավորիչը Մաքսիմ Գորկու մասին հուշն է:

Վավերագրական արձակի մեջ առանձնացան Գ. էմինի «Ծոթ երգ Հայաստանի մասին» և Վ. Պետրոսյանի «Հայկական էսքիզներ» գրքերը, որոնք՝ թարգմանվելով բազմաթիվ լեզուներով, ներկայացրին Հայաստանի պատմական ճակատագիրը, նրա լինելության «առեղծվածը» և արդիական դիմագիծը:

Գրական մամուլը թեև ողողվեց ուղեգրություններով, սակայն գրանց մեջ առանձնացան Լևոն Մկրտչյանի արտասահմանյան տպավորությունները, Խ. Գյուլնազարյանի «Սիրիերը», Սիլվա Կապուտիկյանի «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» մեծադիր հատորները:

Ասպարեզ եկավ վաղուց մոռացված մի ժանրատեսակ ևս՝ ժողովրդագրությունը, որի նմուշներն են Ս. Խանդադյանի «Հայապատումի» հատորները, Զ. Դարյանի պատմական Նգա գավառի հնագույն մասունքների՝ հուշարձանների մասին պատումը:

Զարգանդ Դարյանը (Մովսիսյան, 1912—1984) ծնվել է Արևմտյան Հայաստանի Տարոն Գավառի Կոփ գյուղում: Երեանի մանկավարժական ուսումնարանն ավարտելուց հետո եղել է ուսուցիչ, միաժամանակ սովորել համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում:

Այնուհետև լրագրական աշխատանք է կատարել հանրապետության մամուլում: 1938-ին Դարյանը հրապարակում է ուսանողական առօրյայի մասին պատմող պատմվածքների հավաքածուն, իսկ պատերազմից հետո հանդես է գալիս մանկական պատմվածքներով, ֆելիետոններով, ակնարկներով:

Մասնավորապես տպավորիչ էր «Քասաղ» (1962) պատմվածքների և ակնարկների գիրքը: Այստեղ ներկայացվում է գավառի պատմությունն ու ներկան, հնությունն ու արդիականությունը: «Քասաղի» յուրօրինակ շարունակությունն է պատմական Նգա գավառի ազգագրությանն ու ճարտարապետությանը նվիրված ժողովածուն:

Զ. Դարյանի տարերքը ակնարկագրությունն է:

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

«Անկոնֆիկտայնության» տեսության սուր քննադատությունից հետո ժամանակավորապես առաջապահ դիրքեր գրավեց դրաման՝ մարդու հոգեբանությունը մերձենալու ձգտումով, հոգեբանական հնչերանգների շեշտումով:

Իրականության մեջ կատարված էական տեղաշարժերը իրենց դրոշմն են դնում թատերագիրների ձեռագրի վրա՝ ստեղծվում են ուշադրության արժանի մի շարք կերպարներ:

Թատերագրության նոր միտումների առաջին համալսարաններից մեկը եղավ Գրիգոր Տեր-Գրիգորյանը (1916—1983): Մնվել է Երևանում, բժշկի բնական ինստիտուտի շինարարական և մանկավարժական ինստիտուտի պատմության ֆակուլտետները: Եղել է կուսակցական աշխատող, «Գրական թերթի» և «Ոգնի» ամսաթերթի խմբագիր:

Առաջին պիեսը՝ «Այս աստղերը մերն են» քնարական դրաման (գրել է Լ. Ղարազյոզյանի հեղինակակցությամբ), բեմադրվել է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում: Այնուհետև Տեր-Գրիգորյանը գրեց «Սոֆիի սրխալը» կատակերգությունը, թեթև շնչի մի գործ, որը բեմադրվեց Երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Դրան էլ հետևեց «Վերջին մեխակներ» դրաման (1957, Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոն, Մոսսովետի անվան թատրոն), որում «Հեղինակը կարողացել է ծանոթ նյութը մասուցել, եթե ոչ թարմ ձևերով կամ կոնֆլիկտի նորարարական լուծմամբ, ապա գոնե նկատելի գեղարվեստական վարպետությամբ ու ճշմարտացիությամբ: Պիեսը հարուստ չէ սյուժետային դրուսյուններով, բայց... կան հաջող կերպարներ, հոգեբանական հետաքրքիր զննումներ ու վերլուծություններ, իմաստալից ու սրբամիտ երկխոսություններ»²⁰:



Գրիգոր Տեր-Գրիգորյան

«Վերջին մեխակներում» Գր. Տեր-Գրիգորյանը ի հայտ բերեց դրամատիկական անվիճելի ձիրք՝ կատակերգական գույների կողբին:

Ո՞րն է այն նյութը, որ ներկայացնում է թատերագիրը: Բարձր դիրքի հասած նախկին համեստ աշխատողը սկսում է իր կամքը թելադրել շրջապատին, մեկուսանալ բնկերներից, խճճվել եսամոլական հաշիվների մեջ: Հերոսի նման վարքագիծը հանգեցնում է այն բանին, որ նա՝ Աշոտ Հասարաթյանը, կորցնում է իրականության կենդանի զգացողությունը: «Վերջին մեխակներում» մարդկային արժանապատվության թեմային զուգահեռ արժարժվում է նաև բնատանական-բարոյական հարաբերությունների խնդիր:

Տեր-Գրիգորյանի մյուս դրաման՝ «Դարնան անձրև», ոչ միայն չունի առաջինի հասարակական դրվածքը, այլև հակված է դեպի մեկոդրաման՝ ի դեմս պիեսի գլխավոր հերոսուհու՝ Աննայի ամուսնական տվայտանքների:

Շուտով Տեր-Գրիգորյանը դառնում է զտարյուն կատակերգակ, իրար հետևից ասպարեզ հանելով հասարակական սուր շնչի կատակերգություններ:

Հասարակական լայն արձագանք ունեցավ «Մեռնող ֆլորան» դրամատիկական սատիրայի բեմադրությունը Գ. Սունդուկյանի անվան թատրո-

նում: Պիեսի գործող անձինք հանդես են գալիս ոչ թե մարդկային անուններով, այլ զանազան մոլախոտերի, թունավոր բույսերի, որոնցից ամեն մեկը մարմնացումն է հասարակության զարգացմանը արգելակող որևէ բացասական երևույթի: Գրոտեսկային սուր կերպարագծումներով են հանդես գալիս հափշտակիչը, կեղծ գիտնականը, որ հավակնում է բարձր դիրքերի, քաղաքական բանասերուն, որը ահաբեկիչ զրպարտագրերով վարկաբեկում է ազնիվ մարդկանց ու մեղադրում «նացիոնալիստի» խաբանով:

«Մեռնող ֆլորան», իհարկե, թեև պայմանականությունների վրա կառուցված պամֆլետ է, սակայն գործող անձինք իրականության մեջ ոչ հազվադեպ մարդիկ են: Սրանց դնելով դատաստանի առջև, թատերագիրը առաջադրում է կյանքը մոլախոտերից ազատագրելու հասարակական կարևոր խնդիր: Գաղափարական այս ուղղվածությամբ էլ «Մեռնող ֆլորան» շահեց հանդիսատեսի ջերմ վերաբերմունքը:

Այդ պիեսին հետևեցին Տեր-Գրիգորյանի մյուս կատակերգությունները՝ «Ախ, ներվեր, ներվերը» և «Հաջի Փայլակը»:

Երկու կատակերգություններում էլ թատերագիրը ի հայտ բերեց ծիծաղի առատ աղբյուրներ՝ ծաղրելու ազգային սնափառությունն ու հարակից երեվույթներ (սա «Հաջի Փայլակի» առանցքային խնդիրն է), ինչպես նաև մեր կյանքում բուն դրած մարդկանց՝ հափշտակիչների, գոփողների, շողոթորթների և այլոց «հիմարության խրախճանքը»:

Երկու պիեսներն էլ հանդիսականային էին՝ այս հասկացության դրական իմաստով. սրամիտ խոսք, սրամիտ դարձվածաբանություն, զավեշտական իրավիճակներ, կենդանի, համոզիչ բնավորություններ և այլն:

Պատմողական դրամայից դրամատիկականին անցնելու հայտ էր Գ. Բորյանի «Նույն հարկի տակ» պիեսը (1957), որի գործողությունները տեղի են ունենում քաղաքական երկու տարբեր հայացքների՝ ընդհատական բոլշևիկ Արտաշեսի և դաշնակցական բանակի սպա Գևորգի բախումների ձևով: Ծնողների ամբողջ համակրանքը Արտաշեսի կողմն է, սակայն ամբողջ հոգով ներառված ցավում են նաև Գևորգի բռնած սխալ դիրքորոշման համար: Ինչպես և պետք էր սպասել, դրամատիկական բախման մեջ հաղթում է Արտաշեսի ճշմարտությունը, թեև պիեսում ավելի ցայտուն է գծագրված Գևորգի կերպարը և դրված հոգեբանական ավելի համոզիչ հանգամանքներում:

Որոշ առումով «Նույն հարկի տակ» դրամայի ազգակիցն է Բորյանի «Կամուրջի վրա» դրաման (1962), որի գործողությունները դարձյալ տեղի են ունենում նույն հարկի տակ, հարազատ-արյունակցական միջավայրում: Իրար դեմ կանգնած են զորացրված գնդապետ Արսեն Լուսինյանը, այգեգործ Ստեփանը, մյուս կողմից՝ տնտեսական հիմնարկի կառավարիչ Բագրատ Տոնյանը՝ յուրայիններով: Հակադրվում են, մի կողմից կյանքի բարձր սկզբունքները՝ ազնվությունը, շիտակությունը, մյուս կողմից՝ քաղքենիական-գոփողական հոգեբանությունը:

«Կամուրջի վրա» պիեսում չկան բախումների շիկացումներ, սակայն կան ներքին դրամատիզմ, որը և գրավեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի ուշադրությունը:

Գրվեցին նաև այլ դրամաներ, ինչպես Ալ. Արաքսյանյանի «Վարդեր և արյունը»՝ քաղաքացիական կռիվների թեմայով, սակայն՝ միևնույն Գ. Հարություն

թյունյանի «խաչմերուկը», այլևս չեղան դրամայի ժանրի լուրջ փորձեր: Գրավեցին օրընթաց դրամաներ:

Թատերագրությունը նորից մտավ «կատակերգական հունը», և բացահայտվեցին մի շարք թատերագիրների կատակերգական հնարավորությունները: Ոչ միայն Հայաստանում, այլև նրա սահմաններից դուրս անվիճելի հաջողություն բնեղան Արամաշոտ Պապայանի (1911) կատակերգությունները: Աշոտ Պապայանը ծնվել է Բաթումում: Թեև կարգին կրթություն չի ըստացել, բայց վաղ հասակից հրապուրվել է թատրոնով, դառնալով դերասան Դոնի Ոստոմյո, Կրասնոդարի հայկական թատերախմբերում: Հանդես է եկել մեծ դերուսանների կողքին (ինչպես Հովհ. Աբելյանի) և կատարել նշանակալից դերեր: 1944-ին եղբորորդուն՝ Արամի հետ միասին գրում են «Մեծ հարսանիք» կատակերգությունը, որը բեմադրվում է Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում և ունենում մեծ հաջողություն: Արդեն «Մեծ հարսանիքում» երևացին Արամաշոտ Պապայանի նախասիրությունները. ծիծաղահարույց, էքսցենտրիկ իրադրությունների հակում, կատակերգական վիճակների անսպասելի փոփոխություններ, հերոսներին «ծուղակների» մեջ գցելու միտում և այլն:



Արամաշոտ Պապայան

Կատակերգական դավանանքի այս գծերը նախ և առաջ մարմնավորվեցին մեկ գործողության թատերապատկերներում («Բախտավորյաններ», «Փեսատես», «Կնունք», «Մանրուք», «Սուտչ Զակարդում» և այլն), որոնցից մի քանիսի բեմադրությունները մտան համամիութենական ռադիոյի «ոսկե ֆոնդը»:

Կենցաղային վոդեվիլներ հիշեցնող թատերապատկերներում Պապայանի ծիծաղը ներողամիտ է, մարդկանց ծուռ ճանապարհից հետ վանող:

Բարոյախոսական այս թեքումով գրվեցին նաև առաջին «լիամետրած» պիեսները՝ «Խանդից պատուհասը» և «Երևանյան վարդերը», որոնք բեմադրվեցին Երևանի երաժշտական կոմեդիայի թատրոնում: Դրանք դարձան իսկական ծիծաղի տոնախմբություններ, մանավանդ «Խանդից պատուհասը»՝ թյուրիմացությունների շարանով: Սրանցով էլ ավարտվեց Պապայանի ստեղծագործության առաջին շրջանը: Սկսվեց երկրորդը՝ ավելի լիարժեք կատակերգություններով. «Անաղուհաց փեսան», «Անվանակոչություն» կամ «Համեցեք Հակոբ Նշանիչի ծնունդին», «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել», «Արտասահմանյան փեսացուն» (1972):

Թատերագիրը, մնալով ոճային նախասիրությունների ոլորտում, արժարժում է հասարակայնորեն ավելի սուր, բարոյական կշիռ ունեցող խնդիրներ: Մադրի և Ժանակման միջոցով հասարակության դատաստանին են հանձնվում կյանքի ավելի «վտանգավոր» երևույթներ և դեմքեր:

Այդպիսին է «Անադուհաց փեսան» կատակերգության հարազատ-բարեկամների խումբը, որը շրջապատել է քաղաքի տեղարդ բաժնի վարիչ Փոթորիկ Սմբուլյանին և նրա ակամա «հովանավորությանը» տեսնում է իր գործը. անազնիվ, խարդախ գործարքներով նրանք հափշտակում են պետական սեփականությունը և այլն:

Քաղքենիության մերկացման գիծը Պապայանը շարունակում է նաև «Համեցեք Հակոբ Նշանիչի ծնունդին» («Անվանակոչություն») պիեսում:

Հետաքրքրական է պիեսի հանգույցը: Ինժեներ Սեդան վարորդ Մեսրոպի հետ ծանոթ-բարեկամներին հրավիրում են տրեստի կառավարիչ Հակոբ Նշանիչի անվանակոչությանը: Դրանից անտեղյակ են նրա հարազատները: Ստորադրյալները անվանակոչության են գալիս շքեղ նվերներով՝ բյուրեղապակյա սպասք, սառցարան և այլն: «Մեղադրյալների» մեջ են կառավարիչ բյուրոկրատ տեղակալը, քաղքենի կինը, պահեստապետ Կտրիճը, մեքենագրուհին և ուրիշներ: Սրանց դատապարտման իրավունքը դատավորը հանձնում է Հակոբ Նշանիչին, որը իր ընտանիքի անցուղարձի հետ է կապում մարդկանց հոգեկան դաստիարակության խնդիրը: Այս պիեսը ավելի խոր շերտեր է հայտաբերում, թեև Թատերագրի ծիծաղը դարձյալ մնում է անքննվերաբերմունքի սահմաններում:

Զվարճալի ծիծաղի սկզբունքներով է գրված «Արտասահմանյան փեսացուն», որն ունեցավ մի շարք բեմադրություններ նաև հանրապետության սահմաններից դուրս: Պիեսի ծիծաղի նպատակակետը հասարակության որոշ խավերին համակած օտարամոլությունն է, քաղքենիական հոգեբանության այդ տարատեսակի քննադատությունը: Դրա կրողն է Փեփրոնեն, որը ցանկանում է ունենալ անպայման արտասահմանյան փեսացու: Դա այն տիպն է, որը ցանկանում է անաշխատ վայելքներ:

Պապայանը քաղքենիության թեմային հակադրում է մարդկայնության թեման, որի կրողն է ժողովրդական հոգեբանությունը մարմնացնող մեքենավար-բանվորը, այն տղայի հայրը, որի հետ չի ցանկանում ամուսնացնել իր աղջկան տիկին Փեփրոնեն: «Արտասահմանյան փեսացուն» բնույթով կարեկցության ծիծաղ է:

Արամաշոտ Պապայանի պիեսները, վիճակագրության տվյալներով, ամենաերկարակյացն են, իսկ առավել երկարակյացը «Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» պիեսն է: Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնի բեմադրությունը (ռեժիսոր՝ Վարդան Աճեմյան) դարձավ երևույթ հանրապետության թատերական կյանքում:

Ռեժիսորը, ի դեմս այդ պիեսի, գտել էր այն նյութը, որի միջոցով կարող էր մարմնավորել հայ մարդու վերածնության իր ըմբռնումները: Բեմադրությունը լիաթոք ծիծաղի ժողովրդական հանդես էր, որը արձանագրեցին գրեթե բոլոր թատերախոսականների հեղինակները:

Շինարար բանվոր Մարգարը և նրա կինը՝ Նուբար մայրիկը, իրենց երեք զավակներով (Օհան, Վարդան, Վահան) ապրում են այն աստիճան երջանիկ,

որ ներկայացնում են ժամանակակից ներդաշնակ ընտանիքի մոդելը: Ամեն ինչ ընթանում է բնական հունով, բայց անսպասելիորեն նրանց օջախի ներդաշնակությունը դրվում է հարցականի տակ: Մարգարը համաձայն չի, որ ավագ որդուց ավելի շուտ ամուսնանան մյուս որդիները: Ի վերջո Մարգարի ընտանիքում միաժամանակ տեղի է ունենում երեք հարսանիք:

Սյուսետային այս պատմությունը ոչ միայն չի մնում կենցաղային կեղևի մեջ, այլև իր հետ բերում է մի շարք կարևոր բարոյախոսական մոտիվներ:

Մարգարը՝ քարագործ վարպետը, վառվռուն կերպար է, որը մարմնացնում է ազգային շինարար տարերքը, ժողովրդական արդար աշխատանքը: Նրա համախոհն է կինը՝ Նուբար մայրիկը, որի համար աշխարհում ամեն ինչից բարձր է օջախի պատիվը:

Մարգարի և Նուբարի դերակատարները՝ Գ. Զանիբեկյանը և Ա. Ասրյանը ներկայացմանը հաղորդեցին առանձին փայլ:

«Աշխարհն, այո՛, շուտ է եկել» կատակերգությունը բարձր գնահատեցին և հանդիսատեսները (սրանց թվում էին Վ. Սարոյանը, Մ. Սարյանը, Վ. Համբարձումյանը) և թատերական քննադատությունը՝ տեղական և համա-
միութենական:

Կատակերգության ժանրի խայթող-սուր երգիծական և զվարթ-զվարճաբանական ուղղություններից Պապայանին ավելի հարազատ է վերջինը: Նա հետապնդում է կյանքի «ծուռմներն» ու «աղավաղումները» ներդաշնակության բերելու նպատակ: Նա թատրոն է բերում և համախոհների ծիծաղը՝ մարդկային արատների ու թուլությունների դեմ:

Նրա պիեսների իրադրությունները առօրեականության շափ հավաստի են, անկախ գործող անձանց կերպարանափոխությունից: Պապայանի պիեսների մյուս առանձնահատկությունը ծիծաղի հրապարակային բնույթն է. դա ճակատային, անթաքույց ծիծաղ է: Դրա հետ էլ կապվում է նրա ծիծաղի ազգային-հայկական որակը: Այն ազգային հումոր է: Վ. Աճեմյանը մի առիթով նշել է, որ Արամաշոտ Պապայանը ճանաչում է «հանդիսատեսի հոգին», մեկ էլ այն, որ ունի «թաթրոնի ջիղ»³¹:

Թատերագրության մեջ նշանակալից է Գ. Հարությունյանի խաղացած դերը:

ՓԼՈՐԳ (ԺՈՐԱ) Հարությունյանը (1928) ծնվել է Երևանում: Մասնագիտությամբ բժիշկ է: Ռ. Երիցյանի հետ գրել է առաջին գործը՝ «Ոսկե ցլիկ» կինոկատակերգության սցենարը:

1957-ին գրում է անդրանիկ պիեսը՝ «Սրտի արատը», որը բեմադրվում է Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր՝ Վ. Աճեմյան): «Սրտի արատի» բեմադրությունը անաղմուկ շանցավ: Տպագրվեցին թատերախոսություններ, որոնցում պիեսի թերությունների կողքին առանձնացվում էին թատերագրի ձեռագրի բնորոշ գծերը՝ սուր դիտողականություն, ազգային նուրբ հումոր: Հանդիսատեսների վրա հատկապես տպավորություն թողեց Մհեր Մկրտչյանի մարմնավորած Գվիդոնի կերպարը, որը դարձավ հասարակ առում: Մի երկու ընթացիկ պիեսներից հետո Հարությունյանը հանդես եկավ մյուս նշանակալից ստեղծագործությամբ, գրեց «Ղազարը գնում է պատերազմ» ժողովրդականական կատակերգությունը, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում:

Մ. Դարբինյանի «Կիկոսի» պատումը որոշ չափով հիշեցնող այդ պիեսում հասունացել է Գ. Հարությունյանի գրիչը, դարձել ավելի ճկուն, մեծա-



Գևորգ Հարությունյան

ցել է բախման հասարակական տարողունակությունը, բնական է դարձել երկխոսությունը, ինչպիսիք է հարստացել է Հարությունյանի «զենքերից» գլխավորը՝ հումորը՝ ազգային անխառն գույներով։ Նախկին գեղջուկ Ղազարը՝ թողնելով արտն ու հանդը, տնտեսությունը, կամավորության սկզբունքով դնում է պատերազմ։ Ղազարին մատուցում է մի հարց՝ ինչու՞ են կովում, ո՞վ ում է՞ն է կովում, ինքը ո՞ր կողմն է բռնել։ Միանգամայն կատակերգական իրադրություն, ավելի ստույգ՝ ողբերգական կատակերգական։ Ի վերջո, երկարատև «մտածմունքներից» հետո Ղազարը գալիս է սոցիալական ինքնագիտակցության։

Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում շուտով բեմադրվեց նաև «Հարսնացուն հյուսիսից» պիեսը

(բեմադրության ղեկավար՝ Վ. Աճեմյան)։

Զինվորական ծառայությունից հայրենի տուն վերադարձող հայ զինվորի և նրա հյուսիսաբնակ ռուս հարսնացուի մերձեցման կապակցությամբ պիեսում հանդես են գալիս հայ և ռուս ազգային միջավայրը, հոգեբանությունն ու բնավորությունը մարմնացնող հերոսներ, որոնք, իհարկե, դրված են կատակերգական փոխհարաբերությունների մեջ։

Թատերագիրը այդ հարաբերությունները գունավորում է շռայլ հումորով և քնարական-հուզական շեշտերով, որով ավելի կենդանի ու բնական է ներկայացվում ժողովուրդների հոգեհարազատությունը, նրանց ներքին դաշինքը։

«Հարսնացուն հյուսիսից» կատակերգությունը շուտով բարձրացավ էկրան, ավելի ու ավելի մասսայականություն հաղորդելով պիեսին։ Դրանից հետո Գ. Հարությունյանը հանդես եկավ նոր ժանրով՝ «Խաչմերուկ» դրամայով, որը դարձյալ բեմադրվեց Գ. Սունդուկյանի անվան թատրոնում (ռեժիսոր՝ Հրաչյա Ղափլանյան)։

Ծիշտ է նկատված, որ Գ. Հարությունյանը «կյանքից, ռեալ իրականությունից է գալիս դեպի իր ասելիքը, սյուժե չի մոգոնում, հետո հարմարեցնում իր ասելիքին»։ Դրա ցայտուն վկայությունն է «Խաչմերուկը», որը ժանրային առումով բնութագրված է «դրամատիկ պատմություն»։

Խաչմերուկում, — ներկայացնում է թատերագիրը, — հանդիպում են դեղատան վարիչ Վարդան Ադամյանը, դոնապա՛հ Մուշեղը, գիշերային պահակ Գասպարը, այլք, որոնց միջավայրում ծնվում է Բագրատ Ադամյանի դրամա-

տիկ պատմութիւնը: Սա այն անձնավորութիւնն է, որի համար հասարակական պարտքը բարձր է անձնականից: Աղամյանը ապրում է ուրիշների ցավ ու դարդով: Աղամյանի պես բարոյական բարձր սկզբունքների և շահագրգռութիւնների կրող են դառնում նաև մյուս հերոսները: Այս առումով հետաքրքրական են նրանց գիշերային զրուցները բարության, արդարության, ազնվության, ուրիշին նեցուկ լինելու թեմաներով: «Խաչմերուկ» պիեսում հրար եկան հեղինակի հումորը և դրամատիկական պատումի շիղը, ժպիտը և հերոսների հոգեկան աշխարհի պեղումների ձիրքը: Այդ համագրութեան շրջո՞րհիվ էլ Գ. Հարութիւնյանը ունեցավ մեծաքանակ հանդիսատեսներ, թատերական աշխարհի դրական արձագանքներ: Այսպես. Լ. Հախվերդյանը պիեսի հաջողութեան պայմանը համարեց ոչ թե սյուժետային սուր, անսպասելի դարձերը, այլ «հատուկ գծված բնավորութիւնները»³²: Այնուհետև թատերագետը գտնում է, որ Գ. Հարութիւնյանը հմտորեն զուգակցում է «պիեսի զբաղաւիժ-կատակերգական և անհանգստացնող-դրամատիկական մոտիվները»: Ար. Գրիգորյանը «Խաչմերուկի» առավելութիւնը համարում է «մարդկային արժեքների» պաշտպանութիւնը³³: «Խաչմերուկի» հեղինակը և մի շարք դերակատարներ արժանացան հանրապետութեան պետական մրցանակին, իսկ մոսկովյան հյուրախաղերի ժամանակ պիեսը գնահատեցին «Պրավդան» և այլ թերթեր:

«Խաչմերուկին» հետևեցին Գ. Հարութիւնյանի մյուս դրամատիկական սյուժետները. «Քո վերջին հանգրվանը»՝ հայրենիքը լքող քաղքենիների և հայրենիքին հավատարիմ մարդկանց սուր բախումով, «Հունիս էր, արև»՝ պատերազմական նյութով: Գ. Հարութիւնյանի պիեսներն ունեն մի էական առավելութիւն, նրանց բնորոշ է կյանքի ճշմարտութիւնը, ասել է թե՛ թատերագրութեան (լինի դա կատակերգութիւն, թե՛ դրամա, մեկ գործողութեամբ, թե՛ լիամետրած պիես) իրական ելակետը:

Եվ, որ նույնպես կարևոր է, Գ. Հարութիւնյանն ունի ենթաբնագրի զգայողութիւն՝ հազվագյուտ երևույթ մեր թատերագրութեան մեջ:

Այս ժամանակաշրջանում գործուն թատերագիրներ էին նաև Ն. Զարյանը, Զ. Դարյանը («Հանրապետութեան նախագահը»), Ազատ Շահինյանը («Սամի և Սուրի արկածները»), «Տրամվայը պարկ է գնում»), Ա. Բարսեղյանը, Գր. Յաղջյանը, որոնց կողքին հայտնվում են նոր անուններ՝ Վ. Պետրոսյան («Ծանր է Հիպոկրատի գլխարկը»), Պ. Զեյթունցյան, Ժ. Անանյան («Տաքսի, տաքսի»), Ս. Հարութիւնյան («Դատավորը»): Հաջողութեան մեծ բաժին է ընկնում Արտ. Քալանթարյանի մի շարք կատակերգութիւններին՝ նյութի հրատապութեան և ծիծաղի համար:

Այսուամենայնիվ, ընայած տեղաշարժերին, թատերագրութիւնը շատեղծեց իր գագաթնային երկը:

ՄԱՆԿԱՊԱՏԱՆԵԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Վաթսունական թվականների մանկապատանեկան գրականութիւնն աւանդնաւում է թեմատիկ և ժանրատեսակային բազմազանութեամբ. դպրոցական, պիոներական, բարոյախոսական նյութերով զրկում են բանաստեղ-

ծուխյուններ, առականեր, հեքիաթներ, պատմվածքներ, վիպակներ, գիտական ֆանտաստիկա և այլն: Մեծ թափ է ստանում արտասահմանյան, ռուս և ԽՍՀՄ ժողովուրդների հայտնի մանկագիրների գրվածքների թարգմանությունը:

Մանկական գրականության ավագ և միջին սերնդի կողքին հայտնվում է նոր համալրում՝ ի դեմս, առաջին հերթին, այն նոր անունների, որոնք հայտնվել էին պոեզիայի և արձակի ասպարեզում (Հր. Մաթևոսյան, Ռ. Հովսեփյան, Ռ. Դավոյան, Զ. Խալափյան և այլք): Իրենց գործը շարունակում են միջազգային և միութենական համբավի հասած արձակագիրներն ու բանաստեղծները: Մասնավորապես նոր վիպակներով հանդես է գալիս Վ. Անանյանը: Ավագ սերնդի արձակագիրներից բեղմնավոր եղավ Վալտեր Արամյանի (1909) գրիչը:

Թեև Արամյանի գրքերը՝ «Տայգայի օրենքը» (1955), «Ռուսա, որդի Արգիշտի» (1957), «Մարդը» (1959), «Մարդու սերը» (1962), «Ընկած ծառը» (1964) բացառապես հասցեագրված չեն պատանի ընթերցողներին, սակայն զգալի մասը ունեն պատանեկան ընթերցանության նյութի արժեք: Դա վերաբերում է Վ. Արամյանի այն գրվածքներին, որոնք ականատեսի հավաստիությամբ պատմում են հեռավոր հյուսիսի բնության՝ տայգայի, սառցալեռների և այդ բնությունը իրենց կամքին ենթարկող ուժեղ մարդկանց մասին:

Արամյանի պատմվածքների գլխավոր մոտիվը մարդկային ուժեղ բնավորությունների ձևավորումն է: Նա տիրապետում է նյութի մատուցման գրավիչ ձևերի:

Ուշագրավ էր Անժելա Ստեփանյանի (1917) «Ոսկե մեղալ» (1952) վիպակը՝ քաղված դպրոցական կյանքի առօրյայից: Ներկայացնելով հասունության ատենատառի հասած պատանիներին, Ստեփանյանը դպրոցական ուսմանտիկայի կողքին նշմարում է նաև այն ներքին հակասությունները, որ գոյություն ունեն աշակերտության միջավայրում: «Ոսկե մեղալը» մնաց այն եզակի գրվածքը, որի նյութը դպրոցական կյանքի լայնագիծ պատկերումն է:

Պատանեկան վիպակներով հանդես եկավ Էդուարդ Ավագյանը (1927): Առաջին գիրքը կոչվում էր «Անտառի տնակը» (1958), որը մանուկներին տեղափոխում էր բնության կախարդական աշխարհ: Դրան հետևեցին «Կանաչ արահետ» (1959), «Ծովը և ճայերը» (1961), «Զորս եղանակ» (1962) և մյուս ժողովածուները: Ավագյանը հայտնի դարձավ, սակայն, «Մենք ապրում ենք Կոնդում» (1965) պատանեկան վիպակով, որը հին Երևանին բնորոշ գույների զգացողությամբ, հանդարտ, անշտապ ռիթմով, հոգեբանական զննումներով ներկայացնում է Երևանի նշանավոր թաղերից մեկի մարդկանց առօրյան: Ավագյանը դարձավ նաև հեղինակ պատանեկան այլ գրքերի («Կախարդական աշխարհ»՝ 1971, «Բաց դռների քաղաքը»՝ 1976, «Զրույց զարնան հետ»՝ 1977 և այլն), ինչպես նաև կատարեց թարգմանություններ՝ այլևայլ ժողովուրդների հեքիաթներից, Պետրարկայից («Սոնետներ և կանցոններ»), առավելապես Զեկ Լոնդոնից (Երկերի ժողովածուի բազմահատորյակի համար):

Մանկապատանեկան արձակում ուրույն տեղ ունի Կարեն Սիմոնյանը (1936) իր գիտաֆանտաստիկական գրվածքներով՝ «Մարսեցիները» (1957), «Մեղուկայի շոշափուկներում» (1958), «Թափառող մոլորակը» (1961), «Ներսես Մաժան դեղագործը» (1974) և այլն: Աշոտ Շալոնից հետո Կարեն

Սիմոնյանը գիտական հիմունքների վրա դրեց ժանրը, կատարելագործեց նրա հնարավորությունները:

Վաթսուեական թվականներին հանդես եկան նաև մանկապատանեկան ուղղության ուրիշ արձակագիրներ, որոնցից ցայտուն անհատականությամբ առանձնացավ հաժակ Գյուլնազարյանը:

հաժակ Գյուլնազարյանը (1918, Օշական) ավարտել է Երևանի համալսարանի բանասիրական բաժանմունքը: Մասնավոր խորհրդային բանակում՝ Հայրենական պատերազմի տարիներին, եղել է գերության մեջ Ռումինիայում:

Սկսել է տպագրվել դեռ պատերազմից առաջ («Չար բազեի մահը» (1938), «Մուլլի վերջը» (1940) գրքույկները): 1953-ին տպագրվեց նրա «Լավ ճանապարհորդներ» պատմվածքը, որն այնուհետև թարգմանվեց այլ լեզուներով. պատմվածքն արժանացավ Լև Կասիրի ուշադրությանը:

Մանկական արձակի մեջ երևույթ եղավ «Օրերի ճանապարհը» (1962) եռամաս պատումը («Քաղաքի առավոտը», «Կեսօր», «Շարքերում»), որի նյութը հին, անհետացող Երևանում սկիզբ առնող նոր հարաբերություններն են, մասնավորապես պատկոմական շարժումը:

Դառնալով իր քաղաքի «մանկությունը»՝ առավոտից մինչև հետեւօրյա տարիներ, Գյուլնազարյանը ժամանակի կողքին լայնացնում է նաև տարածությունը՝ երևանյան հին, անձուկ թաղից հասնելով մինչև ամբողջական դիմագիծը, մասնավորապես կառուցվող-բարձրացող քաղաքը: Մարկ-տվինյան ուրախ-զվարթ իւմորի շնչով, հատկապես «արկածային ծուղակների» արտահայտչությամբ գրված «Օրերի ճանապարհը» հին, փուլավոր Երևանի ֆոնի վրա կառուցվող նորը ներկայացնում է ոչ թե իբրև արտաքին փաստ, դիմագծի արտաքին կերպարանափոխություն, այլև իբրև հերոսների ներքին հարստացում, նրանց հոգեկան աշխարհի վերակառուցում:

Օրերի ճանապարհի կրողներն են եռամասն գրքի պատանի հերոսները՝ Հրաշը և նրա ընկերները, որոնք ներկայացնում են մեր հասարակության ձեւավորման շրջանի «ռոմանտիկների սերունդը»՝ գիտակցական հավատով, սխրանքների պատրաստակամությամբ, հայրենասիրական ներշնչանքներով:

Հայ մանկանց, ինչպես նաև այլազգիների գրադարանի ամենասիրված, կարելի է ասել, առաջին ընթերցանության գրքերի մեջ են Գյուլնազարյանի



հաժակ Գյուլնազարյան

զարմանալի և գույնզգույն հեքիաթները: Նախադպրոցական տարիքի ընթերցողների համար այդպիսիք են պատմվածքների այն շարքերը, որոնց գլխավոր գործող անձինք են Արայիկն ու Քոթոթը, Արտուտիկն ու Շուշանիկը, իսկ ավագ տարիքի երեխաների ընթերցարանից անբաժան են նրա արկածային-ֆանտաստիկ պատումները՝ «Անտեսանելի ստվերներ», «Ուրախ մաորիների ցեղախումբը», «Սինանտրոպ-պիտեկանտրոպ», «Պատվո քարը», «Դեռ դպրոց չենք գնում» պատմվածքների ժողովածուները, «Զարմանալի հեքիաթները» և այլն: Պատումների երկու խմբերում էլ Գյուլնազարյանը երևում է իբրև մարդկային վարքագծի, մարդու «Պատվո նշանի» (այսպես է ձևակերպել գրույր երազասերների սերնդի դրոշմանշանը) բարոյախոս, ընթերցողներին ներշնչում ապրելակերպի և գործելակերպի բարձր շափանիշներ: Գաղափարական-բարոյախոսական-դաստիարակչական պաթոսից բացի, նրա մանկապատանեկան արձակը երևույթ է գեղարվեստական շեշտերով, հատկապես պատումների իրական և հեքիաթային շեշտերի, ասմունքային և ֆանտաստիկ գույների համադրման արվեստով, ինչպես և շոայլ, անսպառ հումորով:

Հենց այս հատկություններում էլ պետք է որոնել նրա գրքերի լայն տարածման գաղտնիքը (Վախթանգ Անանյանից հետո նա ամենից շատ այլ լեզուներով թարգմանված հայ հեղինակն է), մեկ էլ այն բանում, որ անմնացորդ ճանաչում է ընթերցողների հոգևոր կարիքները, տարբեր հասակի երեխաների հոգեկան պահանջները: Գյուլնազարյանը մանկանց՝ պարբերորեն կողքին բացահայտում է նաև երեխաների հոգեկան պահանջները, երեխաների ու պատանիների բնավորությունները, դեպքի միջոցով ներկայացնում է նաև հոգեբանությունը: Եվ այս ամենը գրավիչ, աշխույժ պատմեղծեղով, անակնկալ շրջադարձերով, ծիծաղով, ժպիտներով, հումորով: Դեռ է խաղացել նաև այն պարագան, որ Գյուլնազարյանը քաջ գիտակ է համաշխարհային մանկական գրականության՝ ի դեմս Մարկ Տվենի (իր պաշտամունքն է), Գրիմ եղբայրների, աշխարհի մեծագույն մանկագիր Անդերսենի, Վ. Կավերինի, Ա. Գայդարի, — ինչպես և հայոց մանկագրության՝ Ն. Աբովյանից մինչև Նընկո Ապեր:

Գյուլնազարյանը հայտնի է նաև «մեծական» գրվածքներով: Դեռ պատերազմի օրերին, գերիների համակենտրոնացման ճամբարում նեգրու ստորագրությամբ գրում է հայրենասիրական բանաստեղծությունների մի տետրակ, որը անհայտությունից հեղինակին է վերադառնում երեսուն տարի անց: Այնուհետև նա հանդես է գալիս ռազմական օրերի տպավորություններով. գրում է «Փշալարերից այն կողմ» պատմվածքների շարքը և «Ինչ-որ տեղ վերջանում է հորիզոնը» վիպական կտավը, որտեղ պատերազմը ներկայացված է ամենաժանր, ամենադրամատիկ հանգույցում՝ համակենտրոնացման ճամբարում:

Հիշատակային գրառումներից հյուսված պատմվածքներում և վերհուշային ապրումների հիման վրա կառուցված վեպում Գյուլնազարյանը, ինչպես անցած պատերազմի բոլոր տարեգիրները, չի շրջանցում այդ եղելության ծանրագին եզրերը՝ արյուն, շարշարանք, մահ, սարսափ, կորուստներ, մղձավանջային տեսարաններ և այլն:

Այսուամենայնիվ, նա ոչ միայն չի տրվել ողբասացությանը, այլ ընտրել է պատերազմի արտացոլման մի դիտակետ, որով կյանքի ու մահվան գոտեմարտի սուր կետերում հայտնված հերոսները՝ «զինվոր-ճամբարականնե-

րը», երևում են հոգեկան բարձր առաքինություններով ու մղումներով: Գյուլ-նազարյանը պատերազմը ներկայացնում է ոչ թե ռեմարկյան՝ զինվորների ապամարդկայնացման սկզբունքով, այլ հակառակ ուղղությամբ:

Գերության դատապարտված մարդկային ճակատագրերը ներկայացնելիս նա դիմում է արտահայտչության մի կերպի, որը առաջին հայացքից «անհարազատ է» նրանց կենսավիճակին ու հոգեբանությանը: Դա հումորի արտահայտչությունն է: Ե՛վ պատմվածքներում, և՛ վեպում շարունակ ասպարեզ են բերվում ճամբարականների կատակներն ու սրամտությունները, մասխարաններն ու արկածները, ծուղակներն ու զավեշտական իրավիճակները: Սա հումորի այն տարատեսակն է, որը գրականության տեսությունը առանձնացնում է «դրամատիկ հումոր» անունով: Գյուլնազարյանի «ուրախությունը» հագեցած է դրամատիկ շեշտերով, դա մարդկային տառապանքի հրահրած «ուրախություն է»:

Գյուլնազարյանը գրել է նաև պատմական նովելներ, ինչպես «Նուանի» պատմավեպը (1971), սակայն իր ձիրքերը առավելապես դրսևորել է երևանյան պատումներում, որոնք շատ-շատ են: Հին, անհետացող Երևանի տարեգիրներից, թերևս, ամենաբեղմնավորը Գյուլնազարյանն է: Թիվ ու համար չունեցող պատմվածքներում զվարթ հնչերանգներով նա ներկայացնում է Երևանի թաղերի, նշանավոր շինությունների և, առաջին հերթին, Երևանին յուրահատուկ մթնոլորտ հաղորդող «աննշան», բայց «նշանավոր մարդկանց» փմապատկերները, կենցաղը, հոգեկան թրթիռները: «Զուղարկված նամակներ» (1975) մանրապատումների շարքում և այլ գրվածքներում Գյուլնազարյանը տխուր, սարոյանական հնչերանգով պատմում է անցյալի մեջ սուզվող Երևանի մասին, որը ոչ միայն հիշողություն է, այլև հարազատ ու անմոռաց աշխարհ:

Մանկական չափածոյի հեղինակային կազմը թեև շատ բազմամարդ է, սակայն լավ գործերը սակավաթիվ են:

Մանուկ ընթերցողների աշաղհրությունը գրավեցին հաշիկ Հրաչյանի (1912) «Փնթի Սեթը» (1954), «Քոթոթի արկածները» (1960), «Զվարճալի զրույցներ» (1967) գրքերը, Ղարաբաղում բնակվող Գուրգեն Գաբրիելյանի «Ճուտիկները», «Ալբուբենը երգերի մեջ», «Մտերի կրկեսը», «Անմեղ ժպիտները», Սուրեն Մուրադյանի հրապարակումները («Ինչքան լավ է դրսում, բայց այն ո՞վ է մրսում», «Մկնիկ հարսնացուն», «Մե՞ծ եմ, թե փոքրիկ», «Երկնքից երեք խնձոր ընկավ»), Ս. հարազյանի, Ն. Միքայելյանի, Գր. Ծղիկյանի բանաստեղծությունները և, հատկապես, Հենրիկ Սևանի երկերը:

Հենրիկ Սևանը ծնվել է 1925-ին Լենինականում: Ավարտելով Երևանի թատերական ինստիտուտը, աշխատել է իրրև լրագրող, զուգահեռաբար զբաղվելով ինքնուրույն և թարգմանական ստեղծագործությամբ: Բայրոնին, Շեքսպիրին, Լոնգֆելլոյին բնագրից թարգմանելուց զատ, Հենրիկ Սևանը հռչակվել է իրրև մերօրյա լավագույն մանկական բանաստեղծը: Իր հանրագումարային ժողովածուի մեջ, որը կոչվում է «Մորաքույր Բարկությունը» (1985), Սևանը տպագրել է բազմաթիվ փոխադրություններ Հ. Լոնգֆելլոյից, Թ. Ստիվենսոնից, Թ. Կիպլինգից, ուրիշ բանաստեղծներից, միջնադարյան անգլիական ժողովրդական երգի պատառիկներից, ռուսերենից (Ս. Մարշակ, Կ. Զուկովսկի), որը և, երևի թե, անհետք չի անցել և իր դրոշմն է դրել Սևանի բանաստեղծական մտածողության վրա:

Անտարակույս դեր են խաղացել նաև հայոց դասական մանկական շափածոյի ավանդները, որոնց ազդեցութեամբ էլ ձևավորվել է Հենրիկ Սևանի ինքնատիպ դիմագիծը:

Փոխադրութիւններից բացի, նա հանդես է եկել մեծաքանակ բանաստեղծութիւններով («Գնաս բարով, իմ քիթ» (1968), «Եկեք ծիծաղենք» (1962), «Կախարդը թանաքամանում» (1970), «Միծաղ վաճառողը» (1973), «Գլուխն ուղարկեց նորոգելու» (1975) և մյուս գրքերում), առականով, հեքիաթներով, մանկական պիեսներով:

Շատ դեպքերում Սևանը մնում է ավանդական նյութերի սահմանում. բայց բնավ ավանդական չէ նրա մտածողութիւնը՝ թարմ, դինամիկ, ճկուն, թանձրացած, բովանդակալից: Իրար կողքի դնելով Սևանի կատարած փոխադրութիւնները և ինքնուրույն բանաստեղծութիւնները, դժվար չի նկատել, որ՝ բնավ չլրկնելով դասական մարգարիտները, նա ևս բանաստեղծութիւնը կառուցում է կամ գործողութիւնն ուղղակի հղումով կամ առարկայի՝ կենդանիների ու կենդանիների, կենդանիների ու մարդկանց հարաբերութիւնների անմիջական, դիպուկ բնութագրութիւններով:

Բերենք երկու օրինակ.

Լուսը վաղուց էր բացվել,
Բայց կատուն չէր լվացվել:
Ձէր սանրել մազն ու բեղը,
Ձէր հավաքել տուն-տեղը:
Պառկել էր նա կոնակին,
— Էս ինչ լավն է կիրակին:

Կամ՝

Գայլին գյուղում բռնեցին,
Գլխին խաւտ կարդացին,
Որ շմտնի դաշտ ու կալ,
Էլ շտանի ուլ ու գառ:
— Դե՛ շուտ արեք գայլն ասա՛ւ,—
Գառնուկը սարն անցկացա՛ւ:

Շարժում, փոխհարաբերութիւն, անկաշկանդ պատում՝ այս ճանապարհով Սևանը ստեղծում է «բնավորութիւններ»՝ շան, մկնիկների, ծիտիկների, աքլորի, ագռավի, առավելապես՝ կատունների, նաև կենդանական-թռչնային աշխարհի այլ ներկայացուցիչների: Նրա բանաստեղծութիւններից, ինչպես և աղվեսների, գայլերի, նապաստակների, ագռավների մասին պատմող առակներից էապես բացակայում են բարոյախոսական մերկապարանոց միտումները, հակառակը՝ իշխում են լուրջ եզրակացութիւնները մարդկային կյանքի օրենքների, մարդկային հատկութիւնների՝ դրական և բացասական, վերաբերյալ: Նրա առակներում կենդանին, թռչունը երևում է իբրև մարդու խորհրդանիշ:

Բազմակողմանի է ոչ միայն Սևանի մանկական շափածոյի նյութը, այլև այդ նյութի արտահայտման եղանակավորումը: Տուրք շտալով «ածականների» կուտակման տարածված աղետին, շափածոյում նա ընտրում է ամենատպաւորիչ մակդիրը, հնչեղ ու հարուստ հանգ, բանաստեղծութիւնների և առակների ներգործութիւն համար դիմում է ժողովրդական բանահյուսութիւնի պատումային ձևերին, ուրիշ-հանգաբանական հնարավորութիւններին, ծիծաղաշարժ արտահայտութիւններին, կալամբուրային դարձվածքներին, մասնա-

վորապետ բնագիր է մուծում զվարճանքի՝ հումորի ու խաղի տարրեր, որոնք գործողության հետ միասին մանկական շփածոյի ամենակարևոր պայմաններն են: Հենրիկ Սևանը իր գրքերից մեկը վերնագրել է «Միծաղ վաճառողը»: Իրոք, այդպիսին է նրա դերը ժամանակակից գրականության մեջ:

ԹԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

Դեռ 5-րդ դարից, հայոց գրերի գյուտից հետո, հայ իրականության մեջ սկսվում է թարգմանությունների այնպիսի բուռն շարժում, որ սահմանվում է հատուկ «Թարգմանչաց տոն»:

Այդ շարժումը լայն թափ է ստանում հաջորդ դարերում՝ ի դեմս հունա-հռոմեական, ասորական և այլ գեղարվեստական հուշարձանների թարգմանությունների: Այս ասպարեզում հատկապես մեծ գործ են անում Վենետիկի և Վիեննայի Մխիթարյան միաբանները, որոնց գրչին են արժանանում համաշխարհային գրականության մեծությունները՝ Հոմերոսը, Վիրգիլիոսը, Դանթեն, Միլտոնը և այլք:

Թարգմանության գործնականին զուգընթաց արդեն 19-րդ դարում երևում են տեսական տրակտատներ: Թարգմանության ոլորտի մեջ են մտնում անգլիացի, ֆրանսիացի, գերմանացի, ռուս և այլազգի նոր անուններ՝ Շեքսպիր և Բայրոն, Պուշկին և Լերմոնտով, Գոգոլ և Տոլստոյ, պարսից բանաստեղծներ և այլն: Գեղարվեստական մեծ սխրանք էր Հովհաննես Խան-Մասեհյանի թարգմանությամբ լույս տեսած շեքսպիրյան գլխավոր ողբերգությունները: 20-րդ դարասկզբին հայ իրականության մեջ առանձին սրությամբ է դրվում համաշխարհային դասականների թարգմանության խնդիրը: Անհրաժեշտ է համարվում կենտրոնացնել բոլոր ուժերը, միջոցները և զարկ տալ հոգևոր գործունեության այդ կարևոր բնագավառին: 20-րդ դարի 10-ական թվականներին լույս են տեսնում Վ. Բրյուսովի «Հայ պոեզիայի անթոլոգիան» (1916) և Մ. Գորկու «Հայ գրականության ժողովածուն» (1916), որոնցից, հատկապես առաջինի (հայ պոեզիայի թարգմանությունը՝ Գոդթան երգերի պատասխաններից մինչև նորդարյա բանաստեղծները) նշանակությունը դժվար է գերազանցատել. այնքան հարուստ են նրանում ներկայացված միջնադարյան աշխարհիկ և հետնադարյան հայոց բանաստեղծության գեղարվեստական արժեքները:

Խորհրդային ժամանակաշրջանում 20-ական թվականներից սկսած, շնագած նյութական սուղ պայմաններին, լույս են տեսնում գերազանցորեն ռուս ժամանակակից արձակագիրների և բանաստեղծների երկերը՝ Մ. Գորկու «Մայրը», Ա. Սերաֆիմովիչի «Երկաթյա հեղեղ», Ա. Ֆադեևի «Զախչախումբ», Ա. Նեվերովի «Տաջքենդ—հացի քաղաքը», Ս. Եսենինի և Վլ. Մայակովսկու բանաստեղծական շարքերը (հիշարժան են շարենցյանի համարժեք թարգմանությունները), Ալ. Բլոկի «Տասներկուսը» պոեմը և այլն:

Համաշխարհային դասական հուշարձանների թարգմանությունը լայն հիմքերի վրա է դրվում 30-ական թվականներին, երբ Հայպետհրատի գեղարվեստական բաժնի վարիչն է դառնում Եղիշե Զարենցը: Հրապարակվում են Զոնաթան Սվիֆթի «Գուլիվերի ճանապարհորդությունները» (թարգմ. Կ. Միքայելյան), Սերվանտեսի «Դոն Կիխոտը» (կրճատված տարբերակը, թարգմ.

Պ. Մակինցյան), Ռոմեն Ռոլանի «Ժան Բրիստոֆը», Գ. Ֆլորբերի «Տիկին Բովարին», Ն. Գոգոլի «Տարաս Բուլբան»՝ Ակսել Բակունցի գերազանց թարգմանությամբ, Ֆիրդուսու «Շահնամի» մի հատվածը (թարգմ. Գ. Ասատուր), Շ. Ռուսթավելու «Ընձենավորը» (թարգմ. Գ. Ասատուր), Յ. Հաշեկի «Քաջ զինվոր Շվեյկի արկածները», Պուշկինի բանաստեղծությունները, պոեմները և փոքր ողբերգությունները, Մ. Լեոմոնտովի «Մեր ժամանակի հերոսը», Սալտիկով-Շչեդրինի «Մի քաղաքի պատմությունը», Տուրգենև և այլն:

Լույս է տեսնում և Տոլստոյի «Պատերազմ և խաղաղություն» էպոպեայի առաջին հատորը, որին հաջորդում են մյուս հատորները (թարգմ. Ստ. Զորյան):

Նույն 20—30-ական թվականներին ռուսերեն են թարգմանվում հայ գրողների երկերը՝ Ե. Չարենցի «Երկիր Նաիրին», Ա. Բակունցի, Գ. Մահարու, Մ. Արմենի արձակը, ապա «Антология армянской поэзии» (1940), «Армянские новеллы» (1945), «Антология армянской советской литературы» (1957) գրքերը, ինչպես և «Սասունցի Դավիթը»՝ ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ մի շարք ժողովուրդների լեզուներով: Չնայած կատարված որոշ դրական աշխատանքին, ռուսական գրական միջավայրում հնչում են տրտուունջներ՝ հայ գրականությունը քիչ և ոչ համարժեք թարգմանելու համար:

Թարգմանական գործը՝ փոխադարձ, նոր թափ է ստանում 40—50-ական թվականներին:

Ծավալվում է ընդարձակ թարգմանչական գործ, առաջին հերթին համաշխարհային դասականների հրատարակության ասպարեզում: Հրապարակվում են Բալզակի, Բայրոնի, Պուշկինի, Շոլոխովի, Գերցենի, Գոնչարովի, Գորկու, Զեյսովի, Մայակովսկու, Բլոկի, Եսենինի և այլոց երկերը: Հիշարժան են ավագ սերնդի թարգմանիչների՝ Հ. Մազմանյանի, Հ. Հարությունյանի, Կ. Միքայելյանի, Հ. Թուրշյանի ջանքերը: Իրադարձություն հանդիսացան Դանտեի «Աստվածային կատակերգություն» (թարգմ. Ա. Տայան) և Բոկաչչոյի «Դեկամերոնի» (թարգմ. Ս. Վահունի), Հ. Լոնգֆելլոյի, «Հայավաթի երգի» և շեքսպիրյան ողբերգությունների հայերեն մարմնացումները (թարգմ. Խ. Դաշտենց): Նույն ժամանակաշրջանում հայ գրականության երկերը, իրենց հերթին, տպագրվում են ոչ միայն ռուսերեն, այլև ԽՍՀՄ ժողովուրդների և արտասահմանյան լեզուներով: Հատկապես թարգմանվում են Ստ. Զորյանի, Վ. Անանյանի և այլոց գրվածքները: 1956-ին, հայ գրականության և արվեստի տասնօրյակի կապակցությամբ, ռուսերեն լեզվով լույս է տեսնում մեծաքանակ գրականություն, որը, սակայն մեծ մասամբ գեղարվեստական անհրաժեշտ որակ չդարձավ: Տասնօրյակի կապակցությամբ «Дружба народов» ամսագիրը տպագրեց հատուկ համար (1956, № 5) ներվիրված հայ գրականությանը և արվեստին:

60—80-ական թվականներին փոխադարձ թարգմանությունների գործը դրվում է ավելի լայն հիմքերի վրա, ասպարեզ են մտնում մի շարք շնորհալի թարգմանիչներ (Օ. Սանահյան, Դ. Եսայան, Ս. Խաչատրյան, Գ. Վիրապյան, Ա. Հովհաննիսյան, Հ. Սեան, Ա. Պողոսյան, Կ. Սուրենյան, Ս. Այունց և այլք), որոնց ջանքերով հայերեն հնչեցին ռուս և համաշխարհային գրականության այնպիսի դեմքեր, ինչպես Մ. Զոլլենկոն, Ֆ. Աբրամովը, Վ. Ռասպուտինը, Ռ. Ռոլանը, Ֆ. Դոստոևսկին, Զ. Գոլսուորդին, Զ. Բայրոնը, Ա. Տվարդովսկին, Վ. Բելովը և այլ գրողների ստեղծագործություններ:

Հայաստանի գրողների միությունը սահմանեց «Թարգմանչաց տոն», որի դափնեկիրները դարձան Վ. Դավթյանը, Գ. էմինը, Մ. Պետրովիխը, Մ. Դուդինը, Մ. Փոցիսիշվիլին, էդ. Մեծելայտիսը և այլք։ Հայ գրականության մասսայականացումը դարձավ ոռուս և այլազգի թարգմանիչների սրբազան գործը. ավագ սերնդի ոռուս թարգմանիչների (Պ. Անտոկոլսկի, Վ. Դերժավին, Վ. Զվյագինցև և այլն) կողքին հանդես եկան նորերը՝ Ե. Նիկոլանսկայա, Ի. Սնեգովա, Ն. Գրեբնև, Մ. Դուդին, Բ. Ախմադովինա և ուրիշներ)։ Հայ դասական և ժամանակակից պոեզիան ուկրաինական ժողովրդի սեփականությունը դարձավ Պ. Տիշինայի և Մ. Ռիլսկու շնորհիվ։

Հայ գրականության մշտական թարգմանիչներ հանդես եկան Վրաստանում (Մ. Փոցիսիշվիլի, Գ. Շահնազար), Լիտվայում, Լատվիայում և այլուր։

Իր գործը թարգմանություններով սկսեց չեխուհի, նշանավոր հայագետ, հայ մշակույթի անձնվեր բարեկամ Լյուդմիլա Մոտալովան (1935—1975), անժամանակ մահից հետո թողնելով հետևորդներ։ Մշտապես հայ գրականության մասսայականացմանը դիմեցին Ժուժա Ռաբը և Պետեր Սալմաշին (Հունգարիա), Պ. Սիկորսկին (Լեհաստան), Ֆ. Ֆեյդին (Ֆրանսիա), Մ. Գյուլյանը (Անգլիա) և այլք։

Համաշխարհային գրական շրջանառության մեջ մտան «Սասունցի Դավիթ» ժողովրդական վիպերգը, պատմագիրների, Գր. Նարեկացու, Ն. Քուչսկի, Սայաթ-Նովայի, Խ. Աբովյանի, Հովհ. Թումանյանի, Ավ. Իսահակյանի, ինչպես և ժամանակակից շատ հայ գրողների ստեղծագործություններ։

Հայ թարգմանիչների մատենագիտությունը, իր հերթին, հարստացավ ոչ միայն համաշխարհային գրականության նշանավոր ստեղծագործություններով (Գյոթե և այլն), այլև ԽՍՀՄ բազմազգ գրականության դասական (Շ. Ռուսթավելի, Ա. Նավոյ, Գ. Գուրամիշվիլի, «Կուլեվալա», Տ. Շևչենկո, Յ. Ռայնիս, Մ. Աուեզով) և ժամանակակից գրողների թարգմանություններով։

Փոխադարձ թարգմանությունները մեծապես նպաստում են ժողովուրդների հոգևոր մերձեցմանը։ Այդպիսի դեր են խաղում գրական-մշակութային լայն կապերը՝ փոխադարձ այցելություններ, գրական խնդիրների համատեղ քննարկումներ («Կլոր սեղաններ»), անձնական շփումներ, տասնօրյակները, շաբաթները, հոբելյանական տոնակատարությունները և այլն, որոնք ավելի ու ավելի լայն շառավիղ են գծում։

Պարույր Սևակը (Ղազարյան) ծնվել է 1924 թվականի հունվարի 26-ին (որոշ տվյալներով՝ 24-ին) Վեդու շրջանի (այժմ՝ Արարատ) Չանախչի (այժմ՝ Զանգակատուն) գյուղում։ Նախնիները եկել էին Սալմաստի գավառի (Պարսկաստան) Հաղթվան գյուղից (1828—1829 թթ.)։ Նախնիներից հատկապես աչքի է ընկել պապը՝ Ղազարը, գրասեր մի անձնավորություն, որի շատ կարգալու վերաբերյալ, ինչպես պատմում է Սևակը «Անցյալը ներկայացած» ինքնակենսագրության մեջ, առասպելներ են հյուսվել։ Չանախչին՝ ծննդավայրը, լեռնային փոքրիկ, անճանապարհ գյուղ էր, քարքարոտ, ամալի, սարերով կտրված մեծ աշխարհից, համարյա թե «նատուրալ» ապրելակերպով շնչող գյուղ։

Իմ օրորանն էր հեռու մի գյուղակ,
Սապատ տանիքով ծխոտ մի հյուղակ...

Զնայած անբարենպաստ դիրքին, Չանախչին վերջապես գյուղ էր՝ գեղջկական աշխատանքի բոլոր կերպերով, հոտաղությանը ու մաճկալությանը,

սերմնացանությանը ու այգեգործությանը, հորթարածությանը ու խոտհնձով, որոնց ականատեսն էր Պարույրը։

Նա մանկությունը անց է կացրել նավալու յայլայում՝ ամենապահյա հարուստ հաղորդակցությանը լեռնաշխարհի կուսական բնության հետ։ Մանկության տարիների տպավորությունների նստվածքներում են նաև գյուղական ծեսերը՝ հարսանիքներ, ուխտագնացություններ և այլն։

1930-ից հաճախել է գյուղական դպրոց՝ հասակակիցների շրջանում աչքի ընկնելով գիտելիքների ծառայող և աշխատասիրությանը։ Մի քանի տարի անց Սևակն արդեն հայտնի է դառնում իբրև մոլի ընթերցող. կարդում է ոչ միայն գեղարվեստական գրականություն («Սպարտակ», «Ժան Քրիստոֆ», «Ռոբինզոն Կրու-



Պարույր Սևակ

տական գրականություն («Սպարտակ», «Ժան Քրիստոֆ», «Ռոբինզոն Կրու-

զո», «Իննսուններթը», «Հաջի Մուրադ», «Բուր», «Հոգսը», «Գուլիվե-րի ճանապարհորդությունները» և այլն), այլև պատմությանը, փիլի-սոփայությանը, քաղաքատնտեսությանը, բնագիտությանը և գիտությունների այլ ճյուղերի՝ վերաբերող գրքեր։ Հափշտակված է եղել, մասնավորապես, Դարվիշի «Տեսականների ծագումը» գրքով։

Բանաստեղծություններ սկսել է գրել տասնամեկ տարեկանից, գերազան-ցորեն «օրացուցային» թեքումով։

1940-ին, Չանախլիի դպրոցն ավարտելուց հետո, Պ. Ղազարյանը ըն-դունվեց պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի հայոց գրա-կանության և լեզվի բաժինը։

Համալսարանական կրթության առաջին երկու տարում, հանդես բերե-լով սեխոնջ աշխատասիրություն, Պ. Ղազարյանը բացառիկ նվիրումով ու-սումնասիրում է 5-րդ դարի պատմիչներին, հայոց պատմություն և հին գը-րականություն, գրաբար և միջին հայերեն՝ պատրաստվելով հայագիտության։

Այսուամենայնիվ, բանասիրական անդուլ զինվածության օրերին նրա մեջ գլուխ է բարձրացնում «նիրհած» բանաստեղծը։ Դա «... 1942 թվականն էր...,—գրում է ինքը,—մեր կյանքի սմբնածանր տարում»³։ Այդ տարիներին գրած բանաստեղծություններից առանձնանում են «Լինել, թե չլինելը», ապա և Գր. Նարեկացուն հղված «Աղոթքներ» շարքը, որոնք մնացին անտիպ։ Նույն 1942-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրում (№ 7) տպագրե-վում են առաջին բանաստեղծությունները՝ Պարույր Սևակ ստորագրությամբ։

Այդ բանաստեղծությունների մեջ էր հետևյալ ինքնահանձնարարականը.

...ես մի նոր պոետ, անհայտ տակավին,
Խոհերի անտես մակուկին նստած՝
Զգիտեմ արդյոք կլինի՞ քամի՝
Որ առաջ մղի իմ առաքաստը,
Թե՞ ինքս պիտի շուպկն իմ՝ կայմին
Առաքաստ շինեմ, նոր լինեմ վստահ,
Որ երգն իմ նորեկ, նավը իմ գանձի
Պիտի ընթանա օվկիաններ ի վեր
Եվ փոթորկածուփ ծովերում անծիր
Որպես գալիքի անմարմին նվեր,
Պիտի շնչով իր անսահմապատկան
Վառվի որպես վես, սրբազուն պատգամ...

Իսկ ամսագրի № 8-ում տպագրվում են հետևյալ տողերը.

...Պիտի շարգոտեմ ամեն մի կապանք,
Ամեն մի շղթա հոգիս կաշկանդող,
Որ կյանքը երգիս մեջ էլ մնա կյանք,
Որ չլինեն տողեր՝ խոհերս բանտող։

Սևակի վաղ տարիների բանաստեղծական դավանանքը լիակատար ար-տահայտություն է գտել երկարաշունչ այն նամակում, որ 1942 թ. օգոստոսի 6-ին Չանախլիից գրել է Հովհաննես Ղազարյանին։ Նամակում գրում է. «Իմ սրտումները ինձ հաճախ փակուղու առաջ են կանգնեցնում, հաճախ ազատ-վելով նրանցից, իմ առաջ բացվում են նորանոր հորիզոններ, որոնք, սակայն, հաճախ ամպածածկ են լինում։ ... Շատ հաճախ ունեցած իմ մտորումները կարճ ասած պտտվում են այն բանի շուրջը, ինչ Չարենցը ձևակերպել է այս-պես.

Ամեն պոետ՝ գալիս իր հետ՝ մի անտես նետ է բերում,
ծվ նետն առած, իոհակալած—որս է անում երգերում.
Բայց դառնում է պոետ նա մեծ ոչ թե նետի մեծությունամբ,
Այլ նշանի ահագնությունը, որ հանճարներ է սերում...

Անշուշտ, անզուգական է ասված: Անշուշտ, անտարակուսելի է, որ ես բանաստեղծ եմ, և որ ես ինձ հետ մի անտես նետ եմ բերել: Այդ մի հանգամանք. մի առաջնային, բայց տվյալ դեպքում խնդրից դուրս հանգամանք է: II հանգամանքը հարվածի ահագնությունն է և այն դեպի ո՞ւր ուղղելու հարցըն է: Այդ է հարցերի հարցը ինձ համար այժմ:

Վերջին հաշվով սա է ամենակարևորը, և սա է վճռողը իմ „To be or not to be“-ի, իմ լինել, թե չլինելուն»:

Այնուհետև մեջ բերելով Չարենցի „Ars poetica“-ից մի շարք այլ ձեվակերպումներ, ինչպես այս մեկը՝

Զի՛ շղթավի մարդու ոգին ո՛չ մի կապով արտաքին,
Եթե դարի, ժամանակի զրա՛հ ունի իր հագին,—

Սեակը միջազգային գրականության պատմության բնորոշ օրինակներով մեկնաբանում է «հարվածի ուղղության» իր ըմբռնումը: Հայոց բանաստեղծությունից՝ Սիամանթոյի, ռուսականից՝ Մայակովսկու ստեղծագործության թուղցիկ, բայց խորունկ բնութագրություններով, ինչպես և այլ օրինակներով նա արդեն վաղ հասակում դնում է բանաստեղծության «ազգային շուկայի» և «համաշխարհային գնի» խնդիրը, դա կապելով «ժամանակի շնչի» խորության հետ, ժամանակն էլ տարբերակելով իրական ու փիլիսոփայական հասկացություններով:

Ժամանակի փիլիսոփայական յուրացման մեջ էլ նա դիտում է բանաստեղծի առաջին ու մշտական հոգսը:

Բացատրելով իր գրական ճաշակի, իր «գրական հայրենիքի» էությունը՝ «... այսօր ավելի հմայիչ է բարդը (ո՛չ խճճվածը և անիմանալին, այլ խորիմաստը), քան պրիմիտիվը, խորը և նստողը, քան վզացումնայինը, ռեալիստականը, քան ռոմանտիկականը, Շեքսպիրը, քան Շիլլերը, Գյոթեն, քան Հայնեն (ռոմանտիկական լիրիկան), Սիամանթոն, քան Տերյանը, Մայակովսկին, քան Ծսենինը, վերջին շրջանի Չարենցը, քան սկզբնական շրջանի Չարենցը», — ճաշակային այս տարբերակումից նա նորից դառնում է ամենադժվար խնդրին՝ արվեստի ճշմարտությանը, նորից վկայակոչում Չարենցին. «... ես պիտի գրեմ, ինչ թելադրում է սիրտս, կամ պիտի լռեմ: Այդպես է, և այլ կերպ պատկերացնել իսկական բանաստեղծին անհնարին է, մանավանդ, որ այդ բանաստեղծը կարդացել և ըմբռնել է.

Ուրեմն, ո՞վ գալիքի երգասանե՛ր,
Որքան էլ վեհ լինի ձեր ներկան —
Չմոռանա՛ք, որ դուք պիտի սերմեր ցանեք,
Որ լինեն դարից ձեր—երկար...»:

Ինքնաբնութագրական նամակում ուշագրավ է Սեակի դիմումը արդեն «մոռացված» Չարենցի մտքերին, ինչպես և իրենց ապրած ժամանակի պատմական հոսանքի ու ոգու մեծ գլուտարարներին, որոնք ոչ թե նետի մեծությամբ, այլ «նշանի ահադնությամբ» նվաճեցին նաև հետագա ժամանակները, դարից քաղված ու դարից երկար ապրող երգը:

Իսկ ի՞նչ էին հրամայում անմահները ապրողներին, ի՞նչ էին ցանկանում:

Ոչ փառքի դափնեպսակ, ոչ հիշատակի մեծարում, որին արժանի էին իրենց անմահությամբ («Նրա՛նք—բազմակերպար, նրա՛նք—բազմալեզու... Պահանջում են ինձնից իրենց երգը շերգած»), այլ քաղաքացիական ազնվություն ու նվիրաբերում, այլապես՝ «թեթևության համար դարը մեզ չի նետում»:

Բանաստեղծության առնչությամբ անմահների պատգամը ստացավ հետևյալ տեսքը.

Ձգա շունչը դարի, երակներով, արյամբ,
Մեր արյան պես եղիր վառ ու անմեռ...

Հետագայում՝ թե՛ չափածո, թե՛ արձակ խոսքով, քննադատական հոդվածներում Սևակը տվեց բանաստեղծության այնպիսի խոր, վիճաբեր ձևակերպումներ ու սահմանումներ, որոնք կարող են զարդարել ուզածդ գեղագիտական ձեռնարկը, բայց փոքր-ինչ պարզունակ, նախնական այս ձևակերպումն ավելի է պատշաճում նրա տաղանդի ուղղությանը:

«Պիտի իմ երգը ծնվի կյանքի մեջ»,—գրում էր Սևակը դեռ 1942-ին, իսկ 1948-ին «Անմահները հրամայում են» հավաքածուով արդեն բերում էր կյանքի երգը:

Ծիշտ է, այդ ժողովածուն լույս տեսավ խմբագրական բազմաթիվ միջամտություններից հետո՝ խլացվեցին բանաստեղծությունների դրամատիկ լիցքերը, հետ ու առաջ բերվեցին շեշտերը, այդուամենայնիվ, ընդամենը 17 բանաստեղծությունից բաղկացած այդ գրքում երևում էր ժամանակի ուժմը՝ անցած պատերազմի արհավիրքների մեջ ծնված խաղաղության երազանքը («... վերջին բոցի մեջ պատերազմն էր այրվում»)՝ ճանապարհ տալով գարնանային ապրումներին:

Մի բանաստեղծության մեջ Սևակը գրում էր՝ «Բացել ես ինքդ քեզ, բացվել ինքդ քո դեմ», որը բնավ զրական սովորական պերճախոսություն չէր, այլ սեփական բանաստեղծական էության ստույգ զգացողություն:

«Անմահները...», անշուշտ, դեռ այն մեծ պոեզիան չէր, որ երազում էր Սևակը, բայց գրքում արդեն կար անանձնական բանաստեղծության սաղմը, այն բանաստեղծության, որն իր վրա է վերցնում իմացական մեծ բեռ՝ ժամանակը խոր հերկելու համար:

«Անմահներին...» հետևեցին «Սիրո ճանապարհը», «Նորից քեզ հետ» ժողովածուները՝ Սևակի կենսագրության համար շարքային գրքեր, որոնցում «ներքին զսպանակ» ունեցող՝ շարժուն, դինամիկ բանաստեղծությունների կողքին տեղ գտան նաև «ընդհանուր ճաշակին» բավարարող հրկարաբան գործեր, երևացին անգամ ստեղծագործական հոգնության նշաններ:

«Նորից քեզ հետ» ժողովածուի կապակցությամբ թեև Սևակն ասում էր, որ այդ արտահայտությամբ ականրկում է իր «փախստական էության» վերադարձը, բայց իրականում դեռ էությունը փախստական էր: Գրքերում ավելի շատ էր հրապարակախոսությունը, քան բանաստեղծությունը, նկարագրայնությունը, քան վերլուծումը, ցուցադրումը, քան թափանցումը, իրականության հասարակացումը, քան խորացումը:

Կային, իհարկե, առանձին փայլատակումներ (Սևակը մնում էր Սևակ), բայց մեծ մասով խցանված էին երգի ակունքները, դեռ նրա գրքերը մատ-

յան էին և ոչ զգացմունքների խաբույկ, ոչ հոգու հրդեհ, որին կոչված էր իր հզոր խառնվածքով: Իսկական Սևակը սկսվեց «Անլուծի զանգակատուն» պոեմով (1959), շարունակվեց «Մարդը ափի մեջ» (1963) գրքում, և ավա՞ղ, ավարտվեց «Եղիցի լույս» մատյանով, որը լույս տեսավ արդեն մահից հետո:

3

Մարդկանց առաջ և քո առաջ
Ահավասիկ ինքս եմ բացում
Ինչ որ ունեմ, ինչ որ շունեմ
Իմ հոգու մեջ...

Սա «Մարդը ափի մեջ» գրքի բազմաթիվ սահմանումներից մեկն է, ուր խոսվում է գրական դավանանքի մասին:

Այս դիրքերով Սևակը սահմանազատվում էր արվեստի ամենաներգվյալ սխոյանից՝ խուճուճ դիվանագիտությունից, իր իսկ խոսքով՝ «զանգրահեր բառերի վաճառականությունից»⁷ և ճանապարհ էր տալիս այն բանաստեղծությունը, որը յուրացնում է մարդու իսկական ճակատագիրը, իրական գիտակցությունն ու ապրումները:

Բանաստեղծությունը, —ասում է Սևակը, — ոչ այլ ինչ է, եթե ոչ մարդու ճանաչման բարդ օրինաչափությունների հայտաբերում ու հրահրում, այն մարդու, որը թե՛ բանականության կառուցվածքով, թե՛ կոշման իրավունքով տիեզերքի մեծագույն ուժն է ու արժեքը, որի

...արյան գնդիկը մանրը
Այս հրկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է ու ծանր...

Այստեղից հետևում էր վերլուծական բանաստեղծության՝ բանաստեղծության արդիսականության այդ գլխավոր հայտանիշի, սեակյան նախասիրությունը, որով նրա ստեղծագործության մեջ խոր հուն բացեց խոստովանանքային-ինքնավերլուծական տարերքը, առանց որի բնա՞ղ հնարավոր չէ վերլուծությունն առհասարակ:

Մարդուն ճանաչելու համար բավարար չէ հայեցողական-հեռավոր կեցվածքը, ավելին՝ անհրաժեշտ է խորացում մարդու «հոգեկան ներանձալների» մեջ, անհրաժեշտ է «մտքի հերկում» ու արմատների ճանաչում⁷: Սևակն ուներ հերկողի ավյալներ՝ պայմանավորված իր իսկ ճակատագրով:

Ո՞րն է նրա ճակատագրի առանձնահատկությունը:

Այս հարցին Սևակը պատասխանում է մետաֆորական հետևյալ պատկերով.

Իմ բախտը բանեց.
Ինչպես բանում է բախտը այն... խոտի,
Որ ճանապարհի եզրին է բուսում.
Մի՛շտ կոխկրավելով՝
Ես ցողունի տեղ, ստիպված, արմատ երկարացրի...

Այս ինքնաբնութագրությունը՝ ցողունի և արմատի եզակիորեն հարուստ ու բեռնավորված զուգորդությամբ, բանաստեղծության «նշանն» ուղղում է դեպի մարդու էության շճանաչված երուկների հայտաբերում:

Արմատների ճանաչումը, Սևակի՝ բանաստեղծություններում երևացող արմատի մետաֆորը («ճանաչել հողը... ինչպես արմատները», «արմատ ձը-

դել» և այլն), քննադատ Խ. Սարգսյանի մեկնաբանությամբ, ոչ թե անշարժանալու, նույն տեղում կանգնելու ցանկություն է, այլ ձգտում՝ թափանցելու աշխարհի դիմամիկ կառուցվածքի մեջ, իրադեկ լինելու ամենօրյա նորագոյացումներին, առանց որի անհնար է մարդուն դնել ափի մեջ՝

էդ. Մեծելայտիսի «Մարդից» հետո (Սեակին է պատկանում այս գրքի հայերեն թարգմանությունը) և ոչ առանց վերջինիս ազդեցության, Սեակը արդի հայոց բանաստեղծության մեջ խորացրեց մարդու ճանաչումը, ուստի և պատահական չէր «Մարդը ափի մեջ» խորագրի ընտրությունը:

Նախորդ ժողովածուներում, թեև կար մարդուն ափի մեջ զննելու գեղագիտական դիրքը, բայց նրա բանաստեղծությունը դեռ ճախրում էր «սրտի» ու «մտքի» ոլորտներում ու «չէր բախել ոգու դուռը», այսինքն՝ այն հատկանիշը, որը բանաստեղծին դարձնում է դարի պատգամախոս:

6 «Մարդը ափի մեջ» գրքում՝ նրա խոստովանություններում, պատգամներում, ասքերում վարար հորձանք է տալիս մարդու սեական իմացությունը:

Այդ գրքում ապրում և շնչում է մաքառող ու խիզախ, բանական ու որոնող, անկաղապար ու աննախապաշար մարդը: Իրավացի է քննադատ Ստ. Ռասսագինը, երբ գրում է. «Սեակը վեբլուծող է: Նա սիրում է մեր միաձույլ աշխարհը դիտել նրա մասնավոր, բեկորված արտահայտություններով, նա բանաստեղծություններ է գրում անկենդան իրերի մասին, դրանք շուտ է տալիս և՛ այս կերպ, և՛ այն կերպ, երբեմն էլ մարդուն է դիտում իրի պես: Նրա գրքերից մեկը կոչվում է «Մարդը ափի մեջ», և թվում է, թե մարդը իսկապես ընկել է նրան մանրազնին ուսումնասիրող փորձարկողի հսկա ափը, ինչպես Դուլիվերը հսկաների աշխարհում:

Գուլիվերի հետ համեմատությունը, ինձ թվում է այնքանով է ճիշտ, քանի որ, ինչպես և Սվիֆթի վեպում, Սեակի գրքում ևս մարդը, ընկնելով «ափի մեջ», չի դառնում ավելի փոքր, քան կա: Մասշտաբները շեն փոխվում, ընդհակառակը՝ հաստատվում են, Իսկ հետազոտական մանրակրկիտությունը ինքնանպատակ չէ, այլ ամբողջը հասկանալու ճանապարհ է»:

Սեակին, իսկապես, մարդուն ճանաչում է մաս առ մաս, նրա առանձին հատկություններով, մարդու էությունը տրոհելով, ամբողջականը հասկանալու համար չափազանց կարևորելով մանրամասները: Այդ հայացքով է Սեակի վերլուծական բանաստեղծության մեջ նվաճվում համադրության՝ սինթեզի, սկզբունքը:

«Սեակի կապակցությամբ,—սուտ է նույն հողվածում Ռասսագինը,— հաճախ վկայակոչում են «փիլիսոփայությունը»: Այդպես էլ կարելի է ասել, բայց, իմ կարծիքով, հենց «փիլիսոփայական պոեզիա» հասկացության մեջ կա իմաստի անհամատեղելիություն: Փիլիսոփայության խնդիրն է՝ պատասխանել, բանաստեղծությանը՝ հարցեր տալ: Սեակի բանաստեղծությունները հարցեր են, մշտական, չափավոր հարցեր: Հոգնելով բարդությունից, նա մխիթարվում է պարզով... Բայց հաղորդվելով պարզին, նա արդեն դրա մեջ որոնում է դեռ չբացահայտված բարդություն»:

Իր տված հարցերով, որոնք նաև ահազանգեր են, Սեակը բնավ չի խորթանում աշխարհից. նա մտածում է կյանքի կառուցվածքի մասին (երբ դեռևս մարդու հետ ճակատագրի մեջ է հակամարդը՝ քաղցրենին), մտածում է ներդաշնակության, մարդու հոգևոր աճի ու կատարելության միջոցով կյանքի դաշնությունը արարելու մասին.

Ես նրան հաճախ դատափետում եմ,
Երբեմն նրան նույնիսկ ատում եմ,
Բայց, ամենից շատ, խոր հավատում եմ:
Ես հավատում եմ նրա բնության ո՛չ թերությանը՝
Ստորությունը
Ու շարունակը.
Այլ խորությունը
Ու քարությունը...

Ես հավատում եմ նրա անուրջին...

Ես հավատում եմ նրա ծով խելքին,
Եվ նույնիսկ՝ նրա հոտառությանը,
Ամհ՛ն ինչ տեսնող աչքերի ցուլին
Եվ նույնիսկ՝ նրանց մթարությանը:
Ես հավատում եմ նրա մատներին
Հար անհատենելի
Ծարտարությանը,
Նրա ոտներին
Արդարությանը...

Ես հավատում եմ հավատի՛ն մարդու՝
Ի՛մ այս հավատին...

Այս հանգանակը՝ հերքող ու հաստատող լիցքերով, ըստ էության մարդու պաշտպանություն է հակամարդուց, իսկական մարդու վեճն է կեղծիքի դեմ, վեճ՝ հանուն հոգեկանության, հանուն մարդու հպարտության ու բարձրության, հանուն այն բանի, որ մարդը այլևս աշխարհում երևա կյանքի ստեղծարար սկզբունքները արարողի դերով, սկզբից ի վեր իրեն տրված բանական մարդու կոչումով:

Մարդ-հակամարդ հարաբերությունը տապարեզ է բերել «Մարդը ափի մեջ» գրքի համանուն շարքը՝ մարդուն փառաբանող ու մարդուն դատապարտող սեակյան բանաստեղծություններով, որոնց շղթայում առանձին իմաստ է ստանում «Գժվում եմ» բանաստեղծությունը.

Առանց գժվելու՝ չկա՝ շահած մարտ:
Առանց գժվելու՝ չե՛ն ձևի նոր մարդ:
Դինչև չգժվի՝ ջուրը չի՛ հոս,
Կե՛ղև չի պատռի հատիկը նոսն:
Մառն՛րն են փթթում՝
Գժվա՛ծ են անշուշտ...

Այրվերը մինչև կարգին չգժվեն՝
Բե՛րք չեն դառնալու:

Բառերն էլ մինչև կարգին չգժվեն
Ե՛րգ չեն դառնալու...

«Բառերի գժության» սեակյան դավանանքը նշանակում է ոչ այլ բան, եթե ոչ բանաստեղծական հուզականության այն որակի նվաճումը, որի լիցքավորողը ոչ թե «զուտ զգացմունքն է», ոչ թե բանաստեղծի առօրեական հուզապրումն է, այլ միտքը, մտավոր էներգիան, գաղափարների ներքին կյանքն ու հարստությունը:

«Բառերի գժության», այսինքն՝ խոսքի իմացական հագեցման, խոսքի ու բառի իմաստային լրիվության դիրքերից Մեակը մարտնչում-մաքառում էր

«սրտային-գեղումնային» բանաստեղծության դեմ, ճանապարհ տալով խոսքի զուգորդական մեծ հնարավորություններին՝ ոգեկան բանաստեղծության ժամանակակից կեցվածքին: Այսինքն հրաժարվում էր մակերեսից՝ հորիզոնական կտրվածքից, որը երբեք չի եղել գեղարվեստական ճշմարտության հայտնաբերողը և, հակառակը, գնում էր դեպի ծավալները՝ խորքերը, քաջ գիտակցելով, որ ծավալների յուրացման մեջ է բանաստեղծական ճշմարտության կենդանի աղբյուրը:

Վերին աստիճանի բնորոշ է, որ, լինելով ձևեր փոխող ու նորոգող, ձևի և կառուցվածքի հարցերով չափազանց մտահոգված, ավելին՝ նորարարական խնդիրներ լուծող բանաստեղծ, Սևակը առաջնությունը տալիս է, ոչ թե բանաստեղծական տեխնիկային, այլ բովանդակությանը՝ ինչին:

Սևակին չափազանց հարազատ է վաղեմի պատվիրանը՝ առանց սերմանելու անհնարին է կենդանի հունձը, ինչպես և այն բարձր ըմբռնումը, որ բանաստեղծական ձևի արմատները բովանդակության խորքերի մեջ են, որ միայն բանաստեղծության հոգեկան հարստությունն է հրահրում բանաստեղծական նոր կառուցվածքների ու ձևերի ծնունդը:

Բնավ պատահական չէ, որ «Մարդը ափի մեջ» գրքում, իբրև ծրագիր, տպագրվեց սևակյան հետևյալ սահմանումը.

Ես հոգնել եմ մանրաքանդակ պաղ խոսքերից:

Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ...

«Դարբնի» և «ոսկերչի» դերերի այսօրինակ տարբերակման հետ է առնչվում նրա գեղագիտական պարագոքսներից մեկը՝ «անբանաստեղծական բանաստեղծության» տեսությունը, որը նշանակում է ոչ այլ ինչ, եթե ոչ չափատողի ներքին բովանդակության, իմաստի խորացում:

Իմաստի խորացումը՝ Սևակը կապում էր ոչ այլ բանի, եթե... «ճանաչման հրճվանքի» հետ: Բովանդակությանը տալով առաջնությունը, ձևը շաղախելով բովանդակությամբ, բանաստեղծը նորարարական խառնվածքով վերադառնում էր գրական հինավուրց ավանդներին, դեպի խորագույն արմատները, մինչև գողթան երգեր ու նարեկացի, մինչև միջնադարյան շարականներ ու սաղեր, մինչև բոլոր այն աղբյուրները, որոնցում ժամանակի կարիքով երեվացել է «ճանաչման հրճվանքի» մեծ արվեստը:

Դրականության մեջ արդիական լինելու հստակ, — շարունակ ասում էր Սևակը, — միշտ պետք է նայել թիկունքին՝ ակունքներին ու նախահիմքերին, դրանցից քաղել հավերժական ճշմարտությունները: Դասական հողի ներշնչանքով էլ Սևակը դարձավ բարձրագույն իմաստով՝ «ավանդական-պահպանողական» բանաստեղծ:

Ավանդական՝ ոչ թե պոչով ծնվելու իմաստով, այլ ընդհակառակը, բանաստեղծության դարավոր, տոհմիկ, անփոխարինելի հատկանիշները արդիական գեղարվեստական մտածողության հնոցում վերածուլելու, հոգեսուզման՝ ներսուզման իմաստով: «... Այժմ արդեն մենք առավել կարիք ունենք հոգևոր ասմունքի, ոգեղենացած ասքի, — գրում է Սևակը «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» ծրագրային հոդվածում և շարունակում — ... Մենք հիմա կարիք ունենք այդ հոգու դիալեկտիկային ավելի, քան սրտալի գեղմանը, որը... հիմք է նախնական արվեստի, բայց ոչ երբեք զարգացած արվեստի»¹⁰:

Այս հայացքով Սևակը հետևողականորեն մարտնչում է գրական նախա-
պաշարմունքների՝ սովորության ուժի դեմ—(դա համարելով «կամավոր դե-
րություն»), ճանապարհ տալու հոգեկան գյուտի՝ ճանաչման հրճվանքի, ա-
վանդական բանաստեղծության նորագույն տիպարին, որը բազմաձայնու-
թյան սկզբունքներով կառուցված համանվագային (սիմֆոնիկ) բանաստեղ-
ծությունն է՝ ասպարեզ եկած ոչ թե պատահականորեն, այլ՝ դարի հարկա-
դրանքով, ժամանակի դիստնանսների պահանջով:

«...Դժվարն իրենից հասուն լինելն է»,—Ալ. Տվարդովսկու այս ասույթի
բովանդակությամբ Սևակը ձևակերպում է իր «Իմ անելիքը» (սա նրա բանա-
ստեղծություններից մեկի վերնագիրն է)։

...Իսկ երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,

Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,

Ես տարբերում եմ մուծը մշուշից.

Ու մառախուղից մեզն եմ տարբերում:

Տարբերում նաև

Բախտավորություն ու երջանկություն,

Ոճիր ու հանցանք:

Ու երբ ես շատ եմ ինքս ինձ նման,

Այսինքն՝ բարձր ինքս ինձանից,

Ջարմանալի՝ բան —

Ես՝ Տարբերողս,

Բնավ ամենքից ինձ չեմ տարբերում...

Տարբերողի իր խառնվածքով Սևակը «Մարդը ափի մեջ» գրքում, առա-
վելապես այդ գրքի նույնանուն շարքում տարբերակում է դարի նվագները՝
դրանք սահմանազատելով դարի ժխտից...

Դարի նվագները ջոկել դարի ժխտից...

Սա նշանակում է՝ կյանքի դիստնանսներից, հակասություններից, ան-
բաշն կերպերից ստեղծել դաշնությունը, որում ամենևին վերջին տեղը չեն
գրավում մարդու գնահատման բարոյական բարձր սկզբունքները:

Իրավացի են այն քննադատները, ովքեր Սևակի բանաստեղծական մտա-
ծողության արդիականությունը, նրա նորարարությունը կապում են առաջին
հերթին և առավելապես հումանիզմի վերադարձի հետ:

«Սևակի պոեզիան,—գրում է Խ. Սարգսյանը «Մարդը ափի մեջ» գրքի
կապակցությամբ,—մարդու ջատագովումն է, նրա վեհության, նրա ստեղծա-
բար ուժի ճանաչումը... Արվեստի գործն է՝ իրեն հատուկ եղանակներով իմա-
նալ մարդուն ամբողջությամբ, ճանաչել նրան լուսավոր առկայություններից մենչև
մութ խորշերը, ազատել նրան այդ խորշերից: Սևակը տիրացել է արվեստի
իմանալու այդ ունակությանը»¹¹:

«Նա մաքառում է,—գրում է Ստ. Ռասսադինը,—արժեթղթերի անկումը
(ինֆլյացիան) ու իրարանցումը հաղթահարելու համար, հանուն հոգեկա-
նության ու դաշնության հաղթանակի»¹²:

Մեծ չափանիշներով մարդուն քննելու գեղագիտությունը առավելապես
խոր յուրացվեց «Մարդը ափի մեջ» գրքի նույնանուն շարքում, որի էություն-
ը կարելի է մեկնաբանել բանաստեղծի հետևյալ տողերով.

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրել,

Որ սուրբ հողդ երբեք չզգա քո ավելոող ծանրությունը:

Ապրե՛լ, ապրե՛լ, այնպե՛ս ապրե՛լ,
Որ դու ինքդ էլ երբեք չգզաս քո սեփական մանրությունը:

Սեակը ապրելաձևի ճշմարտության՝ հոգեկան դաշնության ու պարզության դիրքերից ոչ թե մանրացնում է մարդուն, այլ, հակառակը, խոշորացնում է Մարդուն, նրա մեջ տեսնելով այն ուժը, ստեղծարար սկզբունքը, որը կյանքի աններդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի Հրաշքը:

Դառնամ փառաբանեմ ձկնորսներին ծովում՝
փոթորկի թունդ պահին,
Սերմնացանին՝ արտում, երբ է՛լ չի սպասում
նա տաք օրեր:
Դառնամ փառաբանեմ ձորից կաքավ թոցնոդ
զրնգոյր բա՛նի,
Գերանդու խուլ երգը. որ դժվար է անգամ
նոտագրել...

Պտղավորումն այգու, արտի փռոտումը
փառաբանեմ կրքով,
Ազնիվ թթխմորով հունցված ցորեն հացը
մեր սեղանի վրա,
Մեր անխարդախ գինին, որ մեր սիրտն է լցնում
մի անբարբառ երգով
եվ կյանքը դարձնում է... հնարավոր հրաշք...

Մինչ ժամանակակից բանաստեղծների մեծ մասը մարդուն փակում է ժամանակից, Սեակը բացեց մարդուն՝ ժամանակի առջև, խորացավ նրա «հոգեկան նեքանձավների» մեջ, մարդուն ներկայացրեց առանց թզատերևի և դիմակի, գործի դնելով մշտապես գոյության իմաստին հետամուտ զուգորդական մտածողության շուրջ հնարավորությունները՝ մեծարող-պաթետիկ և դատապարտող, հեգնական խոսքի շերտերով:

Թո՛ղ նրանք լինեն հայտնի թարգմանիչ,
Իսկ դու ուզում ես մնալ վերծանող...—

այսպես սահմանազատելով իր դերը ուրիշներից, Սեակը, իսկապես, դարձավ դարի գաղտնիքների վերծանողը, վերծանման համար դիմելով կյանքի ամենադժվար վերծանելի երևույթին. «Դարիս գաղտնիքները ոչ միայն հիշատակարանների մեջ են, այլև մարդկանց հոգիներում»¹³:

Ուստի և նա, իր իսկ հանձնարարականով, «բախեց ոգու դուռը», խորացավ «ոգու կառուցվածքի» մեջ, մի խորացում,¹ որը պարզեցում է հոգեկան ամենամեծ ու ամենազոր բերկրանքը:

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ—այնպե՛ս,
Ինչպես հովատակն՝ արոտում արձակ,
Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Այդ... ես եմ երգում՝
Միայն ի՛նձ համար:

Զգացողությունների այս որակը, ինքնաճանաչման այս բարձունքը բերում է հոգեկան այն պարզությանը, որ նա համարում է աշխարհի ներդաշնակության ու մարդու գոյության իդեալ:

Բնավ շխուսափելով մարդու հոգեկան փրկածքները, ավելի ստույգ՝ հոգեկան պայթյունները արտահայտելու բարդ գործից, կյանքի դրամատիզմից, Սևակը նույն բախումների օրենքով կյանքի դինամիկ ընթացքից հավաքում, կենտրոնացնում է հոգեկան արժեքները, փրկածքներից բարձրանալով ներդաշնակության աստիճանին:

Փլվածքներից՝ դաշնություն,—նրա ազդեցության անստեղծական դավանանքի համար վերին աստիճանի բնորոշ է դիմումը նոր տաշուն.

...Արի՛, նո՛ր տարի,
Գալուստդ բարի՛,
Եվ արթնացրո՛ւ քո թնդուն քայլքով
Ուշ մնացածին,
Քնով տարվածին.
Տո՛ւր ապաքինում հոգով ցավածին,
Հիասթափվածին՝ նոր մի հիացում,
Սիրասթափվածին՝ մի նոր միացում,
Զեռքից հավատար փախուստ տվածին,
Իրեկ նոր Տարվա բաղձալի նվեր,
Տո՛ւր նոր հավատի կապակու թևեր,
Մանկանը՝ մեծի մտքի լիացում,
Մեծին՝ մանուկի անարատություն,
Տափարակներին՝ Արարածություն,
Իսկ Երկրագնդին՝ մի առատություն,
Որ նրա վրա Փաղցը այսուհետ
Ձունենա ո՛չ մի կայսրություն ու գահ,
Ու Սարսափն իրեն թագակիր չզգա,
Որ Ազատությունն իր բառն զունեղ շապիկը ճեղքած
Տրվի ճախրանքի.
Ու Մարդն ազատվի իր հին գերության նոր հաճախանքից,
Ու Մարդն այսուհետ ո՛չ մի տեղ երբեք չգունավորվի.
Եվ որ այլևս ո՛չ մի ժողովուրդ,
Ո՛չ մի ազգ ու ցեղ,
Պատմության քափից ու սև մրուրից չթունավորվի,
Դառնա յիագոր, դառնա լիիրա՛վ,—
Ու մենք, վերջապե՛ս, հասկանա՛նք իրար,
Ամենքս, բա՛վ է, հասկանա՛նք իրար:
Նսե՛ հասկանա՛նք,
Որ մեր իսկ արյան զնդիր մանրը,
Այս Երկիր կոչված զնդից ավելի մեծ է ու ծանր...

Ինչպես այս, այնպես էլ մյուս խոստովանությունները իրենց կառուցվածքով ու բնույթով մենախոսություններ են, դրամատիկ, տագնապալից, չեղարկու թոցավառվող մենախոսություններ, որոնց հասցեատերը, սակայն, ոչ թե բանաստեղծի հոգեկան առանձնատունն է, այլ կյանքն ու աշխարհը, որին Սևակը դիմում է ոչ թե վերացական ճշմարտություններով, այլ մարդկայնության կոնկրետ շափանիշներով.

Խոստանում եմ
Լինել ո՛չ թե հարկահավաք,
Այլ զավա՛կը
Դժվար դարի,
Ինչպես նրան՝ և ինքս ինձ
Հավե՛տ մնալ հավատարիմ,—
Թեկուզ կրել և մահացու ցավը դարի.

Խեղուզ նույնիսկ կյանք արժենա դավը դարի,
Մեռնելիս էլ ոչ թե տանել,
Այլ կտակել լավը դարի.
Լինել բոցը նրա հրի,
Բերք հասցընող նրա տոթը,
Ո՛չ թե նրա անցնող քամին ու մոխիրը...

Մարդկայնության սեական շափանիշը ամենից առաջ ինքնայրումն է,
ուստի և նա գովերգում է՝

...այն խարույկը, որ բնավ չի մտահոգվում,
թե իր մահն է իր իսկ բոցը,—

ուստի և հպարտանում է այն ժամանակ, երբ՝

Ինչպես խարույկը լույս է շաղ տալիս
եվ անշատում է գույն ու շերմություն,—

ուստի և իր ծնունդը արդարացնում է մի բանով՝

եթե շուրջըս խավար լինի՝
Մարդկանց համար փայլատակեմ,
Հասակով մեկ փովեմ գետին
Վհատության համփան փակեմ...

Դեռ «Անմահները հրամայում են...» գրքի «Անձնական հարցաթերթիկ»
բանաստեղծության մեջ Սեակը իր զբաղմունքը գնահատում էր ոչ այլ կերպ,
քան «Կյանքին նայել Միա՛յն ... բարձունքներից ապագայի»:

Այս դավանանքի դեպքում բնավ պատահական չէր, որ Սեակը իր ստեղծագործություններում, առավելապես «Մարդը ափի մեջ» գրքում, նախագծելով Մարդու իր իդեալը, նրան հավասարեցրեց նրա իսկ ստեղծած աստծուն:

Մարդու իդեալի նախագծման առումով Սեակի բանաստեղծության մեջ շեշտվում են ոչ միայն հրապարակախոսական-հեռտորական այրող շնչով գրված «Խոստովանում եմ», «Ողբում եմ», «Հպարտանում եմ», «Խուսափում եմ», «Գժվում եմ», «Վիճում եմ», «Ծնթաղում եմ», «Երազում եմ», «Ատում եմ», «Հանգստանում եմ» և նման բայական վերնագիր ունեցող վերլուծական խոստովանությունները, այլև, այսպես կոչված, «սինթեզի» հիմունքներով գրված «Թուուցիկ երգերը»:

Դրանցից մեկը վերնագրված է «Անտառի վեպը»:

Դարավոր, նախնադարյան անտառը՝

...Ասքիւր է հիշում,
Որո՞նք աշխարհում
Երբեք չեն հազել բառի նեղ շափիկ
Ու քայլ չեն փոխել տառն ոտքերով:

Վիպասանում է անտառը կարծես,
Մի վեպ է պատմում,
Մի վեպ հնորյա՛
Մի վաղընչական—անհա՛յտ առասպել,—

այն ժամանակների մասին, հեռավոր այն օրերի մասին, երբ ծնվեց անանուն աշխարհը, որ

...Հետո՛,
Շա՛տ ու շա՛տ հետո
Պիտի «մա՛րդ» կոչվի...

Անտառի հնօրյա ասքը, բնականաբար, հուշում է համապատասխան ապ-
րում.

...Իսկ իմ հոգու մեջ
Հարթնում է հանկարծ անհա՛յտ մի թախիծ,
Մի հազարամյա անան՞ուն կարոտ,
Որ բազմա՞ն դարեր թնած է եղել,
Ինչպես մետաղը՝
Որձաքարի մեջ,
Ինչպես կրակը՝
Ատոմի գրկում...

Թախիծը՝ արդեն հիշված բախման օրենքով, վերաճում է երազանքի,
մեծատառով Մարդու երազանքին՝

Ու թվում է ինձ.
Որ այսպես,
Կանգնած կանաչ բացատում,
Ուր որ է ես էլ, ուժով մի կախարդ,
Արմա՛տ կձգեմ,
Կհաղենեմ սաղա՛րթ...

Սեակը, ձեռք պարզելով դասական արվեստին, հռչակում է մարդու մըշ-
տընջենականությունը, նրա խոր առնչությունը անծայրածիր կեցության հետ:
Նա հաստատում է մեծ առնչությունը, կյանքի ամենազոր ուժը:

«Կախարդ ուժը» կյանքի, գոյության, ստեղծարար մտքի ուժն է, որը
բախման ներքին օրենքներով ասպարեզ է տալիս սեակյան հուզապրում-
ներին ու մտորումներին, իդեալական մարդու նրա պատկերացումներին,
սեակյան խորհրդանշաններին: Նշան-սիմվոլային բանաստեղծության հիմուն-
քով են գրված Սեակի «Քուցիկ երգեր», «Ականջդ բեր ասեմ», «Վերնագիրը
վերջում» շարքերը: Լավագույններից մեկը «Միայնակ ծառը» բանաստեղծու-
թյունն է.

Պոկված անտառից՝
Մենակ ու մոայլ
Մի ծառ է ցցվել բարձունքի վրա:

Ինչպե՛ս չի սիրում անտառը նրան,
Ինչպե՛ս է ձաղրում,
Քրքշում վրան,
Ի՛նչ է թե հսկան
Այս թզուկների
կամքին
ու
կյանքին
Ձի՛ կարողանում իրեն ենթարկել,
Ի՛նչ է թե նրանք չե՛ն կարողանում
Իրենց նեղվածքում սրան բանտարկել...

Եվ չի՛ հասկանում անտառը հիմար,
Թե ծառն այդ ինչ է անտառի համար.

Ամբողջ այս բանաստեղծությունից երևում է շարժման մի զարմանալի անհանգստություն, որը, դարձյալ, ինչպես նախորդ բանաստեղծությունը, հաստատում է կյանքի մեծ ուժի գաղափարը, որը Սևակի ստեղծագործության մեջ խորապես առնչվում է մարդու հոգևոր ազատության սահմանների լայնացման խնդրի հետ:

Կյանքը,—Պ. Սևակի բանաստեղծական հայտնությամբ,—նորագույնացում է երի անվերջ ու անսահման ընթացք է, մարդը աշխարհի դինամիկ ամբողջության ստեղծարար ոգին է, միշտ ենթակա «ներքին բախման»՝ ներքին դրամայի օրենքներին: Կյանքի մեջ ապրում է գործուն այդ օրենքը, որը սկիզբն է շարժման ու առաջխաղացման, որը սկզբունքն է գործողության, որը նաև մարդուն իր «նեղ շապիկից» ազատելու նախապայմանն է:

«Մարդը ափի մեջ» գրքում Սևակը, մարդուն բեռնաթափելով իր «նեղ շապիկից», նրան հատկացնում է կյանքի վրա իշխելու, ինքնությունը հաստատելու պատմական խնդիր:

4

Այդ ապրումներով է ամբողջովին շնչում «Եղիցի լույս» ժողովածուն, որը, լինելով նախորդ գրքի բնական շարունակությունը, միաժամանակ, նոր աստիճան է բարձրացնում Սևակի բանաստեղծության «փիլիսոփայական չիղը»:

Եթե «Մարդը ափի մեջ» գրքում ամենագործածական մետաֆորը արմատի մետաֆորն էր, ապա «Եղիցի լույս»-ում բանաստեղծական ապրումները համախմբող պատկեր է դառնում Լույսը, միջնադարյան-շարականային «Լույս զվարթը», որի անհամար ու վերին աստիճանի ճկուն զուգորդություններով Սևակը դարձյալ շարունակում է մարդու ճանաչման երկրաբանի իր գործը:

Կյանքը,—ասում է Սևակը «Խարույկ սառույցի վրա» բանաստեղծության մեջ,—ինչպիսի խորդուբորդություններով ու փլվածքներով լեցուն լինի, այդուամենայնիվ, «ընդլայնում է մեզ» և, լայնացնելով մեր իմացությունները, բեկադրում է ապրելաձևի նորանոր հնարավորություններ ու պաշարներ:

Եվ փառք աստծո,

Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես,

Ինչպես օվկիանոսն է ինքն իրեն մաքրում:

«Մաքրման», հոգեկան պարզության, դաշնության այս ընթացքը ոչ թե խաղաղ, անբախում անցում է, այլ դրամատիկ մաքառման դժվարագույն ընթացք, ծննդյան իսկական երկունք, որում առանձնակի դեր ունեն կատարելու «աստծո քարտուղարները»՝ ժամանակակից լուսարար բանաստեղծները:

Պ. Սևակը այդ տոհմից էր:

Բնավ պատահական չէ, որ նրա «Հիմն լույսին» գրքի (1971) չեխական «Ռուդե պրավո» թերթի գրախոսը ասում է, որ Սևակի բանաստեղծությունն ամբողջովին «լուսեղեն նյութից է»¹⁴:

Այն բանաստեղծներն են սրանք, որոնք՝

Ամեն վայրկյան նախ աշրվում են անթթվածին,
Հետո՝ միայն հոգեհվում են՝ քարածխի պես...

Սրանք կոչված են մի վսեմագույն նպատակի՝ Լույսի, որ աշխարհի բոլոր ծագերից իսպառ վերանա խավարի պատնեշը, որ մարդը մեծ հավատով ապրի առանց «ինքնահոս աղոթքների», որ բոլոր ափերում ու հորիզոններում հնչի ու զրնգա «Նղիցի լույս...» արդաբ կանչը:

«Շո՛ւտ, վառեցե՛ք լույսերն ամեն...»,—հրովարտակում է Սեակն իր բանաստեղծություններում, դրա հետ կապելով նախ և առաջ մարդկային հավատի ճշմարտության հաստատումը, որպեսզի աշխարհից իսպառ վերանան մարդուն ուղեկցող ստվերները, մարդը ազատվի մարդկային էությանը խորթ գծերից, ամենուրեք ծիածան կապի հոգեկան դաշնությունը՝

...Որ քարերն անգամ
Ներքնապես զգան
Իրենց երբեմնի հեղուկ վիճակում,
Որ արտաշնչեն բույսերն էլ... արև՝
Եվ ո՛չ թե դիպն անտես թթվածին,
Որ մարդն էլ իրեն լավ զգա այնպես,
Ինչպես մեղեդին՝ վսեմ տաճարում,
Գույնը՝ հանճարեղ կտավի վրա,
Եվ խաղալիքը՝ մանկան ձեռներին...

Ինչպես էդ. Մեծելայտիսը, Պ. Սեակը ևս ժամանակակից բանաստեղծների «աշխատավայրը» համարում էր «նախագծային բյուրոն», որտեղ նախագծվում են կեցության իդեալական, կատարյալ ձևերը, վերջավորված ձևընդունում մարդու էության վաղեմի երազանքները:

Սեակն իր բանաստեղծություններում, վերջ ի վերջո, սրբագործում է ՄԱՐԴՈՒՆ, իհարկե, Բանական մարդուն, իսկ մեծարելով մարդուն, նա հանդում է կյանքի մեծարմանը՝ համարելով կյանքը ավելի բարձր, քան ամեն մի Հրաշք: Յուրովի բանավիճելով նորագույն այն իմաստասիրությունների դեմ, որոնցում մարդը իջեցվում է իր պատվանդանից, Սեակը, հակառակը, կյանքի առաջադիմության խթանը համարում է Բանական մարդու հաղթանակը:

Այս իմաստով «Նղիցի լույսի...» յուրօրինակ լրացումն է դառնում հետմահու հրատարակված «Հավատարմությունը սրտի արատ չէ» մենախոսական պոեմը: Պոեմում տիեզերագնացների հետ բարձրանալով «հողագնդի կատարը», Սեակը այդ բարձունքից փառաբանում է մարդկության լուսաբարներին՝ խարույկ բարձրացվածներին, ցից հանվածներին, նահատակ-խաչվածներին, հրեա Հիսուսի առասպելը ցրած մեծագործ փրկիչներին, տասն օրվա մեջ աշխարհը սասանած հեղափոխությունը, տիեզերքի ժամանակակից ճանապարհորդներին, որոնք բոլորը միասին արարեցին Բանական Մարդուն:

Դարեր ի վեր մարդը ձգտում է կատարելության, դժվարին փորձությունների միջով պարզում է հավատի. ու սոցիալական առաջադիմության դրոշմը, լուծում է տիեզերական մեծամեծ խնդիրներ, իշխում է բնության վրա՝ զուլազալով նրա ստրկությունից, բայց նրա անծայրածիր ազատությունը դեռ կաշկանդում են իր իսկ մեջ եղած կույր բնազդներն ու կրքերը՝ Բանական Մարդու մեծագույն թշնամիները:

Առաջին հերթին՝ իրենք.

Իրեն ապրում են մի բոլորովին անծանոթ կյանքով,
Լոկ իրենց համար,

Միմիայն իրենց...

Նրանք պարզապես թատրոն են խաղում՝

Հենց որ, քանի դեռ նայում ենք նրանց....

Պ. Սևակը հիանալի է ճանաչում ոչ միայն մարդուն, այլև «իրերի բնությունը», իրերի երեսն ու աստաղը, գիտե նաև, որ մարդն ու իրը կյանքում հաճախ երևում են հավասար իրավունքով (սա դեռ շարիքների փոքրագույնն է), այլև իրերը երբեմն ավելի մեծ իրավունքներ են ձեռք բերում, քան Բանական Մարդը:

Բանական Մարդու ազատության մեծագույն թշնամին՝ Իրը, ինչ-որ տեղ ու ինչ-որ կույր ուժով դառնում է «սոցիալական-հոգեկան հիմանդություն», փակում է լույսի ճանապարհը: Ուստի և բանաստեղծը, որ հավատում է մարդու իմացական անսահման կարողություններին ու բանականության ուժին, դիմագերծում է իրերի դիմակները, հնչեցնում այս դատավճիռը.

...Մեր ձեռքով սարքված

Իրերն իրավունք ունեն իշխելու,

Բայց ո՛չ մեզ վրա:

Այսօր դատում ենք լուկ մի քանիսին:

Այսպես կդատենք բոլորի՛ն նաև՝

Մինչև հասկանան,

Որ մեր իսկ սարքած

Իրերն իրավունք չունեն իշխելու:

Գոնև մե՛զ վրա...

Իրերի հետ սերտ առնչությունների մեջ է նաև մարդու «թատերական դիմակը», հետևաբար բանաստեղծը մեղադրականը տեղափոխում է նաև այս ոլորտը, դատ ու դատաստան բացելով հասարակական-սոցիալական առաջին թաղանթին, հոգևոր լույսի ծավալմանը խանգարող, մարդուն դեռ իր «ենդ շապիկի» մեջ պահող երևույթների դեմ:

Ս. Գայասրյանի դիպուկ նկատողմով՝ Պ. Սևակը ստեղծում է բանաստեղծական «դիմակների թատրոն»¹⁵:

Ովքե՛ր են դիմակավորները:

«Անգիր հավատացյալները», ոչ թե հոգևոր հացով, այլ «ճահճախոտով» սրնվող «պատյանավորները», կյանքի անսահմանությունն ու հարստությունը քանոնով շափող քաղթենիները, «իմ տունը՝ իմ ամրոցը» եսապաշտության սկզբունքի հետևորդները, նյութապաշտներն ու եսապաշտները՝ լույսի թըշնամիները: Քաղթենիությունը և կաղապարվածությունը, եսապաշտությունն ու անտարբերությունը, —ասում է բանաստեղծը,—անհամատեղելի են ՄԱՐԴ հասկացությանը:

Սևակի պոեզիան արտացոլում է մեր բարդ ժամանակի անհանգստությունը, կյանքի սուր եզրերը, Մարդու ծառացումը ժամանակակից քաղթենիության փոխակերպությունների դեմ: Դա անհաշտ, հրապարակախոսական-քաղաքացիական ակտիվ դիրքորոշման ու բանավեճային ուժեղ լիցքավորման բանաստեղծություն է:

Քննադատական սուր հայացք ունենալով մեր իրականությանը, մեր հավատին, մեր իդեալներին խորթ երևույթների հանդեպ, հնչեցնելով տագնապի ահազանգ, Սևակը, այնուամենայնիվ, չի դառնում մարդու փլուզման ողբասաց:

Վ Անսահման մի տխրություն կա նրա բանաստեղծություններում, խոր մի ցավ ու կսկիծ, վեճ ու կռիվ, բայց այս ամենով հանդերձ, նրան ամենեկին շի լքում աշխարհի ու կյանքի դրական զգացմունքը, շի լքում այն հավատը, որ մարդն իր Բանականությամբ ի զորու է գտնելու կյանքի ոսկեգեղմը՝ կենդանի ստեղծարար ուժը:

Աշխարհազգացման այս որակի դեպքում միանգամայն հասկանալի են դառնում Սեակի բանաստեղծությունների կրթոտ էքսպրեսիան ու պատգամախոսական շունչը, նրա անհանգստությունն ու սուր ապրումները, նրա անհաշտ կեցվածքն ու տագնապալի հազանգերը:

Բանաստեղծության դարավոր պատմության ընթացքում բանաստեղծներին կնքել են այլևայլ անուններով: Մեր օրերում դրանց ավելացել և նույնիսկ տեղն են գրավել օդերևութաբան ու նախագծող կոչումները:

Օդերևութաբան, որ եղանակի փոփոխությունից առաջ կոհսում է ժամանակի բարեխառնությունը, և նախագծող, որ մասնակցում է լինելիության ու հասունացման ընթացքի մեջ գտնվող այս աշխարհի ստեղծմանը: Այդպիսին է նաև Սեակը, փայլատակող-թափանցող մտքի մի բանապտեղծ, որ գրական առաջին իսկ քայլերից, բայց ավելի հուժկու խորացումով «Մարդը ափի մեջ» գրքից զնաց դեպի մարդու արմատական ճանաչում և մարդկային իդեալների նախագծում:

Պ. Սեակի ստեղծագործության մեջ մարդ-պտուտակին հաղթեց այն մարդը, որ հնուց ի վեր կոչվել է „Homo sapiens“՝ Մարդ Բանական, ճանապարհ տալով ապրումների խոստովանաբային անկեղծության ու մտքերի փիլիսոփայական լայնացման բանաստեղծությանը՝ Ոգու նոր որակին:

Նայվածքի շրջադրության մեջ վճռական դեր խաղաց 20-րդ դարի մեծագույն երևույթի՝ հեղափոխության վերագտնված շունչը, որը, ընդարձակելով մարդու հոգեկան ազատության սահմանները և մարմին տալով մարդկության դարավոր առասպելներին, ընդարձակեց նաև մարդկայնության շափափունքները և մեծացրեց հոգևոր լույսի կարիքները:

Այդ շափափունքների ու մեծ լույսի ստեղծմանը, քաղաքագետների ու գիտնականների հետ միասին, մասնակցում են նաև բանաստեղծները, իհարկե, ոչ թե բազմադեմ հանգաթուխները, այլ՝ լուսարար, լուսասփյուռները: Ուստի և նրանց ժամանակակից իշխանատունը, ինչպես դիպուկ նկատել է Սեակի արյունակիցը՝ էդուարդաս Մեծելայտիսը, այլևս լինելու է «նախագծման բյուրոն»:

Իսկ ի՞նչ են անելու բանաստեղծներն այդ «բյուրոններում»:

Այս հարցի ուղղակի պատասխանն է «Եղիցի լույս» գիրքն ամբողջությամբ, որում ներկայացված է 20-րդ դարի Մարդու հոգեկան դրաման: Բարդ, իսկական իմաստով ֆաուստյան դրամա, որի ոչ թե հանդիսականը, այլ գործող ու մաքառող անձն է Սեակը՝ իր տագնապալի հարցումներով, պատասխաններով ու խոստովանություններով, ժամանակի դիմագիծը պարզող գնահատականներով ու լիարժեք Մարդու հաղթանակի հույսերով:

Աշխարհում դեռ շարունակվում է աստվածային ու մարդկային կատակերգությունը, ինչ-որ տեղ դեռ իշխում է դիմակահանդեսը, հեղափոխության հողմերով ազատություն նվաճած մարդուն դեռ հետապնդում է մարդու ստվերը, դեռ արմատախիլ չեն արված կույր բնազդներն ու պոլիտիկանու-

Թյունը, դեռ դարի ժխորը, Պ. Սևակի բացատրությամբ, հաճախ մաքառում է դարիս իսկական նվազների դեմ, դեռ...

Մարդու հավերժական ստվերները նվազել, բայց քնն վերացել վերջնականապես, դեռ շատ «անիծյալ հարցեր» սպասում են պատասխանների... Ուստի և շարունակվում է Պրոմեթևսի առասպելը, միայն այն տարբերությամբ, որ լույսի մատակարարներն այլևս «աստծու քարտուղարները»՝ Լուսարար բանաստեղծներն են:

cf = 4/5 = 0.8

[illegible][illegible]

Լույս-զվարթ, նիդից լույս, Արեգակն արդար, Առավոտ լուսո, Արշալույս-
 ար գա, — աստվածաշնչյան-շարականալին այս բառապատկերները ժամանա-
 կակից բանաստեղծի հուզաշխարհում վերածնվեցին Բանական Մարդու
 պատկերացումների ու մտորումների հիմքի վրա:

Միաժամանակ Սևակը ֆանտաստ չէ ամենևին: Ոչ էլ՝ հայեցող: Ոչ էլ՝ սուտ բարոյախոս: Պարույր Սևակը կոնկրետ մտածող է: Նա բաց նյարդերով ու մաշկով է զգում հին անացվածքի իմաստը, թե՛ «մարդիկ բարձր են աստվածներից, աստվածները տառապանք շունենին», իսկ մարդկային տառապանքը չի կարող հաշվել և ոչ մի ժամանակակից հաշվիչ մեքենա: Թեկուզ Հայոց պատմական տառապանքը՝ լույսի ու խավարի այդ ահեղ գոտեմարտը,

որ ի դեմս «Եռաձայն պատարագի»՝ «եռադողանջ ձայն ասմունքի» (Ողբամ մեռելոց... Բեկանեմ շանթեր... Կոշեմ ապրողաց...) հնչում է իբրև դատ ու դատաստան Բանականության և Լուսի հին ու նոր ախոյանների դեմ:

Պատմության դասերով ու փորձով զինված մարդը,—ասում է Սեակն իր գրքով,—գնում է դեպի հաղթանակ, մաքառում է հանուն մարդկայնության, հանուն գոյության լիարժեքության ու հոգեկան պարզության: Եվ, վերջապես, հանուն այն բանի, որ հողագունդն ամբողջ ներծծվի բարության ավիշներով, որ ամենուրեք գործուն ուժ դառնա համամարդկային բարեկամությունը, որ «Բարև» բառը ընդլայնելով գործողության սահմանները՝

...դառնար անձնագիր
Աշխարհում համայն,
Ամենքի՛ համար...

Եվ կուգենայի՛
Շատ կուգենայի,
Որ նմանապես այս բառը լիներ
Նոր և իրական մի «Բացվիր՛, Սեզամ»:

Բանաստեղծի նկարագրի համար ամենակարևոր հատկանիշը բնավորությունն է. գեղանկարիչ թե վերլուծող, բնանկարիչ թե համադրող, բանաստեղծի ինքնությունը չափվում է ամենից առաջ նրա բնավորության կայունությամբ: Սա է չափանիշը անձնագրով բանաստեղծների:

Եթե փորձենք մի խոսքով բանաձևել Սեակ բանաստեղծի բնավորությունը, ապա կարող ենք ասել, որ նա մաքսիմալիստ է: Սա նշանակում է՝ այրվել մինչև վերջ, նվիրվել մի գաղափարի մինչև վերջ, հաստատվել ու հաստատել մինչև վերջ: Բնավորության այս գիծը երևում է ոչ միայն քաղաքացիական լայն շնչի բանաստեղծություններում, այլև մտերմական քնարում՝ սիրո խոստովանություններով:

Սովորության ուժով Սեակին համարել են բանապաշտ, որին իբր թե խորթ են հուզապրումների ջերմությունը, մտերմական շունչը, անձնականությունը: Սա լեզենդ է, որ Սեակը հերքել է դեռ «Մարդը ափի մեջ» գրքի սիրային ասքերով («Երգ երգոց», Նահանջ երգով») և հերքում է վերջին գրքի սիրային բանաստեղծություններով:

Բացեք «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին» շարքի ուզածդ էջը՝ համոզվելու, թե խոստովանանքային ինչպիսի բարձր, մարդկային խոր շունչ ունեն նրա սիրային հղումները:

Թեկուզ այս մեկը՝ «Բարեխոս եղիր իմ և իմ միջև».

...Դժգոհությունից ես շատ եմ գժգոհ,
Օգնի՛ր ինձ, Մարիամ,
Եվ առեմ՝ ինչո՛վ.
Բարեխոս հղիր իմ և իմ միջև,
Որ բանն ավարտվի ինքնահաշտությամբ:

Ես խռովել եմ նաև աշխարհից.
Իկ՛ ու վերստին հաշտեցրու՛ դու մեզ,
Թե չէ ես այսպես ապրել չեմ կարող:

Ուզում եմ նայել ինձ ու աշխարհին
Լիացած, ժպտո՞ւն ու զո՞հ ալքերով՝
Հաղթելով և՛ քաղց, և՛ պապակ փափագ:

Ուզում եմ ապրել անլար ու բարի՝
Գմբեթի ճեղքում բուսած տուղտի պես...

Սիրո նվագներում ես Պ. Սևակն ինքն է՝ նույնքան մոլեգին, նույնքան անհանգիստ, նույնքան դրամատիկ, ինչպես «ոչ սիրային» նվագներում: Եվ... բաց ու անկեղծ... այնքան անկեղծ, որ նրա սիրային երգը կարելի է անվանել «քնարական սիրանք»:

Արդի բանաստեղծության մեջ բարգավաճած բանասիրական ոճավորումների ու մադրիգալային-տրիտիտային «սիրերգության» մամլակի տակ ընկած անկենդան մարդու փոխարեն Սևակը բերում է հզոր, տառապող, այրվող մարդու իրական ապրումները.

Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Օգնի՛ր, որ ցավըս...
Ձի՛ անցնի ցավըս:
Գուցե պետք էլ չէ, որ անցնի ցավը:
Նա էլ է ծնունդ,
Ինչ-որ երեխա
Եվ... իր ապրելու իրավունքն ունի...
Օգնի՛ր, որ ցավիս ետևում պահվեմ.
Հանգստացրո՛ւ ինձ,
Հանգստացրո՛ւ...

Այս երակը՝ սիրո հոգեկան դաշնության աղբյուրի երակը, նոր ուժով ու փայլով հնչեց «Ծղիցի լույս» գրքի բիրլիական հղումներում՝ Մարիամին ուղղված կանչերում («Մարիա՛մ, լսո՛ւմ ես...», «Քո անունով, Մարիա՛մ, Քո անունով», «Օգնի՛ր ինձ, Մարիա՛մ...»):

Բիրլիական Մարիամը, իբրև կատարելության տիպար, սեակյան բանաստեղծություններում ոչ թե սովորական գրական խորհրդանշան է, այլ մի բարձունք, որով բանաստեղծը շափում է տառապանքի խորությունն ու հաճատարմության ուժը, հավատի կշիռն ու թախծի երկարությունը:

«Բախման օրենքը» Սևակի տողերին ներշնչում է ողբերգական ճշգրտություն՝ խորացնելով սիրո և ճակատագրի միասնությունը.

...Ա՛խ, տե՛ր, Կսկիծ,
Այսքանն արդեն բավական է,
Է՛լ ավելին հարկավոր չէ՛, տե՛ր, ողորմյա՛...
Ձե՛մ ուրանում.
Ես քո նախկին ու մշտական հպատակն եմ:
Ուրեմն այլևս ինչի՞ համար
Ուժը փորձել հպատակի հլու մեջքին:
Ինչի՞ համար, տե՛ր, ողորմյա՛...

Եթե ճիշտ է այն միտքը, որ առանց ողբերգության չկա բանաստեղծ, ապա դրա նոր ապացույցը Սևակի սիրային նվագներն են, որոնցում, ինչպես և քաղաքացիական նվագներում, որոնվում է Մարդը՝ անկապանք, ազատ, հզոր անհատականությունը:

22 5

Հայոց պատմության մեջ Պ. Սևակի համար կային շատ նվիրական անուններ՝ պատմիչներ, բանաստեղծներ, արվեստագետներ, սակայն նա ամեն

նից ավելի ոգեշնչված էր հայոց այբուբենի գյուտարարի՝ Մեսրոպ Մաշտոցի
և հայոց երգի գյուտարարի՝ Կոմիտասի պատմական սիրանքով ու լուսն-
դեն կերպարանքով:

Այդ ոգեշնչվածության առարկայական վկայություններն են նրանց գոր-
ծի Պարույր-սևակյան իմաստավորումները:

«Եվ այր մի՛ Մաշտոց անուն...» պոեմում, դիմելով պատմական պատ-
կերավորության և ոճաբանության բանալիներին, Սևակը արտահայտեց հա-
յոց գրերի վիթխարի և անմրցելի նշանակությունը ազգային մաքառումների
բազմադարյա տարեգրության մեջ (5-20-րդ դար), իմաստավորեց մաշ-
տոցյան գյուտարարության հեռանկարային և համազգային մեծագործու-
թյունը:

«Թրի դեմ՝ գրի» հոգվածում Պ. Սևակը Մաշտոցի ստեղծագործության
բազմաներկությունը (նշանագրերի գյուտարար, լեզվաբան-քերական, հայ
դպրոցների հիմնադիր, բանաստեղծ, երաժիշտ և այլն) բացահայտելուց զատ,
նրան համարեց մեր առաջին և մեծագույն քաղաքագետը, որը եղավ «փաս-
տական կազմակերպիչը» և՛ Ավարայրի ճակատամարտի և՛ Քաղկեդոնի ժո-
ղովի, այն իրադարձությունների, որոնք բխստորոշ դեր խաղացին թե՛ զրա-
զաշտական կրոնին դիմագրավելու և թե՛ համընդհանուր քրիստոնեական աշ-
խարհում ազգային դիմագիծը տարբերակելու գործում¹⁶: Բանաստեղծն ա-
սում է, որ Մաշտոցը հանդես եկավ ազգային գոյության ամենաճակատա-
գրական ժամին և նրան տվեց մաքառման ամենազորեղ գեները՝ մայրենի լե-
զուն, որի դեմ անզոր են նվաճողները: Մաշտոցյան տառերը՝ այն հրաշքն
էին՝

Որի դեմ պիտի դառնային անզոր
Նեո ու յաթագան,
Փղեր ու տանկեր,
Եվ որ մեր ոգու անբառ կանչերին
Պիտի որոտով միշտ արձագանքեր...

Մաշտոցը ծնվեց ճակատագրական ժամանակ՝

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,
Թե վերջը մի տեղ դառնում է սկիզբ:

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,

Թե հրաշք չկա՝

Կա միայն կարի՛ք:

Նրանք ծնվում են, որ ապացուցեն,

Թե այնտեղ է լոկ սիրանքն սկսվում,

Ուր վերջանում է ամեն մի հնար...

Ինչպես ճիշտ նկատել է լեզվաբան Վ. Գրիգորյանը «Գրողը և լեզուն» հոդ-
վածում, Սևակը ուներ «լեզվի ճշմարտության» իր ըմբռնումը, հանդես էր
գալիս ժողովրդի ճակատագրի մեջ լեզվի տեղի ու դերի որոշակի կոնցեպ-
ցիայով, լեզուն համարում էր հայրենիքի և ժողովրդի գոյության նախապայ-
յանը, նրան վերագրում էր ազգային միավորման կարևորություն¹⁷:

«Ժողովուրդ — լեզու» հարաբերությունը արտահայտվեց ոչ միայն մաշտոց-
յան պոեմում, այլև «Մայրենի լեզու», «Հայոց լեզու», «Խոսք հավաստիքի»
օրհնարանական-նեորոդական շնչի բանաստեղծություններում:

Ազգային ձևավորում՝ միասնական լեզվի մեջ,—սա էր Պ. Սևակի լեզվաբանական մտորումների կետ-նպատակը:

Սևակի ստեղծագործության և հայկական պոեմի մեծարժեք երկերից մեկն է «Անլուելի զանգակատունը»: Պոեմի հրատարակությունից հետո նա դարձավ հանրաճանաչ անուն և ընթերցող ամենալայն խավերի կողմից գիտակցվեց իբրև ժողովրդի լավագույն զավակներից մեկը, որոնք «Ուշ-ուշ են դալիս, բայց ուշ ուշացած. Մնվում են նրանք ճիշտ ժամանակին»:

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմի մեջ ի մի եկան Սևակի բանաստեղծական տաղանդի լավագույն գծերը՝ հայոց պատմության էություն և ազգային բնավորության խորունկ ճանաչողություն, բուռն ու կրքոտ խառնվածք, սուր, թափանցող միտք, գրական հնարագիտություն, հայոց լեզվի բառապաշարի օգտագործման ճկունություն, պատկերային հարուստ մտածողություն:

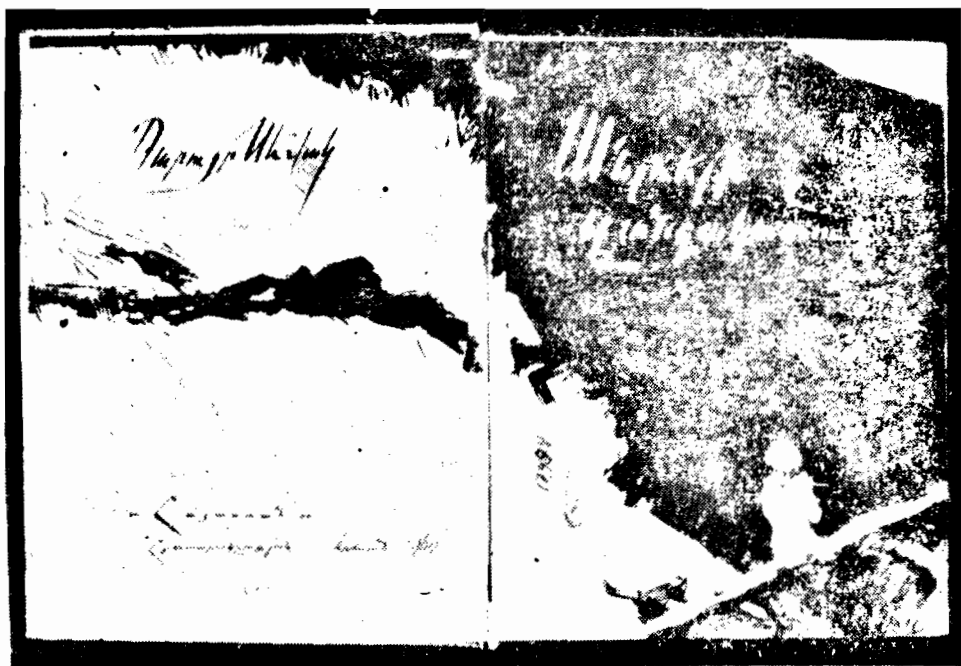
Կոմիտասի կերպարը նրան ոգեշնչել է դեռ ուսանողական տարիներից, դառնալով նրա պաշտամունքներից մեկը: «... Իմ գիտակցական ողջ կյանքում,—գրել է Պ. Սևակը,—ես եղել եմ նրա հետ, եթե կարելի է ասել նրա մեջ, ինչպես բիշոփը մարմնում և աշգրիս էլ կգնա մինչև այն օրը, որ «վախճան» է կոչվում»¹⁸:

Կոմիտասի վիթխարի անհատականության մեջ, Սևակի ըմբռնումով, բեկվել է հայ ժողովրդի վերջին հարյուրամյակի պատմությունը: Ծրագրելով Կոմիտասի կյանքի ճանապարհին նվիրված «Անլուելի զանգակատուն» պոեմը, նա իբրև մեկնակետ ընտրել է Կոմիտասի և ժողովրդի պատմության նույնության միտքը: Այդ մասին «Ինքնակենսագրության» մեջ գրել է. «Իմ դիտակցական ամբողջ կյանքում ես տառապել եմ, եթե կարելի է ասել, կոմիտասասիրությունից: Իմ ազգի մեծագույն զավակներից մեկը, որին բնությունը օժտել էր այն ամենով, ինչի համագումարը բնորոշվում է «հանճար» կարճ բառով, ծնվել էր ամենաբախտավոր և ամենաղժբախտ աստղի տակ: Բոլորովին որբ, մայրենի լեզուն համարյա թե մոռացած, միայն ձայնի (նաև որբության) շնորհիվ էշմիածնի ճեմարան ընկած, ուստի և կուսակրոն դարձած, իր հավետ լուսեղենությունը մշտնջենական սեկերի մեջ պարփակած այդ մարդակերպ ոգին ի վերջո իսկապես էլ ոգեղենացավ. ականատես այն ցեղասպանությանը, որի առաջնությունը գերմանական ֆաշիստներին չի պատկանում, այլ օսմանյան թուրքերին,—Կոմիտասը խելագարվեց 1915-ին և սմբողջ 20 տարի ապրեց փարիզյան հոգեբուժարանում՝ իբրև անթաղ մեռել, իբրև անփուտ սրբություն:

Գրել Կոմիտասի մասին հավասարազոր էր գրել հայ ժողովրդի վերջին հարյուր տարվա պատմությունը՝ ժողովրդի կյանքով ու երազանքներով, կենցաղով ու գոյամտությամբ, երգով ու լացով, եվրոպական դիվանագիտությամբ ու թուրքական բարբարոսությամբ, ազգագրությամբ ու ազգագիտությամբ, անցյալով և ապագայով»¹⁹:

Ստեղծագործական այս վիթխարի մտահղացումը իրացվեց «Անլուելի զանգակատուն» պոեմում: Ուշագրավ է նաև հետևյալ խոստովանությունը. «... իմ ողջ կյանքում ես մտքիս մեջ գրել եմ «Զանգակատունը», գրել եմ զանազան «ձևերով»՝ իբրև վեպ, իբրև վիպակ, իբրև ուսումնասիրություն, իբրև հոգվածների շաբթ, իբրև ողբերգություն կամ դրամա. ես գիտեի, որ դա մի օր պիտի գրվի»²⁰: Բանաստեղծի «մտքի մեջ գրված» պոեմը ստեղծագործական իրողություն է դառնում Մոսկվայում:

Ամբողջ կյանքում նախապատրաստված լինելով Կոմիտասյան թեմային, խորապես ուսումնասիրած լինելով հայ ժողովրդի քաղաքական և մշակութային պատմությունը, ինչպես նաև Կոմիտասի կյանքն ու հայ ժողովրդական երգը, Սևակը մեկ տարվա ընթացքում (1957 սեպտեմբեր—1958 նոյեմբեր)



մաքմին է տվել բանաստեղծական ներշնչանքներին:

Պոեմի առաջին զլխավոր թեման Կոմիտասի ստեղծագործության պատմական և ժամանակակից նշանակության վերհանումն է, այն խոշոր անհատի, որի մասին ասում է.

Դու Ամինայն Հայոց Երգի Վեհափառն ես,

Դու՝ մեր երգի Մեսրոպ Մաշտոց,

Քիրն ու տառն ես Հայոց երգի:

Հայոց երգի

Անձիր հերկի

Ե՛վ ակոսն ու խորունկ առն ես,

Ե՛վ մատչելի սերմը նրա,

Ե՛վ խոստումը գալիք բերքի...

Եվ ծիրանի մեր այն ծառն ես,

Որ ինչքան էլ ճղակոտոր՝

Շտկվել է և բար տվել,

Ու... մեր դարդը իրար տվել...

Պոեմի երկրորդ զլխավոր թեման Կոմիտասի ապրած ժամանակաշրջանի՝ 20-րդ դարասկզբի, մասնավորապես 1915-ի հայկական կոտորածների, ահլ է թէ՛ ժողովրդի ողբերգական ճակատագրի պատումն է:

Պարույր Սևակի իսկ բնութագրության «Անլուկի զանգակատունը» «մտահղացված էր իբրև համանվագ՝ սիմֆոնիա»²¹:

Համանվագայնության սկզբունքը, բնականաբար, թելադրել է պոեմի բարդ կառուցվածքը:

Պոեմը բազկացած է հետևյալ մասերից՝ «Ցայգալուսի համազանգ», «Արևագալի համազանգ», «Միջօրեի համազանգ», «Մավալվող համազանգ», «Եղենի համազանգ», «Ահագնացող արծազանք»: Յուրաքանչյուր համազանգ ներկայացնում է Կոմիտասի կենսագրության որոշակի հատվածի գեղարվեստական լայնահուն պատկերը, խմբվել հատվածի գլխավոր մոտիվի, երաժշտական լեզվով ասած՝ էկստմոտիվի շնչումով:

Այսպես օրինակ, «Ցայգալուսի համազանգ»-ում բանաստեղծի գեղարվեստական խնդիրն է եղել Կոմիտասի հոգևոր աշխարհի ձևավորման ազդակների ցուցադրումը, իսկ «Արևագալի համազանգ»-ում՝ ժողովրդական լայն կյանքի պատկերումը:

Համազանգերն իրենց հերթին ունեն մի քանի ենթամաս, որոնց բանաստեղծն անվանել է ղողանջ: Երևի թե այս կառուցվածքը նկատի ունի Ա. Վոդենսենսկին՝ խոսելով «հանճարեղ հաշվարկի»՝ հայ ճարտարապետությունից եկող գծի մասին, ավելացնելով՝ «Հայ պոեզիան Գրիգոր Նարեկացու, Եղիշե Չարենցի ու Պարույր Սեակի բանաստեղծական ձայնով հաղթահարել է ինտելեկտուալ լայնաբերձ պատենշը»²²:

Եթե համազանգերում բանաստեղծական թեմաները զարգանում են ընդհանուր, լայն գծերով՝ ռեկիեֆներով, ապա ղողանջները արտահայտում են երևույթի մանրամասնավոր կողմերով:

Ինչպես օրինակ «Ղողանջ հարցմանը», որը նվիրված է Կոմիտասի սիրույն («Ասա՛, Վարդապետ, Ո՛վ էր քո սերը, Բախտի պես թաքուն քո սիրո սերը»): Կամ «Ղողանջ հաղթությանը», որը ներկայացնում է Կոմիտասի երաժշտության հաղթանակը եվրոպական երաժշտական աշխարհում:

Պոեմի ղողանջներից ամեն մեկը իմաստավորում է Կոմիտասի կյանքի այս կամ այն զրվագը, սրանք, իրենց հերթին, ամբողջացնում են հայոց պատմության համազանգերը, իսկ բոլորը միասին վերակերտում զավակներից մեկի՝ Կոմիտասի անկրկնելի աշխարհը:

Ա. Արիստակեսյանը «Պարույր Սեակ» մենագրության մեջ «Անլուծի դանգակատուն» պոեմի կառուցվածքի մասին խոսելիս գրական աղբյուրների կողքին նշում է նաև երաժշտական այն ազդակները, որոնք դեր են ունեցել պոեմի ձևավորման մեջ: Դրանց շարքում են Բեթհովենը՝ իր սիմֆոնիաներով, Մոցարտը՝ «Ռեքվիեմով», Բախը՝ խորալներով ու մեսսաներով: Այս ազդակների մասին ուղղակի հիշատակություններ կան նաև պոեմում («Անհուն սրբությունք երկինք էր միտում Մի հոգեսրբիչ հոյակապ խորալ», կամ՝ «Նրա բերանից ձգվում էր «Խղճա»-ն, Հայցում էր Բախի մենեթգաղոթքով»):

Իրապես, Սեակը բազմադարյան հայոց պոեմի պատմությունը հարստացրեց համանվագային պոեմի տեսակով, ըստ որի զաղափարական բովանդակության ծանրությունը կրում են ոչ այնքան սյուժետային-ֆաբուլյար գծերը (սրանք պոեմի կառուցվածքում հասցված են նվազագույնի), որքան փիլիսոփայական-քնարական արտահայտման եղանակները:

Բանաստեղծն այն կարծիքին էր, որ ժամանակակից պոեմը՝ ի հակակշիռ ավանդական-սյուժետային-պատմողական պոեմի, պետք է լինի քնարական-փիլիսոփայական: Պոեմի այս տեսակի կամ տիպարի մեջ մեծ նշանակու-

թյուն է տրվում բանաստեղծի ձայնին, հրեւոյթներին տրված նրա գնահատականներին ու «քնարական միջամտութիւններին»:

Արդեն 30-ական թվականներից գրողների մեծագույն իղձերից մեկն է եղել անմահ Կոմիտասի գեղարվեստական կերպարի ստեղծումը: Ն. Զարյանի «Կոմիտաս» բանաստեղծութիւնից և Գ. Սարյանի «Դեպի կառափնարան» բալլադակերպ ասքից առաջ Կոմիտասի կերպարը ոգեշնչել է Եղիշե Զարենցին: Նա գրել է մի շարք էպիտաֆիաներ և «Կոմիտասի համար» ռեքվիեմը, որը մեզ է հասել ոչ լիովին ավարտված վիճակում:

Զարենցյան ավանդի յուրօրինակ շարունակութիւնն է «Անլուելի զանգակատունը», ուր Կոմիտասի կերպարը ստացել է գեղարվեստական լիարժեք լուծում: Ինչպես պետք էր սպասել, կերպարի գեղարվեստական մեկնակետը պետք է լիներ ստեղծագործող խոշոր անհատի և նրան ծնած ժողովրդի անբակտելի միասնութիւն բացահայտումը:

Կոմիտասի երգի խոր ակունքը, Սեակի գեղարվեստական մեկնությամբ, պտնվում է հայ գեղջուկի հոգու և սրտի, երազների ու մտորումների, նրա կենցաղի ու բանաստեղծական թոխչի մեջ: Պոետի պատկերավոր արտահայտութեամբ, ժողովրդի խորունկ հոգին էր, որ դառնալով երգ՝

Ալիք տալիս
Գալիս-գալիս
Մովանում էր այդ տկանջում,
Հազար ձևով այնտեղ հնչում,
Հետո տանջում ու պահանջում՝
Ելե՛լ-թափվե՛լ սրտերից-սիրտ,
Հոգուց-հոգի...

30-18

Ներկայացնելով ժողովրդական խոր արմատների հետ հոգեպես մերձեցնալու և նրա վճիռ աղբյուրներից ժողովրդական երգը գտնելու հրաշագործ պահերը, Սեակը պարզում է Կոմիտասի հայացքներում կատարված շրջադարձը:

Հայտնի է, որ Կոմիտասի շատ ժամանակակիցներ այն կարծիքին էին, թե հայն իր սեփական ազգային երաժշտութիւնը չունի, որ նրա երգը գերազանցապես օտար (պարսկա-արաբական) ազդեցութիւնների արդյունք է: Առաջիններից մեկը և ամենախորունկը Կոմիտասն էր, որ՝ սուզվելով ժողովրդական և հոգևոր երգի գաղտնարանները, բացեց նրա ազգային ամուր հիմքերը: Կոմիտասն արար-աշխարհում մեկ՝ իր հայրենիքից մինչև Եվրոպա, հաշտեց հայ ազգային երգի ինքնատիպութիւնն ու խորութիւնը: Նրա այս գլուխը ուժեղ հարված էր ժամանակի քարացած մտածողութեան և մարտահրավեր այն պահպանողականներին, որոնք ամեն կերպ արգելքներ էին դնում պատմական դեր ունեցող մեծ անհատի առջև:

Օգտվելով պատմական այս փաստից, պոետի «Ղողանջ միջակութեան» պիտում Սեակը բացահայտում է անպտուղ, լճացած ուժերի և ժողովրդի հոգու կրակներով բոցավառվող հայրենասերի բախումը:

Նա, որ գալիս էր եվրոպան հաղթած,
Հիմա հաղթութեան արեւ սրտում,
Վաստակած բազկով, հոգով տոնական
Հերոսի նման դառնում է իր տուն...

Եվ հանկա՛րծ
Այնտեղ... զգում է իրեն
Իր գայլուց առաջ ջարդված
Ու պարտված...

Եվ մարդիկ, որոնց իտաքերն էին նոր,
Իսկ միտքը՝ մաշված,
Ինչպես դրամը առուծախի մեջ
Գոռ հրդեհ տեսան
Լուսարար մտքի վառ օջախի մեջ
Ու սրտապատառ աղմուկ զցեցին...

Կոմիտասի կերպարի ամբողջացման համար Սեակը առանձին ուշադ-
րություն է դարձրել ոչ միայն նրա երաժշտական գործունեությանը, այլև անձ-
նական ապրումներին, նրա սիրո դրամային:

«Ղեզանջ հարցմանի» «Ասա՛ Վարդապե՛տ» պարբերական հարցապըն-
դումները ներկայացնում են Կոմիտասի չիրականացած սիրո տառապանքն
ու դրաման:

Ասա՛, Վարդապե՛տ,
Ի՞նչ էր քո սիրը,
Բախտի պես թաքուն
Քո սիրո տերը...

Ո՞վ էր նա, ինչ էր անունը նրա.
Սոնա՞ էր արդյոք, Խումա՞ր էր, Շողե՛ր,
Ականջին ուներ սրտածեղ օղե՞ր,
Խա՛լ ուներ արդյոք, ո՞ր այտի վրա,
Ուներ Տիրամոր աչքեր ու հոնքե՞ր
Տիրամոր ունկեր
Տիրամոր ծունկեր,
Տիրամոր հասակ,
Մազերը՝ պսակ,

Շապիկը՝ կապույտ, շալը սսկեկար,—
Դարերից եկող մի մանրանկար,
Որ կարծես ե՛կ կար, ե՛րնա՞վ չկար,
Որ թեպետ ուներ
Զխամրող գույներ—
Թե՞ ոչի՛նչ չուներ, այլ ուներ լուկ քե՛զ,
Այլ ուներ լուկ քե՛զ—մի ամբողջ աշխարհ...

Կոմիտասի ոգեղենացած կերպարի գագաթնային դրվագն է տխրադալուկ
ազգի անունից, երկնքին ուղղված կանչը.

—Տէ՛ր, ողորմեա՛...
—Յաղագըս հարց, եղբարց մեռաց,
Ուր են տաբեալ ի գերսրիւն,
—Տէ՛ր, շղորմեա՛...
—Շիջո՛ գնուր վառ հեղցի,
Փրկեա՛ զմեզ. ամենագո՛ր...
—Հայցեմք ի բեն արտասվելով
Եվ պողատիմք զայս ասելով.
—Տէ՛ր, ողորմեա՛...
—Ընկեալ զմեր աղաչանքս,
Լու՛ր, գթառա՛տ և ողորմեա...

Պոեմի վերջին դրժանքներում Կոմիտասը երևում է ողբերգական տառապանքի հետևանքներով՝ հոգեկան խանգարումով:

Կոմիտասի կենսագրության և ստեղծագործության պոետական բնութագրումից բացի, պոեմում ընդարձակ տեղ է գրավում ժողովրդի տառապանքի, ցասման ու ընդվզման թեման:

«Անլուծի զանգակատունը» ծայրից ծայր լեցուն է ժողովրդական կյանքի ու կենցաղի՝ հարսանիքների, խրախճանքների, տոների, ծեսերի, ուխտագնացության և այլ, տեսարաններով, որոնց նպատակը ոչ թե դրանց ազգագրական պատճենումն է, այլ ժողովրդի հոգեկան հարստության հուզաթաթավ վերհանումը: Ժողովրդի մարդիկ՝ հայ գեղջուկները այդ նկարագրություններում երևում են իրենց կենսասիրության, արդար վարքագծով, բարոյական մաքրությամբ, ավանդապահությամբ, հոգսերով ու կարիքներով, լայն կյանքի երազներով:

Բայց՝

Ջուր է գեղջուկն աղաղակում

Եվ հույսի շողն իր աչքի

Նետում երկնի հրաշքին:

Վերում՝

Աստված ծանրականջ,

Ցածում՝

Աղոթք ու զուր կանչ...



Հայ գյուղացուն բաժին է ընկնում ողբերգությունը:

1915-ի եղեռնը խոր վերք բացեց Կոմիտասի սրտում, նրան դարձրեց սեփական ավերված հայրենիքի ու նահատակված ժողովրդի մեծ ողբերգուներից մեկը:

«Եղեռնի համադանգը»՝ պոեմի 5-րդ մասը, բարձրակետում հնչում է ժողովրդի ողբերգության ցնցող պատկերներով.

Գարուն էր: Չեկած ամառ՝

Փուլ եկավ երկնակամար,

Ձյուն մաղեց մեր բաց գլխին,

Ձյուն մաղեց՝ կրակի՝ պես...

— Գարուն ա, ձուն ա արել...

Գետերը մեր հրերման

Հոսեցին՝ երակի՝ պես...

— Արուհի ջուր ա դառել...

Ձորերը շիրիմ դարձան,

Վիհերը՝ գերեզմանոց.

— Ջուր մեր տունն ա տարել...

Ամեն բար՝ լուռ մահարձան,

Ամեն տուն՝ վառման հնոց.

— Թեպեք հավի ենք դառել...

Պոեմի վերջին՝ «Ահագնացող արձագանքը», նվիրված է ժողովրդի վերածնությանը: Եզրափակող բարձրաշունչ տողերը հնչում են իբրև ահավաղ աղետներից վեր սփնված կյանքը փառաբանող հիմն.

Դու շիմացար, որ աշխարհով

Կայծակեցին ահեղ շանթեր,

Եվ ազգը քո որը ու անտեր.

Բզի՛կ-բզի՛կ,

Մզա՛տ-ծվատ,

Լքված աստծուց և մարդկանցից,

Ջրկված անգամ հուսո գանձից,

Ի դեմս ամեն բարեկամի

Լոկ տեսնելով ծախու կավատ,

Մինչև մրուր դատարկելով

Վհատության գավ ու գավաթ,—

Նույն ազգը քո հանկարծ-մեկնե

Վերստացավ նոր մի հավատ.

Հոգեվարքի իր մահիճում

Հոգեհարձը վերածնվեց,

Մի նոր կյանքի հույսով զինվեց...

Վերածնված հայրենիքում,—ասում է բանաստեղծը,—վեր է խոյանում նաև կոմիտասյան մեղեդիների կախարդական զանգակատունը՝ մի անգամ ևս հաստատելով ժողովրդի անմահությունը:

«Անլուելի զանգակատունը» ժանրի ավանդական կանոններով գրված սյուժետային պոեմ չէ: Թեև նրանում տեղ են գտել Կոմիտասի կյանքի դեպքերը (բախում էջմիածնի վանական միջավայրի հետ, հայ ժողովրդական երգի համեմատական ճանաչում Բեռլինում, աքսորի տարիներ) և ժամանակի անցքերը (ինչպես 1915-ի եղեռներ, ցարիզմի հայահալած քաղաքականությունը, հայկական դատի շուրջ եվրոպական պետությունների գրաված դիրքը), բայց նրա գլխավոր դեմքը հայ ժողովրդի պատմության հոգեբանությունն է՝ խտացած Կոմիտասի մեջ:

Այս բարդ գեղարվեստական խնդիրը լուծելու համար բանաստեղծը օգտվել է արտահայտչական տարբեր միջոցներից: Պոեմում տեղ ունեն և՛ հեղինակի քնարական խորհրդածությունները, և՛ ժողովրդական կենցաղի (հարսանիք, ուխտագնացություն, ազգային տոներ) պատկերները, և՛ խոսքի վեհաշունչ բռնկումները, և՛ պատմության փիլիսոփայական գնահատականները, և՛ կոմիտասյան երգի բանաստեղծական մեկնաբանությունները: Ահա՛, օրինակ, կոմիտասյան երգի բնորոշումը, որ գեղարվեստական պաթետիկայի փայլուն նմուշ է.

Դու մեր հաստատ Մասիս սարը՝

Վստահելի թիկունքն ևս մեր,

Մեր երգերի Մովսսարը

Ու բյուրական ակունքն ևս մեր,

Մեր արնոտված հավքի լեզուն,

Մեր կարոտած ֆիդան յարը,

Մեր լեփլեցուն հոգիների ձայնատարը,

Մեր երգերի խա՛ղը-նոտա՛ն-ձայնատա՛ռը...

Սա էլ պաթետիկայի հակադրությունը՝ երեւոյթի նկարչական հավաստի պատկերումը.

...Արագիւն էլի

Մեր խնձորենու ծաղկի բոցի մեջ իր սոսն էր վառում՝

Վերցնում ու դնում միևնույն ճյուղին.

Իբրև կշտամբանք ուշացած մարդուն՝

Իր իսկ սեփական նախածեռնությամբ, յույս աշխարհ եկած

Մի ինքնազուլս արեւածաղիկ աշիկն էր թարթում

Հնրվա բոստանից...

«Անլուելի զանգակատուն» պոեմում Պ. Սևակը երևում է իբրև հայոց լեզվի հարստությունը, գեղեցկությունը և ճկուն հնարավորությունները հնչեցնող բանաստեղծ:

Կատարելապես տիրապետելով հայոց լեզվի բառազանձին՝ նրա գրական և ժողովրդական երակներով, նա բացում է բառի հնչեցման վերին աստիճանի ճկուն և արտահայտիչ ուղիներ:

Ահա, օրինակ, նրա պատկերային երկվորյակ շարքը.

...Արտը մեզնից՝ դու ես մաճկալ,
Հարդը մեզնից՝ ցորենը դու,
Հարթը մեզնից՝ կատար դու սեգ.
Լուրթը մեզնից՝ երկինքը դու,
Շուրթը մեզնից՝ դու համբույրը,
Ցուրտը մեզնից՝ իսկ դու՝ կրակ...

Կամ ահա բանաստեղծական խոսքի և կոմիտասյան երգի հնարագետ զուգորդությունը.

Ջանգակաձայն իր դուստրերից
Նա՛, որ ունեւ Հալկից առած անուշ անուն,
Շիրիմ կոչված այն փոսի մոտ,
Որ հիրավի պիտի կոչվեր նոր հոր Վիրապ,
Անմարդկային լուծյան մեջ սկիզբ տվեց
Պահպատշաճ Զինար ես ին.

— Կեռանա՛լ մի...

Ու կեռացան—խոնարհվեցին բյուր գլուխներ...

Պոեմի լեզուն ունի և՛ հնադարյան հայերենի հանդիսավոր շունչ, և՛ ժամանակակից լեզվի կենդանի թրթիռ, և՛ բանաստեղծական քնքշություն: Դա լեզվի և ոճի այն ուրակն է, որում իրենց հետքերն ունեն հնադարյան գողթան երգիչների էպիկական պատումն ու Գր. Նարեկացու խոսքի բռնկումը, միջնադարյան հայրենների լուսավոր նվազներն ու Սիամանթոյի ահեղ կանչերը, կոմիտասյան երգի նուրբ մեղեդիներն ու ժողովրդական հայերենի կենդանի երակները:

Պ. Սևակի չափածոյի երկհատորյա բառարանի ստեղծող Արտաշես Պապոյանի տվյալներով «Անլուելի զանգակատուն» կազմի մեջ են մտնում 6.091 բառ (իբր բառակազմով զիջում է միայն կրկնակի ծավալ ունեցող «Մատյան ողբերգության» պոեմին): Նրա իսկ հաղորդումով, Պ. Սևակի չափածոյում գործ է ածվել մոտ 14.100 բառ, ավելին, քան որևէ հայ գրողի ստեղծագործության մեջ²³: 17.300-ի են հասնում նրա աշխատությունների և թարգմանությունների բառակազմը, այդպիսով ամբողջը՝ 26.600 բառ²⁴:

Սևակը ստեղծել ու կիրառել է հազարից ավելի նոր բառեր, որոնց մի ղգալի մասը վավերացվել է բառարաններում: Սևակի բառապաշարի հարստությունը պայմանավորված է լեզվի հարստացման գործոնների վերաբերյալ ունեցած դիրքով:

Մի հոգվածում նա գրել է. «...դժբախտաբար, բառերի մի մասը քնած է (և ոչ երբեք մեռած), ուստի և հարություն տվող է պետք: Բառերի մյուս մասը պարզապես լուում է, ուստի և խոսեցնող է պետք: Իսկ բառերի երկր գերակշիռ մասը պարզապես... մաշված է անտանելի, ուստի և նրանց նախնական իմաստը վերականգնել ու փրկել է պետք: Ահա այս եռակի դժվարություններն են, որ պիտի հաղթահարի բանաստեղծը»²⁵:

Իր ասածի կիրառողն էր ինքը:

Ծղեռնի թեման Սևակին զբաղեցնում էր դեռ զբաղական մուտքի օրերից: 1944-ին նա գրեց Դ. Վարուժանի և Սիամանթոյի բանտային երկխոսության տեսիլը, որին այնուհետև հաջորդեցին այլ բանաստեղծություններ, նաև «Ծռածայն պատարագը» (1965):

Սա երեք մասից (ձայնից) բաղկացած հոգեհանգստի ղողանջ է (Ռեքվիեմ)՝ նվիրված 1915 թվականի ցեղասպանության զոհերի հիշատակին:

Ա. Արիստակեսյանը հետևյալ բացատրությունն է տալիս պոեմի ծննդյան շարժառիթներին:

«Երեքմասնյա ռեքվիեմի» ծննդյան ազդակը՝ «կապված է Շաֆհաուզենի (Շվեյցարիա) տաճարի փոքրիկ զանգի պատմության և նրա վրա փորագրված՝ անհայտ հեղինակի լատինական ասույթի՝ „Vivos voco, Mortuos plango, fulgora ilango“ («Կոչեմ ապրողաց, ողբամ մեռելոց, բեկանեմ շանթեր») հետ, մի ասույթ, որը բնաբան է դարձել Շիլլերի «Ջանգալի երգի» համար... XVIII դարի սկզբում կոտրվել է զանգի եզրը, հետագայում պոկվել է ուրիշ կտոր, բայց զանգը շարունակել է հնչել: Վերջին անգամ զանգը հնչել է 1895 թվականի հունիսի 16-ին, որից հետո իջեցվել է զանգակասնից»²⁶:

«Ջանգի» կերպարը արդեն կար «... Ջանգակատան» մեջ, որի վրա հատուկ ուշադրություն դարձրեց էդ. Մեթելայտիսը «Սիրտ—Ջանգի կանչը» հոդվածում: Հասնելով մինչև նարեկացիական զանգահարությունը, նա գրում է, որ Պ. Սևակի պոեմում «Ջանգը վերաճում է սրտի փոխարեքություն», որ Պ. Սևակը «Ջանգի է վերածել սեփական վերավոր սիրտը, ապա շրջել այն դեպի երկինք, դեպի արևն ու աստղերը»: Սրտի խորհրդանշան դարձած Ջանգը Մեթելայտիսը համարում է «հանճարեղ գաղափար»²⁷:

«Ծռածայն պատարագի» Ջանգը ազդարարում է երեք իրականություն՝ բոստ շվեյցարական զանգի վրա դրոշմված ասույթի:

Առաջին ձայնը՝ «Ողբամ մեռելոցը», հայկական կոտորածների անթաղ մեռելների ողբն է («— Ողբամ մեռելոց, անթաղ մեռելոց»):

Երկրորդ ձայնը՝ «Բեկանեմ շանթեր», ահավոր ոճիրի դեմ բարձրացված բողոքի ահազանգն է, նաև մաքառումը («Մահվան կարմիր սգերթում Անհայտ—անվանի սրբազան խենթեր» թեմայով):

Երրորդ ձայնը՝ «Կոչեմ ապրողաց», ապրողներին ուղղված պատգամ է՝ վառ պահել հիշողությունը և արթուն լինել նոր սպառնալիքների հանդեպ: Այսպիսով, «Ծռածայն պատարագը» դառնում է յուրօրինակ Հիշողության դատ ոչ միայն հնօրյա, այլև մեթոդաբարձրացման՝ ցեղասպանության բոլոր տարբերակների դեմ:

Պ. Սևակի պոեմների երկրորդ խումբը սիրային պատումներն են («Ուշացած իմ սեր», «Երգ երգոց», «Նահանջ երգով», «Ֆրանչեսկա դա Ռիմինի»): «Ուշացած իմ սերը» (1953) «սյուժետային միջուկով» պոեմ է. աղջիկը ամուսնացել է առանց սիրելու, ենթադրելով, որ սերը հետո կգա: Այդպես էլ լինում է: Այս հենքով ծավալվում է ուժեղ ֆիլիպիկա սիրո քաղթենիական բմբուռումների, այդ զգացմունքի կաշկանդանքների, կենցաղի անազատության երևույթների դեմ: Մի խոսքով պոեմը պաշտպանում էր մարդկային անհատականությունը աղանդավորական տեսակետներից:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմի ուղևորեն թարգմանությունը (թարգմ. Եվգ.

եվտուշենկո) լույս տեսավ «Новый мир» ամսագրում (1956, № 6)՝ «Դժվար խոսակցություն» վերնագրով:

Հրապարակումից անմիջապես հետո դարձավ քննադատական բուռն ասուլիսների առարկա:

«Новый мир» ամսագրում տպագրվեցին պատմական գիտությունների թեկնածու Վ. Ռեբրինի²⁸ և գրող Վ. Գերասիմովայի հոդվածները²⁹:

Մինչ առաջինը պոեմը համարում էր իրականության խեղաթյուրում, «ազատ սիրո» և «սեռական բնազդի» ազատության քարոզ, երկրորդը պոեմում նշմարում էր «կենդանի, մարդկային անկեղծ զգացմունք, թարմ միտք, հոգս, որ յուրաքանչյուր մարդու վերաբերվեն ոչ շաբլոնով, ոչ համընդհանուր դիմազրկությամբ ու ստանդարտ շափսբերով... Պոեմը ուղղված է մարդու, նրա ճակատագրի նկատմամբ անդեմ-շտամպային վերաբերմունքի դեմ»:

Հեղինակային այս կեցվածքը պաշտպանեցին նաև ուրիշներ՝ Ա. Կիրիև-վան³⁰, Յու. Սուրովցև³¹, Մ. Իվանովը³², իսկ քննադատեցին Ս. Սոդոմոնյանը³³ և Ն.Շամոտան: Վերջինս անընդունելի համարեց անհատի ճակատագրում կուլեկտիվի մասնակցության իրավունքի այն ըմբռնումը, որ տեղ էր գտել հերոսի հայացքներում: Դա համարում է սկզբունքային լուրջ սխալ³⁴:

«Ուշացած իմ սեր» պոեմում Սևակը իբրև «սյուժե» օգտագործել է իր կենսագրության փաստը:

Ինքնակենսագրական հիմք ունի նաև «Երգ երգոցը»:

Ինքնակենսագրական նյութ ունեն մյուս սիրապատումները ևս, թեև երկրորդը, եթե կարելի է ասել, սիրո զգացմունքի վերացարկումն է՝ Սոդոմոնի աստվածաշնչյան «Երգ երգոցի» ոգով, առաջինը՝ կենցաղային սյուժետային պատմություն է:

Քննադատության մեջ «Երգ երգոցը», թեև համարվել է «անզո սիրո», «անիրական սիրո» պանծացում³⁵. դա թյուրիմացություն է: Պոեմը գրված է իրական սիրո ազդակներով, բանաստեղծը արժանին է տալիս իր գտած միակին, ի դեմս նրա անդրադարձնելով սիրո մաքրությունն ու գեղեցկությունը, հիացմունքը առհասարակ կանացի գեղեցկությամբ.

Գեղեցիկ ես դու, ինչպես բոլորը

Որոնց սիրում եմ,

Իմ ո՛չ ազելի ո՛ւ ոչ էլ պակաս:

Ի՞նչդ է գեղեցիկ՝ ուրի՛շը կասի,

Մինչդեռ ինձ համար դու գեղեցիկ ես,

Ինչպես բոլորը, որոնց սիրում եմ,

Եվ կախարդիչ ես, ինչպես բոլորը,

Որոնց չեմ տիրել:

Ե՛վ անսովոր ես,

Փանի որ հոր ես...

Վերականգնելով Երուսաղեմում ծնված աղջկա՝ Սուլամիթայի, հոգեհեղափոխություն է նրա արտաքին և ներքին գեղեցկությամբ, Սևակը այդ վայելքին է հրավիրում նաև «խաբությա՜ղ աղջիկներին», որոնց միջոցով հաղորդվելու էր սիրուն՝ «Ողջ գիշերն ի լույս իմ մահճակալին Փնտրում եմ նրան, չեմ գտնում սակայն»:

Իրապես, «Երգ երգոցը» սիրո հեթանոսական ուժի խաբույկ է.

Իմ Սո՛ւլ...

Սուլամի՛...

Իմ Սուլամիթա՞.

Առանց քեզ ապրելն այնքան է հիմա
Անհասկանալի ու տարօրինակ,
Որքան սառույցի կամ ձյունի վրա
Վառվող խարույկը:
Ու ես ապրում եմ՝
Այդպե՛ս վառվելով...

«Նահանջ երգովի» նյութը կենցաղային սերն է՝ կնոջ անհավատարմությունը: Սիրած աղջիկը դրժում է խոստումները և հեռանում: Այս «դեպքը» դառնում է բանաստեղծական խորհրդածությունների շարժառիթ.

Ես քեզ միանգամայն նորի՛ց ստեղծեցի,
Քեզ տվեցի նո՛ր կերպ՝
Ըստ իմ սիրո:

Կատարվում է սիրո ողբերգական խզում՝

...Սերն իմ գեղեցիկ էր քնած մանկան նման,
Որ ժպտում է նաև՝ Լրագի մեջ:

— Ինչո՞ւ արթնացրիր՝
Հացացնելով...

Սիրահարի հավատի կորուստը ասպարեզ է կոչում տառապանք, ցավ, տխրություն, սակայն պատումի գլխավոր շեշտը մնում է «օրհնությունը»՝ Ա. Արխատակեսյանի մեկնաբանությամբ³⁶: Դա ճշգրիտ Պարույր-սևակյան դիրքավորում էր, որ տեսնում էինք նաև «Նահանջ երգով» պոեմում.

— Օրհնյալ եղիր այնպես, ինչպես կայիր՝
Թեկուզ ինձե՛րց հեռո՛ւ,
Ոչ ինձ համար...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո անունը
Որ հնչում է մերթ «կին» ու մերթ էլ «Սեր»...

— Հավետ օրհնյալ լինի քո ժպտը՝
Հայտարար սիրո և ինդություն...

Պ. Սևակի այս սիրապատումներին միանում է Ալիգիբրի Դանթեի «Աստվածային կատակերգության» հայտնի սյուժեով հյուսված «Ֆրանչեսկա դա Րիմինի» սիրային ասքը:

6

Գրականության զարգացման ամեն շրջան ի հայտ է բերում մեկ կամ մի քանի վառ անհատականություններ, որոնք գեղարվեստական որոնումներով կանխորոշում են նրա հետագա ընթացքի ուղղությունը:

Հայոց գրականության նորագույն շրջանի 50—60-ական թվականների հատվածում այդպիսի հայտնություն էր Պարույր Սևակը, որի երկու գլխավոր պրքերը՝ «Մարդը ափի մեջ» և «Եղիցի լույս», ժամանակակից բանաստեղծության ընդհանուր շղթայում առանձնանում են այնպիսի հատկություններով, որոնք կարող են ունենալ դասերի նշանակություն:

Դրանք, իհարկե, բացառապես Սևակի դասերը չեն, բանաստեղծության համաշխարհային և ազգային փորձի տվյալներն ու եզրակացություններն են:

Այդուամենայնիվ, դրանք կրում են բացառապես իր անհատականության ուժեղ կնիքը, յուրացվել և ասպարեզ են հանվել իր՝ Պարույր Սևակի դրոշմանշանով:

Անտարակույս այդ դասերի մեջ առաջին տեղում է պոեզիայի և պատմության (ժամանակի) փոխառնչության՝ բոլոր դարերի ճշմարիտ բանաստեղծության պարտադիր նախապայմանը, որ ամեն դեպքում երևում է յուրաքանչյուր ստեղծագործող անհատականությանը բնորոշ, սեփական «նշանի» տարբերակով:

Պոեզիայի պատմականության նշանները զանազանակերպ են՝ սկսած իրականության փաստերի ու գծերի վավերագրական պատճենահանումից, արդիականության պատմական բովանդակության հղումներից, ժամանակի իդեալների հրապարակախոսական վերարծարծումից մինչև երևույթի ավելի բարդ, ավելի խորունկ տարատեսակը՝ մարդու ներաշխարհի, նրա հոգեկան հատկագծում արտահայտված պատմական բովանդակությունը:

Ժամանակը, նրա հակասություններն ու դրամաները, իդեալներն ու դարգացման օրինաչափությունները մարդու հոգեկան «անձավների» միջոցով հայտնագործելու այդ բարդ տարբերակի դավանանքին էր Պարույր Սևակը:

Իր թղթակիցներին գրած նամակներում նա խոստովանում է նաև փաստական նյութի պատճենահանմանը և հրապարակախոսությանը տված տուրքերը, սակայն նրա բանաստեղծական աշխարհի գլխավոր և մնայուն, հեռանկարային շերտը մարդու ընդերքի թափանցման, իր իսկ բառով ասած «հոգու երկրաբանության» ուղղությունն է, որի իրեղեն ապացույցներն են շատ բանաստեղծություններ «Մարդը ափի մեջ» շարքից, ապա նաև «Ողջույնի քմայքները», «Աստծու քարտուղարը», «Վերնագիրը վերջում», «Նորից չեն սիրում, սիրում են կրկին», «Դիմակներ», «Եղիցի լույս» և մյուս շարքերից:

Սևակը այն բանաստեղծության դավանանքին էր, որը կոչված էր հոգեկան սուղումների: Իհարկե, բնավ չէր մերժում փաստական իրականության, վավերագրության դերը բանաստեղծության ճակատագրում, գնահատում էր իրական փաստի ելակետային դիրքը, սակայն գտնում էր, որ արտաքին դեպքը, այլ խոսքով՝ կյանքի ու բնության առարկայական աշխարհը, պետք է որ վերաճի «ներքին դեպքի», հոգեբանական թանձրացման, այլապես պոեզիան չի կարող ունենալ ներգործության հզոր ուժ:

Արտաքին և ներքին դեպքերի այս հաշվեկշռի մեջ Սևակը, ըստ էության, մեծացնում էր անհատական կենսագրության, անհատական ճակատագրի նշանակությունը պատմության, Դարի կենսագրության վերարտադրման նպատակների մեջ: Այս առումով չափազանց նշանակալից է հոգում «ունեցած-չունեցածը» ընթերցողի առջև բացելու և բացահայտելու սևակյան խոստովանությունը, ապա նաև մի շարք այլ բանաձևեր-մաքսիմներ («Լավ է լինել հմուտ դարբին, քան ոսկերիչ», «Բառերն էլ մինչև կարգին չգծվեն, Ե՛րզ չեն դառնալու...», «Ամեն վայրկյան նա՛խ այրվում են անթթվածին, Հետո՞ միայն հրդեհվում են՝ քարածխի պես...»), որոնց մեջ ավելի քան սուր են դրվում բանաստեղծությունը պատմությանը հագեցնելու հնարավորությունները լայնացնելու առաջադրությունները: Անհատական ճակատագրի և արդիականության սլաքային էության մերձեցման, նրանց միջև եղած տարածության կրճատման, նույնն է թե՛ այդ երկու ծայրերի ձուլման պայմանը, դատելով Սևակի լավագույն մի շարք բանաստեղծություններից, բանաստեղծական մը-

տածողության պատմականացման ճանապարհն է: Իսկ այդ ճանապարհը ոչ միայն դյուրամատչելի և դյուրասահ չէ, այլև բարդ, վերին աստիճանի բարդ, ժամանակի խոր հերկում և մարդկային հոգսերի խոր թափանցում պահանջող ճանապարհ է:

Պատմական շարժման բովանդակության դավանանքը Սևակի պոեզիային հաղորդեց հասունության հզոր լիցքեր, որոնց ամենավառ արտահայտություններն են «արմատի և սաղարթի», «այրման», «խարույկի», «հրդեհի», «բոցի», «բառերի գծության», «լույսի», «լույս-զվարթի» և զտարյուն սևական մյուս պատկերավոր գործածությունների պարբերական հղումները:

Պատմականության վերին շափանիշը, ինչպես ասացինք, մարդերգության պայմանն է՝ ըստ Պ. Սևակի, մարդու հոգեկան կառուցվածքի բազմակողմանի պեղման ու ճանաչման սկզբունքը, Բանական այն մարդու, որի «... արյան գնդիկը մանր Այս Երկիր կոչված գնդից ավելի մեծ է և ծանր»:

Սա շափազանց կարևոր ըմբռնում էր և արտահայտում էր 60-ական թվականներին առհասարակ խորհրդային բանաստեղծության բոլոր հորիզոնականներում սկսված մարդագրության շարժման բուն առաքելությունը:

Մարդու ներքին ընդերքի հետախուզման, նրա հուզական սահմանադրության խորացման խնդիրը, իհարկե, նորություն չէր իբրև գեղադիտություն, բայց հսկայական առաջընթաց էր մարդկային կենդանի ապրումներից և կրքերից, հոգեկան վառելանյութից թափուր, մարդու դրամային ու ցավերին անհաղորդ բանաստեղծական սխեմաների հարաբերությամբ:

Պարույր Սևակի մարդերգությունը հզոր, անկաղապար, ամեն տեսակի կապանքներից ազատագրված անհատականության իդեալի արտացոլումն է, այն մարդու պանծացումը, որը կյանքի ներդաշնակ կառուցվածքի մեջ հաստատում է կյանքի հրաշքը:

Նրա երազած-նախագծած մեծատառով Մարդը ոչ նիցշեական գերմարդու տարբերակն է, ոչ էլ անհեռանկարայնության ուղիներում տարուբերվող անհատը: Դա այն մարդն է, որը մտահոգված է ոչ միայն ինքնակատարելագործման, բարոյական բարձր շափանիշների կիրառման խնդրով, այլև աշխարհի սարք ու կարգի կատարելագործման, աշխարհի սովերենների վերացման, հողագնդի ծիածանակերպ լուսարարության մեծ հարցերով:

«Ամենամարդի» սևական իդեալը, իհարկե, երկնքից հղված հրեշտակակերպ արարածը չէ, այլ միանգամայն երկրային-հողածին էություն, որը պետք է թոթափի իր «նեղ շապիկը», ազատագրվի իրերի իշխանությունից, հակամարդու դիմակներից և ասպարեզ կոչի բարոյական կատարելության իր իսկ էության մեջ եղած հարուստ պաշարները:

Մի շարք առիթներով Սևակը իրեն համարում է «Վերծանող», «Տարբերակող», «Լուսարար», բանաստեղծներին առհասարակ «Աստծու քարտուղարներ» ու «պատվիրակներ», «Այսօրվա ու վաղձա դեսպաններ»: Նման դասակարգումների իմաստը մարդու սահմանագծումն է հակամարդուց, ճշմարտության վերծանումը, հետևաբար և մարդու նախագծումը՝ ոչ թե այն աշխարհի աստվածային օրենքներով, այլ այս աշխարհի անդաշն կերպերը ներդաշնակության բերող սահմանումներով:

Սևակի նախագծած մարդը ունի «հողանյութ կերպարանք»: Նա իրեն զգում է և իբրև պատմական ժամանակի, և իբրև բնության տիեզերքի մաս: Ինչպես հայտնի է, Պ. Սևակը քիչ է գրել բնության նյութով, իսկ եթե գր-

րել է, ապա գերազանցապես շանթի, կայծակի, անձրևի, շառաշի, հողմի և այլ պատկերային շարքերով:

Երևույթն ունի իր պատճառաբանությունը:

Դիմելով բնության բուռն, հուզախուով տարերքին, նրա շարժմանը, դրանով դարձյալ դառնում է մարդու հայտնաբերման գեղարվեստական ուղղությանը: Նա ասում է, որ մարդը ձևավորվում է ոչ միայն մշակութային քաղաքակրթության, այլև սոցիալական տեղաշարժերի, այլև բնութապաշտական կոորդինատներում:

Պարույր Սևակն ունի մի բանաստեղծություն, ուր կարդում ենք՝

...Առաջվա պես ուժն եմ սիրում,—

Նախ և առաջ՝ ուժը,

Հետո՝ ուժը՝ կրկին...

«Ուժի», «էներգիայի», նույնն է թե կրքի, տարերքի պաշտամունքը առհասարակ 20-րդ դարի բանաստեղծության հատկանիշն է, Մայակովսկու և Պաստերնակի, Ցվետաևայի և Ապոլինների, Վարուժանի և Զարենցի բանաստեղծական ճանապարհը դեպի աշխարհի «առեղծվածները» ըմբռնում, դեպի մարդու հոգևոր-ինտելեկտուալ, բարոյական և սոցիալական բարդ էության ճանաչումն:

Սևակը մարդու և աշխարհի, մտքի և զգացմունքի բարդ փոխակերպությունների մեջ էր տեսնում բանաստեղծության նոր ճակատագիրը, ուստի և թե՛ բանաստեղծություններում, թե՛ գեղագիտական հանգանակներում հատկապես ընդգծում էր «մտքի զգացմունքայնության» առաջնությունը, անհատական սկզբունքի ուժեղացման պահանջը: Անհատական սկզբունքի հետ է կապված մարդու իդեալական-կատարյալ դիմագծի և վարքագծի սևակյան կողմնորոշումը՝ արտահայտված բանաստեղծությունների մետաֆորական գլխավոր նշանների համակարգում:

Ինչպես՝

Եվ փառք աստծու,

Որ մենք կարող ենք մեզ մաքրել այնպես,

Ինչպես օվկիանոսն է ինքն իրեն մաքրում...

Կամ՝

Եթե շուրջս խավար լինի,

Մարդկանց համար փայլատակեմ,

Հասակով մեկ փովեմ գետին

Վհատության ճամփան փակեմ...

Նաև՝

Հանկարծ զգում եմ ինձ ազատ աթոպիս—

Ինչպես հովատակն՝ արտում սրձակ,

Ինչպես կրակը՝ վառվող անտառում...

Իրականության և իդեալի, կենցաղի և կեցության խաչմերուկներում Սևակը երևում է իբրև նորդարյա ռոմանտիկ, այդ հասկացության բլոկյան առումով, որը մեծ, իսկական, խստաշունչ ռեալիզմը համարում էր ռոմանտիզմի էպիկենտրոն: Բանաստեղծները չեն կարող շլիճել ռոմանտիկներ: Այդպիսին է նաև Պ. Սևակը, որի պոեզիայում խաչավորվում են իրականության վավերագրական-ռեալիստական գունագծերը և երազողի մարդկային բաղձանքները:

Սեակի պոեզիան երազանքների անընդհատ շղթա է՝ հասցված մաքսիմալիստական պահանջների աստիճանին: Այդպիսիք են «Մարդը ափի մեջ» գրքի հրովարտակային շնչի բանաստեղծությունները, այդպիսիք են «Ծղիցի լույսի» լուսերգական հղումները, նույն գրքի «Դիմակներ» բախումնային արձագանքները, «Իրերի» դատ ու դատաստանները, մյուս շարքերի այլևայլ պոռթկումները և այլևայլ ցանկությունների պատվիրանները:

Պարույր Սեակի ստեղծագործության առնչությամբ հաճախ է արտահայտվել այն միտքը, թե նա շատ բանաստեղծություններում գնում է ձևական փորձարարության, ստեղծում է ո՛չ այս, ո՛չ այն, այլ... էքսպերիմենտալ պոեզիա: Այս վերագրումի դեմ նա ընդվզում էր ոչ միայն բանավոր խոսքով, այլև գրավոր ելույթներում՝ քննադատական հոդվածներում, հարցազրույցներում, նամակներում՝ բովանդակության և ձևի փոխհարաբերության խնդիրը լուծելով հօգուտ... ներքին, օրգանական միասնության:

«Բանաստեղծությունը նախ և առաջ ձև է, այս բառի ոչ թե ձևական, այլ բովանդակային» իմաստով,—գրել է իր մի հոդվածում: Մի ուրիշ տեղ ասում է՝ «Ձևի հարց, եթե ըստ էության դատենք, չկա էլ, որովհետև կա միայն խորքի հարց»³⁷:

«... Երբ կա ասելիք,—շարունակում է Սեակը,—ապա դա չի կարող չբերել արտահայտման իր ձևը: Նայած թե ինչպիսին է ասելիքը՝ հի՛ն, թե նոր, թա՛րմ, թե բորբոսնած, կյանքի՞ց թելադրված, թե անցած օրինակների վրա ձևված, ժամանակակի՞ց մտածողությամբ հղացված, թե ծնված հնացած նմուշների հետ շփվելուց,—նայած թե ինչպիսին է ասելիքը, համապատասխանաբար կլինի և ձևը: Եվ ընդհակառակը՝ երբ առկա է նոր ձևը, ապա այն անկասկած արտահայտում է նոր բովանդակություն, և այստեղ «նորամուլություն» տեսնելը նշանակում է ոչ այլ ինչ, քան սեփական հնամուլությունը թաքցնելու ծպտյալ բացահայտ ձգտում»³⁸:

Այդպիսիք են Սեակի բանաստեղծական ձևերի ծագումնաբանական աղբյուրները. դրանք առաջանում են իմաստների հետ միասին, լուծում են երևույթների «միջուկի» խնդիրներ: Հիշենք «Դիմակներ» շարքի թատերականացված կառուցվածքները, «Ծղիցի լույսի» հրովարտակային-շարականային ձևերը, «Ծռածայն պատարագի» հանդիսավոր-պատարագային շունչը, բիրլիական Սուլամիթայի երգերգոցյան արժեքավորումը, սիրային խոստովանությունների՝ «Մարիամին» հղված աղերսանքի և դիմումների ողբերգական վերապրումները («Հանգստացրու ի՛նձ, հանգստացրո՛ւ...»), «Ա՛խ, տե՛ր Կսկիծ, Այսօր քան արդեն բավակա՛ն է», «Քո անունով, Մարիա՛մ, քո անունով...»), սիրային ապրումների («Անծանոթուհուն», «Ո՛ւր է գիշերը հազարմեկերորդ», «Գլխապտույտ» և այլն) դրամատիկ կառուցվածքը: Իրապես, նրա բանաստեղծությունների ձևը ծնվում է իմաստի հետ միաժամանակ, դրանց միջև չկան խզումներ, անհամաձայնություններ:

Ձևի և բովանդակության հարաբերությունը Սեակի իսկ խոսքերով ասած՝ ինչի-ի և ինչպես-ի համաձայնության խնդիր է, որը տարիներ շարունակ եղել է նրա առաջնային «մտատանջանքներից» մեկը, բերել վերջնական այն համոզմանը, թե՛ «ԻնՉ-ն է կարևոր և ոչ թե ԻնՉՊԵՍ-ը»³⁹:

Թեև ինչ-որ ժամանակ, գոհհիկ սոցիոլոգների գերիշխանության օրերին, որոշ բառերի (թեմա, հրատապ և այլն) պաշտամունքի շրջանում պաշտպանել է «ինչպիսի» դատը, սակայն արվեստի զարգացման բարենպաստ

պայմաններում վերջնականապես կանգնել է «ինչի» դիրքերում, որը նշանակում է մեծ բովանդակություն կամ հասարակայնորեն կարևոր ասելիք: Թեև ամբողջ էությունը շաղկապված էր բանաստեղծական հին ու նոր ավանդույթին, նույնիսկ կարելի է ասել, որ «ավանդների կախարդանքի» մեջ էր, այնուամենայնիվ Սևակը բանաստեղծական մտածողության զարգացման, արտահայտման ժամանակակից կերպերի հայտնագործման դավանանքին էր ներդրվել, աննահանջ դավանակիրը: Այդպես էր ըմբռնում իր խնդիրը դեռ բանաստեղծական մոտեցի օրերից՝ հայացքն ուղղելով դեպի նորարարական շրջի բանաստեղծները՝ Ուոլտ Ուիտմեն, Վլ. Մայակովսկի, Սիամանթո, Չարենց, այդպես էր ըմբռնում իր և ուրիշների խնդիրը արդեն կյանքի վերջին տարիներին, երբ բանավեճի շաժառիթով և իր իսկ փորձի ընդհանրացման կարիքով գրեց «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» հոդվածը:

Դեռ 1942-ին վերաբերող հայտնի նամակում նա սուր էր դնում գրական հայրենիքի՝ նոր բանաստեղծի ծագումնաբանության, «գեներտիկական ավազանի», նույնն է թե՛ գեղարվեստական ավանդների հենման կետերի, խնդիրը: Հենց այստեղ էլ ասենք, որ բնավ ճիշտ չի Սևակին վերագրված «ավանդախախտի-կանոնազանցի» վերագրումը, եթե շասենք ճիշտ հակառակը՝ գեղարվեստական թիկունքի կարևորության և անհրաժեշտության արթուն գիտակցությունն էր հուշում նայելու առաջ՝ «դեպի ուր» շարժվելու նշանաբանով:

Շարժում դեպի ժամանակակից մտածողությունը, դեպի բանաստեղծության ու պոեմի կառուցման նորագույն տիպարների հայտնագործումը՝ սա էր նրա տարիների մտատանջությունը, որ պսակվել է մի շարք գեղագիտական գլուխներով: Սևակի կապակցությամբ՝ նորարարություն բառը նշանակում է «հաղթահարված ավանդականություն»: Հատկապես կյանքի վերջին տարիներին և հետմահու նրա մասին գրված հոդվածներում այն աստիճան էր շեշտվում նորարարականը, որ սկսում էիր մտածել, թե նա «անհայտ մոլորակից» հղված բանաստեղծական առաքյալ է: Այնինչ իրականում լուծելով գեղարվեստական ահագին, մասշտաբային խնդիրներ՝ մարդու խոշորացման պլանով, այդուամենայնիվ, նրա բանաստեղծական ծննդաբանությունը կապված է գեղարվեստական արմատների, թիկունքի հետ: Սևակը ոչ ավանդական է ճիշտ այնքան, որքան պետք է լինի ամեն մի նոր բանաստեղծ: Նա իր դիմագծի տերն է և ոչ թե ուրիշների դիմակների կրողը:



Հաղթահարված ավանդականության սեակյան տարերքը նրան կոչում էր դեպի «ժամանակակից մտածողություն», որը, նրա հայացքով, ոչ միայն միանշանակ չէր, այլև բազմազոր, բազմաշերտ հասկացություն է, գեղարվեստական մի շարք սկզբունքների հանրագումար: Դրանցից մեկը և ամենահետաքրքրականը, անտարակույս, «բանաստեղծական անբանաստեղծության» սկզբունքն էր, որի «արմատները» թեև գալիս էին հեռավոր տարիներից, առաջին հերթին Սևակի նախընտրած բանաստեղծներից մեկի՝ Վլ. Մայակովսկու «պոետական լաբորատորիայից», սակայն արտահայտում էին զարգացման նորագույն ուղիների պարտադրանքը:

Պ. Սեակը գրում է. «Երբ «նոմինալիստ»-ների և «ռեալիստ»-ների սխույստիկական վեճը երկարաձգվեց այնքան, որ «համը դուրս եկավ», Թոմա Սքվինացիներից և Դունս Սկոտներից հետո եկավ Նիկողայոս Կուզանցին և, զարդացնելով նոմինալիզմը, սկսեց պաշտպանել «գիտական անգիտության» տեսությունը... Դա մի հերոսական քայլ էր մարդկային մտքի պատմության մեջ, որովհետև չէր նշանակում այլ բան, քան «վե՛րջ սխույստիկային»:

Այսպիսի մի «անցման հասակ»-ի ժամանակաշրջան է ապրում նաև արդի բանաստեղծությունը (այլուրեք՝ վաղո՛ւց, մեզանում՝ նո՛ր-նոր), որ «գիտական անգիտության» դեմ կարող է դնել իր «բանաստեղծական անբանաստեղծությունը»⁴⁰:

Այս սկզբունքը ուղղված էր անթրթիո և անհղացում պերճաբանության, այսպես կոչված՝ «գեղեցկախոսության», «գանգրահեր բառերի» շահարկման տարածված երևույթի դեմ՝ հանուն բառի արժեքի և բովանդակության հաստատման, հանուն բանաստեղծական խոսքի ճշմարտության:

Ահա նրա բանաձև-թելադրանքը՝

...Մինչև անգամ լավ է ավելի,
Բառերն իրար հետ կապ իսկ չունենան,
Քան թե չունենան կշիռ ու արժեք:

Սեակի պոեզիան, իհարկե, հենվում է մետաֆորական բարդ կառուցվածքների, այսպես կոչված, բարդ զուգորդությունների վրա: Այդուամենայնիվ, հիմնական ատաղձով պարզ և ոչ թե պարզունակ պոեզիա է, որն ազատագրվել է, նրա իսկ բառով ասենք՝ ավելորդություններից, պատկեր-համեմատությունների անհարկի կուտակումներից և դարձել է վերին աստիճանի կենտրոնաձիգ ու մկանուտ:

Նրա ստեղծագործությունը բարդ և պարզ պատկերային շարքերի համադրություն է. բարդ՝ ոչ անհասկանալիության աստիճանի և պարզ՝ ոչ հանրամատչելիության որակով:

«Բարդ-պարզ» բանաստեղծության օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք դրանցից միայն մեկը՝ «Բարի իրիկունը», «սիրո հայտնության» ցնցող վավերաթուղթը: Բարդ զուգադիպությունների վրա կառուցված բանաստեղծությունները «մտավարժություններ» չեն ամենևին, ինչպես ենթադրում էին նրա ընդդիմախոսները, այլ հասունության պաթոսի արտահայտություններ: Սեակի հասունությունը նոր ժամանակի «ատեղծվածները» ըմբռնելու, ինչպես նաև արդեն մարդկությանը հայտնի, արդեն խոր արմատներ նետած բարոյական արժեքների հաստատման և որոնումների արդյունք էր: Դա առավելապես արտահայտվեց «Եղիցի լույս» գրքում, որտեղ նրան հետաքրքրում էր ոչ այնքան «թեմատիկական լայնությունը», որքան դիտողությունների, տրամադրությունների, հուզապրումների խորությունը:

Սեակի մետաֆորին խորթ էր հոգեկան խլությունը կյանքի սուր կետերի հանդեպ: Նա ևս այն մտքին էր, որ յուրաքանչյուր ճշմարիտ բանաստեղծ նախ և առաջ պարտավոր է ունենալ ժամանակի սուր ցավերի զգացողություններ՝ հոգեկան դրամայի, անգամ ողբերգական վերապրումների, — այլապես նրա խոսքը չի կարող ունենալ ներգործման ուժ, մարդկայնության և գեղեցկության արթնացման գերխնդրի հնարավորություն: Այս կետում նույնպես Սեակը ձայնակցում էր դասական ավանդներին, ձգտում էր խորքերին:

Դա բազմաստիճան գործողություն է: Վերցնենք «Անտառի վեպը»: Սկզբում առարկայի մի «նշանի» հիշատակությունից (անտառը պատմում է մի վաղնջական առասպել), այնուհետև անցնում է մյուս «նշանին» (ծնվում է անանուն այն էակը, որը պետք է հետագայում մարդ կոչվի), ապա անցնում է հաջորդին, ծնվում է հազարամյա թախիծ-կարոտը, մինչև որ ասպարեզ է հանում կախարդական հեքիաթը՝ մեծատառով Մարդու երազանքը: Նշանից-նշան բանաստեղծը շարժվում է դեպի էություն խորքը, մինչև որ նվաճում է «զաղտնիքը»: Նա որոնում է ոսկին (հիշենք «Միայնակ ծառը»՝ անտառային շանթարգելի կերպարով), որոնում է ոչ թե ալքիմիկաբար, այլ երկրաբանի պես, երևույթը պեղելով ծալք-ծալքի հաջորդականությունը: Պ. Սևակի գեղարվեստական-պատկերային համակարգը հենվում է նաև այլ սկզբունքների՝ բանաստեղծության պատմողական հնչերանգների կիրառության, ասմունքայնության, բախումայնության, թերասացության, «արձակայնության», «ոճի իջեցման» և այլն, և այլն: Այս իսկ սկզբունքների շրջապատում առանձնապես շեշտվում է նրա հակումը դեպի համանվագայնությունը (սիմֆոնիզմը) և բազմաձայնությունը (պոլիֆոնիզմը), որոնց վրա դրվում են ժամանակակից աշխարհի բարդությունները, ժամանակակից մարդու բարդ հոգեկառուցվածքի յուրացման պատմական մեծ առաքելությունը: Պոեզիայի «մեծ ուղեծիր» դուրս գալու պայմանը նա համարում էր ոչ թե «սրտալի զեղումը», այլ «ոգեղենացած ասմունքը», «հոգևոր հայտնությունը»՝ սիմֆոնիզմը, որի շնորհիվ երգը խորանում-մեծանում է՝ «Ինչպես... սենյակը մեծ հայելու մեջ...»⁴¹:

Մտածողության սիմֆոնիկ ելակետը նա համարում է ոչ թե ինքնակենսագրական տարր, այլ դարի պոեզիայի ընդհանուր մտածողության ձև: Սիմֆոնիզմը և մյուս պահանջները, ըստ Սևակի, արտահայտում են զարգացման օրինաչափությունը և ոչ թե առանձին անհատների քմահաճույքը:

7

Պարույր Սևակը բանաստեղծական որոշակի միտումների ու սկզբունքների հավատարմագրված բանաստեղծ է: Ինչ նա անում էր, անում էր ոչ միայն, այսպես ասած, «մուսանների ներշնչանքի» լիցքերով, այլև որոշակի նպատակասլացությամբ:

Զարմանալի երևույթ. հախուռն, ինքնամոռաց, վերին աստիճանի կրքոտ բանաստեղծական իրառնվածք լինելով, Սևակը հետազոտողի իսկական խառնրվածք էր նաև՝ որոնող, հավասարակշռված, փաստերով զինված, խոր գիտելիքների տեր:

Ինչ որ անում էր գիտության ասպարեզում, անում էր բացառիկ նվիրումով ու խորացումով, անում էր փաստերի, ապացույցների, եզրակացությունների մի ամբողջ շտեմարան շարժելով: Դրա պերճախոս վկայություններն են հայ դասականների՝ Գրիգոր Նարեկացու, Հովհաննես Թումանյանի, Պետրոս Դուրյանի, Նղիշ Չարենցի ստեղծագործության քննությունները, պատմադիտական և լեզվաբանական հոդվածները, Անանուն պատմիչին նվիրված անախյ հետազոտությունը, ժամանակակից բանաստեղծության հարցերի քննությունները, որոնց շարքում է «Հանուն և ընդդեմ ռեալիզմի նախահիմքերի» գեղագիտական մեկնությունը, նրա խորաթափանց գրախոսություննե-

րը, դեռևս անտիպ «Գրական նամականին», անավարտ այլ ուսումնասիրություններ և, վերջապես, «Սայաթ-Նովա» մենագրությունը:

Սայաթնովագիտությունը,—սկսած Գ. Ախվերդյանից՝ Դավթարի բանիմաց մեկնաբանից, մինչև մեր օրերը,—անցել է երկարամյա ճանապարհ և, կարելի է առանց չափազանցության ասել, կատարել է բանասիրական-աղբյուրագիտական վիթխարի աշխատանք: Հայրենական և այլալեզու սայաթնովագիտությունը, անցնելով նյութի «նախնական կուտակման» փուլը, Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Կ. Կեկելիձի, Մ. Հասրաթյանի, Գ. Լևոնյանի, Գ. Լեոնիձի, Գ. Ասատուրի և այլոց ջանքերով ստեղծել է Սայաթ-Նովայի՝ խաղերի վերծանման տեքստաբանական հարուստ ավանդներ, որոնց նշանակությունը անգնահատելի է, մասնավորապես, կովկասյան բանասիրության պատմության համար:

Պարույր Սեակր «Սայաթ-Նովա» (1969) հետազոտությունը, իր առաջին՝ «Երբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» և վերջին՝ «Ծանոթագրություններ» գլուխներով սայաթնովագիտությանը թելադրում է նոր անելիքներ. պարզել ոչ միայն հանճարեղ աշուղ-բանաստեղծի կենսագրության առեղծվածները և ստեղծել նրա գիտական կենսագրությունը, այլև նախապատրաստել նրա խաղերի նոր, առավելագույն ճշգրիտ, գիտականորեն մինչև վերջ փաստարկված հրատարակություն:

«Երբ է ծնվել Սայաթ-Նովան» գլխի մեջ հարցի պատասխանը համադրվում է հրապարակում եղած տեսակետների խոր և հիմնավոր քննություններին, սեփական տեսակետը հաստատվում է նոր ապացույցների վերին աստիճանի հստակ դրվածքով: Մեծ աշուղ-բանաստեղծի ապրած ժամանակի պատմական-քաղաքական անցքերի, մարդկային հոգեբանության, կենցաղի, ժամանակի հայերեն, վրացերեն և ադրբեջաներեն բառարանի հարուստ իմացությունները, միանալով բանասերի վերլուծական ներքնատեսությանը, կռահումների ինքնատիպությանը և գիտական ռեալիզմին, շասենք վերջնական, բայց կայուն և համոզիչ հիմքերի վրա են դնում հայ ու վրաց բանասիրությանը երկար տարիներ զբաղեցրած երկու անհայտների՝ Սայաթ-Նովայի ծրնրդյան թվականի և նրա սիրո առեղծվածի լուծումը: 1722 թվականի և արքայադուստր Աննայի «գյուտերի» վավերացումից բացի, Սեակր գիտական շրջանառության մեջ է դնում նաև մի շարք էական կենսագրական «մանրուքներ», որոնք իրենց արժանի տեղը կունենան Սայաթ-Նովայի կյանքի գիտական տարեգրության մեջ:

«Ծանոթագրություններ» բաժինը սովորական հավելված չէ և ոչ էլ տեղեկատու ապարատ: Այստեղ առաջարկվում են Սայաթ-Նովայի տաղարանի բաղմամբիվ նոր ընթերցումներ և հերքվում են հատկապես 1963-ին, հոբելյանի օրերին, ասպարեզ խուժած նորընծա «սայաթնովագետների» տասնապատիկ սուտ ու սխալ, կամայական ու անճոռնի «մեկնաբանություններ»: Գիտական տրամաբանության ուժով Սեակր վիճում է ոչ միայն սայաթ-նովյան բառերն ու ծածկագրությունները խեղաթյուրողների, այսուհետ կոչված. «ոմանտիկ բանասերներ»՝ ֆանտաստիկական ստեղծի հետ, ճշտելով նրա բառարանի իսկական իմաստները, այլև Սայաթ-Նովայի անհատականության վրայից դեն է նետում հավուրպատշաճության համար կամ «պատմությունը զարդարելու» նպատակով հորինված այն առասպելները, որպիսիք մեծ չափերով մթերվում էին գոեհիկ սոցիոլոգիական գրականագիտության ու պատ-

մագրության ամբարներին: «Գունավոր ակնոցներ» փոխարեն ասպարեզ տալով մտածող ու զգացող անհատի քննախույզ հայացքին, Սեակը բանավեճում հաստատում է պատմականության սկզբունքը որպես գիտականության գերագույն չափանիշ: Սայաթ-Նովայի սիրո փոխոտփայլության «լավատեսական» կոնցեպցիան, Սայաթ-Նովայի՝ «ժամանակի զարգացած անձնավորության, տեսակետը, Սայաթ-Նովայի խաղերում կենդանի բնության ներկայությունը «հաստատող» հայացքը, Սայաթ-Նովայի՝ «աստվածամերժի ու աստվածամարտիկի» առաջադրույթը և բազմաթիվ այլ իրազանցություններ ու մտազանցություններ Սեակը քննադատում է ոչ թե թուցիկ հակադրություններով (սա ճիշտ է, սա սխալ է սկզբունքով), այլ ասպարեզ է բերում բանավեճին անհրաժեշտ պատմագրական փաստերի ու հոգեբանական-տրամաբանական հետևությունների ծանրակշիռ զինանոց, գիտական թերահավատության՝ փաստը հակափաստով ստուգելու՝ գիտնականին պարտադիր կողմնորոշում:

Ծանոթագրությունները, ըստ էության, լրացուցիչ նյութերով ամբողջացնում են Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության աշխարհի այն պատկերը, որ եղել է Պարույր Սեակի հետադոտության գլխավոր խնդիրն ու նպատակը:

«Սայաթ-Նովա» աշխատության «Երկու խոսքում» Սեակը իրավացիորեն դրում է, որ ժամանակը պարտադրում է սայաթնովագիտության աղբյուրագիտական ոտքը տեղաշարժել դեպի նրա գրականագիտական թևը: Իհարկե, ճիշտ չի լինի ասել, որ գրականագիտական թևը բոլորովին անգործության է մատնված եղել: Հովհ. Թումանյանի, Նիկ. Աղբալյանի, Վ. Բրյուսովի, Մ. Աբեղյանի խորիմաստ գնահատությունները, հայ և վրացի բանասերների ուսումնասիրություններում եղած արժեքավոր զննումները բերել են Սայաթ-Նովայի աշխարհի առանձին կողմերի ճանաչողության ուղադրության արժանի դրվագներ և տվել են այնպիսի բանալիներ, ինչպես ասպետական սիրո թումանյանական կոահումը, նրբերանգի և ոչ թե գույնի բանաստեղծի բրյուսովյան դիտողությունը, Մ. Աբեղյանի նկատողությունները Սայաթ-Նովայի խաղերում Գողգի անհատականության ու կենդանի բնության բացակայության մասին և այլն և այլն:

Բայց սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ Սայաթ-Նովայի ամենավերջին հետազոտողը՝ Պարույր Սեակն է առաջին անգամ ոտք դնում նրա աշխարհի բոլոր անկյուններն ու խորշերը, նրա հոգեկան կյանքի բոլոր ելումուտները, նրա դերի մեջ մտած՝ նրա հետ նորից անցնում է անցած ամբողջ ճանապարհը՝ նայում է այնտեղ, ուր նայում էր Սայաթ-Նովան, տեսնում է այնտեղ, ուր ասպետաբար բարեկամության էր կանչում Մեծ Ըղձավորը, զանգատվում է այնտեղ, ուր մոլեգնում էր Մեծ Բեզարածը, հանդարտվում է այնտեղ, ուր խաչ ու խաչվառ էր աղոթում փոքր մարգարեն:

Գրականագիտական մենագրությունները, եթե դիմենք դերասանի արվեստի մասին թատերագիտության առաջարկած սահմանումներին, լինում են երկու բնույթի՝ ցուցադրող և վերապրող: Առաջին դեպքում հետազոտողը բայց առ քայլ շարադրում է իր առարկայի հետ կապված բոլոր փաստերը, անշտապ նկարագրություններով բոլորում է էական ու անէական մանրամասնությունները, հետևողականութամբ դասակարգում է հեղինակի կյանքի հանգամանքներն ու ստեղծագործական թեմաները: Երկրորդ դեպքում հետազոտությունը կառուցվում է այնպես, որ նրա ապացույցների տրամաբա-

նական ու հոգեբանական համակարգը գլխավորն նվաճում է ընթերցողին, նրա հայացքը շրջելով դեպի ուսումնասիրվող հեղինակին զբաղեցրած գլխավոր գաղափարը:

Պարույր Սեակի աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի վերապրումն է: Սեակը ստեղծել է իր՝ Պ. Սեակի, Սայաթ-Նովան, Մեծ Հղձավորի ու Մեծ Բեզարածի սեփական պատկերացումը: Դա կենդանի, անպայմանական, հոբելյանական փայլից ու քրեատոմատիական ողորկությունից ազատված, ժամանակի մեջ գործող և ժամանակի հետ շարժվող Սայաթ-Նովան է: Սովորաբար «վերապրված մենագրությանը» սպառնում է կանխակալության և փաստական նյութի նվազ հագեցման վտանգը: Սեակի մենագրությունը, այս տեսակետից, գերազանց ուսումնասիրություն է: Կանխակալության ու նախապաշարվածության ոչ մի հետք: Փաստական հարուստ հագեցում՝ հայերեն, ադրբեջաներեն և վրացերեն խաղերի միասնական հենքի վրա,— առաջին անգամ է չըջանառության մեջ դրվում այս միասնական հենքը,— նա առաջարկում է Սայաթ-Նովայի աշխարհի առավել լիակատար ընթերցում:

«Մեծ Հղձավորի և Մեծ Բեզարածի» գրականագիտական սյուժեից բացի, գրականագետը քննում և զննում է առարկայի այնպիսի կողմեր, որոնք նրման ծավալով առաջին անգամ են արծարծվում սայաթնովագիտության մեջ:

Դրանցից մեկը միջազգային այն ընդարձակ տեսադաշտն է, որի վրա դրվում են Սայաթ-Նովայի խաղերը: Առաջինը Հովհ. Թումանյանն է ակնարկել Շեքսպիրի Սոնետների և Սայաթ-Նովայի Դավթարի ներքին աղերսները, խոստացել է մեկ անգամ էլ անդարդառնալ այդ հարցին և ինչ-ինչ պատճառներով չի վճարել իր մուրհակը: Բացառիկ մի պարզատեսությամբ Սեակը իրացրել է թումանյանական կռահումը, բացահայտելով Արևմուտքի և Արևելքի հանդիպումը՝ կեցության մեծացման և մարդու աստվածացման ոլորտում:

Շեքսպիրի սոնետների և Սայաթ-Նովայի խաղերի նմանություններով Սեակը հաստատում է հումանիզմի և համամարդկայնության այն ընդհանուր մթնոլորտը, որի պատգամախոս-մարգարեներն ու արդարախոս նահատակներն են եղել բոլոր դարերի գրական այն մեծությունները, որոնք Վ. Բրյուսովի բնութագրությամբ՝ «երկնից վեհ ընծաներն են, որ ուղարկվում են ոչ ամենքին և ոչ հաճախակի: Դրանք նախախնամության ընտրյալներն են, որոնք օրհնանք են դրոշմում իրենց դարի և իրենց հայրենիքի վրա»⁴²:

Դրական ընթացքի միջազգայնական միասնությունը Սեակը հիմնավորում է նաև այլ «կապերով», մասնավորապես ֆրանսիական տրուբադուրների և գերմանական մինենզինգերների ու Սայաթ-Նովայի խաղերի համադրությամբ, արևելյան դասական բանաստեղծության ու Սայաթ-Նովայի գեղագիտական ըմբռնումների ընդհանրություններով ու տարբերություններով, 18-րդ դարի իմացական այլևայլ աղբյուրների հետ ունեցած անմիջական ու ակամա առնչություններով:

Լիակատարության մյուս պերճախոս ապացույցը հայրենական գրականության լայն շառավիղի մեջ Սայաթ-Նովային տեղադրելու հարցասիրությունն է: Դր. Նարեկացին և պայմանական Քուչակը՝ հայրեններով, Նաղաշ Հովնաթանն ու միջնադարյան մյուս բանաստեղծները Սեակի գրքում, այսպես կոչված, սովորական նախորդներ՝ գրական քաղվածքների աղբյուրներ չեն: Սեակը չի էլ զննում ուղղակի ազդեցության՝ նախորդների շարունակման կամ օգտագործման խնդիր:

«Հետադարձ հայացքով» նաև աշխատում է գտնել հայոց բանաստեղծության շղթայի զարգացման դինամիկան՝ արտացոլված նախորդների ու Սայաթ-Նովայի հոգու կառուցվածքում և ոչ թե բանասիրական այն կուպիտ ու անկենդան սխեմաներում, որոնցից հաճախ են կառույմ միջնադարյան գրականության և աշուղական պոեզիայի հետազոտողները, պատահական «գլուխերն» ու պատահական զուգադիպությունները ներկայացնելով որպես «օրինաշափություն»:

Բնագրից առաջ Սևակը կարդում է ենթաբնագիրը, տառի փոխարեն առաջամաս է բերում «համեմատվող» բանաստեղծների ոգին և այդ հիմքի վրա կատարում է բանաստեղծության ներքին տեղաշարժերը ապացուցող խոր ընդհանրացումներ: Իրենց խորությունամբ ու ավարտվածությամբ փայլուն են այն բնութագրությունները, որ վերաբերում են Գր. Նարեկացու և Սայաթ-Նովայի՝ երկու Մեծ Ըղծավորների ողբերգությանը, նրանց նմանություններին ու տարբերություններին, նրանց աշխարհի ընդհանրությունը: Գր. Նարեկացին, գրում է Սևակը, Աստծուն հավասարեցնում է սիրո, իսկ Սայաթ-Նովան իր սերը հասցնում է Աստվածության:

Սայաթ-Նովային իր իսկական բովանդակությամբ, արմատներով, բնով ու ստեղծագործության կատարին փողփողացող գաղափարներով կարգալու համար լիակատարության հիշված ապացույցներից ավելի վճռական հանգամանք է՝ ժամանակի հետ նրա աշխարհը կապակցելու և ժամանակի մեջ ներան բացելու առաջադրությունը: Հանձարեղ աշուղ-բանաստեղծի աշխարհայացքի, նրա անհատականության ու գործի պատմական ու արդիական արժեքի մասին ճշմարիտ գիտական խոսք ասելու համար Սևակը, անհրաժեշտաբար, դիմել է երկու իրականությունների լույսերին: Մեկն այն իրականությունն է, որի հարազատ ծնունդն էր Մեծ Ըղծավորն ու Մեծ Գանգատավորը՝ սիրո խռովքներով ու վիրավոր երազներով, տառապանքով ու գանգատներով, մյուսն այն իրականությունն է, որի անունից հետազոտողը գրահատության խոսք է ասում մեր նոր բանաստեղծության «արքայական սկզբի»՝ Սայաթ-Նովայի ստեղծագործության արդիական ու հավերժական արժեքի, նրա ժառանգության կենդանի շնչի ու «գրի ուրիշության» մասին:

Հետևելով Սայաթ-Նովայի աշխարհի կորագծին՝ անձնական դրամայից մինչև հասարակական արատները ըմբռնելու յղբերգություն,—այստեղից էլ մինչև «աստծո ծառայություն», սիրո աղոթքներից մինչև անարդար աշխարհի դեմ ուղղված անեծք, այստեղից էլ մինչև քրիստոնեական համակերպություն նույն աշխարհի հետ,—Սևակը այնպես է կարդում խաղերի էջերն ու խաղերի լուսանցքները, որ դրանք երևում են որպես «պատմության հիշատակարաններ»:

Հետազոտողի տեսակետով, որի հետ չի կարելի չհամաձայնել, Սայաթ-Նովայի ողբերգությունը իր դարի «մտածող եղեգնի» հումանիստական լայն երազների և «նեղ աշխարհի» հավերժական վեճի տրամաբանական վերջավորությունն էր⁴³:

Վ. Բրյուսովը Սայաթ-Նովային անվանել է երանգների բանաստեղծ: Համաձայնելով այս գնահատությունը, Սևակը Սայաթ-Նովայի պոեզիան համարում է ինքնաշրջումների շարան: Հետազոտողը ասպարեղ է բերում իր ձիրքն ու ջանքը՝ գտնելու սայաթնովյան ապրումների հարյուրավոր երանգներն ու նրբերանգները: Նրա աշխատությունը Սայաթ-Նովայի աշխարհի ե-



Համո Սահյան

նասիրական ուղղությունը և նոր ուղիներ է պարզում հետագա ուսումնասիրությունների համար:

ՀԱՄՈ ՍԱՀՅԱՆ

1

Ձանգեզուրում կա մի գետ,
Որ խոսում է ասի հետ,
Հոսում է օրնիրուն...
Գետի ասիին այն վճիտ
Կա անպահույժ մի խրճիթ —
Գեղջկական մի տուն:

Կառուր ունի նա ծաղկած
Եվ պատի տակ թեք ընկած
Մի գերանացու...
Բակում թփեր կան վարդի,
Խանում-խաթուն մի բարդի
Ու երեք ածու:

Սա Համո Սահյանի (Համո Սահակի Գրիգորյան) հայրական տունն է՝ Որոտանի եզերքին, կոր գյուղակում: Այստեղ է ծնվել Համո Սահյանը կամ 1914-ին կամ 1915-ին: Առաջինը հաստատում է տան տոհմական «Կարմիր դավթարը», երկրորդը՝ գյուղի ծխական քահանայի մատյանը: Այդ փյուտակված տանն է ապրել իսախ պապի նախնական մեծ գերդաստանը, այդտեղ է նստել իրիկնահացի, այդ խրճիթի շեմից է սկսվել ապագա բանաստեղծի աշխարհաճանաչողությունը: Կրթությունը Համո Սահյանը սկսել է

րանգների մի կատարյալ տոնահանդես է. նա բացում է Սայաթ-Նովայի սիրո հումանիզային բառարանի ու բեզարածության փակագծերը, նրա խորունկ տրտմության ու արդարության պատգամախոսության, հեթանոսական զվարթության ու քրիստոնեական մոալլության հրանգները՝ ճշգրիտ թարգմանելով Սայաթ-Նովայի խաչակրությունն ու դարդի վիթխարիությունը, սիրո գերությունն ու սիրո նախավայելքը, նրա դրաման ու ողբերգությունը, օրհնանքըն ու անեծքը, Տրտունջըն ու Զղշումը:

Պ. Սևակի «Սայաթ-Նովա» հետազոտությունը մեր գրականագիտության բարձր հասակը վավերացնող հրեույթ է: Այն վերաշրջում է միջնադարյան գրականությունը նվիրված մենագրությունների ավանդական-բա-

լոր գյուղի դպրոցում, ուր տարիներ առաջ իբրև ուսուցիչ աշխատել էին բանաստեղծ Գառնիկ Քալաշյանը, այնուհետև Ակսել Բակունցը՝ «Ալեքսան վարժապետը», որը, ժամանակակիցների պատմելով, իր արևային լույսի հետագիծն էր թողել բոլոր լորեցիների հոգեկան աշխարհում:

1927-ին տասներեքամյա Համո Սահյանը, որ գյուղական դպրոցում ընդամենը սերտել էր հայոց այբուբենը, թողնում է հայրենի քարափներն ու ձորերը՝ «շորաթանով ու ձավարով լի պարկը շալակին» հայտնվում է Բաքվում և հանգրվանում մորեղբոր հարկի տակ: 1935-ին ավարտել է միջնակարգ դպրոցը, 1939-ին՝ Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի լեզվագրական բաժանմունքը: Սկզբում աշխատել է իբրև լրագրող՝ Սիսիանում և Բաքվում, այնուհետև ծառայել է Կասպիական ռազմածովային նավատորմում (1941—1945), միաժամանակ կատարելով բանաստեղծական փորձեր: Առաջին ոտանավորները, սկսած 1945-ից, տպագրվել են «Որոտան» շրջանային (Սիսիան) և «Կոմունիստ» (Բաքու) քաղաքային թերթերում:

Մի օր էլ, դեռ գինվորական ծառայության մեջ գտնվելիս, բանաստեղծությունների մի փունջ է ուղարկում Ստ. Զորյանին՝ ամենախստապահանջ գրողին:

1944-ին Զորյանի նամակ-հրավերով գալիս է Երևան և հյուրընկալվում նրա ընտանեկան հարկի տակ: Զորյանին առանձնապես գրավում է «Նաիրյան դալար բարդի» բանաստեղծությունը: Զորյանը 1944-ին զեկուցում է կարդում Հ. Սահյանի մասին, բարձր գնահատելով հատկապես ապրումների արտահայտման բնականությունը, կենդանի թրթիռները, անկեղծությունը, կարոտի և սիրո բանաստեղծությունների ճշմարտությունը, ժողովրդական երգերի ոճավորումները, պատկերի անկրկնելիությունը («Ա՛խ, ասես խարույկ լինեն՝ բռնկված կանաչ բոցով» և այլն): Զորյանի զեկուցման բնագիրը տրպագրվեց 1974-ին «Սովետական գրականություն» ամսագրի մայիսյան համարում²: Զորյանը Սահյանի հայտնությունը համարում է Հայրենական պատերազմի արտահայտություն, մի հանգամանք, որ ինքը նույնպես հաստատում է հետագայում գրած հոդվածներում և վերած հարցազրույցներում (օրինակ, Լևոն Մկրտչյանի հետ ունեցած՝ «Պեզիան օգնում է մարդուն» զրույցում)³: Սա... Զորյանի հսկողությամբ և խմբագրությամբ 1946-ին լույս տեսավ առաջին՝ «Որոտանի եզերքին» ժողովածուն:

Ստ. Զորյանի ուշադրությանը Սահյանը հետագայում պատասխանեց ձոն-նվիրումով, որում կան այսպիսի տողեր.

Դուք հոր նման խիստ եք եղել,

Ու հոր նման ներող,

Ձեր խորհուրդը խորն է եղել

Ու խրատը՝ գերող⁴:

«Որոտանի եզերքին» գրքի վերաբերյալ տպագրվեցին ոգեշունչ գրախոսություններ, ուրախության խոսքեր: Եվ, այսպես, ծնվեց նոր բանաստեղծը՝ Նյութ ունենալով գերազանցորեն ծննդավայրի աշխարհագրական կետերը, իր կարոտներն ու սէրերը, հավատարմությունն ու հավատը, որի բարձրագույն արտահայտություն էր «Նաիրյան դալար բարդի» քրեստոմատիական բանաստեղծությունը (ի դեպ նույն այդ օրերին ռուս թարգմանչուհի Մարիա Պետրովիչը տողացիի հիման վրա տվեց բանաստեղծության բնագրին համարժեք թարգմանություն):

Համո Սահյանը հետադադրվում գրում է «Պատերազմը ավարտվում է զինվորի մեջ և շարունակվում է մարդու հոգում», ապա պատմում է իր բանաստեղծության ստեղծագործական պատմությունը, որի դրդապատճառը եղել է «Հեռու, հեռու, հեռու» տողը⁵:

Վոլգայի ափին հիշել է բարդու ծառը: Դա այն ժամանակ էր, երբ, ինչպես ասում է, հրացանը բահի պես էր բռնում և ապրում էր հեռավոր մանկության կարոտներով:

«Որոտանի եզերքին» ժողովածուն առաջ բերեց որոշ ընդդիմադրություններ, իբրև թե Սահյանը կյանքի բազմակողմանի հարստությունը խցկում է «Որոտանի նեղ կիրճի մեջ», իբրև թե տուրք է տալիս ֆուկլորային պարզունակ մտածողությանը և միակողմանիորեն հափշտակված է լուկ բնության առանձին պատկերների նկարագրությամբ:

Թեև Համո Սահյանի պոեզիան հնչում էր «տոպոգրաֆիական» պաթոսով, ծննդավայրի քարտեզի՝ Որոտանի, Գյազբեղի, Սալվարդի աշխարհագրական կետերի մեծաքանակով, սակայն դրանից նա բնավ չէր դառնում ազգագրագետ-ֆուկլորիստ, կուլորիստ ոճավորող, ինչպես դրությունը պատկերացնում էին ընդդիմախոսները: Բանն այն է, որ որոտանյան շարքով Սահյանը արտահայտում էր ոչ տեղական տազնապներ ու ոչ միայն անձնական ապրումներ: Այդ շարքի հիման վրա Սամուիլ Մարշակը գրեց. «Ինձ իսկական հաճույք են պատճառել Համո Սահյանի խորունկ, սեռուն բանաստեղծությունները... Նրա պոեզիայում ամփոփված է բանաստեղծական ինքնատիպ հմայքով լեցուն մի ամբողջ աշխարհ»⁶:

Թեև զրնգում էին հեղինակությունների բարձր գնահատականներ, այդուամենայնիվ, Համո Սահյանը ինչ-որ անցանկալի եղանակով համաձայնեց քննադատության պահանջներին ու հրահանգներին, որոշ ժամանակ դուրս եկավ նվաճածի սահմաններից:

Մենդավայրի կարոտն ու ռազմի հաղթանակի հավատն արտահայտող «Ծախրյան դալար բարդի» («Ծն երգիչ հրի, սրի, շահ չունեմ քո սիրուց զատ, Բեզ նման կանաչ կյանքով քեզ համար ելած մարտի, Կմեռնեմ, միայն թե դու դարերում ազատ խշշաս, Իմ հեռու, հեռու, հեռու Նախրյան դալար բարդի») ուժեղ բանաստեղծության հեղինակը գրեց և հրապարակեց «Առապաստ» (1947), «Սլացքի մեջ» (1950), «Միածանը տափաստանում» (1953), մեծամասնաբար թույլ ու սխեմատիկ գրքերը՝ կիսագուսանական շնչով և անկոնկրետ հղացումներով: Զիշտ է, վերջին ժողովածուի մեջ կային սահյանական բռնկումներ՝ ժողովրդական շնչով, սակայն դրանք չդարձան լիարժեք բանաստեղծություններ:

Բանաստեղծական կորցրած աշխարհը վերագտնելու փորձ էր «Բարձունքի վրա» ժողովածուն (1955), որով որոտանյան նախորդ երգերին հավելվում են նորերը (մանկության և պատանության արժարժումներով), գրում է մի շարք ուժեղ, թրթռուն պատկերներ, որոնց թվում էր, օրինակ, «Հորթը».

...Մի հորթ է նստել թևք ձորալանջին,

Թփերում կորած կածանի վրա,

Կարծես քանդակված մի տերև լինի

Մոր լեզվի հետքը ճակատին նրա...

Մորթն է թրթռում, երբ ճոճվող թփի

Տերեր հանկարծ քսվում է նրան,
Եվ թրթռում է մորթի հետ նրբին՝
Սաղկած մասրենու ստվերը վրան...

Այս և մյուս բանաստեղծությունների վերաբերյալ ուռա քննադատ Բ. Ռունինը գրեց. «Հավանորեն ոչ միայն ես, այլև շատ ընթերցողներ Սահյանի բանաստեղծություններում լսում են հանրածանոթ մոտիվներ: Ինչպիսի՞ մոտիվ: Կարծում եմ՝ եսենիսյան: Առաջին հայացքից միայն պետք է զարմանալ: Վայրի ժայռերի կուտակում, ժլատ, քարքարոտ հող, կովկասյան բլուրների անհղ վեհություն, որն այստեղ, Զանգեզուրի լեռնաշղթայի բարձունքներին, փրփրաբաշ լեռներում ոլորվող Որոտանի ափերին առանձնապես խիստ է, նույնիսկ ասկետիկ,—այս ամենը որքան հեռու են մեր Ռյազանի բնությունից: Ամեն ինչ ուրիշ է և հանկարծ՝ հոգեկան աշխարհի նույն շարժումները, նույն սրտամերձ քնքշությունը, նույն էլեգիական թափանցումը»¹:

Ռունինը խոսում է նաև Սահյանի հնչերանգների ոչ օտարածին, այլ բնական ծննդի մասին, որի առարկայական ցլացումներն են էլեգիական տիուր շեշտերով հագեցած բանաստեղծությունները («Մի անգամ էլ ոտքս դնեմ պատանության արահետին...», «Անտառում», «Ամպ է նորից», «Քամու համբույրը» և այլն), որոնց կապակցությամբ Գուրգեն Մահարին գրեց, թե Համո Սահյանի գրչի տակ բնության պատկերները դառնում են «բնավորություններ» ու «կերպարներ»², ինչպես՝

Ալեկոծվում էր անտառը հուզված,
Ու ոսկեզօծված գլուխն օրորում,
Իր մեծ գրկի մեջ քամու համբուրած
Փոքրիկ տիռն էր կարծես որոնում:

Համո Սահյանը որոտանյան շարքերի համար անվանվեց «լեռնային բնության երգիչ», որին մատչելի են բարձր գագաթներն ու խոր կիրճերը, ամպերն ու արծիվները, նա ոչ թե տարված է լեռնային բնության էկզոտիկայով, այլ դա դիտում է իբրև իր կենսագրության մի հատված՝ խնքնակենսագրությունը: Նա դիմում է լեռների արձագանքին, ամպերի որոտին, բարձունքներին, մանկությանը և այլն, արտահայտելու աշխարհի ջահելությունը և ոչ թե «անադարտ բնության» ու «եղծված քաղաքակրթության» հակադրությունը:

Ահա թե ինչու նրա ստեղծագործության մեջ ոչ թե միաստիկացված, դեկորատիվ, հեռավոր բնությունն է, այլ կենդանի իրականը, իր գույն ու հոտով, բազմերանգությամբ: Նա փորձում է ճանաչել ու յուրացնել բնության «տրամադրությունը», նրա «հոգեբանությունը», բնության մեջ բեկված կյանքի հրճվանքը: «Պեյզաժային» պատկերագրությունը մի ինչ-որ տեղ էլ վերաճում է փիլիսոփայական իմաստավորման:

«Հայաստանը երգերի մեջ» ժողովածուի մեջ (1962) Համո Սահյանը կերտում է հին ու նոր՝ պատմական Հայաստանի դիմանկարը:

Սոցիալական և ազգային վերածննդին, ինչպես և ժողովրդի ստեղծագործ կյանքին նվիրված բանաստեղծություններում Սահյանի հոգեկան վերելքին և խանդավառությանը համապատասխան ուժեղանում են քաղաքացիական-հրապարակախոսական շեշտերն ու հնչերանգները:

Համո Սահյանը ցանկանում է, որ «ամեն տողի տակ մեծ քաղաքացու սիրտը բարախի»: Նրա հրապարակախոսական պաթոսը ոչ մի կապ չունի

ճառայնության տարածված երևույթի հետ. դա, իհարկե, բարձր խոսքերի պատան է («նոսք եմ բացել», «Ասում են հին ես այնքան», «Երգ Հայաստանի», «Հայաստանը երգերի մեջ», «Աշխարհում ամենից առաջ» և այլն), բայց ոչ թե արհեստականը, այլ բնականը. ինչպես՝

Աշխարհում ամենից առաջ
Դու հոգ ես, երկինք ու արև,
Ընձ համար բեզնով է միայն
Այս աշխարհն աշխարհ արդարև:

Կամ՝

Մերիկներ են զարկել նրան
Եվ խորշակներ դեղին,
Բայց բուրել է ամեն զարնան
Հայոց փշատենին:

Կամ՝

...Եվ սեփական պտուղամենտով
Կանգնել է՝ ողջ հողագնդին
Հույս առաքող ազգերի մեջ.—
Այսպիսին է Հայաստանը
Մեր նորոյա երգերի մեջ...

Սահյանը, թեև օգտագործում է ազգային զարդանախշեր (թերևս ամենից նվազ քանակով), սակայն երբեք չի գրել զտարյուն պատմական նյութով բանաստեղծություններ: Նրա պատմությունը իր ծննդավայրն է, որտեղ բեկվում են իր «տունը և աշխարհը»⁹ (ինչպես գրել է Լ. Անենսկին), փոքր ու մեծ հայրենիքի զգացողությունները:

Սահյանը ազգային պատմության օրնամենտը բարձրացնում է գեղարվեստականության աստիճանի: Դրանով է բացատրվում, որ տոնահանդեսների և շքերթների ժամանակ ռադիոյով հաղորդվում են նրա հրապարակախոսական շնչի ու պաթոսի բանաստեղծական էջերը:

2

Ավարտվում է Համո Սահյանի ստեղծագործության առաջին շրջանը և սկսվում նորը՝ «Մայրամուտից առաջ» (1964) և «Քարափների երգը» (1968) գրքերով:

«Քարափների երգը» գրքի մի բանաստեղծության մեջ, դիմելով իր ծննդավայրին, Սահյանն ասում է՝ «Քո սարերին եմ թիկնելու նորից»: Սա իր համար դառնում է ամուր դավանանք: Նույն այդ բանաստեղծության շարունակության մեջ, արդեն քանիբրորդ անգամ, Սահյանը բերում է հավատարմության ու երդման խոսքը.

...Եվ հոգնաշավիդ աշխարհների մեջ
Ինչ կանչերով էլ ականջս շահեն,
Ինչ սերերով էլ սիրտս պաշարեն,
Ինչ համերով էլ կաշառեն լեզուս,
Շաղոտ շուրթերով՝ շարականաշուք
Քո շշուկներն եմ կրկնելու նորից...

Այս պարտամուրհակ-խոստումը ծնվում է հայրենի «կանաչ եզերքից», որի հավատարիմ թիապարտն է Սահյանը և որը ամեն ինչ է նրա համար: Խոսքերը ոչ թե հայտարարություններ են (թեև դրանց մեջ կան ինչ-ինչ ծրագր-

րային նստվածքներ), այլ աշխարհազգացական աղբյուրներ՝ հոգեկան խորհրդակցության վայր, բարոյախոսության մթերանոց, բերկրանքի ակունք և անառիկ թիկունք:

Համո Սահյանի կանաչ եզերքը անցյալի մեջ սուզված ու հուշերի մեջ լեկորված, պատրանքի քողը իբրև առագաստ ընտրած «Հիշատակաց երկիրը» չէ, որի երազանքներով ժողովրդի մյուս հատվածի՝ «անապատի սերունդի» երգիչները պատգամում էին. «Հիշատակը մեր միակ ապավենն է, հիշեցե՛ք»: Սահյանի հայրենի եզերքը չափազանց շոշափելի, առօրյայի չափ հարազատ կեցություն է: Բանաստեղծի ուսմանը գրքերի գրախոսություններից մեկը կոչվում է «Վերադառնալու արվեստ»: Համո Սահյանն, իրոք, տիրապետում է «վերադարձի» այդ մեծ գաղտնիքին: Նա վերադառնում է այնտեղ, որը «հողոտ ու շաղոտ սրբավայր է», ուր «օթևան է ընտրում վերջին երամը հոգնած կարապի», ուր «սարերը քնած դարեր են, պատմություններ են անհերքելի», «մամուռից ու սունկից արևի հոտ է գալիս», «աշխարհաստեղծման հեքիաթն են հուշում հերկերի մեջ ծլող հանգերը», «մեռած հույսերը ծնվում են կրկին», ուր «սիրտը կտրտված կաքավը առաջին սիրո մոլորոքն է պատմում», «... էլի ուրիշ, աննման ու անտես, իրական ու խորհրդավոր հրաշքներ են կատարվում»: Եվ ինչպես հեռանա այս կապույտ հողից ու հողոտ երկնքից, էլ ինչպես շնորհվես մայրամուտների ու ծիածանների գույներով և լիսոստովանես՝ «Թափառող թախիծն եմ հողիդ...»:

Սա վայրկենական բռնկում չէ, այլ երկարատև մտորումների հետևանք: Իհարկե, Սահյանի տողերը խոստովանաբային են, բայց դրանք ոչ թե իր էություն մեջ մեկուսացած բանաստեղծի խոհեր են, այլ խոստովանություններ «զրուցակիցների» հետ:

Նա մենախոսում է աշխարհի հետ, խոսում է իր հոգսերից ու ցավերից (մի տեղ ասում է, որ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»)¹⁰: Սահյանի հերթական գրքերը հերթական են ժամանակագրությամբ, բայց ոչ թե բովանդակությամբ: Նույնն է հասցեն հնամյա՝ բնությունը՝ իր հրաշքներով, մանկության հուշերով, աշխատանքի մարդկանց կերպարներով: Նույն հոգեկան խմորը՝ Սահյանի «գեղջկական» տոհմիկ գծերով, լեռնաբնակի անվթար շնչառությամբ, հաստատուն քայլվածքով:

Ամենուրեք իր արմատներին հավատարիմ բանաստեղծն է, զգացմունքներով ավելի բյուրեղացած, ավելի լիմատեացած ժամանակի խափնող: «Այդպես ցողունն է հանդում ծանրանում, Երբ լցվում է ձուլյ, իմաստուն հասկով» (Ե. Չարենց)¹¹: Քարափների եզերքը բանաստեղծի աշխարհում ամենաթանկագին ու հարազատ անկյունն է, կարոտների վերին գագաթը, ինչպես և լեռնային բնությունը, որի մասին ասում է, թե այստեղ «օրն ուշ է մթնում»: Այդ նախնական աշխարհի ամեն ծվենը իր գույնն ունի նրա խոսքի մեջ, իր շունչն ունի նրա հոգում, խորհուրդն ունի նրա ինքնազգացողության մեջ.

Իշավ սարյակը դաշտում—ծիւ էր կտուցին.—

Շուրթիս վրա մի կանաչ տող էր թպրտում:

Արտից տատրակը թռավ—հասկ էր կտուցին.—

Շուրթիս վրա մի կարմիր տող էր թպրտում:—

Ծիծառն անցավ երկնքով—ամպ էր կտուցին.—

Շուրթիս վրա մի դեղին տող էր թպրտում:—

Կռաց ազոսվը ձորում—ձյուն էր կտուցին.—
Սրտիս վրա մի ճերմակ դող էր թպրտում:

Բնությունը ոչ թե «առեղծված է», այլ բարեկամության, կյանքի, սիրո, հա-
րազատության կենդանի աղբյուր:

Համո Սահյանը չի հափշտակվում բնության շքամուտքով, այլ սուզվում է խորքերը՝ հայտաբերելու այն արժեքները, որոնք լայնացնում են մարդու էության սահմանները: Մի էությունը ստուգվում է մյուսը:

...Քո գիրկն եմ եկել, որ ձայնագրեմ
Քո պատանեական
Առողջ, անվթար շնչառությունը,
Որ քո բարությանը վերանորոգեմ
Մի ինչ-որ չափով
Խախտված, խախտված իմ բարությունը...
Ու վերադառնամ հս վերածնված,
Ոտքերիս վրա արահետներիդ
Ու հովիտներիդ ծաղկաբույր փողին...

Վերադառնում է բնությանը ոչ թե փախուստի սլաքով, այլ ինքնահա-
րստացման նշանաբանով: /«Քաղաքների երգը» ժողովածուում քարափները
դիտված են իբրև բարության, մարդկայնության աղբյուրներ: Առհասարակ
Սահյանի ստեղծագործության մեջ և համակայես այդ գրքում լայն տեղ է
գրավում քաղը իբրև խորհրդանիշ: Այդ երևույթին տալիս բացատրություն-
ներ են տվել: Վ. Դավթյանն, օրինակ, մի հոգվածում դա բացատրում է
Սահյանի ծննդավայրի զանգեզուրյան ժայռերն ու քարափները պոեզիա բե-
րելու միտումով: Մեկ ուրիշը գտնում է, որ, լինելով քարի աշխարհի ծնունդ,
Սահյանը արտահայտում է իր ծննդյան շարժառիթը՝ «Քարերից ծնված բա-
նաստեղծությունը»: «Քարը,—գտնում է Վ. Գուսևը,—Հայաստանի կոլորիտն
է, ֆոնը: Այն հայրենիքի խորհրդանիշն է. այն ինքը աշխարհի «իրողությունն
է»¹²: Ահա թե ինչու այդպես պարբերաբար Համո Սահյանը վերադառնում է
քար ու քարափին.

Իրար զլխի նստած սարիք,
Ձորեր քնած իրար ծոցում:
Սարերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում:

Սարերի մեջ ու ձորերի
Մի քարեղեն իրարանցում...
Եվ մի քարափ-քարերի մեջ,
Գլուխը կախ, ձեռք ծոցում:

Մամուռ-շապիկ ունի հագին,
Մամուռ-թիկնոց պատառ-պատառ,
Գլխին թաղկած մի թզենի.
Ու ոտքերին՝ մոշ ու մացառ...

Կանգնել է լուռ, խորհրդավոր.
Թե քալլ արավ, պիտի առնի,
Թոռ ու ծոռով, իր քարեղեն
Գերդաստանն էլ հետը տանի...

...Հայաստանը իրապես քարաստան է,—դրսեղ կան ալվելի քան քսան
զագաթ, ալվելի քան հարյուր բարձրություն: Քարաստանը այն երկիրն է, ուր

քիչ է հողը և առատ են քարն ու նրա հետ կապված հիշողութիւններն ու առեղծվածները: Անվերապահորեն կարող ենք ասել, որ Սահյանը նկատի ունի այս բոլոր առումները:

Իրապես՝

Ուր որ նայում եմ, քարե բարձունք է,
Քարե արցունք է, քարե ժպիտ,
Քարե սարսուռ է ու քարի սունկ է,
Քարի ծաղկունքի քնքշանք է բիրտ:

Կամ՝

Քարե ամպրոպ է ու ծիածան է,
Քարի լծկան է ու քարի մաճ,
Քարե մագաղաթ, քարե մատչան է,
Քարե խորհուրդ է ու քարե խաշ:
Մեր բաժին աստված, քու սիրտն էլ քար էր,
Որ մեզ քարերը տվիր նվեր,
Բայց քո կյանքը կարճ, մերը երկար էր,
Ու երկարում է քարերն ի վեր...

Եվ այսպես, շարունակ՝ «Քարե մրրիկ է ու քարի բուք է», «Քարե ընդլըզում, քարե տանջանք է...»:

Ավ. Իսահակյանը գրել է.

...Շունըր իշի՛ր երկյուղած
Եվ այս մամոռս ժայռը մեծ
Խոնարհ սրտով համբուրի՛ր —
Նա եղբայրն է քո երեց...¹³

Իմաստության այս շառավիղով էլ Համո Սահյանը վերադառնում է դեպի իր քարափներն ու սարերը, անտառներն ու հովիտները, դեպի Գյազբեն ու Սալվարդը, դեպի իր «կանաչ եզերքը»:

...Եկել եմ, որ մի անգամ էլ
Նստեմ քեզ հետ,
Խոսք-խոսքի տամ, խորհուրդ անեմ...

Սահյանի այս և նման տողերը ոչ այլ ինչ են, եթե... բնության գծերով իրեն ստուգող, բնությունից դաշնության ոգին վերաքաղող մարդկային անհատականության հարստացման պատգամախոսություն: «Քարափների երգը» պրքում ուշագրավ էր նաև զարմանալի, եղբայրական-ծնողական արյունակցության հասնող մտերմությունը բնության պես-պես դրվագների հետ: Այդպիսի բանաստեղծությունները շատ-շատ են, մեկը մեկից ուժեղ և իմաստուն, ինչպես, օրինակ «Քարափը».

Սանր նստել է քարափը ձորում,
Հյուրընկալ տերը մանկության ձորի:
Ճակատից քարի քրտինք է ձորում,
Ուսից կախվում են մամուռ ու մորի:
Նստել է ձորում՝ երկինքը դեմքին,
Մանր նստել է և ամեն մեկին
Իրեն արժանի պատիվն է տալիս.
Վայրի աղափնուն՝ հաճարը վայրի,
Մոլորված ամպին իր քիվն է տալիս,
Խրտնած քարայծին՝ մուխն իր քարայրի:
Հոգնած ճամփորդին պատիվ է անում,

Յրտին՝ տաքության հոգեպահուստով,
Շագին՝ ձյունահամ աղբյուրով անուշ
Եվ իր ստվերի լայն ստագաստով...

Բնության դրվագների «անանձնական» էության սահայանական մեկնաբանությունը փոխկանչի է գնում հայոց բանաստեղծության թումանյանական-մեծարենցյան-խառնակյանական-բակունցյան ավանդների հետ: Թումանյանականը կյանքի անսահմանության և «կյանքի հրաշքի» ըմբռնումն է, մեծարենցյանը՝ անանձնական «ըլլալի»-ների մարդասիրության հանգանակը, խառնակյանականը՝ բնության բարեկամության և մտերմության շունչը, բակունցյանը՝ «բնական մարդու» վերադարձի մեծարանքի շերտը: Իսկապես որ «լեռները գնում մտնում են երկինք»: Միանգամայն ճշգրիտ է Վահագն Դավթյանի դիտարկումը, թե Համո Սահյանը ներկայացնում է ոչ թե բնական, այլ քարափի, ժայռի՝ հայ մարդու դիմանկարը¹⁴:

Վերջին առումով նրա ստեղծագործության մեջ աչքի են ընկնում երկու բանաստեղծություն՝ «Պապը» և «Եզը», որոնց մասին շատ է գրվել մանավանդ ռուս քննադատության մեջ:

Պապի նախատիպարը, ինչպես հաճախ գրում է Սահյանը, իր հաշի պապն է, որ անմոռաց հիշողություններ է թողել: Պապի բնավորության գլխավոր գիծը աշխատանքն է:

...Իմ պապը վարել է,
Իմ պապը ցանել է,—

շարունակում է պատումը Սահյանը և պապին համեմատում քարափի հետ՝ գտնելով նմանություններ: Այնուամենայնիվ պապը մեռնում է այնպես, ինչպես ապրել էր՝ մաճը ձեռքին, իր իսկ հերկի մեջ:

Ավելի ցնցող տպավորություն է թողնում Սահյանի մոտումենտալ, ինքնամոռաց, բարի եզը, որը, ըստ էության, մարդկային բնավորություն է:

Բանաստեղծության մեջ ասվում է՝

Մի մեծ գերդաստան նրա հույսին էր,
Գարունը բացվեր՝ լուծը ուսին էր,
Ճակատին շարժող լիալուսին էր,
Եզն ալսպիսին էր...

Եթե բախտը կար, եզը միջուկն էր,
Օջախի ծուխն էր, նախիրի շուրն էր,
Նա շինականի միակ հեցուկն էր,
Նրա՝ բազուկն էր:

Երբ որ ճիպտոր կողին շաշում էր,
Նա ինքն իրենից բուսնում, աճում էր,
Ինքն իրեն տիրում ու նվաճում էր,
Եզ էր, քաշում էր:

Եզան կերածը դարման ու սեզ էր,
Ինքը բարության քայլող մի դեզ էր,
Համառ, բայց և խոնարհ ու հեզ էր,
Խնշ աներ, եզ էր:

Սա ժողովրդական հայ երգի՝ գութաներգերի, հորովելի եզն է, որին դիմում են «Ախպեր ջան» քնքուշ խոսքով:

Համո Սահյանը, ինչպես պապին ու եզանը հիշելիս, այլև շատ դեպքերում դիմում է իր մանկության ավարտներին:

Մանկությունը մաքրորեն կյանքի ամենալավ ժամանակն է, անգամ այն դեպքում, երբ աղքատ, անշուք, հուզախուռվ է: Սահյանի մանկության մեջ, ինչպես երևում է բանաստեղծական հուշարկումներից, եղել են բազմաթիվ դունավոր-նախշուն պատկերներ, սակայն դրանց բարձրակետը «Օրը մթնեց» հովվերգությունն է.

Իջնում էին խոհուն, խոնարհ
Դեզերի ուտին
Մի կաթնահունց երկնակամար,
Մի ծերատ լուսին...
Մեկը մեկից ամաշելով,
Եվ գուցե, ն՛ հավաք,
Նստում էին մերոնք կարգով —
Կրտսեր ու ավագ:

Նստում էին և սպասում
Մինչև պապը գար,
Մինչև բսկում Մաղիկ եզան
Ջանգը հլնգար:

Պապը գալիս, սուփրի գլխին
Նստում էր շուքով,
Եվ լցվում էր տունը դաշտի
Բույր ու շշուկով...

Ու երբ տատա ձեռքն էր առնում
Շերեփը իր հին,
Գդալները բնազդաբար
Աղմկում էին...

Համո Սահյանը անմնացորդ նվիրված է իր մանկությանը, երբ ամեն ինչ պարզ ու նախնական էր, «անգաղտնիք» էր ու անխորհուրդ, երբ՝

Կարծես ամեն ինչ հասկանալի էր,
Ոչ մի բանի մեջ խորհուրդ չկար,—

երբ՝ ամենամեծ հրաշքը իր գյուղն էր, հայրենական գեղջկական տունը՝ «անսլաճույճ խրճիթը», որը իր շրջապատով, ծառ ու թփով, ամեն-ամեն ինչով, «բուրում է մանկությամբ», այդ մանկության վերհուշները՝

Ա՛խ, ինձ այնտեղ տարան,
Լեռնաշխարհը տարան
Այն երկնամերձ,—

ուր նախնիները «Ապրում էին, մեռնում», «Աղոթք էին անում Ու բախտ էին բանում», «Հույսեր էին թաղում, Հոգսեր էին քաշում», «Եզան վզից ուլունք Ու զանգ էին կախում»՝

...եվ ապրում են հիմա
Ու հեքիաթ են ասում
Իմ հուշերի հարուստ
Տերություն մեջ...

Սովորաբար Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը ներկայացվում է իր-
րև մի կետից սկսված և նույնանման կետերի վրա շարունակվող ստեղծագոր-
ծություն, առանց զարգացման աստիճանականության: Դա միանգամայն
թյուր պատկերացում է:

Սահյանի բանաստեղծական աշխարհը իրականում ունեցել է զարգաց-
ման աստիճաններ՝ որոտանյան պարզալուր երգերից մինչև «Բարձունքի վրա»
և մյուս գրքերի որոշ առումով հրապարակախոսական հնչերանգները, ապա
«Մայրամուտից առաջ», «Քարափների երգը» ժողովածուների փիլիսոփայա-
կան-բնապաշտական թափանցումները, այստեղից էլ վերջին հրապարակում-
ների («Սեզամ, բացվիր», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն») աշխար-
հի կարգն ու սարքը քննող «դրամատիկական պայթյունները»: Ինչպես «Ի-
րիկնահաց» գրքում (1977), այնպես էլ «Կանաչ-կարմիր աշուն» (1980)
ժողովածուի մեջ Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի վաղածանոթ հենա-
րանները՝ մանկություն, հայրենի տուն, բնություն, այլևս երևում են իմաս-
տային նոր նշանակություններով: Ոչ միայն նյութի ռեղդակի անդրադարձում-
ներով կամ առարկաների գույգորդական-խորհրդանշային պատկերազրու-
թյամբ, այլև «աշխարհի բանի» փիլիսոփայական սուղումներով: Այդպիսի
նշանակետ ունի հատկապես «Կանաչ-կարմիր աշուն» գիրքը, որի մեջ «բնա-
նկարիչ» և «Ֆուկլորիստ» Համո Սահյանը, բնավ չօտարանալով իր ներքին
աշխարհի բնորոշ հոգեկան շաղախից, այսպես կոչված, «արմատներից», այդ
հարուստ ավարով էլ հասել է մայրամուտին, «Լեռան գագաթին»՝ ասպարեզ
հանելու իմաստուն հասակի իր մտածմունքները:

Նրա բանաստեղծական աշխարհի յուրօրինակ շարժոթյունը՝ երևույթների
անմիջական-հուզական յուրացումներից դեպի կյանքի էություն օրինաչափու-
թյունների ճանաչումը, — պսակվել է մի շարք բնական և վառվռուն բանա-
ստեղծություններով: Այդպիսին է «Քունս չի տանում» բանաստեղծությունը,
որով ծանոթ բնանկարի մեջ թաթախված բանաստեղծը տրվում է տագնա-
պալից տեսիլքին.

...Սուզվել եմ իմ խորքի մեջ
Ու միտք եմ անում...
Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ
Քունս չի տանում,

Որ երազես մեջ՝ մեր տան
Լուսերն էլ վառեմ,
Կանչեմ, մերուք արթնանան
Կարոտս առնեմ...

Այս շարժումը՝ բնության գունագծերից դեպի «հոգու պեյզաժը» Սահ-
յանը ցուցադրում է աշխարհի դրամատիկ շունչը ներկայացնող բազմազան
լիցքի հետևյալ պատկերով. «Ինչո՞ւ պուտի ճոճքի մեջ Քունս չի տանում»:

Այս հարցի պատասխանն են, ըստ էության, բանաստեղծի հուշային
համփոփությունները դեպի մանկության փերը, իրիկնային-մայրամուտա-
յին մտորումները, որոնց մեջ բանաստեղծը փորձում է պարզել աշխարհի
ներքին գաղտնիքները, կապերն ու համաձայնությունները: Այս շեշտով Սահ-
յանի բնապատկերը, հուշապատկերը, գրույցը այլևս իրենց սահմաններն ընդ-

լայնում են աշխարհագրական որոշակի կետերից մինչև աշխարհի բանաստեղծական մոդելի աստիճանը:

Աշխարհի մի ամբողջական տեսություն է, օրինակ, «Հողմը անտառում» բանաստեղծությունը, որում անտառային բնանկարչության ամենասովորական հատվածը երևում է մարդկային կյանքի դրամատիկ սուր տարերքով:

Հակվելով դեպի վաղեմի այն իմաստությանը, թե ծառը մարդու կրկնորդն է, «անտառի բնանկարում» Սահյանը որսում է դրա մարդկային-կյանքային համարժեքը.

Ծղե՛լ եք երբևէ անտառում,
Տեսե՛լ եք, թե ինչ է կատարվում,
Երբ հողմը մտնում է անտառ:
Ժլում են հավքերը, թպրտում
Եվ իրենց երկինք են շարտում,
Մնում են հավքերը՝ անթառ:
Թափվում են ընթրը ճյուղերից,
Կախվում են ճտերը շյուղերից,
Դողում են ճտերը անթե,
Փախչում են ճտերը բնիքից,
Կառչում են ծառերի բնիքից:
Մնում են ճտերը՝ անտեր...
.
.
.
Իվ հետո... Հսկաներ տապալված,
Եվ բներ, և բներ խափանված,
Հավքի ճիչ.. Մեղվի թիռ... Աշխարհ...

Այսպիսի խորություն ունի նաև «Անձրև է գալիս» բանաստեղծությունը, մանրամասների մեջ բացարձակապես ստույգ մի բալլադակերպ պատում, որը բնության մոդելով պատմում է մարդու հոգեկան փոթորիկներից.

...Յոթ օր է բացատի եզրին
Գլուխը հանել է սունկը,
Յոթ օր է գլուխ չի թափում,
Խեղդում է խեղճին արցունքը:

Յոթ օր է թռչունը՝ բնում...
Եվ վախից աչքերը փակ են:
Կտուցը կրճրին է դրել,
Ձագերը թևերի տակ են:

Յոթ օր է ձորերը մթնել,
Սարերը մթնել, մթին են,
Ուզում են բան ինդրել ամպից
Կայծակներն ամպի շրթին են:

Եղջերուն յոթ օր է սարում
Ձի տեսնում ստվերն իր գլխի,
Թվում է, ուր որ է ահա
Իրենից ազդուր կրիի:

Յոթ օր է շեմ գնում անտառ,
Յոթ օր է ոտքս կապված է:
Իսկ ի՞նչ է մտածում աստված,
Երկնային այս ի՞նչ կաթված է...

«Աշխարհի բանի» փիլիսոփայական հայտնագործումների մեկնակետը իրագործվել է գոյություն իրարախույս բեկումների, կյանքի լուսերի ու ստվեր-

ների դրամատիկ բախումների հավասարակշռության, դրանց ներդաշնության սլայմաններում: «Աշխարհի պարզության» դավանանքի դիրքերից էլ լանաստեղծը մեծարում է նախնայաց «կենաց արմատները», որոնք քաղաքակրթության զարգացման արդի աստիճանում ևս պահպանում են իրենց ուժային հզորությունը.

Եվ դառնամ դարձյալ հավթին աղոթեմ,
Աղոթեմ ծաղկին, հասկին աղոթեմ
Աղոթեմ խոտին,

Եվ դառնամ դարձյալ հողին աղոթեմ,
Արդար քրտինքի ցողին աղոթեմ,
Աղոթեմ խոփին:

Եվ դառնամ դարձյալ խոտքին աղոթեմ,
Ոչ թե անցավոր ցուքին աղոթեմ,
Աղոթեմ խորքին...

Ամեն օր բացվող լույսին աղոթեմ
Ու լույսի հոտին:

«Կենաց արմատների» մեծարանքը 20-րդ դարի տազնապներն ու դրամաները խորապես ճանաչված անհատի յուրօրինակ վերադարձն է դեպի այն արժեքները, որոնք ի վիճակի են դեռ այս «ալեոր աշխարհին» տալու հույսի, ջանքերի, ներշնչանքի, ոգու, երազանքի, գեղեցկության, բարության հունդեր:

Բնավ անտրամաբանական չեն հնի հիշատակների հանդեպ նրա անկասելի մղումները.

Պիտի հավատամ իմաստուն հասկին,
Որ մեռնելով է աշխարհը պահում,
Եվ ինքն աշխարհից ոյինը չի շահում...

Հարազատի և օտարի, լույսի և մութի, շիտակի և ծուռի, իրականի ու անիրականի հակասական իրադրության մեջ միանգամայն հասկանալի է «ինչո՞ւ քունս չի տանում» բազմանշանակ հարցը, որը, դատելով Սահյանի գեղարվեստական աշխարհից, ոչ միայն բանաստեղծական պերճախոսություն է, այլև նրա տազնապների անխարդախ ցուլացումն է:

Սահյանի՝ այսպես ասած սեռումների, նրա «ծրագրային վերադարձների» առանցքը, այսպիսով, ազգագրական-եզրբային մթնոլորտի հուշային ժամանակների հայտնագործումն է, երբ «քաղաքակրթության շունը» չէր աղարտել կյանքը, ամեն ինչ բնական էր՝ ծիծաղը ծիծաղ էր, ցավը՝ ցավ, խոտը՝ խոտ, շունը... շուն:

Մի շարք բանաստեղծություններ ոչ ենթատեքստային, այլ բաց, անմիջական խոսակցություններ են ժամանակի հոգսերի մասն, ոչ միայն ծննդավայրի ու իր երկրի, այլև համամոլորակային տեղեկրական մասշտաբայնություն:

Սահյանն ունի մի հրաշալի բանաստեղծություն՝ «Թե ով եմ և ինչ» հարցումնային վերնագրով:

Սկիզբը՝

Եվ բո աշերը հարցնում են դարձյալ,
Թե ով եմ և ինչ,
Եվ իմ ճանապարհն ո՞ւր է վերջանում...

Մեկը մեկից տպավորիչ պատասխաններ են հետևում այս հարցին: Բանաստեղծն իրեն համարում է ծառին դողացող տերևի առեղծվածային ջանք, սիրահարված հավքի թևավոր ներշնչանք, լեռնային հոգսաբեռ առվակների տառապանքակիր, արտերի հասկավորման խորհուրդ, նախնադարյան քարանձավից մեր օրերը հասած հառաչանք. այնուհետև՝

Աչքն ու ալանջն եմ ես մայր բնության,
Գիտակցությունը նրա մարմնավորը,
Հասակակիցն եմ նրա հնության
եվ ծլարձակումն ու ծաղկումը նոր...

Ինքնաճանաչման ստույգ արձանագրություն:

Ավելի բախտավոր, ավելի նշանակալից պահ չկա, քան այն, երբ բանաստեղծը ճանաչում է ինքն իրեն, իր աշխարհը, իրականությունը, վերջապես, յուր ճակատագիրը:

Ճակատագրական այդ պահը հայրենի եզերքի բնության շքեղ տեսիլքն էր՝ լեռնագագաթներ, ժայռեր, քարափներ, կիրճեր, գետեր, կայծակներ, անձրևներ, բազմազան-զարմանազան գույներ, ձևեր, կերպարանափոխություններ, շարժումներ, այն ամենը, ինչ հարստացնում է մարդու հոգեկան ներքին աշխարհը, վառ պահում կենսունակության լիցքերը, մարդուն ետ վանում աղքատացման վտանգից:

Ինքնաճանաչման նույն այդ ճակատագրական պահին բանաստեղծը հասկացավ, որ բնությունը, այնուամենայնիվ, հասարակ բան չէ, այլ բարդ, բազմաշերտ, խորհրդավոր գաղտնիքներով լեփ-լեցուն իրականություն է, որ անհրաժեշտ է սուզվել նրա էության խորքերը:

Բանաստեղծական մուտքից մինչև այսօր, շուրջ հիսուն տարի, Սահյանը, ըստ էության, գրում է մի երկար-երկար բանաստեղծություն՝ «Մարդը և բնությունը» առանցքով, այդ թեմայի տարբեր-տարբեր եզրերով:

Բնության անդրանիկ արժարժումներն առավելապես արտահայտում էին նրա հայրենասիրական անմիջական ներշնչանքները, ծննդավայրի աշխարհագրության ու բնապատկերի կարոտը, նվիրվածությունը հարազատ եզերքին ու հողին: Այդպիսին է «Որոտանի եզերքին» ժողովածուի հիմնական բովանդակությունը, որը և ասպարեզ հանեց բանաստեղծին տրված առաջին բնութագիր՝ «պեյզաժիստ»:

Իրապես, առաջին բանաստեղծություններում Սահյանը պեյզաժիստ էր գերազանցորեն ֆրանսերեն բառի ստույգ նշանակությամբ՝ «բնություն և ապրելակերպ»:

Սա նշանակում է նաև մայր բնության և մարդու սոցիալական էության կապերի թափանցում, ասել է թե՛ «բնական մարդու» մեծարանք, որը նահապետական անշարժության վերադարձի կոչ չէր ամենևին, այլ անցյալ օրերի մեջ եղած բարոյական-հոգեբանական արժեքների հրահրում: Բնության և մարդու կապերի նմանօրինակ մեկնաբանության օրինակները քիչ չեն նրա բանաստեղծական շարքերում, սակայն այդ առանցքի բարձրակետը «Պապը» հանրահայտ բանաստեղծությունն է բնության արդար զավակի՝ հողի աշխատավորի, մոռումնենալ կերպարով:

Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ աստիճանաբար «Մարդը և բնությունը» առանցքը հարստանում է նորանոր մեկնություններով, որոնցից

մեկը բնության վերադարձի, ավելի ստույգ՝ բնության նախնական գույներին վերադառնալու կանչն է:

Վերադարձի այդ խորհուրդը կոչված է արտահայտելու այլ, ավելի ժամանակակից բովանդակություն՝ մարդու մեջ արթնացնելու և պահպանելու մարդկայինը:

Հատկապես «Քարափների երգը» ժողովածուից սկսած (որին հետևեցին «Մայրամուտից առաջ», «Իրիկնահաց», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» և մյուս գրքերը) շարունակաբար խոստովանության է գնում հայրենի եզերքի բնության պես-պես դրվագներին՝ ժայռին ու քարափին, սար ու ձորին, անտառին ու հովտին, մասրենիներին ու բարդիներին, կածաններին ու արահետներին, հավատարմության, երգվյալ նվիրվածության ու «գերության» սլաքով:

Դրանք՝ հավատարմության այդ խոստովանությունները, ոչ թե քաղաքաբնակի հափշտակություններ են հեռավոր բնության «հրաշքներով» ու գեղեցկություններով, այլ բնության մեջ տարրալուծվելու միջոցով իր մարդկային ինքնությունը, «հոգնաշավիղ աշխարհի» մեջ սեփական անհատականությունը վերանորոգելու և վերագտնելու ներքին մղումներ:

Բնությունը ոչ թե աստվածային կացարան է՝ պանթեիստական աշխարհազգացողության բովանդակությամբ, այլ մարդկային էության ամբողջացման «ակունք»: Հենց այս ուղղությունն էլ թելադրում է Սահյանին շարունակ խոսք ու զրույց բացելու հայրենի եզերքի լեռների ու ագրյուրների, ժայռերի ու «անտառային հեքիաթների» հետ, իր պապերի ու նախահայրերի հողի հետ, այդ գրույցների մեջ արծարծելու խղճի, բարության, կեցության կատարյալ շափանիշների որոնման թեման՝ բարոյական այն արժեքների, որոնք այնպես անհրաժեշտ են ժամանակակից աշխարհին: Ըստ բանաստեղծի դավանանքի՝ «ակունքները» ունեն ներգործության, մարդու օտարացումը խափանելու հզոր և անփոխարինելի ուժ:

Ինչպես Ակսել Բակունցը, Համո Սահյանը նույնպես, լլինելով պանթեիստական աշխարհազգացողության գաղափարակիր, այդուամենայնիվ բնության պաշարների մեջ է որոնում այն «աստվածայինը», որը մարդուն կարող է վեր բարձրացնել առօրեական հոգսերից, մանր ու ընդին կրքերից և նրան դնել աշխարհի անսահմանության դիրքերի վրա:

Բնության սահյանական իմաստավորումների մյուս կարևոր հանգույցն այն է, որ, ի հակադրություն 19-րդ դարի բանաստեղծության մեջ տարածված բնության անձնավորումների, իրեն նորդարյա գեղագետ, Համո Սահյանը շարժվում է հակառակ ուղղությամբ՝ բնությանը վերագրում է մարդկային կենսագրության ու բովանդակության գծեր: Մարդկայնացված բնությունն են նրա տառապած, հոգնած կածանը, նրա անհանգիստ, տագնապած անտառը, հազանացող-ընդվզող գետը, բնության մյուս տարրերը: Այս առումով խակական գլուխգործոց է նրա բանաստեղծությունների վերջին շարքի «Մասրենին»:

Բնության մեջ ամեն ինչ ունի իր դիրքը, բնության մեջ թաքնված են մարդկային կատարելագործման անհրաժեշտ հարուստ, «կուլտուրական շերտեր» (Մ. Պրիշվին): 20-րդ դարի այս հայտնությունը, բնականաբար, «պեյ-

զածիստ» բանաստեղծներին շրջեց դեպի «մտածող բնության» որոնումները:

Սահյանի բանաստեղծություններում լիարժեք «գործող անձինք» են բրնության տարրերը՝ անձրևը, կայծակը, ծառը, կածանը, գետը և այլն և այլն: Դրանք ներկայացվում են, իհարկե, բարոյական ինչ-ինչ արժեքների՝ բարության, գեղեցկության, վեհության դիրով, սակայն այդ «նյութի» հիմնական ինդիքը մարդկային ապրումներ արտահայտելն է: Մարդը և բնությունը հասարականորեն փոխում են իրենց տեղերը, մարդը դառնում է բնություն, բնությունը՝ մարդակերպ էություն:

Այս հայացքը 20-րդ դարի գրականության հատկանիշն է, իհարկե, թեև ակունքները շատ հին են, հասնում են մինչ վաղնջական պատմական շերտերը:

Մարդու և բնության փոխներթափանցումը, ըստ Սահյանի, Գյոթեի այն մտքի ցուլացումն է, ըստ որի մարդը ինքնաճանաչման մակարդակին հասած բնությունն է: Այս հայացքի մեջ, անտարակույս, դեր է խաղացել Համո Սահյանի ժողովրդագագոցողությունը, նրա ֆուլկլորային կողմնորոշումը (երևույթի բարձրագույն իմաստով), մարդու և բնության գուգահեռականության վաղածանոթ օրենքով, բնության անձնավորման դրվածքով: Հետաքրքրական է նաև այն պարագան, որ բնության մարդկայնացման-անձնավորման սահմանական կերպը չափազանց ինքնուրույն է և անկախ, չափազանց ինքնանման ու անակնկալներով լեցուն:

Թեև մարդը փոխառնչությունների բազմաթիվ կետեր ունի աշխարհում, սակայն բարձրակետը, ըստ Համո Սահյանի (և առհասարակ բնության թեքում ունեցող գրողների), բնության հետ ունեցած փոխառնչությունն է:

Դրա համար էլ այդպես հետևողականորեն նա դիմում է բնության գունաձայնագրությանը, այդպես պարբերաբար վերադառնում է բնապատկերային դրվագներին ու գաղտնիքներին, դրա համար էլ այդպես շոշափելիորեն զգում է, թե ինչ են զգում քարտին ու անտառը, գետն ու մասրենին. դրա համար էլ այդպես տեսանելիորեն պատկերացնում է բնության ներքին շարժումները, նրա իսկ դրամատիզմը:

Բնության կորուստներից էլ սկիզբ են առնում Սահյանի պոեզիայի փիլիսոփայական որոնումները, որոնք վաղ թե ուշ դառնալու են մարդկությանը գբաղեցնող հարցերի հարցը:

Սահյանի բնության պոեզիան նշանակալից է ոչ միայն գեղանկարչական-գրաֆիկական լուծումներով, այլև առանձնապես այն տեսակետից, որ՝ բնությանը դիմելով, արտահայտում է կյանքի դրամատիկական բովանդակությունը, տոնական խրախճանքը, նրա լավագույն էջերում արտահայտված ապրումները ոչ թե թափառաշրջիկի մակերեսային ապրումներ են, այլ խոր, մինչև իսկ հոգու անդունդները չափող ու չափազորող ապրումներ, մինչև իսկ «սլայթյուններ»: Այս հատկությունը բխում է առաջին հերթին իր մոտեցումից, որը ոչ թե հայեցվածք է, ինչպես Պ. Սևակը կասեր՝ ոչ թե նայվածք է, այլ հայացք:

Համո Սահյանը, իրապես, բնությունը վերադարձնում, վերաշարադրում է իբրև կյանք, իբրև մարդկային հոգեբանություն: Դրա մեջ է նրա բնության պոեզիայի գաղտնիքներից մեկը: Նրա բանաստեղծական որոնումներն ընթացք էին ֆուլկլորակերպ բնականության և պարզության ուղղությամբ: Դեռ

տարիներ առաջ իր քնարի մասին այդ մտքին էր Ավ. Իսահակյանը: 1926-ին Հովհ. Ավագյանին հղած նամակում նա գրում էր, որ այն, ինչ նախնական չէ, մտացածին է, անբնական է¹⁵: Այս պատվիրանի ցուցումն են Սահյանի շատ բանաստեղծություններ, որոնցում երևույթները դիտված են անգամ մանկական անմիջականությամբ ու հրճվանքով կամ, ինչպես ինքն է բնութագրել մի հոգվածում պոեզիայի էությունը՝ դարմանքով ու հիացմունքով: Ուշադրություն չդարձնելով պոեզիայի «ակադեմիական» դասերին և էքսպերիմենտներին, նա բնությանը (և կյանքին) նայեց նոր հայացքով, հասնելով էական գծերի ու գույների հայտնագործման:

Սահյանի առօրեական-մտերմական զրույցների հիմնական բովանդակությունն այն է, թե ինչ զարմանալի, ինչ հեքիաթային և միաժամանակ ինչ առեղծվածային աշխարհ է բնությունը: Նրա հոգու խոր զաղտնարաններում երևի թե կան բնության տեսիլքների անսպառ պաշարներ, մեծաքանակ գաղտնիքներ, որոնք էլ ճակատագրական ներշնչանքի պահերին վերաճում են բանաստեղծական հայտնությունների:

Մի շարք ռուս քննադատներ Սահյանին համեմատել են բալկար Կ. Կուլիկի հետ՝ բնության ճանաչման հիմնավորության, ժողովրդական արմատների հետ ունեցած կապի, հոգեկան մերձավորության, բնության և մարդու այլաբանական մեկնարանության և այլնի համար:

Սահյանը բնության մասին խոսում է ոչ թե իբրև էկզոտիկա, այլ ներսից, բնության «տեղական» նյութի վրա հարուցում է համամարդկային խրնդիրներ: Նրա բնության գրականությունը 20-րդ դարի հոգսերի արտացոլումն է:

«Սահյանը,— գրում է Ստ. Ռասսադինը,— բնությունը համեմատում է բնության հետ. ձյունը՝ աստղի և աստղը՝ ձյան հետ, քաջ դիտակցելով, թե որքան բնությունը հարազատ է իրեն, իր աշխարհազգացողությանը»¹⁶:

Հենց այստեղ էլ ծագում է մի հարց, որ շատ էական է Սահյանի աշխարհայացքի ճիշտ մեկնարանության համար: Դա պանթեիզմի հարցն է: Նա, թեև շատ հարազատ է բնությանը, այնքան հարազատ, որ ոչ մի տարբերություն չի տեսնում իր և բնության միջև, բայց նա պանթեիստ չէ՝ այս հասկացության այն իմաստով, որ նրա մեջ դնում էին իդեալիստ փիլիսոփաները: Բնությունը նրա համար աստծո ապաստարան չէ, ոչ էլ նույնացվում է աստծո հետ (Ֆր. էնգելսը գրում էր, որ «... պանթեիզմը հանդիսանում է հետևություն քրիստոնեությունից»)¹⁷, նոր կրոն: Այս ուսմունքի համաձայն պանթեիստներ չեն ո՛չ Հովհ. Թումանյանն ու Միսաք Մեծարենցը, ո՛չ էլ նրանց շառավիղ Համո Սահյանը:

Դրականության տեսությունը ռուսական պոեզիայի 19-րդ դարը սահմանագծեց «հնադավանների» և «նորադավանների», այդ դասակարգումով վերստին հաստատելով այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծական մտածողությունը անտարակուսելիորեն զարգանում է, կերպարանափոխելով իր հասկացվածի: Սա նորօրյա երևույթ չէ, այլ ունի հնադարյան ակունքներ, թեև Սահյանը բանաստեղծություններում և հոգվածներում հաճախ է ասում, որ հին ու նոր բանաստեղծություն չկա, բայց իր իսկ օրինակը հուշում է, որ գործում է զարգացման կերպարանափոխման անխափանելի օրենքը: Դա աշխարհի դինամիկ էության թելադրանքն է: Դժվարությունը հնի և նորի տարբերակումն է: Բանն այն է, որ հաճախ նորագույն տարազի մեջ ծվարում

է հնաճաշակությունը, իսկ արտաքինապես հին թվացող ձևակառուցվածքներում արտահայտվում են մեր ժամանակի ուրիշները: Այս օրինաչափության ցայտուն օրինակ է Սահյանի պոեզիան: «Գարուն» ամսագրում տպագրած հարցազրույցում, պատասխանելով իր կրած ազդեցությունների հարցին, Համո Սահյանը ասում է՝ «Իմ ուսուցիչները մեր լեզուն ու հոգեբանությունն են»¹⁸:

Այնուհետև հիշատակում է հայ բանաստեղծության երկու թևերը՝ ժողովրդականը (Նահապետ Քուշակ, Սայաթ-Նովա, Հովհ. Թումանյան) և ոգելենը (Գր. Նարեկացի, Ն. Շնորհալի, Ե. Զարենց) և գտնում է, որ ինքը զրտնչվում է այդ երկու թևերի մեջտեղը:

Այսուամենայնիվ, Համո Սահյանի ստեղծագործության մեջ գերակշռում է ժողովրդականը՝ ի դեմս Հովհ. Թումանյանի իմաստության, ի դեմս Սերգեյ Եսենինի՝ ռուսական կեշիների, մարգագետինների, հովատակների երգչի, ի դեմս Գարսիա Լորկայի անդալուզյան ժողովրդական երգերի (վերջինները նա թարգմանել է հայերեն):

Այս կապակցությամբ ծագում է Սահյանի ստեղծագործության և բանահյուսության կապի խնդիրը:

Հայտնի է, որ ժամանակին որոշ քննադատներ նրան համարել են սոսկ ֆուկլորիստ-իմիտատոր, բանահյուսական ձևերի նմանակող ու պատճենող, սակայն դա միանգամայն անստույգ տպավորություն է:

Եթե ուշադիր հետևենք Սահյանի բանաստեղծություններին, ապա չենք կարող շնկատել, որ նա երբեք չի դիմում ֆուկլորային սյուժեների և պատրաստի դարձվածքների նմանակումների, որ նա չի խզում կապերը ժողովրդական իմաստության գունձարանից: Համամիութենական գրական մամուլը, մասնավորապես «Вопросы литературы» ամսագիրը, վերջին տարիներին տպագրեց մի շարք հետաքրքրական հոդվածներ «Ժամանակակից գրական լեքսիկոնը և ֆուկլորը» թեմայով (1976—1977—1978 թթ.): Այդ հոդվածներում բանահյուսությունը դիտվում է իբրև գրականության նախօրինակը, միաժամանակ նրա սնուցման անսպառելի աղբյուր:

Մի շարք տեսաբանների կարծիքով, բանահյուսության և գրականության կապերը շարունակվում են նաև մեր օրերում, իհարկե, այլ կերպ և այլ ուղղություններով: Այս կապակցությամբ ուշագրավ մտքեր է արտահայտել օսեթական գրող ու գրականագետ Նաֆի Զուսույտին: Նա գրում է, որ կուլտուրայի ընթացքը այժմ նույնպես շարունակում է իր շարժումը բանահյուսությունից դեպի ստեղծագործության անհատական-պրոֆեսիոնալ ավանդույթի հասունացումը:

Զուսույտին և ասուլիսի շատ մասնակիցներ չեն բաժանում որոշ գրողների հայացքները «ժողովրդական ստեղծագործության պատրաստի դարձվածքների» ներմուծման վերաբերյալ: Նա գտնում է նաև, որ պետք է բարձրացնել գեղարվեստական վերլուծման տեսակարար կշիռը, ազգագրական պաթոսի և էկզոտիկական արդուզարդի հաղթահարումը: Զուսույտին ամբողջ կրթով ծառանում է նմանակման ու ռճավորման դեմ, իհարկե, այդ ամենը չկապելով բանահյուսական ավանդների հետ, քանի որ բանահյուսությունը իր բազմազունեղ տարերքով մասնակցություն է բերում ստեղծագործության ազգային ինքնատիպությանը¹⁹:

Թեև այս հարցի կապակցությամբ Սահյանը տեսական հատուկ մտորում-

ներ շունի, սակայն, դատելով նրա ստեղծագործությունների բնույթից, նա ևս նույն ժողովրդական մտածողության գեղարվեստական յուրացման դավանանքին է:

Բանահյուսական տարերքը նրա համար նախ և առաջ նշանակում է թափանցել ժողովրդայնության էության մեջ, բանաստեղծությունը հագեցնել խորությամբ: Սահյանն էլ, ըստ էության, այն տեսարաններն է, որոնց հայացքով ուժեղ գրականությունը չի կարող գոյություն ունենալ առանց բանահյուսությանը դիմելու՝ ոչ թե նրա սյուժեներին ու դարձվածքներին, այլ ոգուն: Ֆուկլորը և ժողովրդայնությունը չլինելով հավասարազոր հասկացություններ, այդուամենայնիվ գոյություն ունեն ոչ թե անջատ-անջատ, այլ միասնաբար: Շատ բանաստեղծների համար, օրինակ, Ռ. Համբարումի կամ Կ. Կուլիկի, բանահյուսական տարերքը չափանիշ է երևույթների ընդգրկման լայնության ու խորության առումներով:

Համո Սահյանը, ինչպես երևում է նրա բանաստեղծական որոնումներից, երբեք չդիմեց լեգենդների, ավանդությունների, այլաբանությունների, սակայն օգտագործեց բանահյուսական աղբյուրների հոգեբանական թափանցման արվեստը, հասնելով բանահյուսական ձևերի և ռեալիստական գույների «համադրականության» սկզբունքին: Այս կետում նա հարազատ է ամենից առաջ Ակսել Բակունցի, այնուհետև՝ Հրանտ Մաթևոսյանի արձակին, որի հետ ունեցած առնչությունների վերաբերյալ խոսվել է ուսա քննադատության մեջ:

Բանահյուսական ուժեղ սկիզբը արդեն երևաց Համո Սահյանի ամենավաղ բանաստեղծություններում: Օրինակ՝

Անց կացավ օրըս, արևավորըս,
Դու ե՛րբ ես գալու իմ թևավորըս,
Իմ թուխ արտույտըս, իմ սիրուն լորըս,
Իմ հեռավորըս, դու ե՛րբ ես գալու:

Բացել եմ դուռըս, բացել եմ դուռըս,
Խորն է կարոտըս, խորն է մրմուռըս,
Իմ կանաչ կուռըս, իմ ծաղկած նուռըս—
Իմ բնուշ քույրըս, դու ե՛րբ ես գալու...

Սա Սահյանի նախնական ֆուկլորային տուրքն է, և դեռ կան որոշ աշուղական դարձվածքներ: Այդպիսի տարրեր կան նաև «Միածանը տափաստանում» (1953) գրքի էջերում:

Այնուհետև, գեղարվեստական աշխարհի զարգացման հետագա փուլերում, տեսնում ենք ոչ թե ռճավորողին, այլ ժողովրդական բանահյուսության տարերքի հիման վրա սեփական աշխարհը կառուցած գեղագետին՝ այս հասկացության բարձր չափանիշով: Դրա օրինակները ոչ թե մի քանիսն են, այլ այնքան շատ, որ կարող ես բերել ուզածդ բանաստեղծությունը՝ հաստատելու միտքդ: Օրինակ, գարնան զարթոնքին՝ Համո Սահյանի աշխարհազգացողությանը հարազատ այդ զգացմունքին, նվիրված բանաստեղծությունը.

Ամպը որոտաց լեռան կատարին,
Մի սարսուռ անցավ հղեղնուտներով,
Տափապով բացվեց բողբոջը ծառին,
Եվ աչքը սրբեց ճնճուկի թնով:

Ամպր որոտաց լեռան կատարին,
Անտառի սրտից արցունք է ծորում,
Քարափից թռավ, փշրվեց բարին,
Հուզմունքից շիկնած ջրվեժը ձորում...

Ամպը որոտաց... Գարուն է կրկին,
Դողում են հողի թարթիչները թաց:
Դու էլ ամպի պես լուռ էիր, իմ սիրտ,
Ուր որ է պիտի երգով որոտաս...

Հազիվ թե հնարավոր լինի այս շարվածքի մեջ ցույց տալ որևէ բանահյուսական պատրաստի դարձվածք, բայց թողնում է այդ տպավորությունը ժողովրդային շնչով, որը առհասարակ հատուկ է իրենց հոգեկան աշխարհի խորքերը սուզված բանաստեղծներին: Հիշենք մյուս բանաստեղծությունը.

Երդիկն ի վար երկնքի խաղ,
Առավոտ,
Լույսի հոտ է, մոր ծոցի հոտ,
Հացի հոտ:

Զարթնած հովիտ, փրչված հովիտ,
Բորիկ ոտ:
Ցողի հոտ է, ծիծաղի հոտ,
Շողի հոտ:

Արևկող լանջ, մրկած կածան,
Տապ ու տոթ:
Քարի հոտ է, օշինդրի հոտ
Ուրցի հոտ:

Թաղկած ձյուններ, և ծաղիկներ
Զյունի մոտ:
Քամու հոտ է, բարձունքի հոտ,
Ամպի հոտ:

Նորից հազիվ թե գտնվի մեկը, որ այս բառաշարվածքի մեջ նշմարի բանահյուսություն, այնքան բնական ու ճկուն են ձևակերպումները:

...Հոգնած օրը կամաց-կամաց
Իրիկուն է դառնում,
Արագիլը, բակն ու բարդին
Մութի հոտ են առնում:

Հնձած խոտը բարձել էշին,
Հայրս տուն է բերում,
Էշը սարից մի բեռ կանաչ
Մանկություն է բերում:

Եվ այսպես, շարունակ. Սահյանի բանաստեղծություններում հոլովվում են բանահյուսական շնչի պատկերներ («Թունրի շրթունքը, որ մի ժամանակ բոցից էր ճաքում, Հիմա ճաքել է բոցի կարոտից», «Քարանձավներն են բրտնել ամայության սարսափից», «Քարափիդ ծերպ ու ծունկից Արևի հոտ է գալիս», «Ինքը բարության քայլող մի դեզ էր», «Սրտիդ վրա հազար բեռ կա», «Մինչև անգամ հույսն էլ քնի, Հոգսը արթուն է», «Սարերը չեն երևում, արևի տակ են» և այլն և այլն), բայց դրանք ոչ թե բռնադատված պատրաստի կլիշեներ են, այլ իր ոճի կարգ ու կանոնը՝ կապված ժողովրդական մտածո-

դության հետ: Այստեղից՝ այդ բանաստեղծությունների հոգեբանական նկարագրի ճշգրտությունն ու արտահայտման սեղմությունը:

Այստեղից էլ բանաստեղծությունների հեքիաթային տարերքը և ժողովրդական վարպետների աշխատանքը հիշեցնող ձևերի նրբագեղությունը: Այստեղից էլ նրա քնարերգության էպիկական շունչը, որի նախատիպը հայ ժողովրդական վիպերգի ասացողական-ասմունքային արվեստն է:

4

Համո Սահյանը թեև որոշ ժամանակ և որոշ շրջանակներում համարվել է «պահպանողական», բայց, ըստ էության, իր ստեղծագործության մեջ լուծում է նորարարական խնդիրներ: Մանավանդ վերջին գրքերում: Ըստ էության, այդ պոեզիան լուծում է ժամանակակից գեղարվեստական մտածողության խնդիրներ:

Սահյանը, իհարկե, ծրագրային առաջադրանքներով չի լուծում նոր ձևակառուցվածքների հանգանակներ. ավելին իրեն հեռու է պահում կանոնադանցությունից, բանաստեղծությունը «արդիականացնելու» նպատակով չի բանդում վաղեմի կառուցվածքները:

Այսուամենայնիվ, Սահյանը եղավ հայ նորագույն պոեզիայի կառուցողներից մեկը:

Նրա «հոնորարների» մեջ, անշուշտ, առաջին տեղում է՝ բառերի իր աշխարհը: Հազարամյա հնամաշ բառերի նոր դասավորությամբ, դրանց նոր համադրումների ու համաձայնությունների միջոցով նա հայտնաբերում է իր բանաստեղծության տիպը, որի հմանը դժվար է ցույց տալ հայոց պոեզիայի բազմադարյան պատմության մեջ:

Ուշադիր ընթերցումը վկայում է, որ Սահյանի արտահայտման ոճը ավելի ու ավելի է մերձենում գրույցին, սովորական առօրյա խոսակցությանը:

Բանաստեղծությունը հասարակացնում է բանահյուսական կնիքի խոսքային բառային կառուցվածքների, ժողովրդական բառապաշարի, գրույցների, երկխոսությունների, մեներգերի, զուգերգերի, ասքերի շտեմարանների օգտագործման ճանապարհով: Բառերը նրա ոգու էության կրողներն են. ինչպես.

Կայծակ էր, խփեց, բեկվեց, թպրտաց,

Ու մեկը մեռավ լեռան կատարին,—

Երանի՜ նրան—

Գեղջկական-խոսակցական բառերը նա անց է կացնում իր հոգեկան խառնարանով, այնքան բնական, որ ընթերցողը չի զգում նրա բանաստեղծությունների «արհեստը»: Այս առումով նա հմուտ վարպետ է ոչ միայն իր զրնգուն հանգերով (Պ. Սևակը այս իմաստով նրան համեմատում էր Սայաթ-Նովայի հետ), կառուցվածքների ուրույնությամբ, ութմի զգացողությամբ, մանավանդ մակդիրի հմուտ կիրառություններով:

Ուստի հայտնի քննադատ Լև Ոգերովը, որը բազմիցս անդրադարձել է Սահյանի պոեզիային և դրանց թարգմանություններին, «Литературная Армения» ամսագրում տպագրած «Յոթ տարբերակ» («Семь вариантов») գրախոսականում²⁰ անդրադառնում է բանաստեղծի մակդիրային հարստությանը: Մակդիրը համարվում է բանաստեղծության շարժիչ ուժ (իհարկե,

ճիշտ և տեղին գործածվածը), գեղարվեստական մտածողության ճշգրտության չափանիշ, բանաստեղծական տնտեսման գլխավոր առանցքը, որով բարձր հասնում է եզակիության, արտաքինից գնում դեպի էություն: «Էպիտետը պատկերային ուղիների իմաստային հանգույցն է», որը որոշում է պատկերի ճակատագիրը: Էպիտետի ճշգրտությունն առհասարակ պատկերավորության հոմանիշն է:

Այս առումով ևս Մահյանը հայոց նորագույն բանաստեղծության նշանավոր դեմքերից է, որը միշտ գտնում է ոչ անարյուն, ոչ հիվանդոտ, այլ դիպուկ, առարկան բնութագրող մակդիրներ: Այսպես, օրինակ, նրա «հոգնած-մաշված կածանը», ոչ միայն փաստացի իրականություն է, այլև մի ամբողջ մարդկային կենսագրություն՝ ցավ-կարոտ, տագնապ: Քամու հասցեին նա գրում է. «ծաղրածու քամի, լարախաղաց քամի». անսովոր գործածություններ, որոնք, ի վերջո, հանգեցնում են «խիղճը կորցրած քամու» կերպարին: Կամ մի այլ օրինակ՝

Կապույտ մրրիկ է պայթել,

Կապույտ մշուշ է...

Այս բնականորեն անդորրության մեջ ծավալվում է դրամատիկ մի ամբողջական սյուժե: Շատերն են գործածել «աստղազարդ» երկնքի վերաբերյալ, սակայն այդ շատ տարածված արտահայտությունը Մահյանը շրջում է դեպի նոր կողմ, վրույց վարում «աստղազարդ» երկնքի հետ՝ կապելով հայոց պատմությանը.

Հիմա սարերը քնած դարեր են,

Պատմություններ են անհերքելի...

Ռուս գրողներից մեկը գրել է, որ պետք է գտնել երգեցիկ, անկաշկանդ բառեր:

Հիշենք Մահյանի օրինակներից մեկը՝

Քո գլխի վերև ծածանվող ամպի

Քավշա ստվերով...

Կամ՝

Քարից բուսել, քարից աճել,

Ես բերել եմ այն աշխարհից

Մի քարեղեն հուզում...

Կամ մակդիրային ինչպիսի թափանցումներ կան «Եզր» բանաստեղծության մեջ: Իսկապես որ Համո Մահյանը բերում է հայոց հազարամյա բառերի թարմ տեսանկյուն: Շատերն են գրել քարերի մասին հայոց, բայց Մահյանը գտավ ճշգրիտ համարժեքը՝ «Քարերի հոտը՝ արևային բույրը»:

Բանաստեղծի ձեռագրի ինքնատիպության մյուս պայմանը տողերի խրնայողությունն է. նա չի շատախոսում (հազվագյուտ դեպքերում միայն), քաջ իմանալով, որ պոեզիան նախ և առաջ խոսքային, արտահայտչական, ոճային գծերի միասնության խառնուրդ է, գիտի նաև, որ բանաստեղծությունը սիրում է համառոտություն, զգացմունքի կենտրոնացում: Դասական օրինակը համարում է Հովհ. Թումանյանի «Պատրանքը»՝ չափազանց կարճ ձևի և իմաստուն, խոր բովանդակության համար²:

Նա դառնում է, որ բանաստեղծությունը ոչ թե պետք է գրել, այլ քանդակել: Այդպիսին է «Մասրենին» բանաստեղծությունը.

Ժայռից մասուր է կաթում,
Կարմիր սարսուռ է կաթում,
Զորում մշուշ է...

Կամ հիշենք վերջին շրջանում գրած «Մասրենու մենախոսությունը», ամենաժախտ բանաստեղծական միջոցներով արտահայտված է մարդկային մի ամբողջ դրամա... Համառոտությունը՝ բառերի խնայողությունը, հեռու է պահում նկարագրականությունից, սխեմատիզմից, շաբլոնից: Ինչպես այս ձուլածո չափատողներում.

Հողոտ, մղեղոտ մի մութ էր հագնում,
Հետո լուսնյակ էր հագնում մեր տունը:
Կտորին բարդու ստվերն էր քնում,
Ծվ շեմքի վրա քնում էր շունը:

Կիսարթուն քամին կտորից թռնում,
Ցանկապատին էր հենում կոնակը:
Անթևիկ վրա կատուն էր ննջում,
Իսկ անթևիկ տակ՝ հոգնած կրակը:

Բակում փուլ դալիս և առոթ-փառոթ
Որոճում էին օրհնած եղնիկը:
Տան կտորի տակ արթուն էին լոկ
Հողոտ, մղեղոտ մեր երազները...

Կամ՝ հիշենք «Օրը մթնեց» հովվերգությունը, որը դարձյալ մի ամբողջ տոհմի դրամա է:

Այստեղ էլ պետք է հիշել Ա. Մարչենկոյի մի միտքը. Համո Սահյանի պոեզիան «... գունագեղ է, բայց բնավ դեկորային չէ, պարզ ու բարի է, բայց միաժամանակ՝ իմաստուն», նա ձգտում է իր պատմությունը կառուցել «մարդու և հողի բարեկամության հիման վրա, ինչպես անում է իր տոհմական կիցը՝ Հրաչյա Մաթևոսյանը»²²:

Նա ցանկանում է՝

Խառնվել այն հողին,
Որ իրեն անել է:

Նա ապրում է կարոտներով՝

~~Ո՛ր քնացին, ինչպե՞ս անցան...~~

Այս զգացողությունների տեր բանաստեղծը, բնականաբար, պետք է գրեր՝ «Ախր ես ինչպե՞ս ապրեմ առանց ինձ», էլի ուրիշ նման խորհրդածություններ՝ «Ախր ուրիշ տեղ հայրեններ չկան, Ախր ուրիշ տեղ հորովել չկա, Ախր ուրիշ տեղ սեփական մոխրում Սեփական հոգին խորովել չկա» և այլն և այլն: Խնդիրը ոչ միայն այս բանաստեղծության լուռ տառապանքի բովանդակությունն է, այլև կառուցվածքի նորությունը: Սահյանի բառերի դասավորման սարքն ու կարգը, իսկապես որ նոր երևույթ է հայոց բանաստեղծության մեջ: Որքանով, «Այժմ իշխուրից ջուր է կաթում», «Եվ դառնամ նորից հավքին աղոթեմ», «Յոթ օր է շեմ եղել անտառում» և շատ-շատերը, որոնց վրա անվիճելիորեն կա ժողովրդական բալլադների ու ասքերի կնիքը: Տուրք չտալով ֆուլկորակերպ մտածողությանը, նա բերում է նոր ձևակառուցվածքներ, հենքեր վերաիմաստավորում նոր եղանակներով:

Այդպիսին են նաև վերջին շրջանում գրած հայրենները: Հայոց բանաստեղծության միջնադարյան ձևը, ի դեմս Սահյանի «փորձերի», գտել է իր սքանչելի, արտիստական մարմնավորողին.

Սերտել եմ հին հեթաթիգ
Բառերը հատիկ առ հատիկ,
Պատմում եմ, ով պատահի
Տխրություն-տնարար տատին:

Հայրենների շարքը ևս վկայություն է այն բանի, որ հին միջնադարյան բանաստեղծական կառուցվածքները ոչ միայն չեն «սպառվել», այլև նոր հրնարավորություններ են ի հայտ բերում, երբ դրանք կրում են ապրումի ճշմարտության դրոշմ.

Մի հայրեն ասեմ ես էլ,
Իմ ապրած օրերին ասեմ:
Օրհնանքս՝ անցավորաց,
Մտղթանքս նորերին ասեմ:
Շահածս տամ հովերին,
Կորածս ծովերին տսեմ:
Թաղավորն ապրած կենա,
Աստվածս՝ ցորենին ասեմ:

Ութ տողում խտացած է մի ամբողջ աշխարհադպացական տարերք: Սահյանը իր փորձերում ձգտում է հասնել քանաստեղծական տնտեսման-խրտացման իդեալին, քաջ գիտենալով, որ պոեզիան բարձր լարվածության խոսք է, որը ոչ թե բացատրում է, այլ՝ բացվում: Բացվելիս նա խփում է ոչ թե տարբեր ուղղություններով, այլ ճիշտ նպատակակետին, հետզհետե մղվելով դեպի ականարկը, և դա հնարավորություն է տալիս մի տողի, մի ութմական-շարահյուսական շարքի միջոցով արտահայտել աշխարհի լայնությունը:

Սահյանը ուշադրություն է դարձնում նաև բանաստեղծությունների գունային-հնչյունային կազմությանը, հեռու մնալով, սակայն, գույնի և հնչյունի հատուկ կուրսիվից և շեշտումից: Գույնը և հնչյունը այնպիսի տարրեր են, որ վերստեղծում են կերպար: Գույնին ու հնչյունին «Ծս մեծ նշանակություն եմ տալիս»,—նկատել է Լևոն Մկրտչյանի հետ հարցազրույցում²³:

Սահյանի մասին ասված խոսքերից, թերևս, ամենապատշաճը «իմաստուն» բնորոշումն է,—ոչ թե հանրագիտակ, այլ ժողովրդական արմատներից վեր բարձրացած, ժողովրդյան ճակատագրով ներշնչված իմաստուն-բանաստեղծ, որի քնարերգության էջերը լեփ-լեցուն են կեցություն-բարդ շերտեր-սուղումներով, հարցերով և պատասխաններով, թևավոր բառուբանով:

Ռուս գրական քննադատ Ստանիսլավ Ռասսադինը տարիներ առաջ իր մի հոդվածում, որը վերնագրված էր՝ «Հաղթահարում» («Преодоление»), անդրադառնալով Պ. Սևակի և Հ. Սահյանի բանաստեղծական աշխարհի էությունը, առաջինի համար բնորոշ էր համարում «Մարդը բնության երկվորյակն է» բանաձևը, երկրորդի համար՝ «Բնությունը մարդու երկվորյակն է» բանաձևը²⁴: Իհարկե, էական տարբերություններ կան այս սահմանումների միջև. մեկի համար հավերժականը բնությունն է, մյուսի համար՝ մարդը: Այդուամենայնիվ, քննադատի իսկ տեսակետով՝ շնայած տարբերություններին, Համո Սահյանը և Պ. Սևակը արյունակիցներ են՝ իբրև բանաստեղծական ճշմարտության համբավարներ, իբրև աշխարհի անդաշն կերպերից նրա ներ-

դաշնակությունը կառուցողներ, իբրև «քառսից» «հոգու տիեզերք» ստեղծողներ.

Ով մայր բնություն, իմաստուն ու վեհ,
Դու այդ բոլորը ինձ փոխ ես տվել,
Որ զգաս, տեսնես,
Շոշափես, լսես,
Պատճառարանես քո անց ու դարձը,
Որ մարդուն հասնես,
Հասնես, մարդանաս,
Որ քո զորությունը դու հպարտանաս...

Համո Սահյանն ունի իր և բնության հարաբերությանը վերաբերող բազում ինքնարժեքագրություններ՝ «Այս իմ աշխարհն է, և ես եմ նրա քարերից բուսած բանաստեղծ որդին», «Աչքն ու ականջն ես մայր բնության» և այլն և այլն: Նա այն մտքին է, որ ամեն ինչում պետք է ընդօրինակել «վարպետաց վարպետ բնությանը»:

Ստ. Ռասսագինը գտնում է, որ, սկսած Հորացիոսից, ամեն բանաստեղծ գրում է սեփական «Հուշարձանը»՝ արտահայտելով իր ամենանվիրական ըզգացմունքները: Սահյանի համար այդպիսի հուշարձան է բնությունը՝ «Ծա երկվորյակն եմ շնչող բնության»²⁵:

Մի բանաստեղծության մեջ, ի լուր ամենքի, Սահյանը գրում է՝ «Ինձ ճանաչելը մի քիչ դժվար է», մի այլ տեղ՝ «Ծա կամ միայն ու միայն բանաստեղծության մարմնով»²⁶: Իրապես, դժվարին է նրա հոգու բեռնագրերի վերծանումը և, այնուամենայնիվ՝ նա երբևէ չի եղել «առեղծված»:

Համո Սահյանի այսօրվա նկարագիրն ինձ ներկայանում է հետևյալ կոմպոզիցիայի մեջ. կոճղանման, ժայռադեմ, ժայռաբնակ մի ճամփորդ մարդ, հեռավոր, անհիշելի դարերից եկել-հասել է մեր օրերը, թիկունքում ունենալով հայրենի եզերքի բնությունը՝ սար ու ձորեր, լեռնագագաթներ ու քարափներ, անտառներ ու հովիտներ, գետեր ու աղբյուրներ, մասրենիներ ու բարդիներ, կաթավեններ ու անձրևներ,—թիկունքում ունենալով իր ծննդավայրը՝ հաշի պապի գերդաստանի իրիկնահացը և գետեզրյա անշուք խրճիթը, մաճկալներ՝ գութանի եզներով ու «հորովելով», հնձվորներ՝ գեղանդիները ուսերին, այգեպաններ ու դարբիններ:

Մի խոսքով, հավերժության ճամփորդի թիկունքում է կանաչ-կապույտ-կարմիր, ալյազույն իր աշխարհը, որն ինքը հաճախ, որոշակի տրամաբանությամբ անվանում է մանկություն՝ արտի դեզի, մայրական լույս ծոցի, երանգների ու նրբերանգների, բույրերի ու թույրերի մանկությունը: Իր «այբուբենն» է և իր «ընթերցարանը» միաժամանակ:

Գեղջկական խրճիթի վերհուշերը, «Հուշերի հարուստ տերությունը», բրնձկանաբար լիցքավորում են Սահյանի բանաստեղծությունները, որոնք, ի վերջո, իր ինքնությունը, անհատականությունը բացահայտող հոգևոր ճանապարհորդության առանձին և զանազանակերպ դրվագներ են: Ինչպես ամեն մի ճշմարիտ, «աստվածաշնորհյալ» բանաստեղծի ստեղծագործություն, Սահյանին ևս, վերջին հաշվով, ճանապարհորդություն է իր իսկ աշխարհում, ճանապարհորդություն, որը պատկվել է «Քարափներէ երգը», «Մայրամուտից առաջ», «Սեզամ բացվիր», «Կանաչ-կարմիր աշուն», «Տոհմի կանչը» մատյաններով, իր հոգեկաճ ալեկոծություններն ու տառապանքը, տխրու-

թյունն ու երազի պահերը արտահայտող բանաստեղծություններով, որոնց տեղը այսուհետև լինելու է հայոց դասական քնարերգության ընտիր էջերի կողքին:

Սահյանն էությամբ ոչ թե «բանաստեղծների բանաստեղծ է», այլ՝ «ընթերցողի բանաստեղծ», որը խոսում է վերացնելով իր և ընթերցողի միջև եղած ցանկապատերը, թարգմանում է իր աշխարհը ուրիշների համար: Այդ «ուրիշներն» էլ, որ ընթերցող զանգվածներն են, ի դեմս Սահյանի քնարերգության ճանաչում են իրենց զգացմունքների ու երազների մեկնաբանին:

Հայոց քնարերգության զարգացման շղթայում Սահյանի տեղը որոշվում է ոչ միայն նրա ճակատագրի ցուլացումներով, հոգեկան պաշարներով, խղճի ու հավատարմության ձայներով, աշխարհի բազմակերպություններով: Շրջափայի նրա տեղի «անցաթուղթը» նաև քնարերգության ավանդական ծառի նոր ձևակառուցվածքների պատվաստն է՝ ոչ թե մտադիր, կեցվածքային նորարարությունը, այլ բնականը, բովանդակությամբ թելադրվածն ու բովանդակությամբ կնքվածը:

Համո Սահյանի գրքերի մատենագրությունը բավականաչափ հարուստ է. նրա մասին գրել են էդ. Մեծելայտիսը և Կ. Կուլիկը, Մ. Դուդինը և Ստ. Ռասադինը, Ա. Մարչենկոն և Վլ. Գուսևը, հայազգի գրողներ ու քննադատներ, գրվել են նաև մենագրություններ, թեկնածուական դիսերտացիաներ (Շչորս Դավթյան):

«Սահյանի՝ բնության մասին գրած բանաստեղծությունները, — արձանագրում է էդ. Մեծելայտիսը, — քեզ տեղափոխում են նախապատմական ժամանակների հախուռն ու լուսնկա հոսքի մեջ, քեզ պարուրում վաղնջական օրերի ու գույների մաքրությամբ: Ավելի ճիշտ՝ հարստացնում: Իսկ էլ ավելի ճիշտ՝ մինչև այդ օրերը հասցնում մարդու զգացմունքի՝ կարոտի, սիրո ու ցավի երկարակեցության պարամետրերը, լայնացնում նրա կենսագրության սահմանները: Հենց դրանով է Սահյանը ընթերցողի մեջ ավելացնում գույնի, տարածության ու անաղարտության նոր շերտեր: Հենց դրանով է նա մեզ դարձնում բոլոր ու բոլոր ժամանակների մասնակիցը: Եթե բանաստեղծ Սահյանը ոչինչ ստեղծած չլիներ, նրա բնապաշտական երգերն իսկ բավական են նրան դասելու հայ (և ոչ միայն հայ) պոեզիայի նվիրյալ մեծերի շարքը»²⁷:

Կայսին Կուլիկը, որ մի շարք էսսե-դիմանկարներ է գրել խորհրդային բանաստեղծների վերաբերյալ, Սահյանին նվիրված հոդվածի հայկական տարբերակում գրում է. «...Համոն սիրում է սակավ խոսել ու հաճախ լսել: Սրա մեջ է նրա ուժը: Դրանից նրա խոսքը դառնում է ավելի խոր, նշանակալից, իմաստուն, ոչ պատահական, կշռված: ...Նա Կովկասի ժամանակակից խոշորագույն բանաստեղծներից է...»²⁸: Իսկ «Համո Սահյանին» բանաստեղծական ձոնը Կ. Կուլիկը սկսում է այսպես՝

Պոետի ձեռքը մաքուր է, — այսպես
Տյուտեն է ասել: Հավատով՝ սրտի
նուրբ սիրով կրկնում եմ ես՝
Մաքուր է ձեռքը հայոց պոետի...²⁹

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

Սերո Խանզադյանը ծնվել է 1915-ին, Գորիսում: Ինքնակենսագրական մի գրության մեջ ասում է. «Ծնվել եմ Զանգեզուրում, այնտեղ, ուր լեռները երկնքի մեջ են, որոնցից շատերի գագաթներին ամռանն անգամ ձյուն է լինում: Ծնվել եմ այնտեղ, ուր խորունկ ձորերի ու կիրճերի մեջ քաղցրանում են նուրը, խաղողը, իսկ լեռներում ալպյան արոտներ են, կապույտ լճեր:

Հին, շատ հին է մեր Կյուրեսը: Այնտեղ, հսկա մի ժայռի տակ այժմ էլ երևում է կիսավեր մի քարանձավ ու մի փշրված պատ: Հենց այդ քարանձավում էլ ծնվել եմ»¹:

Մանկությունն անցել է զրկանքներով: Օգնել է գյուղի փոստատար հորը,



Սերո Խանզադյան

որը մեծ գերդաստանի տեր էր. «Դասերից հետո անտառ էի գնում՝ ձմռան համար փայտ բերելու: Ամբողջ ամռանն աշխատում էի դաշտում, մեր արտը հնձում, խոտ հարում, բոստանը մշակում»²:

Մանկավարժի մանկավարժական տեխնիկումն ավարտելուց հետո, 1934-ին ուսուցիչ է եղել Տաթև գյուղում, այնուհետև սովորել է Բաքվի մանկավարժական ինստիտուտի պատմության բաժանմունքում: Կարիքի դրդումով շուտով վերադառնում է և աշխատում իբրև ուսուցիչ զանգեզուրյան գյուղերում (Յալջի, Երիշեն, Խանածախ):

Գյուղական միջավայրում գրի է առնում ժողովրդական բանահյուսության նմուշներ՝ հեքիաթ, ավանդություն, լեգենդ, զրույց, առած, ինչպես և ուսումնասիրում է պատմական-ճարտարապետական հուշարձանները: Այնուհետև պատերազմի տարիներին կովել է Լենինգրադի և Վոլխովի ռազմաճակատներում, իսկ վերադառնալուց հետո շարունակել է դեռ պատանեկան տարիքում սկսած գրական գործը:

Ս. Խանզադյանը զրականություն մտավ հարուստ կենսափորձով և ասելիքի խոր դիտակցությամբ: Գրական մուտքից իսկ նա հավասարապես աշխատեց ժամանակակից և պատմական նյութի ոլորտում, իր իսկ ստեղծագործության ստանցքային թեմայի՝ ՀՈՂԻ, հայրենի երկրի հին ու նոր ժամանակների կապի, մարդու և հողի հարաբերության ուղղությամբ:

«Սովետական գրականություն և արվեստ» ամսագրում (1949) տպագրված «Մեր գնդի մարդիկ» վեպը՝ նվիրված Լենինգրադի ռազմաճակատի զինվորների սխրանքին ու բարեկամությանը, թեև ունեն «գրական արհեստի» էական վրիպումներ (հատկապես կերպարների գծագրման և սյուժեի կառուցման ոլորտում), սակայն աչքի ընկավ նյութի իրազեկությամբ, զինվորական կենցաղի մանրամասների դիտումով՝ կենսագիտությամբ: Այս և այլ հատկանիշների համար նոր գրողի մուտքը ողջունեցին Սա. Զորյանը և Դ. Դեմիրճյանը: Վերջինս գրեց. «Սերո Խանզադյանը մեծ կտավի գրող դուրս եկավ:

Վեպի նյութը, ճիշտ է, պատերազմն է, բայց լավ որ դիտենք, կտեսնենք, որ Խանզադյանը ծանրությամբ կենտրոնը տարել է դեպի մառդիկ: «Մեր գնդի մարդիկ» վերնագիրը զուր չէ այսպիսով...

Հերոսները շատ են և կենդանի...

Խանզադյանը լավ է տեսել իր նյութը, մարդկանց, հանգիստ գնահատել է նրանց, ներկայացնում է նույնպես էպիկական հանգստությամբ:

Այս կերպով Խանզադյանը ցույց տվեց, որ նա կարող է մեծ կտավներ տալ: Նա երկարաշունչ է, գիտե դեպքերը ծավալել, մեծացնել, այսպես ասած, «հոսեցնել գետը»...

...գլխավորը, որ այսօր մեզ ուրախացնում է, դա Խանզադյանի բնական, անբռնադատ և կենդանի պատումն է, մեծ սերը դեպի իր հերոսները, անաղմուկ, հռետորությունից զերծ հայրենասիրությունը...»³:

«Մեր գնդի մարդիկ» «ռազմական վեպին» շուտով հաջորդեցին հայ գրականության թեմատիկ հարցասիրությունների համար շատ կարևոր երկու վեպ, մեկը՝ գյուղական իրականության նյութի, մյուսը՝ արդյունաբերական նյութի հիմքի վրա:

«Հողը» և «Փաշարանը»:

Ծիշտ է, գրության ժամանակով դրանք իրարից բավականաչափ հեռու են, սակայն միմյանց օղակվում են արդիականության խնդիրների սուր դրվածքով:

«Հողը» (առաջին հատորը լույս է տեսել 1954-ին, երկրորդը՝ 1955-ին), ինչպես հուշում է վերնագիրը, արծարծում է ժամանակակից գյուղի կենսական խնդիրներ, ավելի ստույգ՝ լեռնային գյուղերի արտագնացության պրոբլեմը, որը տասնամյակներ անց դարձավ խորհրդային արձակի կայուն թեմաներից մեկը:

Թեև վեպի կապակցությամբ կարելի է նշել հիմնական բախման լուծման որոշ պարզունակացում, նկարագրությունների ավելորդություններ, վիպական գործողություններին արհեստականորեն պատվաստված գործող անձինք, միագիծ ու սխեմատիկ հերոսներ, — այդուամենայնիվ ծանրության նրժարը վեպի առավելությունների կողմն է:

Ռազմաճակատից գյուղ են վերադարձել Գարեգին Մովսիսյանը և ուրիշներ: Հրից ու սրից ազատված այդ մարդիկ զինվորական համալգեստը փոխարինելով քաղաքացիականով, դրանով իսկ կատարում են հոգեբանական շրջադարձ՝ իրենց վերադարձը դիտելով իբրև կյանքի նոր սկիզբ: Սա առաջին հերթին վերաբերում է Մովսիսյանին, որը դժվարին ճակատագրի տեր անձնավորություն է: Դեռ հայրենի գյուղի մատույցներում նրան են հասնում ծանր լուրեր՝ եղբոր զոհվելը ռազմաճակատում և սիրած աղջկա՝ Արևիկի, ամուսնությունը: Գարեգինը, ինչպես ներկայացնում է արձակագիրը, շրջ-

կենտրոնից մինչև գյուղ, անցնում է մուկգնած փոթորիկի միջով: Այս բանին հեղինակը խորհրդանշական իմաստ է տվել: Սա նշանակում է, որ Գարեգինին պատվում է ոչ թե հանգիստ, թեթև կյանք, այլ հակառակը՝ իր ուսերին կրելու է ծանր փորձությունների բեռ, հաղթահարելու է ոչ քիչ դժվարություններ՝ և՛ հասարակական, և՛ անձնական կյանքում: Գեղեցկանիստ Քարակերտ գյուղը, որի «ոտքերը բարեխառն գոտում են, իսկ գլուխը բևեռում», — պատերազմի տարիներին խոր վերքեր է ստացել: Բրուտ Մանասարը իր հիշատակարանի էջերում խոր տրտմությամբ պատերազմի նահատակների անունների դիմաց սև խազեր է քաշել, և դրանք օր-օրի ավելացել են:

Քարակերտում մարդիկ դժգոհում են վատ ապրուստից, սակավահողությունից, ինքնահոսից: Պատերազմից վերադարձած Գարեգինին այս խոսքերով է դիմավորում իմաստուն Բաղդասար պապը. «Ամեն փոթորիկ ծառ է պոկում, ամեն կոիվ զոհ է տանում, որդիս, բայց ոչ փոթորիկն է անտառին վերջ տալիս, ոչ կսկիծը՝ ժողովրդին»:

Գյուղացիական համայնքը տարածայնությունների մեջ է. մի մասը՝ կուտնտեսության նախագահ Մանվել Հասարթյանի կողմնակիցները, այն մերտքին են, որ լեռնային գյուղը պետք է տեղափոխել Արարատյան դաշտ, մյուս մասը վճռականորեն դեմ է այդ որոշմանը, կամենում է մնալ տեղում, մշակել Որոտանի կիրճի անմշակ հողերը և պահպանել հայրենի, դարավոր հողը:

Գարեգինը, դառնալով իրադրության տերը, վճռականորեն միջամտում է գյուղական համայնքի տարածայնություններին և գլխավորում հարձակումը «հավիտենապես անշարժ» բնության վրա:

Այդ ընթացքում ասպարեզ են գալիս գյուղական կյանքի հակասությունները, վերքերն ու ցավերը: Անպտուղ խոպանը՝ Մշկահանդը, դառնում է մարտադաշտ, և բախվում են ոչ միայն մարդկանց առօրեական շահերը, այլև կյանքի վերաբերյալ հայացքները: Այդ ընթացքում Գարեգին Մովսիսյանը ի հայտ է բերում գյուղական ղեկավարի իսկական հատկանիշներ՝ սկզբունքայնություն, վճռականություն, որոնք օգնում են ոտքի կանգնեցնելու քայքայված տնտեսությունը: Գարեգինը պայքարում է նաև «հոգով խոպան» մարդկանց մասնատիրական ձգտումների, անարժանների և պորտաբույծների դեմ: Գարեգինի հակառակորդն է Մանվել Հասարթյանը՝ յուրայիններով, նաև քաղքենի կնոջով, որոնք թալանչիի հայացքով են նայում հանրային ունեցվածքին:

Իհարկե, այս իրադրության մեջ հաղթում է Գարեգինը (որի հետ է լեռնցի հայ աղջիկը՝ Մանուշը), հաղթում է կամքը, ազնվությունը, վճռականությունը, և պարտվում է Հասարթյանը՝ ընչաքաղցությունը, անկամությունը, գեթությունը մանր կրքերին:

«Հողը» վեպը, իհարկե, ունի թերություններ: Ինչպես ժամանակին նկատել է քննադատ Յու. Կարապետ «Հերոսը և կուկերիվը» հոդվածում, գլխավոր հերոսի կերպարը «ավելի հարուստ կլիներ, եթե «գրողը ցույց տար, թե ինչպես Գարեգինը ոչ միայն սովորեցնում է ժողովրդին, այլև սովորում է ժողովրդից...»¹:

Այնուհետև, Գարեգինն ավելի բազմակողմանի ու բարդ կերպար դարձնելու միտումով գրողը նրան երբեմն անհամոզիչ ներքին հակասություններ է վերագրում, տրոհելով բնավորության ամբողջականությունը: Գարեգինը անձնական կյանքում չունի այն հմայքը, ինչ հասարակական գործունեու-

թյան մեջ, թեև վեպում կան մի շարք դրամատիկական սուր տեսարաններ (առաջին հանդիպումը Արևիկին, Մանուշի և Գարեգինի զրույցը բրուտանուցում և այլն):

Վեպում մի շարք գունեղ կերպարների (Մանուշ, Մանասար, Ավետ, Բաղդասար պապ և այլն) կողքին կան նաև սխեմաներով ձևված կերպարներ:

Մանուշը ներկայացված է իր բնական, անմիջական տարերքով, Մանասարը՝ խոր ապրումներով, Ավետը՝ հայրենի բնության սիրով, Բաղդասար պապը՝ ժողովրդական տարերքով:

«Հողը» վեպում ամենաուժեղ տեսարանը Բաղդասար պապի մահվան տեսարանն է. կյանքից նա հեռանում է անշար մարդու հպարտությամբ, խոր հավատով: Մահվանից առաջ հագնում է շուխան, դուրս գալիս գյուղամեջ, զննում է բնությունը, այցելում ազգական-հարազատներին, ապա գնում գերեզմանատուն՝ «հրաժեշտ տալու աշխարհին»: Ավանդական ընկուզենու տակ դիտում է արևի մայրամուտը. «էս ինչի՞ արևն աշքիս էսքան կարմիր է», — շարունակելով նայել մայրամուտի կողմը՝ մտածում էր պապը, ու նրան թրվում էր, թե սարի գլխի ձյունը արյունոտվել է:

Փողոցից լսվեց կովի բառաչը: Թախտի մոտ նստած շունը մոռաց ու պոչն օրորելով՝ նայեց ծերունուն: Սյունից կապած հորթը ձիգ տվեց թոկն ու մըզ-զաց...

Ինչ-որ տեղից երգ էր լսվում: Մի ուրիշ տեղ զիլ բառաչում էր ցուլը:

Բաղդասար պապը, այսպիսով, աշխարհին հրաժեշտ է տալիս՝ օրհնելով կյանքի պես-պես դրվագները:

«Հողը», շնայած վրիպումներին (ասվածներին պետք է ավելացնել նաև կեղծագրերի առատությունը), երևույթ էր արդիական նյութի յուրացման ճանապարհին:

Մի շարք պատմվածքներից և «Մխիթար սպարապետ» պատմավեպից հետո Խանդադյանը հրապարակեց «Քաջարան» վեպը, որը ցայսօր մնում է սրդյունաբերական նյութի յուրացման լավագույն գրվածքը հայ ժամանակակից արձակում:

Թեև վեպում կան «միջին մակարդակով» իրացված տեսարաններ, հերոսների պայքարի դրամատիզմը երբեմն շրջվում է դեպի պլակատի մակերեսը, այդուամենայնիվ «Քաջարան» ունի գրավիչ հատկանիշներ: Վեպի նյութը նոր ժամանակների հայ ազգի պատմության մի կարևոր դրվագն է՝ դյուղաշխարհից ձևավորվող բանվորական աշխարհը: Այս առումով կարևոր են այն կերպարները, որոնց էության մեջ արտահայտվում են ժամանակի սոցիալական կերպարանափոխությունները:

«Քաջարան» վեպում շատ խնդիրներ են արծարծվում՝ զուգահեռ թեմաներ: Դրանցից մեկը «աշխարհի կտուրը» համարվող ժայռերի մեջ կորած հայկական փոքրիկ գյուղի տեղն է ժողովրդի քաղաքակրթության մեջ, մյուսը՝ նոր քաղաքի կառուցման դժվարությունը, երրորդը՝ մարդկանց բարդ ճակատագիրը, չորրորդը՝ նախկին տավարածից բանվոր դառնալու ընթացքը և այլն: Ավելի քան «Հողը», «Քաջարանը» ունի դրամատիկ լարվածություն: Դրամատիզմի հիմնական կրողը Բազրատ Ադամյանն է՝ գլխավոր հերոսը, որն ունի բարդ կենսագրություն: Նա անցել է մեր հասարակության ճակատագրական թվականների փորձությունների միջով և Քաջարան է եկել ոչ թե հաստիք զբաղեցնելու, այլ բարոյական բարձր սկզբունքները, մարդ մնալու

արվեստը հաստատելու համար: Թեև նրա ճաշակած դառնությունները չափ ու սահման չունեն, թեև Քաջարանում անգամ նրա անվան շուրջը տիրում է անվաստահության մթնոլորտ, սակայն նա ապրում և աշխատում է այնպես, ինչպես վայել է կյանքի տիրույթը, ժողովրդի ապագային հավատարիմ մարդուն: Բազրատ Ադամյանը ոչ թե փնթփնթան, իր ճաշակածը միշտ հիշեցնող մարդ է, այլ ճշմարտության մարտիկ: Նրա համար կյանքը վիճակախաղ չէ, այլ պայքար-խիզախում և նվիրում, որի հայրենասիրությունը ոչ թե ցուցադրական է, այլ գործարար: Հայրենասիրության նրա ըմբռնումը գալիս է ժողովրդական աշխարհազգացումից: Քաջարանը ոչ թե աշխարհագրություն է, այլ տարբեր աշխարհայացքների բախման դաշտ: Բազրատ Ադամյանի հետ պայքարի մեջ է դեմագոգիայի տարիների հերոսը՝ Գեորգի Փուլադյանը, որը, թեև հանդես է գալիս հեղափոխության անունից, բայց էությունով խորացնում է հեղափոխության հումանիստական չափանիշները ոտնահարող հերոսին:

Պետք է նկատել, որ, այսպես կոչված, բացասական հերոսը «Քաջարան» վեպում գծագրված է դրականից ափելի թույլ՝ եզակի երևույթ հայ արձակում:

«Քաջարանի» էական վրիպումն այն է, որ, ճիշտ ընտրելով կյանքի փաստը, խանգաղյանը բարդ խնդիրներին տալիս է միանշանակ, պարզ լուծումներ: Դրանից բացի, բերում է բարոյախոսական անհաճելի շեշտ՝ խղճի ու զղջման առումով: (Դրա օրինակը Գեորգի Փուլադյանի՝ «Ընկած մարդու» հանդես ներողամիտ վերաբերմունքն է):

«Կարմիր շուշաններ» (1958) մանկական գրքից հետո Սերո Խանզադյանը տպագրեց պատմվածքների «Կորած արահետներ» (1964) հավաքածուն, այնուհետև՝ «Մերոնք և մեր հարևանները» գիրքը: «Կարմիր շուշաններ» շարքը պատմում է հայրենի հողի համար հեղափոխության ճանապարհը բռնած հերոսների նահատակության մասին: «Մերոնք և մեր հարևանները» շարքում տպագրված են իրարից տարբեր բազմաթիվ պատմվածքներ, որոնք գերազանցորեն պատմում են «Մարդը և հողը» խանգաղյանական առանցքից: Ս. Խանզադյանի համար «Մարդը և հողը» այնպիսի հանգույց է, որով իրար են գալիս ժողովրդի նախնիների պատմությունն ու արդիականությունը, բարոյական չափանիշների կայունությունը և վերաբերմունքը առհասարակ աշխարհին: Այդ պատմներով իբրև գլխավոր դեմքեր անցնում են հայրենի հողի պաշտպանն ու հայրենի հողի սերմնացունը՝ անբաժանելի և միասնական հասկացություններ:

Իր արժարժած գաղափարը Խանզադյանը արտահայտում է ոչ թե վերացական փիլիսոփայական պլանով, այլ կոնկրետ նյութի գեղարվեստական հնչեցումով:

«Կորած արահետներում» Խանզադյանը ի հայտ բերեց իր հարուստ կենսագիտությունն ու ժողովրդագիտությունը, պատկերավոր ու կենդանի խոսքի շոայությունը, բանահյուսական ակունքների նախասիրությունը: Նաև բարոյախոսության ուրույն հայեցակետը:

Պատմվածքների մի շարքի առանցքը «քաղաքակրթության» և «բնական աշխարհի» հանդիպումն է. արձակագրին առավելապես զբաղեցնում է երևույթի խրատական իմաստը, հայրենական արմատների պահպանման մոտիվը: Այսպես, անծանոթ քաղաքում հեղինակի ականջին է հասնում «հորովելի մի մոլորված ծվեն» («Հորովելը»): Պարզվում է, որ մայթեզրյա տաղավարում ծխախոտ է վաճառում իր մանկության ընկերը՝ դուղի համբավվոր մաճկալը: Այս «աննշան» փաստը գրողի գրչի տակ խոշորանում է, հագնում ընդ-

հանրացման ճառագայթով. «Արտերի վրա ամուսն արևի քաղցրության պես ծորում, սփռվում է նրա հորովելը».

Խնձորը ծոցին տղա,
Ճիպտոր լծին տղա,
հո՛ արա, հո՛...

Ծղները ձգվում են երգից մղված, խոփը ձևում է սևահողը, դեղնափորիկներն իջնում են ակոսի մեջ, և օրն այնքան քաղցր ու իմաստուն է դառնում, որ մարդ լցվում է համակ բարությանմբ՝ բերրի ակոսի, եզան արցունքի, հողի պես բարի ու շռայլ:

Ոչ ոք նրա պես չէր կարող ծիր կտրել, հոշ հանել: Ոչ ոք նրա պես սիրտ չէր անի ակոսել ամենաթեք լեռան խամբ: Զահել այդ մաճկալն այնպես էր հենվում գութանին, որ կարծես հերկելու էր երկրի խորերը: Նրա վարած արտը տուն էր լիացնում: Մաճ բռնելու, հաց ստեղծելու համար էին նրա ձեռքերը, լեզուն երգի՝ կախարդող հորովելի համար:

Առաջին ակոսի հողից վերցնում էր, հոտ քաշում, այնպես «Օխա՛յ» անում, ասես, երկար օրեր ծարավ մնալուց հետո կուշտ խմում էր ձնահամ աղբյուրից կամ համբուրում իր սրտով առած հարսին»:

Այս հուղիչ դեպքը ամբողջացնում է հեղինակի դիմում-խրատը. «Հողի մարդուն մի՛ պոկեք հողից, մե՛ղք է: ... Հաց ստեղծող մարդուն ձեռք մի՛ տվեք: Թող երկարի նրա ակոսը, երկարի հացի պես անուշ նրա հորովելը... Լսո՞ւմ եք»:

Խանգադյանը ստեղծել է ժողովրդական աշխարհի գեղեցկությունն արտահայտող մի շարք պատմվածքներ («Բաղդասար նախագահը», «Ուստա Հեթումը», «Յոթերորդ աղբյուրը» և այլն), որոնք ի հայտ են բերում հոգու վեհանձնություն և անսահման բարություն՝ դիմացինին գնահատելիս:

Մի շարք պատումներում («Ճանապարհը», «Խղճի խայթը» և այլն) Խանգադյանը դիմում է ժողովրդական առակ ու անեկդոտ հիշեցնող պատկերներին, մյուսների մեջ («Հովիվ Հասրաթը», «Սպիտակ գառը» և այլն) դատապարտող-հանդիմանական շեշտերով ներկայացնում է օջախի պատիվը, մարդկայնությունը, խիղճը կորցրած մարդկանց՝ առաջ քաշելով նաև «հայրերի ու որդիների» բարոյախոսական դրվածքը: Հովիվ Հասրաթը, ազնիվ վաստակի այդ մարդը, խորշում է «համալսարանական» տղայից, որը աշխատում է քաղաքի խորտկարանում, իսկ Նավասարդը («Սպիտակ գառը») խոր ցնցումներ է ունենում, երբ իր որդեգիրը, այլասերված ու բարոյալքված Արշակը, գյուղ գալով, չի այցելում իրեն («Ծերունին ձեռքերով խփեց գրլխին ու փլվեց գոմի կտրին»):

Գրողի խոսքն ավելի կենդանի ու գունեղ է հնչում «Բնական աշխարհի» գեղեցկությունների հաստատման ժամանակ: Երբ արծակագիրը թևակոխում է ձորերում ու բարձունքներում ապրող մարդկանց կենցաղի ոլորտը, նյութ է քաղում ժողովրդական միջավայրից, պատմվածքը հագնում է ռեալիստական որոշակի պատկերով, դիպուկ բնութագրումներով, հայրենի բնության թանձր գուններով, բառապատկերի ժողովրդական շնչով:

Ավելի ուժեղ լինելով ժողովրդական աշխարհի հաստատման թեմայում, Խանգադյանը հայրենի աշխարհից ընտրում է այնպիսի կերպարներ, եղելություններ, սյուժեներ, որոնք «Հողը և մարդը» հարաբերությունը դնում են

հավատի ու առաքինության, պատվի ու խղճի, հայրենի օջախի ու եզերքի պահպանման բարոյախոսության բարձունքում:

Առօրյայի պատմական իմաստավորմուն հիանալի նմուշ է «Տունը», որը բացվում է նրա պատումին բնորոշ ստույգ նկարագրությամբ. «Գետը չի խըշշում, ասես, չի էլ հոսում: Երբեմն միայն ծփում է մի մոլորված ալիք, որից խրտնում են եղեգների մեջ շոգից նիրհող արագիլները: Գետի ջրերն այնքան թանձր են, այնպես դեղնավուն, որ մոտիկից անգամ չեն նշմարվում նրանց վրա հանգչող աշնան տերևները:

Գետի երկու ափին եղեգնուտներ կան, եղեգնուտներից այն կողմ՝ դաշտեր, ապա իրար դիմաց երկու գյուղ՝ մեկն այս ափին, մյուսն՝ այն: Երկու գյուղում էլ բարդիններ կան՝ արագիլի բներով և հնադարյան եկեղեցիներ կան՝ մեկի վրա ծուռ մի խաչ, մյուսի խաչը պոկած»:

Նորաշենում էր ապրում ջրվոր Ալեքսանը, բայց «տունն իրենը չէր»: Նա եկել էր մյուս ափից՝ Հայկավանից: Սակայն չի մոռանում իր գյուղը, տունը: Այրվում է հայրենի տան երազներով, մահվանից առաջ կանչում է վարպետներին և պատվիրում նոր տունը այնպես կառուցել, որ լուսամուտն ու պատը զամբը «նայեն հին տան կողմը»: Ջրվորի այս արարքը ամբողջացնում է նրա բարոյական ըմբռնումների աշխարհը: Ավետիսը ծառանում է «օտար տան» փաղափարի դեմ՝ ի պաշտպանություն հայրենի անշեջ տան:

Խանգադյանը «հողապաշտության» սահմաններում է լուծում նաև զգացմունքների ազատության, «պարզ կյանքի» բարոյական հիմունքների խընդիրը: Նրա ստեղծագործության մի ծայրից մյուսն անցնում է «Կորած արահետների» մոտիվը՝ իբրև խորհրդանշան: Այլաբանական իմաստ ունի, օրինակ, «Այրված տունը» ուժեղ պատումը, որում դրամատիկական դեպքերի միջոցով արձակագիրն արտահայտում է այն միտքը, ըստ որի անձնական լիարժեք զգացմունքի նախապայմանը մարդու հավատարմությունն է իր օջախին, բնական վիճակին:

«Այրված տունը» պատմվածքի հերոսները՝ ամուսիններ Ազարիան և Արփենը, ապրում են կիրճում: Թեև Ազարիան բուռն, տղամարդկային սերունի Արփենի հանդեպ, սակայն իբրև լեռնական թաքցնում է զգացմունքները՝ Արփենին թողնելով անորոշության մեջ:

Ազարիան յուրօրինակ մենակյաց է և այն կարծիքին, որ իր ընտանիքի ապագան կապված է կիրճի հետ. «Մեր կիրճն ու մեր գետը ինձ կպահեն»:

Երբ հայտնվում է երկրաբան-հետախույզը, Ազարիայի մեջ գլուխ է բարձրացնում խանդը: Նա դրա համար հիմեք ուներ: Արփենը, «քաղաքակրթությանը» կապվելու համար, հափշտակվում է երկրաբանով, որն անմարդաբնակ կիրճում գանձ էր որոնում: Ազարիան, թեև գիտի դա, սակայն Արփենի արարքը դավաճանություն չի համարում, այլ թուլցիկ հաճույքի ձև: Բանն այն է, որ Ազարիան գալիս է այն մտքին, որ ինքը Արփենին թողել է անսեր և թողել բախտի քմահաճույքին: Հոգեբանական ծանր դրամա ապրող Ազարիան Արփենի մեջ որոնում և գտնում է «մարդը»: Արփենը զղջում է արարքի համար և վերադառնում սեփական օջախ: Չկնորս Ազարիան Արփենին տալիս է նրա երազած երջանկությունը, գնահատում է նրա հոգու հարստությունը, մի բան, որ անկարող էր անել միայն վայելքների հետևից ընկած քաղաքաբնակ երկրաբանը:

Նույն նյութի մի այլ տարբերակն է «Օտար հավեր» պատմվածքը, որի

հիմքը «ամեն հավք իր ձորն ունի» իմաստությունն է: Ո՞րն է պատմվածքի սյուժետային բովանդակությունը:

Գյուղում հայտնի բրիգադիր, աշխատավոր ու առնական մի տղամարդ՝ Նղիշը, հրապուրվում է գյուղատնտեսական պրակտիկայի եկած Մերիով, վերջինիս բյուրեղապակյա կեցվածքով: Մերին էլ իր հերթին սիրում է Նղիշին, բայց ի վերջո պետք է հեռանա օտար վայրից: Մերիի կողքին է Վարսենը, որի հանդեպ Նղիշի զգացմունքները մակերեսային են և սովորական: Մեծ, անհաղթահարելի սերը Մերին է, սակայն նրան համարում է օտար հավք և զգացմունքների փոթորկալի պայթարից հետո դառնում է դեպի Վարսենը: «... Բնիկ ծաղիկն ինչո՞ւ տրորի օտարի սիրուն»։ «... Ընտրել՝ մասրենու ծաղիկը, թե՛ հովտաշուշանը,—այս հարցերը Նղիշին բերում են դեպի հարազատը:

Խանգաղյանը, որոշ սահմաններում հետևելով Ա. Բակունցին («Միրհավ», «Մթնածորի «շարքը» և այլն), առաջադրում է զգացմունքների լիարժեքության և անցողիկ, ժամանակավոր կապերի անլիարժեքության խնդիրը, հետևելով «բնական կեցվածքի» բարոյախոսությանը:

Առհասարակ պետք է նկատել, որ Խանգաղյանը շատ բան է սովորել իր մեծ հայրենակցից՝ Բակունցից, անցել է նրա «դպրոցի դասերը»՝ բնութենապաշտությունը, լեզվի ժողովրդական ձևերի կողմնորոշումը, նկարագրությունների պատկերավորությունը, հերոսների ներքնաշխարհի թափանցումը, «բնորդի» հարազատությունը, իրապատում շունչը, նյութականացված կենցաղը, բառառճային դարձվածքների սերը և այլն: Նրա մի շարք պատմվածքներ (նաև «Վարք հարանց» շարքից) ունեն գեղարվեստական անվիճելի արժեք: Բակունցի ստեղծագործական որոշ սկզբունքների, մասնավորապես «Կյոբես» քրոնիկոնի երգիծական տարերքի հետ է կապվում նաև Խանգաղյանի «Մատյան եղելությանց» (1966) գրվածքը, որը արձակագրի վաստակի բարձրակետերից մեկն է:

«Մատյան եղելությանցը» յուրօրինակ գրվածք է՝ նոր հարցադրումներով և բարոյախոսական եզրակացություններով:

Վիպակն ունի մեկ գլխավոր հերոս՝ Զել Ավան բիձան, գավառաքաղաքի փողոցները ավոդ մի բազմափորձ անձնավորություն: Դավառաքաղաքում նա իրեն զգում է տիրոջ պես և խոր ցավով, հոգեկան ներքին տագնապներով գնահատում այն մարդկանց արարքները, որոնք անվայել գործելակերպով առաստավորում են պատվի և խղճի բարձր հասկացությունները:

Վիպակի սյուժեն Զել Ավանի գնահատականների շղթան է, որի միջոցով ասպարեզ են գալիս գավառաքաղաքի, այսպես ասած, «էլիտայի» ներկայացուցիչները՝ ամեն մեկն իր էությունից անբաժան վարք ու բարքով:

Զել Ավանը մարդկանց այն կարգից է, որոնց անվանում են «ճշմարտություն որոնողներ», որոնք կյանքին նայում են ոչ թե սպառողի, այլ աշխատողի դիրքերից և լցվում ատելության լիցքերով անաշխատության, ընչաֆաղցության, անտարբերության, մարդու հանդեպ դրսևորվող անմարդկային վերաբերմունքի արտահայտությունների դեմ:

«Մատյան եղելությանց» վիպակում առաջին պլանում է փողոցները սրբորոդ Զել Ավան բիձու «մտորումների սյուժեն»: Զբաղմունքի բերումով նա եղել է գավառաքաղաքի անցքերի ականատեսը և, բնականաբար, նրան քաջ հայտնի են բարքերը: Աղավաղված, զարգացման համար անպիտանի բար-

քերը: Նրա մտորումները այս իսկ պատճառով վերաճում են կովի նույն այդ բարքերի դեմ, որոնք՝ ներթափանցելով նաև հեռավոր անկյունները, կատարում են իրենց ավերիչ դերը: Այս գծով «Մատյան եղելությանց» գործը հարում է Բակունցի «Կյոթես» քրոնիկոնին, որի ականերև ազդեցությամբ էլ շարադրված է գրվածքը: Նա էլ կարող էր, Բակունցի նման, իբրև բնաբան բերել «Օ՝ ժամանակներ, օ՝ բարքեր» դարձվածքը:

Բակունցի հետևությանմբ գրողը հավասարապես ուշադիր է գտնվել և՛ ժամանակների, և՛ մարդկանց հանդեպ, հասնելով խոր ընդհանրացումների: Ճեյ Ավանի կերպարով արձակագիրը որոնում է կյանքի իսկական սկիզբը, բարոյական սկզբունքների էությունը: Հերոսը և նրա հետ հեղինակը ճշգրտում են մարդկային գոյության գլխավոր խորհուրդ-բանաձևը: Դա, ի վերջո, հանգում է վարքագծի ճշմարտությանը, որով Ճեյ Ավանը դառնում է ժամանակակից մի շարք հասկացությունների բարոյախոսը: Նրա համար ամենաթանկ հատկությունը մարդկային ազնվությունն է, անմնացորդ ծառայությունը հանրային շահերին և ոչ թե նեղ անձնապատանությունը, որով հանդես են գալիս Ավանին հակոտնյա ուժերը՝ դիմակները:

Այս առումով «Մատյան եղելությանցը» դիմակահանդես է, որին Ավան բիճան միջամտում է իմաստուն խոսքով, ժողովրդական երգիծանքի հարուստ պաշարներով:

Դրողի մյուս աչքի ընկնող վիպակը կոչվում է «Մարավ եմ, ջուր բերեք»: Սա առանձին պատումային ֆրագմենտներից շարահյուսված կտավ է, որով արձակագիրը արժարժում է ժողովրդի ճակատագրի համար կարևորագույն «ջրի թեման»՝ կապված «հողի թեմայի» հետ:

Վերին աստիճանի հասարակ է վիպակի սյուժեն, առանց բարդ ճյուղավորումների: Հին գյուղը, որ ահա՛ իր գոյության 15-րդ հարյուրամյակի մեջ է, տեղափոխում են նոր ավան, կիրճից բարձրացնում են լեռնային տեղանքը: Սկսվել է ջրատար թունելի շինարարությունը, որով ջուր է մատակարարվելու ծարավից պապակ նոր ավանի հողին: Դյուղացիները ոչ միայն չեն ափսոսում իրենց լքված օջախի տները, այլև հպարտանում են, որ իրականանում են իսխանների վաղեմի երազները: Հողը կանչում է. «Մարավ եմ, ջուր բերեք»: Մարդիկ նորոգում են հողը, նրա վրա կառուցում իրենց նոր կյանքը:

«Մեր գնդի մարդիկ» առաջին վեպից հետո հանգադյանը տպագրեց մի շարք պատմվածքներ պատերազմի մասին և ասպարեզ հանեց «Նրեք տարի 291 օր» ռազմական օրագրությունը:

Դա՛ լենինգրադի և Վոլխովի ռազմաճակատների զինվորի օրագրությունն է, որով հանգադյանը ժամանակագրական կարգով ներկայացնում է կարեվորագույն այն դրվագները, որոնց հուզական մթնոլորտում ձևավորվում է մարտիկի բնավորությունը: Օրագրության էջերում հաճախ է կամուրջ կապվում ռազմաճակատի և թիկունքի, կովի առաջին գծի և ծննդավայրի միջև: Ծննդավայրը՝ իր հիշատակներով, այն խթանն է, որ երկրի հեռավոր մատույցներում հայտնված զինվորին մղում է քաջության, սխրանքների, մեծ հայրենիքի պաշտպանության: Օրագրության մեջ իշխում է կարոտի հնչերանդը: Խանգադյանը դառնում է այն աղբյուրներին, որոնք զինվորին կոչում են բարոյական բարձր առաքինություններին:

Օրագրություն-հիշատակարանի մյուս թեման գետնատնակներում, ռազմի եթթուղիներում ծայր առած զինվորական եղբայրության թեման է:

Հիշատակարանում հանդիպում ենք մի շարք հերոսների, որոնք տեղ ունեն նաև «Մեր գնդի մարդիկ» վեպում: Սա նշանակում է, որ հեղինակը իր մթերանոցներից քաղել է նաև վեպի պաշարները: Այդուամենայնիվ, նրա ներկայացրած գինավորները հուշերում ևս երևում են իրենց բնավորության ուրույնությամբ, մարդկային ջերմությամբ, հարազատության զգացմունքներով:

«Երեք տարի 291 օր» հիշատակարանը արժանացել է Հայաստանի պետական մրցանակին:



Իր գրական նկարագրով Ս. Խանզադյանը այն գրողն է, որոնց մասին ստում են «ժամանակների կապի զեղազեպ»: Դրա արտահայտությունն է նրա պատմական վեպերի շարքը՝ «Մխիթար սպարապետ», «Խոսեք, Հայաստանի լեռներ», «Թագուհին հայոց», «Վարք հարանց», նաև մի շարք վիպակներ:

Վիպաշարի կազմն արդեն վկայում է, թե ժամանակային առումով ինչ լայնարձակ ընդգրկում ունի Խանզադյանի «պատմական հիշողությունը», որի մի ծայրը գնում-հասնում է հայ ժողովրդի նախապատմության հեռավոր խորքերը, մյուս ծայրով ներկայացնում է 19-րդ դարավերջում օսմանյան բռնապետության դեմ մղած ազատագրական պայքարի դրվագները:

Պատմական վեպերի շարքը միավորվում է մի գլխավոր առանցքի՝ հայ ժողովրդի ազգային գոյության շուրջը: «Մխիթար սպարապետը» նյութը XVIII դարի հայ ազգային-ազատագրական շարժման կուսակցության օղակներից մեկի՝ Դավիթ-Բեկի և նրա գորավարների մղած պայքարն է թուրքական բռնակալության դեմ:

Գեղարվեստական ընդհանուր նկարագրով «Մխիթար սպարապետը» բաֆֆական պատմավեպի ուղղության ցայտուն նմուշ է. մասնավորապես զգալի է «Դավիթ-Բեկի» կնիքը, որը, ինչպես հայտնի է, Բաֆֆին չի ամբողջացրել: Խանզադյանի վեպը սկսվում է այնտեղից, որտեղ ընդհատվում են «Դավիթ-Բեկի» գործողությունները և յուրովի ամբողջացնում է դավիթբեկյան շարժման պատկերը: Դրվածքը պատմական աղբյուրների բազմակողմանի ուսումնասիրության արդյունք է: Այստեղ ամբողջ տարերքով երևաց վիպասանի պատմագիտական տարերքը՝ դարաշրջանի իմացությունը: Դարաշրջանը՝ սոցիալական, քաղաքական, ռազմական, դիվանագիտական և այլ բովանդակությամբ: XVIII դարի հայ ազատագրական շարժումների վերաբերյալ պատմագիտական աշխատություններից բացի (ևն՝ «Հայոց պատմություն», Աշոտ Հովհաննիսյան «Դրվագներ հայ ազատագրական մտքի պատմության» և այլն), վեպի պատմական հավաստիության պայմանը պահպանելու համար վիպասանը դիմել է նաև պատմական սկզբնաղբյուրներին՝ ժամանակագրություններ, ազգագրական ու աշխարհագրական գրքեր, եկեղեցական կոնդակներ, դիվանագիտական փաստաթղթեր, մեխիքական նամակագրություններ, պատմիչների երկասիրություններ Առաքել Դավրիժեցու «Պատմութիւնը», Աբրահամ Երեանցու «Պատմութիւն պատերազմացն...», «Ընտիր պատմութիւնը» և այլն: Մի խոսքով հենվել է վիթխարի պատմական փաստանյութի վրա՝ էպիկական լայն կտավով ներկայացնելու համար պատմական նշանավոր անցքերով, դրամատիկ շիկացումներով, ազատագրական մաքառումներով հարուստ ժամանակաշրջանի գեղարվեստական պատկերը:

XVIII դարեմուտը հայ ժողովրդի պատմական տարեգրության մեջ նշանավորվում է ազատագրական շարժման նոր հեռանկարներով. ժողովրդական լայն զանգվածների գիտակցության մեջ խոր արմատներ է գցում օսմանյան արյունոտ լծից ազատագրվելու և Ռուսաստանի հովանավորությամբ իր ապագան կառուցելու հեռանկարը: Իսրայել Օրու ապարդյուն դիվանագիտական հարաբերությունները եվրոպական տերությունների հետ մեկ անգամ ևս ժողովրդական տարերքին հուշում են, որ «եվրոպական կողմնորոշումը» ոչ մի գործնական հեռանկար չի խոստանում քաղաքական ու սոցիալական անազատության մեջ տառապող Հայաստանի համար: Իսրայել Օրու մշակած քաղաքական նոր ծրագիրը՝ «ռուսական օրինետացիան» ավելի բանական ու կենսունակ է երևում. ժողովրդի մեջ խորանում է դեպի Ռուսաստան, դեպի Հյուսիս ուղղված հայացքը:

Դավիթ-Քեկը, հանդես գալով ազատագրական պայքարի նոր փուլում, գլխավորում է Սյունիքի, Արցախի և Երևանի ազատագրական մաքառումները:

Դավիթ-Քեկը, Խանզադյանի մեկնաբանությամբ, ի հայտ է բերում պատմական հեռատեսություն: Այս գործոնի մեջ դեր է խաղում նախ և առաջ այն հանգամանքը, որ նա հաշվի է առնում ազատագրական պայքարի նախորդ շրջաններում թույլ տրված էական վրիպումները, ապա և այն պարագան, որ Դավիթ-Քեկը տեսնում է ժողովրդի քաղաքական տրամադրությունների մեջ կատարված բեկումներ՝ առասկա կողմնորոշումը: Գլխավորելով Սյունյաց անկախության շարժումը (1723—1739) Դավիթ-Քեկն իր զորավարների հետ միասին խորապես գիտակցում են այդ շարժման պատմական վճռորոշ նշանակությունը՝ առհասարակ հայ ժողովրդի ճակատագրի, նրա ազգային անկախության ու ինքնության համար:

Ազատագրական շարժումը վիպասանը բնութագրում է ոչ թե իբրև տեղական-աշխարհագրական երևույթ, այլ իբրև ամբողջ ժողովրդի հայրենասիրական մաքառումների արտահայտություն:

~~Քեկում~~ նկարագրվող ժամանակաշրջանում սկսվում են Պետրոս I-ի հարավային արշավանքները, որոնք ոգևորության բուռն ալիք են բարձրացնում ժողովրդի մեջ: Այս իրադրության մեջ Թուրքիան ցանկանում է ինչ գնով էլ լինի, կասեցնել ռուսների առաջխաղացումը: Քյոփուրլու Արդուլլահ փաշան 150 000 զորքով մտադրվում է Արցախը և Սյունիքը գրավելով հասնել Բաքու: Թուրքական մի ուրիշ բանակ գրավում է Նախիջևանը: Դեպի Երևանի մատուցներն են շարժվում Լոռին և Շիրակը նվաճած ասպատակները:

Սյունիքն ու Արցախը հայտնվում են տեղական պաշարման մեջ: Խազմաքաղաքական շարժման նկարագրություններին զուգընթաց վիպասանը ներկայացնում է նաև ժողովրդի սոցիալ-հասարակական միջավայրը: Զարհուրելի կյանքի պատուհասներից են բողոքում մելիք Բարխուդարի մտրակի հարվածներից լեռներում ապաստանած շինական խավի ներկայացուցիչները:

«...Հողին կպած, հողի հետ կանաչող ու չորացող մարդիկ էինք,—պատմում է պղնձաքարի ձերուկի Թուրինը: —Տերունական հարկ-հասույթը տալիս էինք տեղը-տեղին: Տալիս էինք մեկիքականը, կոռ ու բեկար էինք գնում: Մեկիքի տասնորդը տալիս էինք, վրան էլ նաղըն ու ջինսը: Գլխահարկ էինք տալիս, բահրա էինք տալիս: Ոչխարից տալիս էինք, հավից, կովից, էծից տա-

լիս էինք: Քանի՞ մեկն ասեմ: Ջաններս դուրս էր գալիս, բայց տալիս էինք, ապրում տանը պաճ ու կուտով...»:

Թուրինջի խուլ բողոքին արձագանքում է մի ուրիշ գյուղացի. «— Բա ժամի տուրքերն ինչո՞ւ չես ասում, Թուրի՞նջ ապեր: Բա հայրապետական հա՞սքը, առաջնորդակա՞նը, քահանայակա՞նը, բա մեռուների տո՞ւրքը, ասա է՛... Ումի՞ց ես թաքուն պահում: Բա սրբադրամը, «լիաբուռն պողին»: Տո՛ւր է՛... Երեխա մկրտելուց՝ տուր, հարսանիքին՝ տուր, կալօրհներին՝ տուր, տնօրհներին՝ տուր: Տո՛ւր է՛, տո՛ւր... Տուր, թե չէ կաշիդ կքերթեն, երեխադ ձեռքիցդ կառնեն»:

Ժողովրդի «ներքին կյանքի» հղումները անտարակույս իրենց վրա կրում են խորհրդային պատմավիպասանության փորձի ազդեցությունը: Հայտնի է, որ ավանդական պատմավեպում շատ աղոտ էին ներկայացվում ժողովրդի սոցիալական կյանքի պատկերները, որի համար վիպասանները, ինչպես, Բաֆֆին, զանգատվում էին:

Այս առումով նորարարական դեր խաղաց Ալեքսեյ Տոլստոյի «Պետրոս Առաջին» պատմավեպը, որի ազդեցության շառավիղները տարածվեցին ազգային գրականությունների պատմավեպերի վրա: Դրա մի օրինակն էլ «Մխիթար սպարապետն» է, ուր հատկապես լիաձայն է հնչում ազնվականության աստելությունը ռամիկի հանդեպ:

Այսուամենայնիվ, «ներքին կյանքից» ավելի խանգաղյանի պատումի միջանցիկ գաղափարներից մեկն այն է, որ ազնվական դասը հենվում է ժողովրդական տարերքի հայրենասիրական ուժի վրա, այն մարդկանց, որոնք վեր են կանգնած ներքին հակասություններից, անմիաբան վարքագծից, պառակտողական-շահախնդրական գործունեությունից: Այդ գիծը շեշտելու համար լայն տեղ է տվել մեխիթության, վաճառականության և հոգևորականության հարաբերություններին: Յուրջ է տվել ոչ միայն ներքին բախումները, կենտրոնախույս ձգտումները, այլև որոշ մասի խաղացած դրական դերը օտար նվաճողների դեմ մղվող համաժողովրդական շարժման գործում:

Դավիթբեկյան ժամանակաշրջանի բնորոշ գիծը, նրա ռեխիֆը ոչ թե ներքին հակասություններն էին, այլ ժողովրդի բոլոր խավերի համագործակցված, հավաքական պայքարը թուրքական բռնակալության դեմ: Ամբողջ ազգը խոշոր հողատերից մինչև վերջին ռամիկը, գտնվում էին ֆիզիկական բնաջնջման սպառնալիքի առջև և, բնականաբար, պետք է գնային «համերաշխության»:

Համաժողովրդական պայքարի հայեցակետը պայմանավորել է «Մխիթար սպարապետ» վեպի կերպարների բազմակողմանիությունը:

Վեպում խանգաղյանը ներկայացրել է ողբերգական ծանր իրադրության մեջ հայտնված հայրենասերների մի շարք կերպարներ, որոնք ամեն ինչից բարձր են դասում հայրենիքի անկախությունը: Ինչպես ճիշտ նկատել է քրե՛նադատ Ս. Սողոմոնյանը վեպին նվիրված ծավալուն ուսումնասիրության մեջ⁵, Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի կերպարների հետ կապվում է երկու կարևորագույն բախում, որոնք պայմանավորում են վեպի դրամատիկ բովանդակությունն ու ներքին հարստությունը:

Առաջինը հենվում է Դավիթ-Բեկի և Մխիթար սպարապետի առաջարկած տարբեր ցակտիկական ծրագրերի վրա, իսկ երկրորդը խմորվում է գահերեց զորավար Մխիթարի և հազարապետ Տեր-Ավետիսի միջև: Այս կոնֆ-

լիկտներէի զարգացմանը թափաքող, իրենց բնավորութեան ցայտուն գծերով հանդես են գալիս վիպական հերոսները:

Դավիթ-Բեկը հանդես է բերված պետական գործունեութեան այն շրջանում, Էրբ ժողովուրդը արդեն ավանդութեաններ էր հյուսում նրա անվան շուրջը՝ փառքի պսակով վավերացնելով նրա կենդանի գոյութիւնը:

Վեպում նրա մասին ասվում է. «Տազնապներով լի այդ օրերին հայ ժողովուրդը պետք է մի դաժան, բայց արդար ձեռք ունենար, անողոք, բայց շրջահայաց ու արի տեր, մի մեծ խղճի ու պողպատի կամքի տեր: Այդ տերը Դավիթ-Բեկն էր»:

Ժողովրդական զորավարին այսպես էր ներկայացնում Բաֆֆին, որի մեկնաբանութեան շարունակութիւնն է Խանգաղյանի Դավիթ-Բեկը: Ոչ թե սրբագործված, այլ պատմական դարաշրջանի հոգեբանութիւնը արտահայտող, անդրդվելի կամքի, խորաթափանց մտքի, քաջութեան, հավասարակշռված քաղաքականութեան տեր անհատականութիւն:

Դավիթ-Բեկը, թեև ունի ազնվական ծագում, սակայն ամբողջ նկարագրով ժողովրդի հետ է, կիսում է ժողովրդի ճակատագիրը և հենվում է ժողովրդի դիմադրողունակ ուժի վրա: Բոլոր այն տեսարաններում, որոնցում հանդես է գալիս Դավիթ-Բեկը, երևում է նրա հայրենասիրական ավելումը, բարոյական մաքրութիւնը, խառնվածքի պայծառութիւնը:

Սրբապատկեր չէ Դավիթ-Բեկի կերպարը: Այլ կենդանի ու բազմակողմանի անհատականութիւն, որը հերոսական վարմունքի (Մարաղայի ճակատամարտում) կողքին կարող է ի հայտ բերել նաև դաժանութեան դրսևորումներ մելիքների հանդեպ (Պղինձ Արթինի տան տեսարանում), կարող է լինել և՛ խիստ, և՛ սիրանվեր դեպի զինվորը:

Դավիթ-Բեկը վեպում ներկայանում է իբրև ժողովրդական հոգեբանութեան հարազատ ծնունդ: Նշանակալից են այս առումով զորավարի կյանքի վերջին օրերի մտաբանները՝ Վիրավոր Դավիթ-Բեկին այցի են գալիս Հայաստանի բոլոր եզերքներից՝ ամենանվիրական զգացմունքներով. «Հալիձոր բերող ճանապարհը նորից բանուկ դարձավ, նորից նրա վրա երևացին ձիավոր ու հետիոտն մարդկանց խմբեր, մենավոր ճանապարհորդներ: Նրանք գալիս էին հեռավոր Զրաբերդից, Վարանդայից, Սոթից, Քաշաթաղից: Գալիս էին խաչվառներով հոգևորականներ, մելիքներ, տանուտերեր, շատերն իրենց կանանցով, ծառաներով: Հալիձոր էին շտապում նաև շքեղ հագնված վաճառականներ, ցնցոտիների մեջ կորած ուսմիկներ, կիսամերկ մուրացկաններ...»:

Ռամիկները ծոցներից հանում էին իրենց սարերում եղած բուժող խոտեր ու արմտիքներ և խնդրում Մովսեսին ու Սողոմոնին, որ դրանք դնեն Բեկի վերքին»:

Հայրենասիրական հոգեբանութեան կենդանի մարմնացումն է նաև Մխիթար սպարապետի՝ ազգային-ազատագրական պայքարում կոփված քաջարի ուղիղ, որը ևս գծված է էպիկական հերոսի շափանիշներով, ինչպես Դավիթ-Բեկը:

Թեև Մխիթարը ունի թուլութիւններ՝ և՛ հանրային, և՛ անձնական կյանքի, սակայն նրա ամենաբնորոշ հատկանիշը անձնական հակասութիւններից վեր բարձրանալու և ազգային գոյութեան գաղափարին հավատարմորեն ծառայելու հատկանիշն է: Պատմութեան դասերն ու փորձը յուրացրած զինվո-

յը հետեւյալ կերպ է ձեւակերպում իր դավանանքը. «մենք ապրել ենք դիմադրելու կարողութեամբ: Ով թշնամուն դիմադրել գիտի, նա կապրի... Ազգովի կանգնել ենք վտանգի դեմ և ազգովի էլ կապրենք...: Մեր զենքից բացի, մենք ուրիշ պահապան չունենք»:

Այս հավատով է նա մաքառում և կռւում, այս ուխտից չի նահանջում անգամ Հալիժորի պաշտպանութիւնից և ողբերգական անկումից հետո:

Մխիթար սպարապետի կերպարը ավելի տարողունակ է դառնում Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո. այս շրջանում խորանում է նրա պատասխանատրութիւնը հայրենիքի ճակատագրի համար, ավելանում է ազգեցութեան շահը: Դավիթ-Բեկի մահվանից հետո Մխիթարը ավելի խորն է ըմբռնում առաջինի վարած քաղաքականութեան հեռատեսութիւնը և իր հետագա ամբողջ գործունեութեամբ շարունակում է նրա պատմութիւնները:

«Վեպի երրորդ նշանակալից գործող անձը Տեր-Ավետիսն է, որի կերպարը գծված է հոգեբանական խոր թափանցումով: Տեր-Ավետիսը նույնպես ժողովրդի զործին եմբռնված, անվեհեր ու հայրենասէր գործիչ է, սակայն դավիթբեկյան շարժման մեջ նա դավանում է ազգափրկման մի ուղի, որը եզրեր չունի դիմադրողականութեան գաղափարի հետ: Դրա համար նա ապրում է ծանր հոգեկան դրամա՝ ներքին ճգնաժամ: Թուրքական շարունակվող արշավանքները, ցարական արքունիքից սպասվող հույսերի խորտակումը, հայկական զորախմբերի ծանր դրութիւնը, արտաքին նեցուկի բացակայութիւնը—այս ամենը Տեր-Ավետիսին հանգեցնում են հաշտութեան ու հպատակութեան տեսակետին. «... Մենավոր ծառն ահեղ փոթորկին դիմանում է մի օր, երկու օր, հետո ի վերջո խորտակվում է: Իրենք հիմա նման են փոթորկի բերանն ընկած մենավոր ծառի»: Տեր-Ավետիսն ասում է. «... փրկութիւնը հպատակութեան մեջ է»: Դրանով կմնա ժողովրդի մի մասը, «Ձի մարի հայոց տան ճրագը»:

Տեր-Ավետիսը հաշտութեան քարոզներով դառնում է ակամա դավաճան: Ինչպեքի հետագա ընթացքը երևան է բերում Տեր-Ավետիսի քաղաքական-ուղղմական ծրագրերի վտանգավորութիւնը ազգային մաքառումներում: Պաշարված Հալիժորի դարպասները բացելով ուխտազանց թուրքերի առջև, նա երկրի բախտը դնում է ծանր հարվածի տակ: Տեր-Ավետիսը, ի վերջո, ըզգում է ճակատագրական սխալը. հոգեպես խորտակված, ամեն ինչ կորցրած, բահանայի ցնցոտիների մեջ նա շտապում է Մխիթարի մոտ՝ արգար դատաստան հայցելով «մեղքերի» համար: Խանգաղյանը Տեր-Ավետիսի կերպարով ցույց է տվել իր կարողութիւնները նաև ողբերգական հերոս ստեղծելու ուրորտում:

«Մխիթար սպարապետը» գրված է իբրև ժողովրդական հերոսապատում: Ժանրային այդ կողմնորոշումով արձակագիրը կերտել է ազատագրական մաքառման հերոսների տառնյակ կերպարներ՝ ոչ միայն զորավարների, մելիքների, այլև ուսմիկ խավից:

Հերոսների գլխավոր մտահոգութիւնը հայրենիքն է, որին ստորադասվում են անձնական ակնկալութիւնները: Այս առումով հիանալի է լուծված Մխիթար—Գոհար—Սաթենիկ—Վարդ-Խաթուն փոխհարաբերութիւնը: Ընդհանուր տագնապի օրերին Մխիթարի շփրած կինը դրսևորում է հերոսական գծեր:

Հայրենասիրական վարքագծի ուժեղ դրսևորումներ են մեկիքները (Հով-

հաննես-Ավան, Բայանդուր), զինվորական-հոգևորականները (Եսայի, Թովմա, Մովսես արեղա), գեղջուկները (Զարմանդուխտ, Վրթանես և այլք)։

«Մխիթար սպարապետ» վեպում Ս. Խանզադյանը երևաց իբրև ռազմական բազմամարդ տեսարանների՝ մարտակարգության վարպետ։ Դրա վկայությունն է Հալիձորի պաշարումը։

Իր վեպի գլխավոր բովանդակությունը գրողը համարում է «Հայոց ճանապարհի» որոնումը՝ հանգեցնելով այն հայ ժողովրդի ռուսական կազմաորոշմանը։

«Մխիթար սպարապետը» ծավալվում է իբրև ժամանակագրություն, որով երևում են ժողովրդի կյանքի բոլոր օղակները՝ դիվանագիտություն, կենցաղ, մելիքական հակասություններ, գյուղական հասարակ խրճիթներ և այլն։

Խանզադյանի վեպի հերոսները ավելի հասարակ կեցվածք ունեն՝ Դ. Դեմիրճյանի և Ստ. Զորյանի պատմավեպերի հերոսների համեմատությամբ։ Դա բացատրվում է նրա ժանրային նախասիրությամբ՝ ժողովրդական հերոսապատումի տարերքով։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» ժամանակագրությամբ Խանզադյանի երկրորդ պատմավեպն է։ Մինչ «Մխիթար սպարապետը» գրված էր իբրև դյուցազնավեպ, այդ վեպը գրված է իբրև եղեռնապատում։

Նկարագրի մյուս տարբերությունը,—ինչպես նշել է Ս. Սարինյանը «Ընդհատված պատմության ձայնը» գրախոսության մեջ⁸,—այն է, որ «Մխիթար սպարապետը» ունի էպիկական շարադրանք ու լայնություն, իսկ սա թեքվում է դեպի քնարական-խոհական շարադրանքը։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» վեպը նույնպես բազմահերոս է, սակայն ունի մի գլխավոր հերոս՝ Ներսես Զաուրը, որի շուրջը կենտրոնանում են վիպական գործողությունները։ Իսկ այդ գործողությունները ոչ այլ ինչ են, եթե... Երզնկայի գավառի գյուղերից մեկի գլխով անցած եղեռական սարսափները, ժանրից ծանր փորձություններ, գյուղի, կարելի է ասել, հոգեվարքը։

Ինչպես և նախորդ «Մխիթար սպարապետ» վեպում, այս պատմավեպում ևս երևում է Խանզադյանի քաջատեղյակությունը նյութին։ Նրա ձեռքի տակ են եղել մեծածիփ հիշատակարաններ, փաստաթղթերի ժողովածուներ, պատմական աշխատություններ՝ նվիրված 1915-ի կոտորածներին։ Բնականաբար, վիթխարի այդ գրականությունից նա ընտրել է այնպիսի մանրամասներ, որոնք նպաստում են պատմավեպի առաջատար գաղափարի, այն է՝ ժողովրդի հղոր դիմադրողականության գեղարվեստական վերարտադրմանը։

«Խոսեք, Հայաստանի լեռները» որոշ սահմաններում՝ գլխավոր հերոսի ընտրությամբ, հերոսների քաջարի ոգով, հայրենին մինչև վերջ պաշտպանելու պաշտպանունակությամբ և այլն,—հարում է վիպական կառուցվածքի աֆն տիպին, որի լավագույն նմուշը Ֆրանց Վերֆելի «Մուսա լեռան քառասուն օրը» հերոսամատյանն է։

Անկարելի է չնշմարել «Մուսա լեռան» որոշակի հետքերը՝ «կաղապարներ», Խանզադյանի վեպում։ Դա մասնավորապես վերաբերում է Ներսես Զաուրի և «Մուսա լեռան» Բագրատյանի կերպարի և ճակատագրի «նմանություններին»։ Վերջինիս նման Ներսես Զաուրը ևս գլխավորում է Երզնկայի

կաթական գյուղի պաշտպանական մարտերը՝ ընդդեմ Թուրքական ասպատակողների:

Գյուղը գտնվում է անելանելի վիճակում: Այդտեղ ևս տեղի են ունենում դիպվածներ, որոնք հայության ոչնչացման ցեղասպանության, պետական հրահանգներ են:

Ինչպես արդեն ճիշտ նկատվել է պատմագրության մեջ, Թուրքիայի համար «օտար տարր» հանդիսացող հայության ցեղասպանության պետական ծրագիրը Երզնկայի գավառում ևս իրագործվում է «սրբազան պատերազմի» հովանու տակ՝ ընդունելով խուժանական մոլագարության շափեր: Ներսեհ Չաուշին ամենից առաջ մտահոգում է ժողովրդի փրկությունը, իսկ դրա ճանապարհը ոչ թե հնազանդությունն է, փախուստը, այլ ըմբոստացումը և հավատարմությունը հայրենի եզերքին. «Պետք է մնալ տանը՝ լեռներում, կիրճերում, անտառներում»,—մտորում է Չաուշը և իր մտորումները շարունակում հետևյալ, տվյալ պահին միակ ճշգրիտ ու հեռանկարային ուղղությամբ. «հավաքի, ժողովի փախստական ու գերված ցեղակիցների բեկորները, դնի մի նոր կյանքի, նոր տան մեջ, նոր կոտուրի տակ: Ապա հետ բերի ծովի վրայով ուղարկված ժողովրդին, և Եփրատը նորից շարունակի խոսել հայերեն: Լսել է, չի հիշում պապի՞ց, թե՞ տեր-Գերասիմից, որ շորս հազար տարի առաջ Եփրատը մի լեզու գիտեր միայն՝ հայերենը: Լսել էր նաև, որ հայոց Հուզանա թագավորը Եփրատին ճերմակ ցուլեր էր զոհ տալիս, երկրպագում հայի աստվածներին: Այդպես Եփրատը խոսել է հայերեն, մինչև երեկ: Հենց այս լեզվով, որով ահա Թաթուլ խմբապետը մեղմիկ զրուցում է Ուլիկի հետ...»:

«Խոսեք, Հայաստանի լեռներ» վեպում կան բազմաթիվ այսպիսի հատվածներ, որոնք Ներսեհ Չաուշին բնութագրում են իբրև մտածող, երևույթների խորքն ու հեռանկարը թափանցող անհատականություն:

Զլինելով ոչ «պատմության փրկիստփա», ոչ էլ «ազատագրական շարժման գաղափարախոս», Ներսեհ Չաուշը ժողովրդի մարդու ներքնատեսական ուժեղ բնազդով կռահում է իրադարձությունների սոսկալի ընթացքը և տրվում «մտորումների հոսքին»՝ գտնելու հեռանկարը: Ահա, օրինակ, նրա դատողությունների մի էական բեկոր, որում արտացոլված է ազգային փրկության ժողովրդական տարերքը. «Երազներ են կործանվում: Երազն ինչ է՝ երկիրն է կործանվում», «Իսկ փրկությունն այնքան մոտ էր»,—մտածում է Չաուշը և դառնում նորից իր սևեռյալ գաղափարին՝ ուռանների և կամավորական խմբերի օդնությամբ հայոց պետականության ստեղծմանը, առանց որի անխուսափելի է առհասարակ հայրենիքի գոյությունը: Ներսեհ Չաուշը Խանդավազյանի մեկնությամբ պատմավեպի սովորական հերոս չէ, այլ բարդ ներաշխարհի ու ճակատադրի բնավորություն, որը կոչված է ժողովրդի կացության դժվարագույն իրադրության մեջ մոռանալ անձնական կյանքը և անմնացորդ նվիրվել հանրային մեծ նպատակներին:

Չաուշը իրեն համարում է «հավիտենական շարշարանքների» դատապարտված անձնավորություն, հայոց հողի խոնարհ հպատակ, որը, շնայած պարտությանը, երևում է իբրև բարոյապես, հոգեկան ուժով հաղթող հերոս: Սա գլխավոր հերոսի էպիկականության գլխավոր հատկանիշն է:

Խանդավազյանի պատումի մեջ, ինչպես արդեն ասվել է, կան բազմաթիվ հերոսներ, որոնք ներկայացնում են հայոց պատմության պատկերը 1915-ին,

Հերոսների մեծ մասը երևում է հուզական նկարագրով, իսկ մյուս մասն էլ՝ դրամատիկական սրությամբ հասած ներաշխարհով: Վերջիններիս մեջ է դյուդի նշանավոր դեղագործ Հաջի Բարսեղ էֆենդին, ամբողջ համայնքում հարգված, պատվախնդիր, ալլասեր ու հայրենանվեր մի անձնավորություն: Ամբողջական մի բնավորություն: Ճակատագրական ժամին, սակայն, Հաջի Բարսեղի բնավորության մեջ տեղ են գրավում «թուլություններ», — նա ընդունում է մահմեդական կրոնը և Աղավնուն կնության տալիս թուրք բեկին, իր ընտանիքը կոտորածից փրկելու հեռանկարով:

Ինչպես «Մխիթարի» Տեր Ավետիսը, Հաջի Բարսեղը ևս գծված է հոգեբանական թափանցումով, իբրև ինքնագատապարտող կերպար, որը, ուրացման համար, այդուամենայնիվ, ոչ մի արդարացում չի գտնում:

Հաջի Բարսեղի կանացի զուգահեռն է Հեղինեն, որն ի դեմս ամերիկյան միսիոներների տեսնում է իր ընտանիքի փրկությունը:

Խանզադյանը թե՛ մեկ, թե՛ մյուս կերպարով դատապարտում է մի այնպիսի երևույթ, ինչպիսին անձնապատանությունն է, այդ երևույթի մեջ դիտելով նաև ազգային աղետների պատճառներից մեկը:

«Խոսքը, Հայաստանի լեռներ» վեպից հիշարժան են նաև Զիլ Զաքարի, Խորենի, Մանուկի (որի գնդակի զոհն է դառնում էնվեր փաշան), գյուղի ծերունիներ (Մարթայի, տեր-Գերասիմի), ջահել հայրենասերների (Թաթուլ, Ուլիկ և այլն) կերպարները, որոնք այս կամ այն չափով դեր են խաղում դիմադրության շարժման մեջ: Նրանցից մի քանիսը իրենց նահատակությամբ սրբազործում են հայրենիքի գաղափարը, որի սյուներն են, ըստ հեղինակի, հայրենի հողը, աշխատանքը, մարդկայնությունը, բարությունը, հոգու շռայլությունը:

Խանզադյանի երկրորդ պատմավեպում նույնպես չեն հաղթահարված առաջինի վրիպումները՝ գույների անընդհատ խտացում, լալկան-աղեկտուր ոճածվածների կիրառություն, դիպաշարերի ձգձգվածություն, հերոսների «խորհրդածությունների» առատություն և այլն:

«Պատմության առասպելի վիպականացումը»¹, — այսպես է վերնագրել իր հոդվածը Ս. Սարինյանը «Թագուհին հայոց» պատմավեպի մասին:

Թեև Խանզադյանը վկայակոչում է մի շարք պատմական անձնավորություններ հայերի նախահայրենիքից՝ Հայաստանից (մ. թ. ա. 2-րդ հազարամյակ), սակայն հիմնորոշ որակով դա միֆի, լեգենդի, առասպելական հերոսների գեղարվեստական վերածնունդ է:

Պատմավեպի ժամանակակից տեսությանը դիմելով, կարելի է ասել, որ «Թագուհին հայոց»-ում Խանզադյանը պատմական ժամանակը ներկայացնում է ոչ այնքան պատմական ճշգրտված նյութի պատճենահանումով, որքան այդ նյութի մեջ ներփակված գաղափարական-փիլիսոփայական եզրակացություններով, հնագույն հայոց ավանդությունների մերօրյա մեկնաբանություններով:

Այս պատմավեպում ևս, ինչպես մյուսներում, ուշադրության կենտրոնում դարձյալ ազգային գոյության խնդիրն է: Դիմելով պատմական ժամանակների չափազանց հեռավոր իրականությանը, ասել է թե՛ այն պատմական իրականությանը, երբ ձևավորվում էր Հայաստանի ազգային-էթնիկական միասնությունը՝ անջատ-անջատ գոյակցող ցեղախմբերի միավորման, բազմաստվածությունից միաստվածության անցնելու նախադրյալներով, —

խանգաղյանը, բնականաբար, ներկայացնում է ոչ թե պարզված, գծերով հրստակված, այլ հակասություններով լեցուն, կրթերով բազմաշերտ, ընդհանուր նկարագրով խայտաբղետ մի աշխարհ:

Էթնիկական միասնության գաղափարախոսի դերում առաջին հերթին հանդես է գալիս թագաժառանգ Կարաննին, որին վիճակված է կրելու դժվարին փորձություններ: Ազգային միասնության խնդրին Կարաննին նայում է փիլիսոփայական լայն հայացքով, ոչ միայն իբրև պետական քաղաքականության, այլև իբրև նոր աշխարհայացքի ծննդյան փաստը արձանագրող ծանր, բայց ցանկալի երկունքի:

Մարի-Լույսը՝ հայոց թագուհին, ևս այն մտքին է, որ պետք է ընդառաջ գնալ ցեղամիավորմանը և միասնվածությանը՝ ի դեմս Արամազդի և նրա Անահիտ տիկնոջ:

Սարինյանը իր հողվածում հիանալի է մեկնաբանել հայացքներով Կարաննիի հետ մերձավոր, բայց և հեռավոր Մարի-Լույսի էությունը. «Մարի-Լույս թագուհու կերպարը առանձնահատուկ նշանակություն է ստանում վեպում, իր մեջ կրելով դեպքերի շարժման ազդակներն ու ընդհանրացումների փիլիսոփայական խորությունը: Դա մի ժամանակաշրջան էր, երբ քրմերը տիեզերական առեղծվածների խորհուրդն էին գուշակում և փորձում աշխարհը կառավարել աստվածների կամքով: Թվում է, թե ավելի գեղեցիկ ու ներդաշնակ բան չկա, քան տիեզերքի կարգավորվածությունը աստվածների նախախնամությամբ: Բայց, ահա, մարդու կենսաբանական էության մեջ արթնանում է անհատական կամքի զգացողություն և այդ գրգիռներից բռնկվում է առաջին հեղափոխական ընդվզումը աստվածների դեմ՝ կռահելով մի պարզ տրամադրություն՝ թե «ինչո՞ւ մարդն էլ աստվածների նման ազատ չէ իր կամեցողության մեջ»⁸:

Հար և նման դատողություններով Մարի-Լույսը փորձում է հաղթահարել իրեն պաշարած հոգեբանական ճգնաժամը՝ լինել կամ թագուհի (ուրեմն և անազատ) կամ կին (ուրեմն և ազատ):

Սա վաղ հեթանոսական տարերքին բնորոշ այն հոգեբանության տրրվածքն է, որ Մարի-Լույսի կերպարում ստանում է ողբերգական բովանդակություն: Մարի-Լույսը, ի վերջո, հրաժարվում է իր կենսաբանական «ես»-ից և հանուն Հայաստանի հզորության՝ կործանում խաթի թագավորությունը: «Որպես թագուհի,—գրում է Սարինյանը,—կատարեց իր պարտքը հայրենիքի հանդեպ, բայց որպես կին տանուլ տվեց բարոյապես»⁹: Ճակատագրական ժամին, մեղքերի ապաշխարանքից հետո Մարի-Լույսն ասում է. «Ես այլևս թշնամի չունեմ: Իմ միակ թշնամին ինքս եմ»:

Կարաննին և թագուհին ունեն, անկասկած, իրենց շրջապատը, որը մասնակցում է վիպական գործողություններին: Դրանց մեջ են աստղաբան Տադի-Հուսակը՝ թագուհուն սպասվող հոգեկան ճգնաժամի խորաթափանց կռահողը, ստրուկ Արբուկ Պերճը, որը թեև հասնում է փառքի, սակայն հրաժարվում է արքունական վայելքներից՝ հանուն նուարի: Արբուկ Պերճը, թեև իրեն հուշակում է արդարության համբավաբեր, շարունակում դեմ ըմբոստացող ուժ, սակայն դա միայն նրա վարքագծի արտաքին շերտն է. նա ըստ էության չարագործ է, որն ըմբռնում է Մարի-Լույսը և դաշույնով գլխատում նրան:

Պալատական եռուզեռը ի վերջո հանգեցնում է այն բանին, որ քրմապետը ոտքի է հանում ամբոխին ընդդեմ Մարի-Լույսի՝ իբրև ապական արա-

րածի: Մարի-Լույսին շեն անհանգստացնում նման մեղադրանքները, քանի որ նրա իսկ անմիջական մասնակցությամբ ձևավորվել է Հայասա երկիրը՝ թագ ու գահով:

«Թագուհին հայոց» վեպը ավարտվում է Մարի-Լույսի զոհաբերությամբ՝ աստվածային նահատակությամբ. «— Մարի-Լույսն աստվածացա՛վ, մարդի՛կ»:

Հնագույն Հայաստանի կյանքը, վարքն ու բարքը արտացոլող այս պատմավեպում խանզադյանը հանդես է եկել իբրև խոր հոգեբան, դիցաբանական կերպարների հմուտ և ժամանակակից մեկնիչ:

Քննվող վիպաշարի միջնաբաժիններում խանզադյանը հանդես է եկել սլատմական պատմվածքներով ու վիպակներով, ժողովրդական բանահյուսության սյուժեների՝ գերազանցորեն ավանդությունների, մշակումներով: Այդպես ստեղծվել են «Վարք հարանց» յուրօրինակ հավաքածոն, «Մեռածները հիշում են» վիպակը՝ եղեռնի նյութով, «Արաքսը պղտորվում է» վիպակը, որը Առաքել Դավրիժեցու «Պատմութեան» «խմբագրությունն է»՝ գեղարվեստական պատումի օրենքներով: Այդ գրվածքները ևս, ինչպես պատմավեպը, վկայում են խանզադյանի պատմական զգացողությունների հարստությունը և պատմական նյութի «գաղտնիքների» տիրապետումը: Այս առումով նրա ստեղծագործության մի ուրույն էջն է եռահատոր «Հայրենապատումը»:

Հայոց միջնադարյան գրիչների ոճանդանակով շարահյուսված հիշատակարանը թեև գրողը անվանում է «Ճամփորդական նոթեր», «Ուղեգրություններ», սակայն այն ավելին է, քան ճանապարհորդի ուղեգրական տպավորությունները:

... 1929-ից սկսած, դեռ տասնչորսամյա մի պատանի, խանզադյանը սկսել է թափառումները հայոց ոստաններում. ինչ գյուղ ու շեն, գյուղակ ու ավան որ մտել է՝ օրագրում գրանցել է այդ տեղավայրի հետ կապված պատմական փաստեր, ժողովրդական-բանահյուսական ավանդություններ, աշխարհագրական-վիճակագրական տեղեկություններ: Իր անմիջական գրառումներն այնուհետև հարստացրել է մատենագիտության՝ պատմությունների, ուղեգրությունների, հիշատակարանների, դատաստանագրքերի, կալվածագրերի, եկեղեցական կոնդակների մեջ «ավագահատիկների նման ցրված» դրավոր վկայություններով, դրանց ավելացնելով նաև այս կամ այն բնակավայրում հետագա տարիներին (1929-ից այս կողմ) կատարած օրագրային գրառումները: Մի խոսքով ճանապարհորդական տպավորությունների օրագիրը վերաճել է խորհրդային Հայաստանի տարածքի վրա գտնվող գյուղերի պատմության, որի վրա ծախսված տաժանակիր ջանքերը հատուցվում են մատյանի ճանաչողական նշանակությամբ: Իր ուսերին վերցրած ծանր լուծն է դրել մերօրյա պատմիչը՝ գրելու այս հիշատակարանը. «Եվ այսպես, ես՝ Սերո (Սերովբե) որդի Նիկոլայի՝ որդվո Առաքելի, ի մեծ և լավահույս տոհմից խնձատին, ի գեղջից Գորիս՝ Երկիրն Սյունյաց, պատանի տարիներիցս սկսած, ուր որ գնացի՝ թե քաղաք, թե գյուղ, գրեցի դրանց մասին: Ուստի, կամք արեք և ողորմի հիշելով՝ բարեխոս եղեք, ո՛վ ընթերցողներ, հորս, որի անունը տվի, և մորս՝ Վարդանուշ Զրիֆուղարյանց-Մելիք-Օհանյանցին, հղբորս՝ Սամվելին, որ հանգավ ծաղիկ հասակում, մյուս եղբորս՝ Սուրենին, որ իմ բարեխնամ ոգևորիչն էր մինչև հեռանալը կյանքից...

...Եվ եթե ինչ-ինչ սխալմունք կամ թերացում գտնեք իմ այս գործի մեջ,

մի՛ ուղղեք թեկուզ ողջախոհ կամքով, այլ ներող եղեք և ինձ ներումն շնորհեցեք քանզի կար իմ այս էր...»:

«Հայրենապատումի» տարեցուցային-օրացուցային հղումները (այսինչ թվականի այսինչ ամսվա այս օրը) կառուցվածքային այն հենարաններն են, որով հայ գյուղերի պատմիչ-ժամանակագիրը սկսում է տվյալ տեղանվան իր մեկնությունը, առաջին անմիջական, հուզական հաղորդագրությանը հավելելով մատենագրությունից պեղված պատմաավանդական տվյալներ, ճարտարաստության (գլխավորապես եկեղեցիների և խաչքարերի) արձանաւորություններ, ժողովրդական բանահյուսության (հեքիաթներ, երգեր, ավանդազրույցներ) պատառիկներ, վիճակագրության նյութեր, ինչպես և մեր ժամանակակիցների՝ հեղինակի ծանոթ-բարեկամների կենդանի պատումները անցյալից: Ամեն մի գյուղի կենսագրությունը հանգադյանը ներկայացնում է մանրակրկիտ, աշխատելով բաց շրջոյնել և ոչ մի օղակ, և ոչ մի կարևոր դրվագ:

Խանգադյանի «Հայրենապատումի» բարձր արժեքը միայն տեղեկությունների առատությունը չէ, այլև հեղինակի մտորումներն են՝ ապագայագիտական կռահումներն ու թափանցումները, որոնք հուշում են տվյալ բնակավայրի հետագա զարգացման ու առաջադիմության ուղիները:

Սերո Խանգադյանը իր պատումներով մի առանցքի շուրջն է համախմբում հայոց հայրենիքը՝ աշխարհագրության, նյութական ու հոգևոր հուշարձաններով, նրա ալեհեր պատմությամբ և նոր ապագայամետ ներկայով: Մատյանի մեջ, իհարկե, կան առանձին փաստական վրիպումներ, որոնք անխուսափելի են նման աշխատատար գործի մեջ: «Ներող եղեք...» — խնդրում է Հիշատակարանի գրիչը այդ վրիպումների համար:

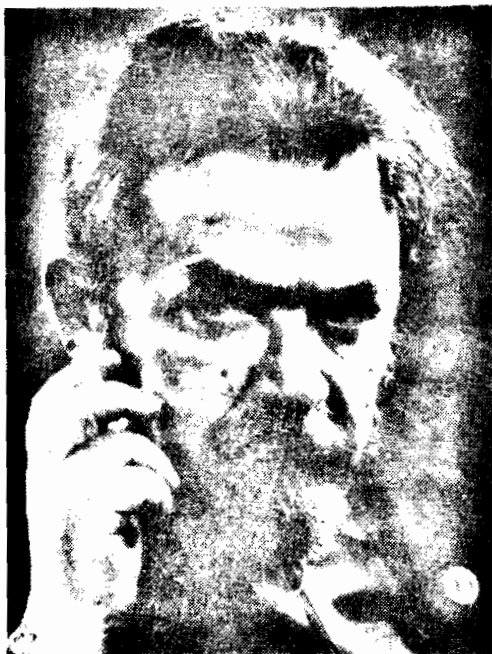
Գնահատելով Սերո Խանգադյանի հարուստ ավանդը ժամանակակից հայոց արձակի զարգացման մեջ, անհրաժեշտ է նշել նաև նրա ծառայությունը գրական լեզվի հարստացման ասպարեզում: Լինելով ժողովրդական աշխարհի քաջ գիտակներից մեկը, Խանգադյանը գիտակն է նաև ժողովրդախոսակցական բառապաշարի՝ դարձվածքների, ոճաձևերի, բառափնջերի, որոնք բազմապատիկ տեղ են գտել նրա գրական ստեղծագործություններում: Այս ասպարեզում Խանգադյանը մեղվաջան պեղող է, որ ժողովրդի խոսքի անհուն ամբարներից հայտնաբերում և կյանք է տալիս մոռացված-մոլորված բազում բառաձևերի, արտահայտման դիպուկ և ճկուն եղանակների, կենդանի խոսքի բեկորների, այս ուղղությամբ շարունակելով Հովհ. Թումանյանի և Ա. Բակունցի լեզվաոճական ավանդները:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

Գեորգ Էմինը (Կարլեն Մուրադյան) ծնվել է 1918-ին, Աշտարակում, որն ինքը «Իմ մասին» ինքնակենսագրականում համարում է «Հայաստանի սիրտը»¹ և առանձին հպարտությամբ իրեն կոչում «աշտարակեցի Գեորգ»:

Աշտարակը հայտնի էր ոչ միայն խաղողի այգիներով, այլև հնագույն տաճարներով ու ճարտարապետական այլ կառույցներով, որոնք անջնջելի հետք են թողել ապագա բանաստեղծի հուզական աշխարհում:

Սովորել է Երևանի պոլիտեխնիկական ինստիտուտում (1940), դարձել հիդրոտեխնիկ, միաժամանակ աշխատել է Մատենադարանում, շփվել մալաղաթյա ձեռագրերի ու հնատիպ գրքերի հետ: Ուսանողական տարիներին



Գեվորգ Էմին

բախտ է ունեցել գրուցելու իր բանաստեղծական կուլտի՝ Ե. Զարենցի հետ, նրանից ստանալ բանաստեղծական որոշ դասեր (այս մասին Գ. Էմինը պատմում է իր բավականաչափ ծավալուն հուշերում՝ տրպագրված «Հիշողությունների ճղիշի Զարենցի մասին» ըստվարածավալ հատորում):

Համիշտակվել է նաև բանաստեղծական այլ անուններով: 1940-ին տպագրում է բանաստեղծությունների առաջին գրքույկը՝ «Նախաշավիղ» խորագրով: Բանաստեղծությունների նյութը ուսանողական ապրումներ են՝ հավատարմության խոսքեր սիրած աղջկան, էլեգիական ինչ-որ թախիծ, սրամիտ պարագոքս-

ների դասերի՝ ուսման և քնարի վերաբերյալ, զվարթ կատակներ:

«Նախաշավիղի» հայտնությունը գրախոսությամբ բարձր գնահատեց Ստ. Զորյանը³: 1942-ին տպագրվեց «Նաղաղության ծխամորճը» դարձյալ փոքրիկ գիրքը: Գ. Էմինը մոտենում է նոր թեմաների, ինչպես հայրենիքի սլաոմական ճակատագիրը, հրապարակախոսական հնչերանգներով արձագանքում է նաև «ահել օրերին»՝ պատերազմական անցուդարձին:

Գ. Էմինի ստեղծագործական ճանապարհի առաջին նշանակալից դրվագը եղավ «Նորք» ժողովածուն, որը, ծնվելով պոեզիայի զարգացման համար ան-

բարենպաստ ժամանակներում՝ 1946-ին, ընկավ սուր քննադատության զարկի տակ: «Նորքի» քննադատության մեջ անպայման կային ճիշտ կետեր, օրինակ Կիպլինգի զինվորական քայլերգի պատճենման փաստը, դատողականությունը, կամ էլ առանձին բանաստեղծությունների կառուցվածքային թերությունները և այլն: Ամբողջության մեջ, սակայն, «Նորքը» ոչ միայն «անկումային տրամադրությունների» արտահայտություն չէր, ինչպես այն որակվեց մամուլում և Հայաստանի գրողների երկրորդ համագումարում, այլև աչքի էր ընկնում ոչ միայն թեմաների բազմազանությամբ ու հրատապությամբ, այլև բանաստեղծական արվեստի խոր թափանցումներով: Այդպիսին է, օրինակ, «Երգ-երգոց» բանաստեղծությունը.

Ես հա՛յ եմ, հին, ինչպիս լլա՛ռն այս բերլիական,
Թա՛ց Ըն ոտքերրս ջրհեղեղի ջրից,
Իմ սուրբ հո՛ղն է տեսիլ Նոյն առաջին անգամ,
Բաբելոնյան Բելը՝ սատակել իմ սրից...

Ես հա՛յ եմ, հին, ինչպես լլա՛ռն այս Արարատյան,
Հազար տեղ է լլա՛վել իմ վահանին ահեղ,
Փշրե՛լ եմ ես սակալի ամեն սուր ու պատյան
Եվ լեռներիս նման գլուխս վե՛ր պահել...

«Նորքի» մեջ է տպագրված նաև էմիլի մյուս նշանակալից բանաստեղծությունը՝ «Երգ կոունկի մասին», որը հայոց ավանդական երգի՝ «Կոունկի», վերաիմաստավորումն է.

Կո՛ունկ, հայոց մոխիրը կար քո թևերին,
Երբ չվեցիր.
Թրջվա՛ծ էր քո աչքը հայոց արցունքներից,
Երբ չվեցիր.
Ասիր. «Ձեմ գա էլ Հայաստան, մա՛հ է այնտեղ,
Եղևոն, ավա՛ր...»
Մեր երկրի պես ավեր բույնը անտեր թողիր
Ու չվեցիր:
Ո՛ր չվեցիր՝ հայոց վշտի անծայր բանտից
Դու դուրս չեկար,
Ամեն ջրում, ամեն հողում՝ վտարանդի
Հայի տեսար.
Ականջ դրիր մեկի հարցին, մեկին թողիր
Անպատասխան,
Եվ աշխարհում, ինչպես նրանք, քո բնի պես

Բույն շտեմար...
Գնա՛, շրջիր, երկրե-երկիր ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՛վ դառնաս.
Կանչի՛ր բոլոր պանդուխտներին ու ե՛տ դարձիր,
Բարո՛վ դառնաս,
Դարձիր այնպե՛ս, որ ո՛չ մի տեղ, ոչ մի՛ պանդուխտ,
Փեղ չսպասի,
«Կոունկ, ուստի՞ կուգաս» շատի՛ ու չլացի...
Բարո՛վ դառնաս:

«Երգ կոունկի մասին» բանաստեղծությունն արժանացել է Մարիետա Շահինյանի հատուկ ուշադրությանը՝ 1947-ին «Поэзия Советской Армении» գրքի համար գրած առաջաբանում.

«... Կարելի է ասել,—գրում է Մ. Շահինյանը,—որ նոր հայրենիքի, խորհրդային հայրենիքի զգացողության ամենից ուժեղ արտահայտությունն է երիտասարդ և շնորհալի բանաստեղծ Գևորգ էմինի «Ծրգ կոռուկի մասին» բանաստեղծությունը»⁴։ Շահինյանը գրում է նաև, որ էմինը կարողացել է ներկան կապել անցյալին, ի ցույց դնելով պոեզիայի ժառանգորդությունը։ Այսպիսին են նաև ազգակից մյուս պանդխտական բանաստեղծությունները («Կոշիկներս աշխարհի բոլոր ճամփեքն են մտնել...» և այլն), որոնցում էմինը հանդես է գալիս հայրենի հողի ու հայրենի ժողովրդի հեռանկարի պատգամախոսի դերում։ «Նորքը», իսկապես, ասպարեզ եկավ, ինչպես դեռ Պ. Սևակն է նկատել՝ այն ժամանակ, երբ պոեզիայի մի բեկումն ծաղկում էր ճառագային, հեռտորական ներբողագրությունը, մյուս բեկումն՝ աշուղությունը։

Գ. էմինը, թեև նույնպես իր տուրքերը բերեց և՛ մեկին, և՛ մյուսին («էմին-նամե»), սակայն կարևորն այն էր, որ զգում էր դրանց սահմանափակությունը և ձգտում էր դուրս գալ դեպի գեղարվեստական լայնություն, դեպի ժամանակակից մտածողություն՝ հենվելով, իհարկե, դասական ժառանգության և նորագույն պոեզիայի (օրինակ՝ Վլ. Մայակովսկու և Ե. Զարենցի) ավանդներին։ Նա համառորեն որոնում էր երգի իր ճանապարհը։ Այդպես «Նոր ճանապարհ» էլ նա խորագրեց հաջորդ ժողովածուն (1949), որը քննադատության մեջ առաջ բերեց թեր և դեմ կարծիքներ։ «Նոր ճանապարհի վրա»,—այսպես էր վերնագրված Հ. Սալախյանի գրախոսությունը⁵։

«Նոր ճանապարհի համար» վերնագիրն ուներ Ս. Աղաբաբյանի և Հր. Խամրազյանի ընդդիմախոսությունը⁶։ Մինչ առաջին գրախոսության մեջ անվերապահորեն ազդարարվում էր էմինի բանաստեղծական «աճն ու լայն հրնարավորությունները», ընդդիմախոսները գտնում էին, որ բանաստեղծը չի ազատագրվել այդ աճը արգելակող «ներքին հակասություններից»։

էմինին ավելի հաջողվում են ծրագրային, քան կոնկրետ-թեմատիկական բանաստեղծությունները։ Առաջինի օրինակն է հետևյալ բանավեճը.

...Այդ ո՛ւմ հասցնով եք ձեր երգը փոստ գցում,
Այս աշխարհում ո՞վ է ձեզ պես պարապ,
Եվ ո՛ւմ են պետք հիմա
Ձեր, ձանձրոյթից առատ
Նեյնիմները՝

«Բրե՛ւ»

«Վա՛րդ»

ու «Նարգիզ»,

Սովորական,

Ինչպես հորա՛նջ՝ քնից առաջ,

Եվ հնացած, ինչպես «բարևագիր»...

Հեռագրի՝ նման պիտի երգը գրվի,

Նրա նման դիպուկ, կարճ ու ազդու,

Որ բերի մի ցնցող ուրախություն կամ վիշտ,

Եվ շեշտակի խրվի սի՛րտը մարդու...

Թեև այս և մյուս ծրագրային հանգանակներում կան «օգտապաշտական» բանաստեղծական դրույթների հետքեր, սակայն էական է արդիականության կենսական խնդիրներին մերձենալու ձգտումը, որի արտահայտություններն են մի շարք բանաստեղծություններ և բալլադներ («Բալլադ ձկնորսի մասին»

և այլն): էմինը «Նոր ճանապարհ» գրքում երևում է նաև ակնառու թերություններով՝ շոր դատողականությունը, սյուժեների լարհաստականությամբ, մարդկային զգացմունքների մակերեսային լուծումներով, բանաստեղծությունը բառախաղ ու սրամտություն դարձնելու միտումներով, բառապատկերի միակերպությամբ և այլն: Թեև «Նոր ճանապարհ» աչքի էր ընկնում քաղաքացիական ակտիվ դիրքավորումով, այդուամենայնիվ նրանում բացակայում է քնարական այն տարերքը, որ նվաճել էր «Նորքով»:

Քաղաքացիական ուժեղ տարերքի համար «Նոր ճանապարհ» ժողովածուն (որ 1951-ին արժանացել է պետական մրցանակի) գրավեց մի շարք ուսու գրողների ուշադրությունը: Իրանց թվում էին Մ. Սվետլովը, Մ. Ռոշչինը, Կ. Սիմոնովը: Մ. Սվետլովը նշեց, որ էմինը ոչ թե կրկնում է ավանդները, այլ շարունակում: Սվետլովը ընդգծում է նաև Գ. էմինի պոեզիայի որոշ «գրքայնությունը»⁷:

Գ. էմինի պոեզիան քննադատությունից պաշտպանելու կրթոտ փորձ էր Կ. Սիմոնովի ելույթը Հայաստանի գրողների երրորդ համագումարում (1954): Նա գտնում էր, որ եթե քննադատությունը բանաստեղծին կոչում է հետդարձի «դեպի Շիրակ (ակնարկվում է Ավ. Իսահակյանի ստեղծագործությունը), ապա Գ. էմինը առաջարկում է բանաստեղծական նոր ափեր, նոր մտածողություն, նոր վերաբերմունք կյանքին ու աշխարհին»⁸:

«Նոր ճանապարհից» հետո էմինը հանդես է գալիս դարձյալ բանաստեղծության գալիքը ծրագրող գրքերով. առաջինը կոչվում էր «Որոնումներ» (1955), մյուսը՝ «Երկու ճամփա» (1962):

«Որոնումներ» բովանդակությամբ խայտաբղետ գիրք է: Ա. Արիստակեսյանի հետ հարցազրույցում Գ. էմինը ասում է, որ «Նոր ճանապարհ» գրքի վերնագրով ոչ թե որոնում է բանաստեղծական նոր դավանանք, այլ վիճում է այն քննադատների հետ, որոնք հարցականի տակ էին առնում իր պոեզիայի քաղաքացիական շունչը, ինչպես և իր ձայնի մեջ հայտնաբերում է ժամանակավորապես լուծած մոտիվներ⁹: Ուսու բանաստեղծները, օրինակ, Ա. Տարկովսկին¹⁰, նրանից առաջ Մ. Սվետլովը իրենց գրախոսություններում Գ. էմինի թեմատիկական բազմազանության մեջ հայտնաբերում են հումամարդկայնություն, համաշխարհի սազնապանների շեշտեր:

«Ե՛վ թեմատիկան, և՛ կրթոտությունը, և՛ կառուցողի անհազ ծարավը, այս ամենը ասում են այն մասին, որ Գ. էմինը մեր տաղանդավոր ժամանակակիցն է»,—գրում է Մ. Սվետլովը («Նոր ճանապարհ») և ի հաստատումն իր ասածի բերում մի շարք տպավորիչ օրինակներ, ինչպես Վլ. Մակովսկուն ձոնված բանաստեղծությունը և այլն:

Մ. Սվետլովը նշում է նաև կառուցվածքային որոշ միապաղաղություն, իսկ Մ. Ռոշչինը ուսերեն գրքի («Перед часами», 1962) գրախոսության մեջ ասում է. «Նրա արդի զարկը ձուլվում է ժամացույցի զարկին, սլաքները միանում և հեռանում են, մոտեցնելով անցածը ներկային և անխուսափելիորեն անցնելով ապագային, հայացքիդ առաջ բացում ինչքան մտքեր ու հուշեր»¹¹: Ժամացույցը՝ նա համարում է Գ. էմինի հիշողությունը և մոռացումը, դատավորը և պաշտպանը, ջահելությունը և կնճիռները, նրա խիղճն ու կյանքը:

Խոսվում է նաև Գ. էմինի բնապաշտության թեմատիկայի լայնացման մասին (պատերազմ ու խաղաղություն, հայրենիք, ծննդավայր, սեր և այլն):

«Որոնումների» մեջ, ի տարբերություն «Նոր ճանապարհի», էմիներ տպագրում է մեծաքանակ սիրային բանաստեղծություններ, սրտի տազնապներ ու թրթիռներ, որոնք վկայում են «Վերադարձը դեպի քնարականություն»: Բանաստեղծությունների մի զգալի մասին բնորոշ են ապրումի և մտորումի միասնական շարժումը, զգացմունքի իմաստավորման կերպն ու ձևի «անսովորությունը»:

Գ. էմինի բանաստեղծական աշխարհի համար ճակատագրական նշանակություն ունեցավ «Երկու ճամփան»: Գրքի վերաբերյալ լույս տեսավ Պարույր Սևակի չափազանց հետաքրքրական գրախոսությունը: Դրանով ոչ միայն գնահատվում էր էմինի ստեղծագործությունը, այլև սկզբունքային նըշանակություն ունեցավ ժամանակակից բանաստեղծության մի շարք էական խնդիրների լուսաբանման տեսակետից:

Գրախոսության մեջ, դառնալով Գ. էմինի նախորդ՝ «Որոնումներ» գրքին և դրանից առաջ գրածներին, Սևակը գտնում է, թե «Որոնումներ»-ի մեջ կար մի որոշակի հոգնածություն, մի հոգնածություն, որ գալիս էր ոչ թե որոնումներից, այլ՝ շտապելով ասեմ՝ մոլորումներից, ճշմարտությունից երես շրջելու գիտակցված (կամ վատ գիտակցված) ջանքից»¹²: Պ. Սևակը «Որոնումներում» դիտում է «հոգեկան լարթափում», գտնում է, որ էմինը մոռանում է «մարդկային» որոնումը, այն, ինչ ինքը ձևակերպել է հետևյալ կերպ՝

Ծա մարդկայինն էի երգում,
Զիմանալով ի՞նչ է մարդը...
...Քաջ գիտեի ես երթուղին,
Զէի տեսել ճանապարհը...

«Որոնումներից» անցնելով նոր ժողովածուին, Սևակը՝ իբրև իրարամերժ բանաստեղծական տարերք, առանձնացնում է «Դաշտի ճամփա» և «Լեռան ճամփա» շարքերը, որոնք իրարից զանազանվում են, թեև մեկը մյուսի շարունակությունն է: «Դաշտի ճամփան», ըստ Սևակի դասակարգման, հեշտագրություն է, իսկ «Լեռան ճամփան» բարդագրություն, այն բարձունքը, որտեղ այսուհետև պետք է բնակվի բանաստեղծը:

Գ. էմինը, գրում է Պ. Սևակը, «Լեռան ճամփա» շարքում (որ ավելի ուշ է գրվել) «ստեղծել է լիազոր և լիիրավ բանաստեղծություններ», դառնալով 20-րդ դարի երգիչը, որին անհրաժեշտ է՝

Երբ զենքի պես զգուշ գործածիր,
Երբ խառն է դարձ.
Նույն արճիճից են ձուլում, իմացի՛ր,
Գնդակն ու տառը:

Գ. էմինի համար բնորոշ համարելով բանաստեղծության՝ իբրև «գրողի և ժամանակի փոխասացության» հավատամքը, Սևակը ժամից, օրից, տարուց զանազանում է, այսպես կոչված՝ մեծ ժամանակը, որի զավակը պետք է լինի ամեն մի արվեստագետ: Այդ դավանանքի արտահայտությունն է հետևյալ քառատողը՝

Այս դարում գրել լուկ ծաղկի՛ մասին՝
Ասել է լուկ՝ նոր արկի՛ մասին,
Հիանալ միայն մորիկի թափով,
Նույնն է՝ մոռանալ կրկին գեստապոն...

Հանրագումարի բերելով իր մտորումները, Պ. Սևակն ասում է, որ էմի-
նը երբեք չի քայլել «ծանոթ ճամփաներով», բանավեճ է մղել այն բանաս-
տեղծների դեմ, որոնք նման են ժամացույցի մեծ սլաքին.

Մենք ծառայում ենք նույն ժամանակին

Եվ ցույց ենք տալիս ժամանակը նույն.

Ես՝ դարի ժամը,

Դու՝ բուսեն դարի...

Սյունուհետև Սևակը տալիս է մի շարք բնորոշ ձևակերպումներ. «էմինին ա-
ռավել հետաքրքրում է ծառարունը, ոչ թե սաղարթն ու արմատը»¹³ (սա էլ
Պ. Սևակի մենաշնորհն է), «նրա բանաստեղծությունների մեջ հաճախ պա-
կասում է... նամակայնությունը»¹⁴, Գ. էմինը «հաճախ ամենևին «ճարպ»
չունի, որ նույնպես լավ չէ. երբեմն էլ պակասում է «միսը», որ արդեն վատ
է», հաճախ էլ տարուբերվում է «տրամաբանության և տրամադրության» մի-
ջև¹⁵,

Ի վերջո, Պ. Սևակը ամփոփում է՝ «Լեռան ճամփան»... ընկալել ոչ այլ
կերպ, քան իբրև ներքին բարձրությունների մագլցում, այսինքն՝ ներսուզում,
ներհնարություն... այսինքն՝ ճանապարհ, որ կեռմանվում է դեպի հոգեհատա-
կը մարդու...»¹⁶,

Գ. էմինի «Երկու ճամփան» իրավամբ տալիս է հակասական նյութ. մի
կողմից անհղացում բանաստեղծությունների, մյուս կողմից՝ ներշնչանքի,
տրամադրության, մի կողմից՝ դաշտային մակերեսներ, մյուսից՝ լեռնային
բարձունքներ. մի բևեռում՝ անփույթ վերաբերմունք կյանքի հանդեպ, մյու-
սում՝ պատասխանատվության խոր զգացմունք ժամանակի առջև, մի դեպ-
քում՝ մարդու էության թափանցման ոչ մի ճիգ ու ջանք, մյուսում՝ հոգեհա-
տակային սուղումներ, մի դեպքում՝ չոր ու ցամաք դատողականություն, մյու-
սում՝ ներքին հուզական տարերք, և այսպես նաև... մի դեպքում՝ գրքայնու-
թյուն, արհեստականություն, մյուսում՝ ինքնուրույնություն, բնականություն:
Հակասությունների մի ամբողջ կծիկ, որը հաճախ հաղթահարվում է իր՝
էմինյան սրամիտ պարագոքաներով:

«Լեռան ճամփան» շարքի լավագույն գծերը էմինը խորացնում է հետա-
գայում, ստեղծագործության նոր հանգրվանում, գրելով ամենատարբեր թե-
մաների բանաստեղծություններ, գլխավորապես «Դարը», «Հողը», «Սերը»
նյութերի շուրջը, որոնք ռուսերեն գրքի վերնագրի տարրերն են (1976): Այդ
ամենը էմինի ստեղծագործության մեջ տեղ են գտել ճանապարհի բոլոր կա-
յարաններում, սակայն, ավելի ամրացել և բովանդակալից են դարձել վեր-
ջին շրջանի բանաստեղծություններում: «Դարը» ենթաբաժինը կազմված է
գերազանցորեն «Քսաներորդ դար» (1970), «Հողը»՝ «Յոթ երգ Հայաստանի
մասին» (1974) գրքի բանաստեղծություններից, իսկ «Սերը»՝ ծաղկաքաղ է
տարբեր գրքերից:

«Դարը» բաժնի ծրագրային բանաստեղծություններից մեկում էմինը իր
խնդիրն է համարում համազգացումը՝ աշխարհի բոլոր մարդկանց, կեցու-
թյունը՝ «բոլոր մարդկանց հորիզոններով» զնահատելու խնդիրը: Նա իրեն
համարում է դարի զավակը, որին խորթ չեն նույն այդ դարի բոլոր ալեկոծու-
թյունները:

20-րդ դարը, էմինի բանաստեղծական բնութագրություններով, տազ-
նապնդող, ալեկոծություններով, խելացնոր ծրագրերով լեցուն մի իրակա-

նությունն է: Այդ իրականութիւնը արթնացնում է ողբերգական վերապրումներ՝ մեկ Հերոսիմայի սարսափելի աղետի տեսքով (դրա նախատիպարն էր Դեր-Ջորը), մեկ՝ Օսվենցիմի, որտեղ թևածում են սոխակները, մեկ ֆաշիստների կողմից գնդակահարված Գարսիա Լորկայի («Լորկայի վերջին խոսքը դահիճներին»), մեկ՝ փարիզյան տպավորութիւնների, մեկ՝ անդրօվկիանյան («Նոր Բաբելոնը» շարքը), մեկ՝ բանաստեղծական ծրագրերի և այլն:

Գ. էմինը՝ թափանցող խառնվածքի մի բանաստեղծ, «Քսաներորդ դար» գրքի հրապարակախոսական շնչի բանաստեղծութիւններում կողմնորոշվում է բարդ իրադրութեան մեջ՝ ոչ թե հուսահատութեան, անեծքի կեցվածքով, այլ լայնախոհ, հավատով լի լավատեսի: Նա գրում է, որ ինքը հավատում է մարդկային հանճարին և մարդկայնութեան ձայնին, 20-րդ դարի հրաշքներին:

Բնականաբար, անդրադառնալով 20-րդ դարի նկարագրին, Գ. էմինը պետք է որ պատասխաներ «կյանքի իմաստի» մտահոգիչ հարցին: Այդ իմաստը նա որոնում է շարժման, աշխարհի նորացման, ամեն ինչ՝ իրերը, գործողութիւնները մարդու հաղթանակին ծառայեցնելու մեջ: «Պրավդա» թերթում տպագրած գրախոսութեան մեջ ուս հայտնի քննադատ Վ. Օգնևը գրում է. «Խելացի և լուրջ արվեստագետ լինելով, Գ. էմինը ժամանակը ըմբռնում է դիալեկտիկորեն... Գ. էմինի մոտ պատմական ժամանակը անբաժանելի է քնարական հերոսի ճակատագրից: Նա ապրում է այդ ժամանակի մեջ, ապրում է նրանով»¹⁷: Այս մտքի յուրօրինակ իլյուստրացիան է Հոդի թեման:

Էմինի բանաստեղծական համակարգում հողը ոչ միայն միանշանակ հասկացութիւն չէ, այլ բազմատարր ըմբռնում. դա հայոց պատմութեան հիշատակներն են և՛ ազգային օրնամենտի խորհրդանշանները, և՛ ազգագրութիւնն ու աշխարհագրութիւնը՝ ծննդավայրը, հայրենի պեյզաժն ու ազգային լեզուն, նորագուն կառույցներն ու հնագույն ձեռագրերը, այս ամենի շաղխը: Նա իրեն համարում է այս ամենի տերն ու ժառանգորդը, ուստի և ինքնանկարային բանաստեղծութիւններից մեկի մեջ գրում է.

Ծրագում տեսա՝ Մուղնու հին վանքում,
Ես տանջվում էի ողջ գիշերն անքուն...

Ես՝ Գևորգ դպիր, ծաղկող ու գրիչ,
Մեզած Աշտարակ քաղցրի՛կ գլուղակում,
Ես՝ առաջի՛նքս մեղավորներից
Եվ ետնագո՛ւյնքս՝ սրբերի շուքում,
Աղոթում էի և կանչում.

«—Մեղա՛...»

Մուղնու նշանավոր վանքի կողքին Աշտարակն է, հայկական օրնամենտից էմինի ամենասիրած մասունքով՝ խաղողի վազով:

Խաղողի վազի մեջ էմինը ամենից ավելի գնահատում է նրա դիմացկունութիւնը, ամեն տեսակի փորձութիւնների դիմակայելու հատկութիւնը, զարմանալի կենսունակութիւնը: Այդ գծերը նա բացատրում է հողի մեջ խրված արմատներով՝ ամուր և ժամանակների դիմակայող:

Իր ժողովրդի հազարամյա հնութիւնը՝ նրա կենսունակութիւնը համեմատելով զարմանահրաշ այդ մասունքի հետ, նա հասնում է խոր ընդհանրացման. այն ժողովուրդն է ապրում և գոյատևում, որ արմատներ ունի հայրենի պատմութեան մեջ, որ չի սարսափում աղետներից ու ահեղ անցքերից, ինչպիսիք վիճակվել է կրել իր հողին:

Խաղողի վազից բացի, էմինը պարբերաբար դիմում է նաև ճարտարապետական հուշարձանների, օրինակ, Գեղարդի ու Զվարթնոցի, հայոց գրերի և մագաղաթյա ձեռագրերի խորհրդանշաններին, նորից ու նորից վավերացնելու համար հարազատ ժողովրդի մշտադալար կենաց ծառի միտքը:

Հայրենի հողի թեման ամենից ավելի տեսակարար կշիռ ունի էմինի երկու ժողովածուներում՝ մեկ «Նորքում», մեկ էլ՝ «Քսաներորդ դար» գրքում: Վերջինի մի ամբողջ շարքը՝ «Ա՛խ, այս Մասիսը» խորագրով, կոչված է շարունակ հիշեցնելու բիրլիական գերված լեռան գոյությունը, որը ջերմացնում է հոգիները, իր հովանու տակ է հավաքում հայությունը: Այդ շարքի լավագույն բանաստեղծություններից մեկը կոչվում է «Մենք»՝ բաղկացած երեք մասից:

Առաջին հատվածը հայության դարավոր վշտի ու աղետի մասին է, անցյալի մասին, երկրորդը՝ ժողովրդի պանդխտության, բաժան-բաժան, երկփեղկված գոյության մասին, երրորդը՝ իր փոքրաթիվ ժողովրդի հոգեկան վեհության, որին՝ բաժին հասած դաժան փորձությունները դարձել են էլ ավելի դիմացկուն, ինչպես աղամանդը, ինչպես բյուրեղը:

Էմինի կեցվածքի համար շատ բնորոշ է հետևյալ բանաստեղծությունը.

Կանգնել ու անթարթ իրա՛ր ենք նայում՝

Ծ՛ս ու իմ լե՛ռը.

Հավատն,—ասում են,—լեռներ է շարժում.

Իմ հավատից էլ մոլեգին հավա՛տ,—

Որ նոյան հայտնի ջրհեղեղի պես,

Նրա գագա՛թն ու լա՛նջն է ողողում:

Ծվ, սակայն, ավա՛ղ,

Լեռն իր տեղո՛ւմն է:

Իսկ ես—ի՛մ տեղում...

Նա իր տեղո՛ւմն է,

Սակայն լե՛ռ է նա,

Իսկ ե՞ս...

Կանգնել ու անթարթ իրա՛ր ենք նայում

Ծ՛ս ու իմ լե՛ռը.

Ինչքա՛ն կմնամ ես այս նույն տեղում,—

Սատանա՛ն գիտե,—

Մա՛րդ եմ անցավոր՝

Կանցենե՛մ—կգնա՛մ...

Իսկ լե՛ռը,

Մի՞թե իմ լե՛ռն էլ պիտի

Նու՛յն տեղում մնա,

Ինձ... շմոտենա՛...

Այս տեքստում Լեռը վերցված է ոչ թե մետաֆորական, այլ ժամանակակից հուզական լիցքերով: Առաջին տպավորությամբ այս «մերկ» կառուցվածքն ունի ծավալային խորություն. երևույթի սխեմատիզացիան էմինի համար ճանապարհ է դեպի էությունը, բուն ասելիքը:

Գ. էմինը քաղաքացիական նկարագրով այն բանաստեղծն է, որը պետք է անդրադառնար նաև հայոց պատմության ճակատագրական նյութին՝ եղեռնի գողղոթային: Ինչպես մյուս բանաստեղծները, նա ևս եղեռնը ներկայացնում է իբրև դանթեական դժոխք («Գանթեական ափեր»), այս ուղղությամբ ևս շարունակելով հայոց բանաստեղծության վաղեմի ավանդները: Եղեռնա-

պատումի հետ պարբերաբար անդրադարձել է և աշխարհասփյուռ հայության ճակատագրին, իր կրքոտ խոսքն ուղղելով ձուլման օրեցօր ուժեղացող սպառնալիքի դեմ:

Քննադատ Կ. Սուլթանովը «Աշխարհը բանաստեղծի սրտում» հոդվածում գրում է. «Անհանգստությունը, նրա զարկերակը կանխորոշում է Գ. էմինի պոեզիայի առաջատար տրամադրությունը... Ոսվենցիմը, Բուխենվալդը, Դեր-Ջորը, որտեղ 1915 թվականին նահատակվեցին Գ. էմինի հազարավոր անմեղ ցեղակիցները: 20-րդ դարի դեռևս շարունակվող տարեգրության անշնչելի հուշերը հանգիստ չեն տալիս, կոչում են իմաստավորված ձգտման՝ պայքարելու դարի «խավարամտության», «միջնադարականության» դեմ»¹⁸:

Այս իրողությունից էլ էմինի պոեզիայում հայտնվում են մարդու մեծարանքները, հավատը մարդու կարողությունների ու հնարավորությունների հանդեպ: Սա նրա ստեղծագործության համար ոչ թե անցողիկ, այլ առաջատար մոտիվ է, որ մարմնացել է շատ բանաստեղծություններում, գերազանցորեն հիմնային հնչերանգով:

Գ. էմինը մեծարում է ոչ թե ընդհանրապես մարդուն՝ իբրև վերացականություն, այլ կոնկրետ մարդուն, ինչպես հայի ազգային բնավորություն: Նաև օտարազգիների, որոնց նվիրել է բազմաթիվ էջեր: Ազգային բնավորությունն էլ դիտում է ոչ թե իբրև մեկընդմիշտ տրված կաղապար, այլ շարժման, հոգևոր աշխարհի հարստացման ընթացքի մեջ: Դրա լավագույն արտահայտությունն է «Պատգամը», նաև հետևյալ բանաստեղծությունը՝

Ձգո՛ւյշ խոսիր Հայաստանում...
Այստեղ ամեն զագաթ ու ձոր,
Արձագա՛նք է տալիս հզոր
Եվ քո խոսքը հեռո՛ւ տանում...
Թե բարի են խոսքերը քո,
Հայոց լեռներն ակնածանքով
Կիտևարհվե՛ն քո դե՛ Լին՝
Քաշը քաժ թո՛ ձեռքերին,
Իսկ թե չա՛ր են՝ լեռները մեր,
Հրաբխի բնե՛րն անմեռ,
Որ լո՛ւ է են, բայց չե՛ն հանգել,
Քեզ լավայո՛վ կարձագանքեն,
Որ լեռնե՛ր է քշում—տանում...

Ձգո՛ւյշ խոսիր Հայաստանում...

Ազգային բնավորության յուրացման առումով Գ. էմինի պոեզիայի նշանակալից էջն է «Սասունցիների պարը», որի առավելություններն են էքսպրեսիվ զգացմունքայնությունը, լափատողերի ճկունությունը, ռիթմական տարրերի հարստությունը և, վերջապես, պարի նկարագրության միջոցով արտահայտված խոհական-փիլիսոփայական իմաստավորումը: Այս բանաստեղծությանն է ամենից ավելի պատշաճում Եվգ. Ալտուշենկոյի խոսքը՝ «ոգու վարպետություն»:

Քննադատությունը էմինին դասակարգում է բանաստեղծության բանապաշտ հոսանքում: Սա չի նշանակում, թե նրան խորթ են մտերմական ապրումները, ինչպես սիրո մոտիվը:

Դեռ «Նախաշավիղից» նա գրել է նաև մտերմական շնչի սիրային բանաստեղծություններ: Էմինի սիրապատումային խոստովանությունների շարքին

բնորոշ չեն զգացմունքի շիկացումները, տագնապի շեշտերը, հոգեկան պայ-
թյունները: Դրանք ներդաշնակ, խաղաղ խոստովանություններ են՝ ուղղված
սիրած էակին: Դրանց մեջ տիրապետող են իր հոգեկան աշխարհի բացսիրտ
սրտացոլումները, սիրավեպի անխռով պաթոսը և, իհարկե, էմիլյան հեզ-
նանք-հումորը, որը հազվագյուտ իրողություն է ժամանակակից պոեզիայում
և հիշեցնում է Հայնրիխ Հայնեի «Երգերի գիրքը», այն բանաստեղծի, որը
դեր է խաղացել էմիլի բանաստեղծական ձեռագրի ձևավորման մեջ:

Հայնեական հեզնանք՝ «սատանայություն»-չարահիշությունը միշտ ան-
պակաս է եղել էմիլի սիրո երգերից: Նրան բնավ չեն հետաքրքրում խանդն
ու կրած պարտությունը, մերժված հոգու տխրությունն ու ցավը: Մի այդպի-
սի բանաստեղծության վրա ուշադրություն է դարձրել Տ. Ժիրմունսկայան և,
մեջբերելով էմիլյան սրամիտ պարագոքսը, գրել է, որ էմիլը «սիրային մե-
նամարտի գնալիս ոչ թե զինվում է, այլ ամբողջովին զինաթափվում, պատ-
րաստվում նույնիսկ «ծունկի գալ սիրած կնոջ առջև»: Բանաստեղծը,—գը-
րում է Տ. Ժիրմունսկայան,—վարվում է «գուտ էմիլնավարի»¹⁹—

Ուժ տուր, լսո՞ւմ ես,
Սիրո աստվածդ ամենակարող,
Գեթ այս Լրեկո տսել՝ «Ձեմ ոիրում»,
Որ չկրկնվի նրա տենչանքն ու
Իմ տանջանքն էլի...
— Եկա՞ր, միակս,
Եկա՞ր, սիրելիս...

Այսպես «էմիլնավարի» են գրված շատ սիրերգեր, «գիշերային երգեր»:

Գ. էմիլի սիրերգությունը իր հնչերանգներով լուսավոր, զվարթ, սուր
խռովքներից հեռու սիրերգություն է: Զարաշար սխալվում են նրանք, ովքեր
նրա սիրերգության մեջ փնտրում են հոգեկան տառապանք և այդ սիրերգու-
թյունը կապում Ավ. Իսահակյանի դարդիման, ցաված սիրային նվագների
ավանդների հետ (օրինակ, Վ. Օգնևը)²⁰:

Հենց լավն էլ այն է, որ Գ. էմիլը սիրային Տաղարանով նման չի հայ և
ոչ մի բանաստեղծի, այլ, ինչպես մյուս մոտիվներն արծարծելիս, հանդես
է գալիս իր ճաշակով, ձևով ու գույներով:

Սա նրա անվիճելի առավելությունն է: Եվ սակայն, երբ խոսում ենք
տագնապանների, խռովքների, շարժարանքների «բացակայությունից», բնավ էլ
այն համոզմունքին չենք, որ դրանք չեն հուզում էմիլին. այդ շեշտերը անց-
նում են նրա չափատողի ընդհատակով: Կարելի է անգամ ասել, որ զվարթ-
հեզնական-սրամիտ-պարագոքսային հնչերանգը էմիլյան տողաշարքերում
ունի այդ շեշտերը հաստատող նշանակություն:

էմիլը քաջ համոզված է, որ ամեն ժամանակ ունի սիրո իր մեղեդին,
մեր ժամանակներում այլևս անախրոնիզմ են պսակակիր մադոննա Լաուրայի
(Պետրարկայի), կամ գմբուխտ Զարոյի, կամ Հրաշք-աղջկա պատկերացում-
ները: Այստեղ անհրաժեշտ են «սրբագրումներ»:

Գևորգ էմիլի բանաստեղծական ձեռագիրը նման չի ոչ մի հայ բանաս-
տեղծի ձեռագրի:

Եթե դիմենք կերպարվեստագիտական տերմինաբանությանը, ապա նա
ոչ թե թանձրագույն գեղանկարիչ է, այլ գրաֆիկ-գրավյուրիստ, որ պատ-
կերը ազատագրում է ավելորդություններից և գնում պատկերի «մերկու-
թյան»:

Նման դիրքը որոշ սահմաններում ուղղված է պարզունակության դեմ՝ հանուն ինտելեկտուալ խորացման, «նաղլի» դեմ՝ հանուն «լուրջ խոսակցության», սլատկերի արհեստական, անպարտադիր ճոխացումների դեմ՝ հանուն նյութի ներքնահայտնության, արձանագրության դեմ՝ հանուն կյանքի նյութի, անգամ՝ «փաստաթղթի» ներմուծման:

Էմինը մեզանում առաջիններից մեկն էր, որ ձեռնոց նետեց ազգային զարդանախշի աննպատակ կուտակումներին, առաջիններից էր, որ գնաց բանաստեղծական և խոսակցական ոճաձևերի միահյուսման, և բերեց, իհարկե այլևայլ ազդակներով, տեմպի, արագության հատկանիշ, որոնցով առարկաները երևում են առանց ավելորդ ծածկույթների: Նրա ձեռագրի մյուս էական հատկանիշը պարագոքսայնությունն է: Նա հեգնում է նրանց, ովքեր ծիածանի մեջ նշմարում են սոսկ յոթ գույն և հավաստում է, որ « $2 \times 2 = 5$ »-ի: Եվ այս եղանակով դարձյալ մարտնչում է պարզունակացման երևույթների դեմ:

Գ. Էմինի համար վերին աստիճանի բնորոշ հատկանիշ է սովորական առարկաների ներքին բանաստեղծական միջուկի մեջ թափանցելը: Անգամ մի բանաստեղծական նրբագիծը բավական է, որ սովորական արձակատիպ բանաստեղծությունը ի հայտ բերի փայլ ու խորություն: Մյուս բանաստեղծական հատկանիշն էլ համառոտագրությունն է, որը նա ձևակերպել է երգի և հեռագրի դիպուկ համեմատությամբ (ի տարբերություն Պ. Սևակի երգի և նամակայնության): Եվ, վերջապես, Էմինի ձեռագրի մեջ կարևորագույն տարր է հումորը, կատակային շեշտադրությունը:

Գևորգ Էմինը հանդես է եկել նաև իբրև արձակագիր, հրապարակել է «Երևանի լույսերը» ակնարկների ժողովածուն, սակայն նրա արձակի գագաթը «Յոթ երգ Հայաստանի մասին» էսսեն է՝ ժանրատեսակի լավագույն նմուշը հայոց գրականության մեջ:

Եվգ. Եվտուշենկոն, Վարդալով «Յոթ երգի...» ռուսերեն թարգմանությունը, գրել է. «Հայաստանին ձոնված իր յոթ երգերում Էմինն ստեղծել է իր հայրենիքի բանաստեղծական Վոթոդը: Դա «Գիրք հուշարձան է»:

Ն. Աթարովը իր համառոտ խոսքը վերնագրել է «Բանաստեղծական ժողովրդական ասք», որում Հայաստանը հանում է իբրև «փյունիկ թռչուն»: «Բանաստեղծը,—ասում է Աթարովը,—գրավում է իր սիրով, վարակում է իր պաթոսով»²¹:

«Գիրքը զարմանալի է իր պատմական կոնկրետությամբ»,—գրում է մի ուրիշ մեկնաբան՝ Ա. Ադմիրալսկին և շարունակում,—«երկարատև ողբերգության ֆոնի վրա հնչում է ժողովրդի մեծագույն դիմացկունության զուսպ պատումը»: Թեև Գ. Էմինի «Յոթ երգը» շատ կարճ է, «բայց չափազանց տարողունակ է»²²:

Որո՞նք են այն յոթ կետերը՝ երգերը, որոնց վրա կառուցված է էսսեն՝ դարը, քարը, ջուրը, հողը, հուրը, գիրքը, երգը: Սրանք, արդարև, Հայաստանի պատմությունից անբաժան այն խորհրդանշաններն են, որոնց բանալիներով Էմինը ներկայացնում է Հայաստանը հեռավոր դարերից մինչև մերօրյա վերածնություն:

Ընդհանուր նախադրություն-մուտքը, ապա նաև ամեն մի «երգի» նախամուտքի մեջ հակիրճ, ակնարկային սրության և խտության հասնող տո-

դերով ներկայացվում է նախ՝ հայրենիքի-ժողովրդի, ապա, այսպես կոչված՝ փիլիսոփայական քաղվածքը:

«Խնչ է հայրենիքը» ամենքին մտահոգող հարցին տրվում է հետևյալ պատասխանը. «Մեր ժողովրդի պատմության հին ու նոր դարձն է նա, մեր հո՞ղն է ու քա՞րը, ջո՞ւրն ու հո՞ւրը, գի՞րն ու ե՞րգը, որոնք այսօր,—վերածննդած ու լեզու առած,—պատմում են իրենց մասին»:

«Յոթ երգը», իհարկե, նախ և առաջ պատմություն է՝ Հայաստանի պատմությունը՝ «Դարեր են եկել... ու շե՛ն անցել. նրանք մնացել են որպես սեպագիր արձանագրություն, ավերված կոթող, խորտակված բերդ...»: Դա հրամայա, հարյուրամյակների փորձությունների միջով անցած Հայաստանի պատմությունն է՝ և՛ առարկայական, և՛ փիլիսոփայական կտրվածքներով: Իր շարադրանքով էմինը խոսեցնում է բազմաթիվ փաստեր, որոնք ընթերցողին ցուցադրում են հայ ժողովրդի առարկայական տարեգրությունը: Սակայն տարեգիրը չի մնում պատմական, աշխարհագրական, ազգագրական և այլ բնույթի տեղեկությունների սահմաններում: Նրա պատումը ունի նաև փիլիսոփայական ուղղվածություն...: Ինչպես. «Շա՛տ և ամե՛ն տեսակի քար կա Հայաստանում, բայց այստեղ Անգրագետ Բաբ... Չե՛ս գտնի: Քերի՛ր նրանցից ո՞րը կուզես, և նրա վրա... սեպագի՛ր կտեսնես, մեսրոպյան տառե՛ր, զա՛րդ ու քանդա՛կ»:

Հայոց պատմության հնագույն շերտերի մեջ թաթախված «Յոթ երգը» իրար է բերում երկու իրականություն՝ ժողովրդի հիշողությունը և նրա արդիական կեցությունը, ի մի է բերում պատմական հիշատակների և նորօրյա ազգային ոգու ձուլվածքը՝ իբրև ապագայի նախադուռ:

«Յոթ երգի» մեջ շատ են պատմական հղումները՝ հիշատակների, լեգենդների, անձնանունների ու տեղանունների վկայակոչումները և, այդուամենայնիվ, էմինի պատումի առանցքը հայ ժողովրդի ազգային և սոցիալական հրաշքի պաթետիկ-հրապարակախոսական շնչի մեծարանքն է: Նոր Հայաստանի փառաբանությամբ փակվում են գրքի էջերը: Հայաստան երկրի դրոշի վրա,—պատմում է Գ. էմինը՝ «... մեր արյան կարմիր գո՞ւյնն է, մեր, դարեր շարունակ երազած խաղաղության կապույտ երկի՛նքը և որի պետական գինանշանի վրա շողում են՝

Մեր հին ու նոր պատմության հավերժական վկա Արարատ լե՛ռը:

Դեռևս նոյ նահապետի ձեռքով այս հողում տնկված խաղողի իմաստուն ու համառ ո՞րթը:

Խաղաղ կյանքի ու արդար աշխատանքի խորհրդանիշ մո՛ւրճն ու մանգա՛ղը:

Եվ Արե՛ւ, մշտատև ու մշտագո այն Արևը, որի շողերի տակ ապրե՛լ, ապրո՞ւմ է և հավերժ կապրի հայ ժողովուրդը»:

էմինը խառնվածքով ակտիվ վերաբերմունքի գրող է: Նրա այդ գիծը երևում է նաև վերլուծվող ասքում, որտեղ հայոց ճանապարհի յուրաքանչյուր դրվագ մեկնաբանվում է ընդհանուր շղթայի մեջ, ի հայտ բերելով իր տեղն ու դերը՝ այդ ճանապարհի մեջ:

Մերթ էմինը դառնում է փաստեր շարադրող, մերթ այդ փաստերը պատմական հեռանկարի մեջ վերլուծող մեկնաբան, մերթ՝ իրազեկ պատմաբան՝ վիճելիս ու պաշտպանելիս, մերթ «այր իմաստուն»՝ փիլիսոփայական կեցվածքի մեջ երևույթի արմատները քննելիս և այլն և այլն:

Վաժերագրական արձակի, այսպես կոչված, էսսեական ճյուղը ի դեմս էմիլի «Յոթ երգ Հայաստանի մասին»-ի դտավ ժանրի հիանալի նմուշը, որում, իրապես, նորից դիմենք Եվգ. Եվտուշենկոյին, կա «նեբրքին, հոգեկան կամ ոգեկան վարպետություն...»։ Դրանով էլ, թերևս, բացատրվում է էսսեի ջերմ ընդունելությունը նաև ոչ հայազգի ընթերցողների լայն միջավայրում։

Գ. էմիլի գրական ժառանգության մասն են դասական և ժամանակակից գրականության ամենարագմազան խնդիրներին նվիրված հոդվածները, դիմանկարները, էսսեները, որոնք ամփոփված են «Մեսրոպ Մաշտոցից մինչև մեր օրերը» հավաքածուում։ Ուշագրավ, մեծարժեք նյութ է հատկապես նրա հուշը Եղիշե Զարենցի մասին։

Գ. էմիլը հայ ժամանակակից բանաստեղծների մեջ աչքի է ընկնում համաշխարհային արդի պոեզիայի իմացություններով, որոնք արտահայտվել են ռուս և այլազգի բանաստեղծներից կատարած թարգմանություններում։ Հատկապես ուշադրության են արժանի նրա թարգմանությունները Վլ. Մայակովսկուց, Ալ. Բլոկից, Եսենինից, Յվետաևայից, նաև Լ. Մարտինովից, Պ. Տիշինայից, Մ. Ռիլսկուց, Եվգ. Եվտուշենկոյից, Ա. Վոզնեսենսկուց և շատ ուրիշներից։ Նա թարգմանել է նաև Ռասուլ Համզատովին և Ռեմարկին։ Իր բազմակողմանի թարգմանչական գործի համար էմիլը արժանացել է Թարգմանչաց տոնի դափնեկրի կոչման։

Սիլվա Կապուտիկյանը ծնվել է Իրեանում, 1919-ին: Մանկությունն անցել է հին Երևանին բնորոշ կոլորիտային միջավայրում. «Իմ մանկության բակը»¹... բակը... Նեղ, երկար, տիպիկ հայկական բակ՝ մեջտեղում առվակ, նրա կողքին ավանդական թթինին: Լեյդ բակում ապրում էին գերազանցորեն ծննդավայրից տեղահան արված վանեցիները, որոնց մեջ արդեն չկար հայրը՝ Բարունակը, Վանի հայտնի լրագրողներից մեկը (նա մահացել էր տիֆից):

Կապուտիկյանի բանաստեղծական կենսագրությունն սկսվում է նույն այդ բակից, որի ավանդական թթինու տակ հյուսվում են նրա առաջին ոտանավորները.

«Ինքնակենսագրության» մեջ նա ասում է, որ պատանեության օրերին «խորապես» արհամարհում էր անձնական քնարերգությունը և գրում էր միայն հասարակական թեմաներով²: «Պիոներական բանաստեղծություններից» հետո Կապուտիկյանը սովորում է Պետական համալսարանի բանասիրական բաժանմունքում, միաժամանակ արժանանում ընթերցողների ուշադրությանը:

Դեռ պատերազմից առաջ նա ուներ բանաստեղծությունների մի ժողովածու, որը, սակայն, տպագրվում է պատերազմից հետո՝ «Օրերի հետ» խորագրով: Այդ գրքի «օրեր» բառը հավասարաթեք էր «ժամանակ», «դար» բառերին: Գրքի երկու ենթաբաժիններում՝ «Խաղաղության օրերից» և «Ռազմի օրեր», Կապուտիկյանը տպագրում է իր ծիսականակերպ երազներն ու դրանց կողքին հոգեկան ներքին խռովքը արտահայտող բանաստեղծություններ, որոնց թվում էր՝ «Կլիոպատրա» տպավորիչ բանաստեղծությունը, «Խոսք իմ որդուն» պատգամախոսությունը («Բաց շուրթերդ, խոսի՛ր անգին, ժիր դալլալի՛ր, ի՛մ սիրասուն, Թող մանկանա՛ քո շուրթերին Մեր ալեհ՛ն հայոց լեզուն...»), նաև մոր և որդու հարաբերությունները անդրադարձնող մի շարք էջեր («Մանկիկիս», «Կինը և մահը» և այլն), որոնց մեջ ինչպես որդին, այնպես էլ կինը դիտվում են իրեն մահը դատապարտող



Սիլվա Կապուտիկյան

ուծի խորհրդանիշներու ճիշտ է նկատված, որ «շղթան ընդհատում չունի՝ Մայրության սկզբունքը գալիս է անհունությունից և դեպի անհունություն է գնում»²։

Մայրության, մանկության, ջահել օրերի երազային սիրո ինքնատույզ բանաստեղծությունների կողքին առաջին գրքում տեղ են գտնում նաև փոխառյալ հնչերանգներ՝ Հովհ. Թումանյանից («Աստու ես հերմակ լուսինն էլ մի օր»), Ավ. Իսահակյանից («Ամեն գիշեր մի ծաղիկ է Թախժում իմ պարտեզում»), անգամ՝ Հովհ. Շիրազից։

ՍԻՆԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՑԱՆ

ՕՐԵՐԻ ՀԵՏ

ԲԱՆԱՍՏԵՆՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ԺՈՂՈՎԱԾՈՒ

«Ջանգվի ափին» երկրորդ գրքում (1947) Կապուտիկյանը անայտ կայարանում կանաչ դրոշ բռնած սլաքավարի գործի համեմատությամբ հանդես է գալիս բանաստեղծական ծրագրով՝ «Արդ, ջանս, որ քո երգն էլ լինի մարդու երթի դեմ բացված դրոշ»։

Երկրորդ գրքում արծարծված մոտիվներից ամենաքիչը սիրո նշվազներն են («Դու վայրի ծայրի ծայրին», «Կսրոտի կանչ» և այլն)։ Այդուամենայնիվ, բանաստեղծությունների մեծ մասում Կապուտիկյանը դիմում է խրատին ու ճառին, գնալով դեպի զգացմունքների տրամաբանացում։

Բանաստեղծուհին խորապես վերապրում է իր երերուն կապը «Օրերի հետ», որոնում է նոր տպավորություններ։ Սկսվում է նրա բանաստեղծական ստեղծագործության, այսպես կոչված՝ «ճանապարհորդական» շրջանը։ Ուրալից, Ուկրաինայից, Ղազախստանից, Մոսկվայից, Մերձբալթիկայից ստացած բանաստեղծական տպավորությունները ամփոփում է «Իմ հարավատները» գրքում, որը 1952-ին արժանանում է ԽՍՀՄ պետական մրցանակի։

«Իմ հարավատները», ըստ էության, ճանապարհի օրագրություն է, որի էջերից երևում են ժամանակի կառուցման բնակարանը («Խոհ դափնեհյուղի»), ժողովուրդների բարեկամությունը («Ռայնիսի շիրմաքուրը Ռիգայում», «Մերձկիևյան այգիներում», «Ջամբուլի հոբելյանը Ալմա-Աթայում» և այլն)։

«Երկրի ճամփաները» նրան գրավում են ոչ թե ինչ-ինչ էկզոտիկայի համար, այլ նոր ժամանակի կառուցման։

«Իմ հարավատները» ժողովաժողովի մեջ ազատ, անկաշկանդ շնչով, հաճախ չափածո և արձակ խոսքի մերձեցումով պատմվում է առօրյայի պատմական բովանդակությունը։ Նա դիմում է սյուսետային բանաստեղծությունների՝ ավելի կոնկրետ լինելու նպատակով («Рассказы о наших днях»)։

ՀԱՅԳԵՏՀՐԱՑ

ԵՐԵՎԱՆ

1956

Թեև շատ դեպքերում իշխում է պաթոսային շեշտը, սակայն դա օրգանական, ապրված պաթոս է:

«Ճանապարհորդական օրագիրը» հետագայում ևս հարստանում է նոր տպավորություններով՝ Հյուսիսդրոմյան շինարարությունից (շարքային մարդկանց կերպարներով), Մոլդավիայից և այլն:

«Բարեկամների մոտ» շարքին դրական գնահատական տվեց Գ. Դեմիրճյանը, շեշտելով հատկապես պաթոսի հաղթահարման պարագան, ինչպես և այն, որ Կապուտիկյանը «կառուցումը որոնում է նաև մարդու մեջ»⁴:

«Ճանապարհորդական բանաստեղծությունների» անբաժան կերպարն է Հայաստանը, որի համար էլ նրան քննադատել է Գ. էմինը՝ իբրև խորհրդային հայրենասիրության «տեղային պատկերացման» օրինակ. «Եթե ուշադիր կարդանք Ուրալի, Ուկրաինայի, Ղազախստանի մասին Սիլվա Կապուտիկյանի գրած մի շարք բանաստեղծությունները, — գրում է նա, — դժվար չի լինի նկատել, որ այդ վայրերը բանաստեղծուհու համար հարազատ են դառնում այն ժամանակ, երբ նրանցում ինչ-որ բան հիշեցնում է Հայաստանը: Չեյլարինսկի գործարանում այդ «ինչ-որ բանը» ռադիոյով լսված հայկական երգն է, խորհրդային Ուլբեկստանի նվաճումների ցուցահանդեսում՝ հայուհի Շուշանիկի ձեռագործը, ուկրաինական գյուղում՝ Հայկանուշ Դանիելյանի երգը»⁵:

Իսկ Սիլվա Կապուտիկյանը այս հանդիմանությունները պատասխանում է. «Կապված եմ, կապված այս մի բուռ հողին» տողով:

2

3 Թ

Կապուտիկյանի քնարերգության ամենաուժեղ էջը, թերևս, սիրային խոստովանություններն են:

Բնական, անկեղծ, անմիջական զգացմունքներից հյուսված չափատուղեր, ինչպես բնութագրում է խորհրդային նշանավոր բանաստեղծուհի Վերա Ինբերը, որոնցով «Մեր առջև բացվում են սրտի կյանքը»⁶, տառապանքն ու բերկրությունը, կարոտն ու տագնապը, վայելքն ու ցավը: Անձնական-մըտերմական զգացմունքները աշխարհին են պարզում մարդու ներաշխարհը, նրա պրպտումների հոգեկան «սյուժեները», նրա սրտի ելևէջները:

Հետաքրքրական են այն գնահատականները, որ տվել են մեկնաբանները Կապուտիկյանի քնարին: Այսպես. Յու. Սուրովցևը գրում է, որ խոստովանություններում բանաստեղծուհին արտահայտում է «կանացի սրտի հպարտությունը», սրտի զարկերը, հոգեբանական նկարագիրը, որ Կապուտիկյանի նվագներից կտրելի է հյուսել «սիրո անթոյոգիտ»⁷: Կ. Կուլինը գրում է, որ Կապուտիկյանի կանացի սիրո մասին գրած տողերը հիանալի են իրենց ճշմարտությամբ և խորությամբ⁸: Սո. Ռասսադինը գրում է, չոր Կապուտիկյանը «շատ բացսիրա բանաստեղծ է»⁹, Մ. Դուդինը նշում է բանաստեղծությունների «տագնապալից բնույթը»¹⁰, իսկ Վ. Ինբերը արձանագրում է սիրո զգացմունքի տարբեր նրբերանգների արտահայտման ուժը¹¹:

Այս հատկանիշներով էլ բացատրվում են նրա «սիրո քնարի» արտակարգ հաջողությունը բազմալիզու ընթերցողների շրջանում, ռուս երաժիշտը երգի է վերածում նրա տողերը, ասամունքողը արտասանում է բեմերից՝ Ս. Եսենինի կողքին, ռուս երիտասարդ բանվորուհին Կապուտիկյանին հրավի-

րում է իր «Հարսանյաց հանդեսին», էստոնացի գրող Յոհան Սմոլուլը իր անտարկտիդյան օրագիրը՝ «Սուոցե գիրքը», զարդարում է հայ բանաստեղծուհու տաք տողերով, բալթիկայի նավաստին ողջունում է «սրտերի մերձավորության» առաքյալին:

Եվ այդպես, նախակներ-նամակներ՝ երկրի տարբեր ծայրերից: Միրային քնարը Կապուտիկյանը համարում է իր հոգու գաղտնիքները պատմող յուրատեսակ օրագիր. «Քանի որ օրագիր չիմ պահում, չեմ սիրում նախակներ գրել, այդ իսկ պատճառով զգացմունքներիս ներքին աշխարհը արտահայտում եմ անձնական քնարի միջոցով...» (Օ сего):

Վ Բանաստեղծուհու ուրիշ քնարի ամենացայտուն հատկանիշը զգացմունքի նրբերանգների բազմազանությունն է, որով և կերտում է իր ինքնանկարը: Մտերմական զգացումների մասին նա խոսում է լիաձայն, իսկական ճշմարտության լեզվով, առանց արժամային-մտորդական թեթևության:

...Աշխարհը սրտիս մեջ առնեմ ես
Ու սրտանց մորմոքեմ, հիանամ:
Քե ապրեմ՝ թող սրտով ապրեմ ես,
Մահանամ, թող սրտից մահանամ...

Այս խոստովանությամբ Կապուտիկյանը դիմում է դժվարին սիրո, դրամատիկ վերապրումների դավանանքին, որ չի բացառում մոռացումը, տրիսթությունը, բաժանումը, ցավը: Նրա ուրիշ քնարերգությունը տառապանքի, կարոտի ու տխրության միջոցով արտահայտում է մարդկային հոգու բարոյական աճն ու գեղեցկությունը: Որինակ.

Քափառում ենք փողոցներում՝
Ես քո սիրով, դու՝ ուրիշի,
Այրվում ենք մենք հրդեհներում՝
Ես քո հրով, դու՝ ուրիշի:

Կարոտում ենք, խնդում, տխրում՝
Ես քո խոսքով, դու՝ ուրիշի,
Սուզվում քաղցր երազներում՝
Ես քո տեսքով, դու՝ ուրիշի:

Է՛հ, ի՞նչ արած, բախտը խռով
Քող աշխարհում մեզ չհիշի,
Միայն ապրենք մենք սիրելով՝
Թեկուզ ես՝ քե՛զ, դու՝ ուրիշի՛...

Այս բանաստեղծությունը վերա ինքերը համարում է «մի ամբողջ վիպակի» համարժեք գրվածք¹²: Բանն այն է, որ բանաստեղծուհին չիրականացած սերն անգամ կարողանում է դարձնել գրավիչ ու սրտամոտ, շեշտելով զգացմունքի ուժը՝ անձնական ապրումը բարձրացնում է անանձնական աստիճանի: «Այդ սերը, — գրում է ռուս քննադատներից մեկը, — երգվում է կրթով և, միաժամանակ, նրբագեղ: Հոգեբանորեն մտերիմ դիմանկարը լիուլի վերարտադրում է մարդու բարդ, ներքուստ բազմակողմանի, դինամիկ բնավորությունը»:

Կարելի է, ասել, որ Կապուտիկյանը ժամանակակից սիրերգականներից առաջիններից էր, որ դուրս եկավ պատտորալային-անկոնֆիկտ, հեշտ ու թեթև քնարի շրջանակներից և ընթերցողին պատմեց հոգու ներքին գաղտնիքները:

Խոր տպավորություն թողից հատկապես «Դու հեռացար» բանաստեղծությունը՝ իր լարված դրամատուրգիայով.

Դու հեռացար...

Բայց հս գիտե՛մ, ես գիտե՛մ,
Ո՛ւր էլ գնաս, ես քեզ հե՛տ եմ, ես կգամ.
Քո հոգու մեջ ես այնքան շա՛տ կամ արդեն,
Որ էլ այնտեղ ուրիշներին տեղ չկա...
Հաղար աչքե՛ր հուրհրան քո առաջին՝
Ծ՛ս կնայեմ աչքից ամեն աղջկա.
Ո՛վ էլ խոսի՝ քեզ հետ իմ ձա՛յնը կգա,
Իմ շշո՛ւնջը կփարվի քո ականջին:
Էլիկտրավառ փողոցներով երբ քայլես՝
Իմ հայա՛ցքը քեզ կցուլա. լամպից լամպ.
Մառերի թավ թավիշները դիպչեն քեզ՝
Հոգնած դեմքդ կշոյեն ի՛մ քնքշությամբ:
Տուն դաս նորից, քո գրքերի մեջ սուզվես՝
Թղթերիդ մեջ ե՛ս կերեամ վերստին,
Մխախտի ծո՛ւի կդառնամ. քո շուրթին,
Լուսամուտից զեփյուճի հետ կգամ նե՛րս:
Լուսամուտդ փակես՝ մորթի՛կ կլինեմ,
Չո՛ղմ կլինեմ ու կփշրեմ ապակիդ,

Ու սենյա՛կդ

Ու աշխարհ՛դ կիռեմ,

Ու կխառնեմ

Թղթե՛րդ,

Կյա՛նքդ,

Հոգի՛դ...

Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...

Ձգացմունքի անկեղծությամբ էլ պայմանավորված է բանաստեղծության արտահայտած ապրումի և նրա դրսևորման ձևի ներդաշնակությունը: Թեև քաղված բանաստեղծության մեջ չկան պատկերներ, ամեն ինչ սուվում է ճակատային եղանակով, բայց առկա է ամենակարևորը՝ հոգում ծնունդ առած սիրո կերպարը: ..

Ամեն մի պաճուճանք ու պատկերային բարդացում կաղճատեր զգացմունքի բնականությունը, ամեն ինչ տանում է դեպի «Ո՛չ, չե՛ս կարող, ինձ չե՛ս կարող մոռանալ...» գլխավոր տրամադրությունը:

Կապուտիկյանը այդ և մյուս բանաստեղծություններով հաստատեց, որ ինքը բովանդակության ու ձևի համաչափ վարպետ է: Այս կետում նա յուրովի շարունակում է Ավ. Իսահակյանի և Վ. Տերյանի սիրերգության ավանդները: Իր սիրերգությամբ Կապուտիկյանը ծառայում էր նաև բանաստեղծության այն օրենսդիրների դեմ, որոնք մարդու անհատականությունը սահմանափակում էին լոկ բերկրությամբ: Իր մտերմական քնարի համար նա, թերևս, ամենից շատ է արժանացել քննադատության սուլոցներին:

Չնայած սուլոցներին, Կապուտիկյանը անսասան հետևողականությամբ անդրադառնում է մարդու հոգեկան դրամային՝ ներքին հակասություններին, «ես»-ի և «դու»-ի քնական հարաբերությանը: Բանաստեղծություն բերելով մարդկային թախիծն ու տագնապները, ցավն ու զղջումը, Կապուտիկյանն անձնական վերապրումներով՝ հուշերով ու խոստովանություններով, ազդարարում է շատ էական գաղափար՝ անձնական զգացմունքի մարդկայնու-

թյունը («Ծա չեմ հշուսել քեզ հետ ոչ մի հույսի գարուն», «Ուզում եմ դուրս չգալ այս իրիկուն» և այլն):

Կապուտիկյանի սիրերգությունը ևս, ինչպես մյուս մոտիվները, ունի իր սկիզբն ու շարունակությունը, ծնունդն ու հարստացումը:

40-ական թվականների բանաստեղծությունների համար բնորոշ էին պատանեկան խենթություններն ու կարոտի կանչերը.

Հոգնած ձյուները քեզ սպասելով՝
Քո հուր կարոտից հալւում են, արի՛,
Սիրող աստղերը մինչև առավոտ
Ճամփիդ նայելով՝ հանգչում են, արի՛:

Խենթության պահին անգամ սերը լայնաշունչ է ու լիասիրտ.

...Բայց վառեցի ես գլխիդ վերև
Այս խենթ իմ սերը, որպես արև...

Այնուհետև՝

Դու կարծում ես քեզ չե՞մ կարող մոռանալ.
Լա՛յն է աշխարհն, աշխարհն՝ ակունք բերկրանքի...

Սիրո կանչի շուտով սնցնում է այլ նրբերանգների՝ հուշերի, սպասումների, զգացմունքի ուժի գիտակցումներ:

Հունավորվելով աստիճանաբար ուժեղանում է ցաված սիրո մոտիվը.

...Նրանք ի՞նչ գիտեն, մե՛նք գիտենք, անգին.
Իմ ու քո միջև ընկած ճամփեքին
Այդ մեր կարոտի ա՛մպն է ծանրացել,
Դաշտերի վրա անձրև է դարձել...

Բանաստեղծուհին պատմում է մենսկության, «անհայտության», հովատարմության, հույսի մասին: Անդրադառնում է նաև կնոջ ճակատագրին, գրկով մի շարք վարակող բանաստեղծություններ, ինչպես «Պատերազմը» (1958).

Որդեկորույս մայրերին փառքեր ու երգ են ձոնում,
Խոնարհ ճամփա են տալիս այրուն զոհված զինվորի,
Մանուկներին որբացած ամենքը գիրկ են բանում,
Գուրգուրում են հոր նման՝ դարձած գթոտ ու բարի:

Իսկ դո՛ւք, կյանքի եզրքին կանգնած լուռ ու աննկատ,
Զհարսնացա՛ծ, շփրվա՛ծ, չմայրացա՛ծ աղջիկներ.
Ինչպե՞ս չափե՞ք կորուստը, երբ կորցրե՞ք՝ չգտած,
Եվ ո՞ւմ անունը սգաք, երբ անուններ չեղա՞ն դեռ...

Սիլվա Կապուտիկյանը, իսկ է Պ. Սևակը. նրան նվիրված զեկուցման մեջ, «առաջիններից մեկն է այն խմբում, որոնք... նորից կյանք ու անձնագիր սվին մեր սիրերգությանը՝ ընդդեմ աշուղական «նեյիիմ»-ների և հարեմական ախուվախի: Նրանք ստեղծեցին մեր խորհրդահայ իսկական սիրերգությունը, հոգեբանական սիրերգությունը»¹³: Այնուհետև՝ «Ս. Կապուտիկյան սիրերգակը միալար չէ: Նրա սիրային գիրքը լեցուն է իրարամերժ բանաստեղծություններով: Եվ դա է լավը...»¹⁴: Սևակը շեշտում է Կապուտիկյանի սիրերգության՝ «մերկության» հասնող անկեղծությունը:

«Մտորումներ ճանապարհի կեսին» (1961) գրքի մուտքում, դիմելով հարազատ ժողովրդին, Կապուտիկյանը գրում է.

...ես քիչ եմ տվել՝ առածիս դիմաց,
Քեզ, ի՛մ ժողովուրդ, նվիրել եմ զիշ,
Քիչ եմ տոկացել քո կյանքի համար,
Զոհասեղանիդ շն՝մ բերել ոչինչ...

Սա ականերև շափազանցություն է: Ավելի արդար են «Ինքնակենսագրություն» հետևյալ տողերը. «...ես հրեք չեմ բաժանվել իմ հայրենիքից, ուր էլ գնացել եմ, իմ մեջ ու ինձ հետ եղել է իմ ժողովուրդը, ինչպես մանկան հետ իր մայրը, ինչպես մարդու հետ իր մոր կերպարը»¹⁵:

Գրքից-գիրք, տողից-տող Հայաստանի կերպարը ավելի լայն տեղ է գրավում նրա ստեղծագործության մեջ, վերջին գրքերում դառնալով առանցքային մոտիվ: Ներբող-ձոներից բանաստեղծի անցնում է ժողովրդական հյուսվածք հիշեցնող խաղիկների, տյստեղից էլ Հայաստանի պատմական ճակատագրի իմաստավորումների: «Առանց շափազանցության մեջ ընկնելու,— գրում է էդ. Զրբաշյանը բանաստեղծի երկերի եռհատորյակի առաջաբանում,— մենք կարող ենք ասել, որ հետպատերազմյան շրջանում Սիլվա Կապուտիկյանը և Պարույր Սևակը եղան այն հայ բանաստեղծները, որոնք հիրավի նոր խոսք ասացին հայրազուտ ժողովրդի պատմական ճակատագրի մասին, տվեցին հայ գրականության այդ ավանդական թեմայի սեփական և խոր իմաստավորումը: Բանաստեղծուհու համար այդ թեման սկզբնավորվեց դեռ շատ վաղուց՝ աշխարհի բոլոր գոտիներում թևածած «խոսք իմ որդուն» բանաստեղծությամբ: Բայց ժամանակի ընթացքում, ինչպես հեղինակն է խոստովանում, նրա հոգում գնալով ավելի է «թանձրացել» սերը հարազատ ժողովրդի նկատմամբ, որին դիմելով նա ասել է՝ «Այնքան ավելի արմատակալում, խորքե՛րն է գնում սերս դեպի քեզ, Այնքան ավելի խորքի՛ց եմ այրվում Քո շար ու բարով և բախտով քո թեժ»¹⁶:

«Ինքնակենսագրության» մեջ Սիլվա Կապուտիկյանը ասում է. «Թող ընթերցողը հասկանա ինձ, երբ իմ բանաստեղծություններում այնպես հոճախ է հանդիպում «Հայաստան», «հայոց» բառերին: Թող նա ըմբռնի բանաստեղծություններում եղած ցավը: Թող ըմբռնի խորհրդային հայրենիքի հարկի տակ նրա վերածննդի առաջ բերած մեծագույն հրճվանքը. հրճվանք ամեն մի ժպիտի, սևաչ երեխաների կայտառության համար, ամեն մի վարդագույն քարի համար, որը թեկուզև կես մետրով բարձրացնում է վաղեմի ավերակների կողքին բարձրացող կառույցը»¹⁷:

Պատմական Հայաստանը բանաստեղծուհին ներկայացնում է գաղթի ճամփաներով, հրդեհից փրկված կիսամերկ մահուկներով, գյուղերի հրդեհներով, ավերակներով, խավարամոծ գիշերներով, աշխարհի տարբեր գոտիներում ցրված հայության անթթևան բազմություններով:

Հին Հայաստանից անցնելով նորին՝ մեր ժամանակներին, բանաստեղծը գրում է.

...Հազար թերթով հյուսված եմ հողիդ,
Ինչպես խաղողիդ արմատները խոր,

Միտում է իմ մեջ Մասիսը քո հին,
Վառվում են իմ մեջ լույսերը քո նոր:

Դու՝ հի՛ն, հնամյա՛, դու ըրբիական,
Ու նոր Երևան՝ պատանությունք լի.
Դու ծո՛ւխ՝ բարձրացած փողից եղեգան՝
Խառնված, ծխին գործարանների:

Դու սափոր՝ պեղված Կարմիր Բլուրից,
Եվ Արովյանում՝ մանուկ ցայտաղբյուր,
Դու՝ մամոռտ խաչքա՛ր Գեղարդ տաճարից,
Եվ նորաքանդակ սյունաշար ու դուռ:

Դու՝ հին ու նորով բացված աշխարհին,
Դու՝ խոր ու խորունկ փակված իմ հոգում,
Ո՛ւր էլ որ գնամ՝ իմ ճանապարհին:
Քո մի բուռ հո՛ղն եմ ոտքիս տակ զգում...

Նոր Հայաստանը կերպավորվում է ազգային զարդանախշով՝ խաղողի վազի պայծառ արցունքի («Վազը լալիս է»), ճամփեզրի փշատենու («Փշատենի»), ոսկեբեր աշնան զարդաքանդակի ու քարերի, Մարտիրոս Սարյանի արևային գույների պատկերով: Հայրենի բնակավայրը հրեում է կենսուրախության, լիության, բերկրության տեսքով:

Հայաստանի նոր ժամանակների վերածնությունը Կապուտիկյանը ներկայացնում է կոնկրետ-առարկայական խորհրդանշաններով: Հայաստանը, ըստ բանաստեղծուհու, պատմության երթում կանգուն մնալու համար պիտք է դիմի ամենամեծ զենքին՝ մաքառմանը.

...Պատմության երթում՝ անդույ, հանապազ,
Առաջիների շարքում՝ քայլելով.
Պատմության հանգեպ՝ երեսդ միշտ պարզ՝
Քո ողջ էությանը նորին փարվելով,—
Քո մաքառելով,
Քո հավատալով,
Դու, ի՛մ ժողովուրդ, դու ապրե՛լ ես, կա՛ս,
Այսպե՛ս ապրելով...

Սիլվա Կապուտիկյանի հայրենիքության խտացումը եղավ հրովորտակային-հրապարակախոսական-քնարական շնչի «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» ասքը (1956—1960): Նույն խորագրով գրքում գետեղել էր «Ասում են լինել» շարքը, որում կային բազմաթիվ ուժեղ բանաստեղծություններ՝ ինչպես «Երևանի հին պանթեոնում»՝ աշխարհում ցրված հայ նահատակների հիշատակի ձոնը, ինչպես «Երգ մեր քարերի...», «Հայրց բարդին» և մի շարք այլ ընդհանրացնող էջեր:

Ինչպես՝ «Ղարաբաղի բարբառը».

Ժայռի նմա՛ն է այս հին բարբառը,
Ժայռի պես կո՛շտ է, շրճղկված.
Ու ժայռի պես էլ կարծր է, համառ է,
Ձի՛ պոկի նրան ոչ մի հարված.
Շուրթերի վրա այնպե՛ս է բառը,
Ինչպես որ ժա՛յռն է հողում խրված...

★ «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» պոեմի բովանդակությունը հայ ժողովրդի «կենաց խորհրդի», նրա դարավոր գոյության, ազգային բնավորու-

թյան ու հոգեբանության, նրա պատմության վերջին տասնամյակների վերածննդի շրջանի իմաստավորումն է:

«Հարց ու պատասխանի» սկզբունքով շարահյուսված պոեմում բանաստեղծուհին պատասխանում է մի հարցի, որն արդեն բավական երկար միջոց, կես դարից ավելի դարձել է հայ հասարակական գիտակցության առանցքը: Դա «Մեծ եղեռնի» և նրա հետ անմիջականորեն կապված «հատուցման» խնդիրն է:

Եղեռնին հաջորդած հայ ազգի գոյության բարձունքից դուռնալով «հատուցման» գաղափարին, Կապուտիկյանը կոչ է անում ոչ թե մոռանալ զարհուրելի ցեղասպանությունը, ոչ թե վրեժ լուծել ազգային շարշարանքների համար, այլ, ապավինելով ժողովրդի ձեռք բերած պետականության ուժին, վարվել հետևյալ բանաձևի ոգով.

...Պիտի խաղաղե՛ս հոգին քո խռով,
Բայց ո՛չ արյան դեմ կոչելով արյուն
Եվ մահի դիմաց մա՛հ սերմանելով...

Կապուտիկյանը մեկն է այն երգիչներից, որոնք «չեն պղծել իրենց շուրթերն անեծքով» (Հովհ. Թումանյան), ովքեր՝ ունկնդրելով բանականության ձայնին, անսասան հավատով են նայում ժողովրդի ազգային կյանքի նոր բարձունքներին, խաղաղ կյանքին ու շինարարական թափին: Նա պոեմում բնավ չի նվազեցնում ողբերգության իրական բովանդակությունը («Օ՛, կիսալուսնով զմռած ու կնքած Վեցհարյուրամյա գիշե՛ր օսմանյան», «Օ՛, գարնա՛ն ամիս, ապրելո՛ւ ապրիլ... Մահո՛վ մնացիր մեր պատմությունում...») և այլն) և, այդուամենայնիվ, փարում է «վրեժից» սրբազործված ժողովրդական հոգեբանությանը:

Ազգային և համամարդկային արժեքների համադրությունից էլ ծնվում է վերապրումի թեման՝ իբրև լեյտմոտիվ.

Դու պիտի վրեժ առնես ապրելով,
Ապրելով համա՛ռ, հազարապատի՛կ,
Ավերումի դեմ՝ քո ստեղծելով,
Ավեր Վանի դեմ՝ քո Երևանո՛վ,
Աքաղաղների դեմ՝ խուզ առապատից
Նորից տուն դարձող քո քարավանո՛վ,—
Դու պիտի ապրե՛ս այսպե՛ս, սրանո՛վ:

Շենիկի հանդում մորթված որբի տեղ՝
Աշնակցի հարսի տասնչորս որդո՛վ,
Մշո դաշտի մեջ սեցած խոփի տեղ՝
Քո տրակտորով, քո ծուփ-ծուփ արտո՛վ,
Մարութա վանո՛ի մարած բոցի տեղ՝
Ցոթն աշխա՛րհ ծնող՝ քո յոթ կայանով,
Տաթևի կորցրա՛ծ դպրանոցի տեղ՝
Բյուր ակնո՛վ նայող քո Բյուրականով,
Հայոց արցունքալ «Կոունկի» տեղակ,
Սարե-սար փոված սե-սուզի՛ տեղակ՝
Հախո՛ւտն, կենսահա՛րգ, սիրտը թո՛ւնդ հանող,
Հանճարեղ լույսը աշխարհի՛ն տանող
Քո սեզ Սարյանով,
Խաշատրյանով,—
Դու պիտի ապրես այսպե՛ս, սրանո՛վ...

Պարույր Սևակը իր գեկուցման մեջ գրում է, որ Սիլվա Կապուտիկյանը հասնում է անկախության և իրրե զրա ապացույց բերում է «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» գրքի օրինակը. «մեծ հաշվով կարող ենք ասել, որ Ս. Կապուտիկյանն այսօր արդեն վարպետ է. բառերն են վախենում նրանից և ոչ թե նա բառերից...»¹⁸:

«Մտորումներում» Սևակը գլխավորը համարում է Կապուտիկյանի հասունացումը իրրե հայրենեգակի: Բանաստեղծը ազատագրվում է իրեն տանջող մտքերից:

Ավելի քան որոշակի է եզրակացությունը. «Եթե նա, աստված մի արասցե, այսուհետև ոչինչ էլ չավելացնի իր արածին, միևնույն է՝ արդեն մտել է քերթության պատմության մեջ: Հայ բանաստեղծության ալազա ծաղկաբաղբի մեջ նա արդեն ունի իր էջը», «Մտորումներ ճանապարհի կեսին» քերթվածքը մի արժանի արձանաբար է՝ արժանավոր դատեր կողմից իր հայրերի գերեզմանին դրված...»¹⁹:

4

Թեև Ս. Կապուտիկյանի վերջին երկու ժողովածուներում («Դեպի խորքը լեռան»՝ 1972, «Ձմեռ է գալիս»՝ 1983) կան ծանոթ մոտիվներ, սակայն, ըստ էության դրանք նշանավորում են նոր երանգ՝ ինքնաճանաչման, ինքնաստուգման երանգը: Բնույթով այդ բանաստեղծությունները «իրիկնային մտորումներ» են:

Ժամանակային հեռավորությունից ընթերցողի առջև բացվում է քնարական խոստովանության մի ամբողջ կառուցվածք, ուր վերապրումները հասցված են դրամատիկ շիկացման: Քնարի դրամատիկ, պոռթկացող, անհանգիստ շունչն էլ «Դեպի խորքը լեռան» գրքի հիմնական ջիղն է, խորացման հայտանշանն ու էությունը: Դրամատիկ շիկացումը, որ բնորոշ է Կապուտիկյանի թե՛ սիրերգությանը, թե՛ հայրենեգությանը, արտահայտվել է տարբեր կերպերով: Սակայն սխալված չենք լինի, եթե ասենք, որ կյանքի այս նոր հանգրվանում է միայն այդքան ուժգին, նույնիսկ անողորմության հասնող ինքնավերլուծության անկեղծությամբ արտահայտվել բանաստեղծի ներքին դրաման:

«Խոստովանություն» վերնագրված բանաստեղծության մեջ Կապուտիկյանը խոստովանում է՝

Ինձից նամակներ դու մի հուսա,
Անշնորհք եմ ես նամակներում.
Բառերս այնտեղ գորշ են ու սառ,
Կարծես ուրիշն է իմ տեղ գրում:

Ես վախենում եմ բացվել այնտեղ,
Ես վախենում եմ քեզու խաբից,
Փաշվում եմ լինել հորդ ու անկեղծ,
Ամաչում եմ իմ տառապանքից:

Եվ,— ո՛վ քերթության վերին խորհուրդ,—
Ա՛յն, ինչ քաշվում եմ ասել մեկի՛ն,
Ազատ բացում եմ իմ երգերում՝
Ի լուր աշխարհին ու ամենքին:

Սա այն անկեղծությունն է, որը Սևակը համարում էր բանաստեղծի թանկագին շնորհներից մեկը:

Վաղուց ի վեր հայտնի «բանաստեղծի իրավունքների այս հանգանակը»՝ իր կյանքի բովանդակությունը, հուզումները ու սյրումները աշխարհին ու ամենքին պատմելու մասին, բանաստեղծության պարտադիր անձնականության մասին՝ կրկին ու կրկին հաստատում է այն ճշմարտությունը, որ բանաստեղծությունը բնավ չի կարող լինել ներգործուն ու ազդեցիկ, եթե նրանում զգացմունքները ոչ թե շղթայազերծված են, այլ՝ փակված: Անձնականության հատկանիշը, որ Կապուտիկյանի պոեզիային ուղեկցում է գրեթե ստեղծագործական ճանապարհի սուաշին հանգրվանից, խորունկում է ժողովածուից ժողովածու: Նա անմնացորդ ներքին աշխարհը բացում է հանրության առջև: Անձնականության հատկանիշով են բացատրվում Կապուտիկյանի բանաստեղծությունների դրամատիկ տարերքն ու հոգեբանական հավաստիությունը, դրանց մեծախոսական-խոստովանանքային բնույթն ու կառուցվածքը:

Ահա՛, օրինակ, ինքնահեռացման և ինքնահաստատման դրաման, մարդկայնորեն հասկանալի այդ ապրումներն արտահայտող տողերը.

...Հազար տեսակ հոգս ու հարցում՝
Մեկը մեկից առաջ ընկած՝
Ինձ առել են իրենց տհնդտ հրմշտոցում,
Ինձ՝ ինձանից հեռացնում են, անջատում են,
Եվ զգում եմ մեկ էլ հանկարծ,
Որ ինքս՝ ինձ կարտտում եմ...

Բարդ, բազմակողմանի, ոչ ներդաշնակ կյանքում անցած հարուստ ճանապարհից (հետևաբար նաև փորձից) հետո, բանաստեղծուհին, որ՝ և՛ դյուրամատչելի ձեռքբերումներ է ունեցիլ, և՛ ցավագին կորուստներ, և՛ ուրախություններ ու բերկրություններ, ունեցել է անձնական ու քաղաքացիական մտահոգություններ, — նոր հանգրվանում նստում է ինքն իր դիմաց՝ ինքնաստուգման, որոշելու անցած-հեռացած տարիների ճշմարտությունը, պատասխանելու իր էության խորքերում շարունակաբար հուղվվող մտահոգիչ հարցերին: Ինքնավերլուծման, ինքնազննման, ինքնաստուգման ընթացքի մեջ հայտնվում են և՛ անձնական կյանքի դրամատիկ պահեր (այս ոլորտում առանձնապես խորիմաստ է «Մայրը և որդին» բանաստեղծությունը), և՛ անանձնական՝ լսզգության հուկատագրի իմաստավորումներ, որոնցից առանձնանում են «Խռովք», «Աղոթք Արարատին», «Ոչ միայն հացիվ» դրվագումները:

Անձնական ու անանձնական ապրումները, ինչպես միշտ, այնպես էլ «Թրիկնային մտորումներում» երևում են հարց ու պատասխանի՝ մտահոգիչ հարցերի ու սեփական էության մեջ ստուգված պատասխանների, շղթայական փոխկապակցություններով: Այս օրինաչափության դասական օրինակը «Նվարդի հառաչը» կառուցվածքային բնույթով մեծախոսությունն է, ուր այնպես ձուլվել են կանխություններ ներհյուսվել են պատմությունն ու ճակատագիրը, անձնական ու անանձնական մտահոգությունները.

Ես՝ Այրարատ քո լեռան պես դամված հողիդ,
Ու հողիդ պես հեզ, համբերող, այլև համառ,
Դարեր անցան, դեռ նայում եմ ճանապարհիդ,
Ե՛կ, ի՛մ հեռու, ի՛մ մուրջալ:

Ինչպե՞ս բեկվեց անկոր ոգիդ—մարմարե սյուն,
Ասորուհու հուռութիւնների դեմ՝ կարծրացած,
Ինչպե՞ս այգքան փշրվեցիր ու մանրացար,
Դու, ի՞մ սրբա, ի՞մ մեծագուն...

Ո՞ր ես հիմա, ինչպե՞ս գտնեմ պատկերդ սուրբ,
Ո՞ր խժալուր գոհններից քեզ ետ բերիմ.
Կարմրալապտեր ո՞ր մայթին ես ընկած անշուք,
Դու, ի՞մ հպարտ, ի՞մ հրեղեն...

Անձնական դրաման վերաճում է քաղաքացիական-բարոյական մտահոգութեան: Սա է բանաստեղծութեան անձնականութեան, այսինքն իսկական բովանդակութիւնն արտահայտելու ստույգ ճանապարհը: Սխիւ վա Կապուտիկյանի պոեզիան առհասարակ, «Դեպի խորքը լեռան» գրքում նույնպես, գեղարվեստական բովանդակալից խնդիրներ արծարծող պոեզիա է: Նրա բանաստեղծութիւններում չկա հայեցողական այն միակողմանիութիւնը, որին տալիս բար տալիս են «հարթագրութիւն» անունը: Նրա շափատողերում խլրտում են զգացմունքի ու մտքի, հաստատման ու հերքման, հարցերի ու պատասխանների տառնյակ նրբերանգներ, տրամադրութիւնների պես-պես ելևէջներ, մի խոսքով այն ամենը, ինչ հատուկ է մարդու հոգեբանութեանը: Երևում է իր ժամանակակիցների իրական ապրումների ու իրական մտածումների շունչը, որով էլ բացատրվում է հուզական ներքին սլայթաձևի և ներհուն թափանցման գեղագիտութեան հակումը:

Հուզական պոռթկման ու ապրումների խաղաղեցման հրաշալի օրինակներ են «Անցած աշնանը», «Սիրտ իմ, նորից», «Հեռանում են, հեռանում են» և այլ բանաստեղծութիւններ, որոնցում Կապուտիկյանը այլևս ներկայանում է միևնույն, թախծաշունչ տրամադրութիւններով, տխուր և դուրաբեկ դիմագծով:

Հասակի հետ կապված բնական տարակուսանքները, առավելապես մեծականութեան զգացողութիւնը, անհրաժեշտաբար մաժորի դիմաց ասպարեզ են տվել տխրութեան հնչերանգներին: Ամբողջ խնդիրը, սակայն, այն է, որ բանաստեղծուհին, ըստ էութեան, չի հանձնվում տխուր ապրումների հուսահատ տարերքին, այլ նույն այդ թախծաշունչ հոգեկան նստվածքների իմաստավորումով վերանում է «ակնթարթից»՝ ավելի էական ճշմարտութիւններ ու էական տենչանքներ հաստատելու համար:

Հոգեբանական այս կերպարանափոխութեան անվրիպ օրինակը գիրքը եզրափակող «Հայնեականն» է, որով կյանքի ու մահվան հավերժական առեղծվածը լուծվում է ոչ այլ կերպ, քան կյանքի օրհնութեամբ.

Այնպես որ, ո՛վ մահ, տանում ես՝ տար.
Բայց ի՞նչ ես ժպտում քթիդ տակին...
Դիտեա, յա՛վ գիտես, ա՛յ հոգեհո,
Թե ինչե՛ր ունի իմ իւղճ... հոգին.

Ի՛նչ երազանքներ յաթիւտնի,
Կիսատ մնացած հույս ու իղձեր...
Տեսնե՛ի՜ իննսուն թվականին
Իմ Հայաստանը ի՛նչ է դարձել...

Կապուտիկյանի ստեղծագործութեան նոր էջը խոստանում էր գեղարվեստական խորացումների նոր սկիզբ: Դրա արտահայտութիւնը եղավ «Ձմեռ է գալիս» ժողովածուն:

«Տարիները տանում են դիպի խստաշունչ արձակ» պուշկինյան սուհ-մանումով Կապուտիկյանը ևս ստեղծագործական կյանքի վերջին 15-ամյա-նը նվիրեց հրապուրակախոսական-վավերագրական արձակին: Այսուամենայ-նիվ, նրա հոգում անմար մնացին բանաստեղծության կրակները: Ճանա-պարհորդական մատյանների միջնորարներում, ինչպես երևում է թվագրու-թյուններից, հյուսեց բանաստեղծությունների նոր գրքույկը, որը գնահատելի է նախ և առաջ, իբրև մի գյանքի, մի ճակատագրի պատմություն՝ այդ կյանքին ուղեկցող ցավերով ու երազներով, տագնապներով ու սպասու-ններով, հուշային վերապրումներով ու հարցականներով, վերջապես՝ մա-քառման շնչով: Իրապես ժողովածուն «անձնական» և «անանձնական» ցավ ու տագնապների, ինքնակենսագրական հուզումներների ու համազգային մտահոգությունների բանաստեղծական գրառում է, հակատագրի այդ երկու եզրերի ոչ թե հակադրություն, այլ միահյուսման տեսքով:

Առաջին եզրը բանաստեղծի անցած ճանապարհն է, կենսագրության մայրամուտային հասվածի («Իս էլ անցա իմ լիռան ետե...») հուզապրում-ներն են, ինչպես այս խոստովանություն-ուժնյակը.

Ջահել չես, հագիր վերարկուդ,
Շո՛ւտ հագիր — ձմեռ է գալիս.
Իրար բեր հուշ ու լուսամուտ
Ու փակիր — ձմեռ է գալիս.
Սուտ մարդկանց ականջ մի՛ կախիր.
Մի՛ վիճիր, ժամանակ չկա,
Չթողնե՛ս բերքերդ ձյան տակ,
Հավաքիր — ձմեռ է գալիս:

Երկրորդ եզրը հայրենական տան, հայրենի նշխարների հանդեպ բու-նաստեղծի անմնացորդ նվիրումն է.

Թե ես պիտի մի մատ տնգամ
Իշնեմ իմ բերդ-հայությունից,
Թե ես պիտի մի նյարդ անգամ
Ձիշեմ իմ խորք-էությունից,
Թե իմ մասունք գիր ու խոսքից
Մի տա՛ն անգամ պիտի գոհեմ,
Դրա դիմաց աշխա՛րհն էլ տան՝
Իմ պիտքը չէ՛, ա՛խ, պետք չէ՛ ինձ:

Թեև և՛ անցյալում, և՛ մեր օրերում գրվել ու գրվում են լայնատարած բանաստեղծություններ, այդուամենայնիվ բանաստեղծությունը «փոքր ձևի» երևույթ է, խտացումների և բյուրեղացումների արվեստ:

Սա կարելի է հաստատել նաև «Ձմեռ է գալիս...» գրքույկի օրինակով: Հատկապես ուժեղ տպավորություն են թողնում կարճ ձևերը՝ քառյակները և ութնյակները, որոնք հնչեցնում են բանաստեղծի քնարից անբաժան մարդ-կային կյանքի տրժեքի, հայրենիքի անմահության, հոգեկան արիության, ազգային սպասումների խորհուրդներ:

Թեև Սիլվա Կապուտիկյանը իրապես անցել է թումանյանական սահ-մանագիծը՝ «լեռան ետևը», սակայն, անցել է իր ձևով՝ ոչ թե երևույթների հանդարտասահ սուզումներով, կյանքի վերջին հանգրվանների զգացողու-թյուններով, այլ առավելապես քնարական տարերքին բնորոշ մաքառող շնչով, ներքին հոգեկան պայթյուններով: Ճիշտ է, նրա սահմանագծային

տողերում կան նաև խաղաղ-իմաստուն սուղումներ («Դոն-Քիշոտին վայելող
Հողմաղա՛ց էլ շմնաց», «Հինը ինձ ի՛նչ, ինձ համար նորածին է ծովը»,
«...նորից ե՛ս եմ, ընդամենը Հին ու հիմար մի ծիածան» և այլն), սակայն,
տիրապետող շեշտը դարձյալ հոգեկան բռնկումներն ու ալիկոծ խռովքներն
են.

Հայաստա՛ն իմ, մայրի՛կ իմ,
Տե՛ս, մանուկդ խռված
Քեզ է վազում սրտաճաք,
Փեշիդ՝ լալու է գալիս: —

Կամ՝

Իմ խոլ արյունը ի՛մ ներսում հեղվեց
Ու փոխվեց խոսքի, խռովքի, ոգու,
Ու թե ջուր դարձավ, ա՛խ, ո՛չ թե վախից,
Այլ որ ջո՛ւր լցնեմ վերքիդ կրակին...

Այնուհետև՝

Միծաղեցի, թե լացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Անիծեցի, օրհնեցի՛
Փրկում չեղավ քեզանից,
Ամբողջ մի կյանք ամեն տեղ
Խո՛սքդ բացի ա՛մենքին,
Խոսքս շասա՛ծ գեացի՛
Փրկում չեղավ քեզանից:

Բանաստեղծական արվեստը սահմանվում է նաև իբր ինքնանալու, ինքն
իր հետ մնալու, ինքնակենտրոնացման, իր ներաշխարհի մեջ լայն աշխարհի
«մոգեխները» տեղադրելու երևույթ:

Կապուտիկյանը ինքն իր հետ է ոչ միայն անձնական կյանքի խոստո-
վանություններում, այլև «տնանձնական» նյութերից պատմելիս: Այդպիսին
է նրա համար Հայաստանի թիման՝ դարավոր հնություն, պատմություն
մաքառումներով, ճարտարապետական կոթողներով, մեծանուն զավակներով
(Վ. Սարոյանից մինչև Մինաս Ավետիսյան), իր լեռան՝ բարձունքով, հող ու
երկնքով:

«Հայաստանի նշանները» այնքան հարազատ են բանաստեղծին, որ դար-
ձել են անձնական ու կենսագրական փաստեր:

«Ձմեռ է գալիս...» ժողովածուն այն գրքերից է, որոնց մասին խոսելիս
առաջին հերթին պետք է շեշտել «Ոգու վարպետությունը» (սա Եվգ. Եվտու-
շենկոյի բնութագրությունն է՝ տված Գ. էմինի պոեզիային): Իհարկե, Կա-
պուտիկյանը սուպարեզ է հանել նաև տողի ու պատկերի, շափի ու ութմի
վարպետության նշաններ, սակայն էական նվաճումը ոգու հայտաբերումն է:
Սա վերաբերում է թի՛ բանաստեղծական ինքնակենտրոնացումներին, թե՛
ձոներգերին՝ «Մուշեղ Գալշոյանի հիշատակին» (Ո՞ւր ես ձեռքդ մեկնում
գեներին, Խաբված մանուկ Սասնա տան»), «Մինաս Ավետիսյանին» («Կար-
միր դեզեր, կիթ ու աղուն, Մառի կարմիր ու տան կաթմիր»), «Վիլյամ Սա-
րոյանի հիշատակին» («Հոգիդ ու անձդ մերն էր, անձնագիրդ՝ ուրիշի»),
թե՛ բաղաբացիական շնչի յոթանվորներին («1965 թվական, ապրիլի 24»,
«Մի երիտասարդ մոր», «Մնունդ») և թե՛ վիճաբանական մտորումներին
(«Ընդդեմ երկրաբանության», «էլ ինչո՞ւ ապրել» և այլն): Բանաստեղծուհու

էութիւնը շաղախված է սիրուց ու զայրույթից, բերկրանքից ու ցավից, երազից ու հուլսից («Իմ շաղախը» բանաստեղծութեան տվյալներն են սրանք):

«Շաղախի» ամենագլխավոր բաղադրամասը, սակայն, տիրութիւնն է, լուսավոր, ազնվացնող, սրբագործող թախիծը՝ պուշկինյան-շարենցյան բովանդակութեամբ...

Ձմեռ է գալիս...

5

Նորից հիշենք Կապուտիկյանի ասույթը ռուսերեն գրքի առաջաբանից, թե ինքը օրագրեր պահելու սովորութիւն չունի: Երևի թե այս խոստովանութիւնը ճիշտ է փաստականորեն, բայց ճիշտ չի ըստ էութեան: Նա նախ և առաջ օրագրային, հիշատակային, խոստովանանքային հասկումների բանաստեղծ է: Նրա ժողովածուները վերջին հաշվով օրագրեր են՝ «սիրո օրագրեր», «ճանապարհորդական օրագիր», «պատմութեան դասերի օրագիր» և այլն:

Պատահական չէ, ուրեմն, որ անցնելով արձակի, վերստին մնաց իր տարերքի, իր ձևի մեջ՝ այս անգամ հրապարակախոսական օրագրերի: Այդպիսի շեշտ են կրում «Քարավանները դեռ քայլում են» և «Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից» ծավալուն ուղեգրութիւնները:

Գրութեան շարժառիթներով դրանք ուղեորութիւնների պատմաններ են հայոց սփյուռքից, մեկն՝ արևելքի, մյուսն՝ արևմուտքի, «հին» և «նոր» աշխարհների: Բայց, ի տարբերութիւն տուրիստական գրականութեան, և՛ մեկը, և՛ մյուսը, քարտեզից բացի, նաև հոգու հիշատակարաններ են, որքանով ճանապարհորդը տեսած նյութը յուրացնում է որոշակի ուղղութեամբ, որոշակի տեսանկյան տակ: Ծիշտ է նկատված, որ «Ուղեգրական երկու գրքերի միջև ընկած է ավելի քան տասնամյա ժամանակաշրջան, և դա չէր կարող իր կնիքը չդնել նրանց բովանդակութեան վրա... Սակայն ավելի կարևոր է հեղինակային հայացքի տարբերութիւնը, որը նկատվում է երկու գրքերում: Սփյուռքի հետ առաջին հանդիպման նկարագրութիւնը «Քարավանների» մեջ դեռ մեծ մասամբ հուզական-պաթետիկ բնույթ ունի: Բանաստեղծը տեսնում և ներկայացնում է գերազանցապես շրջապատի մարդկանց հայրենադարձ կարոտը, նրանց ծգտումը դեպի մայր Հայաստան: Իսկ սփյուռքում կատարվող ավելի բարդ սոցիալ-հոգեբանական տեղաշարժերը, ցավալի և տագնապալի երևույթները մնում են վարագույրի ետևում»²⁰:

«Քարավանների» մեջ, այսպիսով, տիրապետում է հուզական-անմիջական-վարակիչ շաղախը և իր նյութը:

Ծիշտ չի լինի, իհարկե, ասել, թե «Քարավաններում» Կապուտիկյանը տրվում է տեսած փաստերի հովվերգական մեկնաբանութիւնը:

Ո՛չ, խոովահույզ, անդաշն, հակասութիւններով լեցուն է արևելյան սփյուռքը (Լիբանան, Սիրիա, Եգիպտոս և այլն), որտեղ Կապուտիկյանը ազգային ողբերգութեան կնիքը կրող մարդկանց յուրօրինակ ճակատագրերում որոնում է նրանց ազգային կերտվածքի առանձնահատկութիւնները, առաջին հերթին գոյատևման, կենսունակութեան անհազ ծախսվր, մաքառումը՝ ձուլման-ուծացման դեմ:

«Քարավանները դեռ քայլում են» ճանապարհորդական օրագիրը գրավում է նաև փաստերի, եղելութիւնների հավաստիութեամբ, ժանրի համար ամենակարևոր պայմաններից մեկով:

Հավաստիությունը ոչ թե արխիվային նյութերի քաղաքությունն է, այլ ստույգ, փաստից հանված եզրակացությունը: Ինչպես «Քարավաններում», այնպես էլ «Խճանկարում» զննումների գլխավոր նյութը հայոց սփյուռքն է՝ ոչ այնքան պատմական ու աշխարհագրական տեսագծերով, որքան արդիական դիրքի ու հեռանկարի անկյունագործով:

Երբ լույս տեսավ «Քարավաններ...», այդ գրքի գրախոս Լևոն Հախվերդյանը «Սովետական Հայաստան» թերթում նրա բովանդակությունը մեկնաբանեց Հովհ. Թումանյանի «Երկու մայի» իրար ձգտող, սակայն իրարից հեռացող ամպերի փոխաբերությամբ²¹, Հղումը ավելի քան տեղին է «Խճանկար հոգու և քարտեզի» գրքի կապակցությամբ, որն ավելի քան արմատականորեն է բացատրում մայր-հայրենիքի և սփյուռքի զարգացման հեռանկարները, այդ շեշտի տրամադրությամբ էլ գրքի կառուցվածքը բաժանելով երկու մասի՝ հայրենական և արտասահմանյան (Լեմերիկա, Կանադա) օրագրերի: Երկու աշխարհն էլ, թեև կառուցվածքներով, ներկայացնում են «հայոց աշխարհը», նրա «սզգային ոգին», ժողովրդական կյանքի և լեզվի պաշտամունքը: Այսպես է մեկնաբանել «Խճանկարի» էությունը ռուս անվանի գրող Ֆեոդոր Աբրամովը «Հայոց աշխարհում» (1978) գրախոսության մեջ:

Գ. Բակլանովը Կապուտիկյանի օրագրերը համարում է մտորումներ «իր ժողովրդի» ճակատագրի վերաբերյալ, Ստ. Ռասսագինը նշում է գրքի բազմաշերտությունը, անգամ խայտաբղետությունը, նաև ներքին միասնությունը, իսկ Հղուարդաս Մեծելայտիսը գրքում դիտում է ժողովրդի փորձը, որի ազդակներով էլ հեղինակը ի մի է բերում այնպիսի հույժ կարևոր հասկացություններ, ինչպիսիք են՝ Ճակատագրերը, Կյանքը, Գարուշը, Մարդը, մի խոսքով՝ աշխարհի բազմազանությունը:

Կապուտիկյանի հայրենական խոստովանությունների ու տպավորությունների մեկնակետը, իհարկե, Խորհրդային Հայաստանի վաթսուամյա հարուստ ու բարդ պատմությունն է, այն Հայաստանի, որը երևում է՝ թեև տարբեր «հայրենիքի դասական կերպարից», բայց նաև իր նոր դասականության պատկերով, ուր իրար են գալիս Հոփսոփոնի և Բյուրուկյանի աստղագիտարանը, Մատենադարանը՝ մագաղաթյա ձեռագրերով, Գառնի-Գեղարդը և օղակաձև արագացուցիչը: Հիշատակարանի տարբեր հանգրվաններում հեղինակը խորհրդածուր-ինքնազրույցի է հստում և՛ շինարար աշխատանքով պետականություն ձևող բերած Հայաստանի «հրաշքի», նրա տնտեսական-սոցիալական-մշակութային առաջադիմության, հայկական հողում կատարված զարմանալի կերպարանափոխումների, և՛, որ ամենից էականն է, հայի ազգային նոր դիմագծի շուրջը:

Միանգամայն բնական է, հատկապես, սզգային նոր բնավորության լայն արծարծումը գրքում, քանի որ արտասահմանյան ընթերցողներից շատերին անհայտ են այդ բնավորությունը ձևավորող կարևոր ազդակները: մեկ սեփական հայրենիքի, հարազատ հողի և օջախի, հրկրի տիրոջ հպարտ գիտակցությունը, մեկ էլ՝ ազգայինի մեջ տարրալուծված, հայրենասիրական ներշնչանքների հետ շաղախված մեծ հայրենիքի կենդանի ու գործարար զգացողությունը:

Դիպուկ է հրապարակախոսի բանաձևը «հայի հոգեկանի նոր ձուլվածքի» մասին. «Նրանք, արտասահմանյան իմ արյունակիցները, միտում են գամ-

ված Արարատին, Սևանին, էջմիածնին, մեր հին ու նոր տաճարայններին, իսկ ես՝ այդ բոլորն իմ հոգում կրելով հանդերձ, ունեմ նաև ներաշխարհի ուրիշ, նրանց համար հեռու, անընկալելի շերտեր, իմ հոգում մշտապես ապրում են ուրիշ գույներ ու երկրներ... Այս ամենը չի մնում սոսկ քարտեզ ու սշխարհագրություն, այլ իր անդրադարձն է ունենում մարդկային ներաշխարհի վրա, ստեղծում իր գույներն ու ոեղիեֆը նաև հոգում...: Ազգային բնավորության նոր շերտերը ոչ միայն չեն երկփեղկում «միասնությունը»,—ինչպես հնթադրում են հրապարակախոսի ընդդիմախոս «մաքուր հայկականություն» տեսաբանները, այլ հակառակը, ամրապնդում են ուժերի խոր հավատով, այն հավատով, որով 1920-ից այս կողմ, մի բուռ ժողովուրդ մարմին տվեց ազգային զարթոնքի վաղեմի երազանքներին, անվիճելի և հարուստ ավանդ բերեց նորագույն քաղաքակրթությանը:

Այս տեսանկյան տակ «հճանկար հոգու և քարտեղի գույներից» մատյանի էջերում նկարագրվում է հայոց հողի նոր ու խորիմաստ դրվագներ՝ սև ցեղերի ակոսներից մինչև արդյունաբերական բնակավայրեր, հայ գեղջուկի արդար աշխատանքով բերրիացած այգեստաններից մինչև հայ բանվորի մտքի թռիչքով կնքված կառույցներ...

«—Մեռելներու իբրև խաչ՝ ես այս ծառը տնկեցի»²²,

Սփյուռքի ներհուն մտավորականներից մեկի, հայտնի արձակագիր, բանաստեղծ ու տեսաբան Լևոն-Ջավին Սուրմեյանի այս տողերին դիմելով, Կապուտիկյանը դրանով իսկ բացահայտում է հայոց պատմության «նոր խորհուրդը», ժողովրդի ճանապարհի նոր տրամաբանությունը՝ մահվան ճամփաներից դեպի կյանքի ճամփաներ, անդեկ գեգերումների ուղիներից դեպի հաստատուն գոյություն հայրենի հողի վրա:

Արտասահմանյան՝ Կանադա-ամերիկյան սփյուռքի ապավորությունները, բնականաբար, տեսուկարուր ավելի մեծ կշիռ ու չափ ունեն «հճանկարի» օրագրային կառուցվածքում: Դրանք գերազանցապես մատուցվում են սփյուռքը ներկայացնող տարբեր դավանանքի, տարբեր ճակատագրի, տարբեր բնավորության մարդկանց հետ հանդիպումների նկարագրության ձևով: Ամեն հանդիպում ներկայացնում է սփյուռքի ընդհանուր դիմանկարի մի նրբագիծը՝ պատմական, աշխարհագրական, տնտեսական, քաղաքական, հոգևոր և այլ կողմերով:

Սփյուռքը, բանաստեղծուհու դիտումներով, բարդ, չափազանց բարդ, տարասեռ ձգտումներով ու հոգեկան բեկուցումներով լեցուն մի երևույթ է, որի էությունը ճիշտ արժեքավորելու համար պիտի մի կողմ դնել նախապաշարմունքները և հանդես բերել զգաստ ու սթափ մոտեցում: Հայոց սղեւավոր պատմության, հայոց ողբերգության ծնունդը լինելով, սփյուռքը, բնականաբար, կրեց այդ ողբերգության ծանր հետևանքները, դրանց թվում ամենազարհուրելին՝ հայրենիքի կորուստը, որի պատճառով էլ նրա զավակները բռնեցին տարագրության երթուղիներ, դարձան օտարական: Ի տարբերություն ավանդական «պանդուխտի»՝ հայրենի օջախից կամավոր հեռացածի, սփյուռքը բռնությանմբ հողից վտարվածների քարավանային բազմություն է, անկաջ տարագիրների երամ:

Տարագիրների հետ ամեն մի հանդիպում Կապուտիկյանը շարժառիթ է դարձնում նրանց հոգեբանության, ներաշխարհի ծալքերը բացելու համար, որոնց շարքում ամենաբնորոշը հայրենիքի կարոտի՝ նոստալգիայի, ապրումն

է, այն զգացմունքի, որի կրողներն են ոչ միայն «անապատի սերնդի», «մնացորդաց» մարդիկ, այլև հայրենիքի մասին երեցնիրից լսածով տեղյակ նրանց շառավիղները:

Ե՛վ Կանադայում, և՛ Ամերիկայում Կապուտիկյանը շփումներ է ունեցել սփյուռքահայության տարբեր շերտերի հետ, դրանց վրա էլ կուտացել է նութերի հուզական մթնոլորտը, որը շնչում է հայրենիքի մասունքների բանաստեղծական մեծարանքով:

Այս կետից էլ նա «Խճանկարի...» բազմաթիվ էջերում մենախոսում է հայրենիքի՝ հայրենի տան, հայրենի օջախի, արմատների՝ գոյության ամենալիքը պարզևի շուրջը, սահմանելով հայրենաբնակի և օտարականի ճակատագրերի իր ըմբռնումները:

Օտարականի ճակատագիր... օրագրությունները լեփ-լեցուն են այդ «դառնությունը»՝ մարդուս ամենամեծ ցավը հաստատող մեկը մեկից ցայտուն, մեկը մեկից տրտմալի օրինակներով:

Այդուամենայնիվ, «Խճանկարը...» բառացիորեն լեցուն է ժամանակակից իրականության քաղաքական-սոցիոլոգիական ույրող խնդիրներով, Կապուտիկյանի «գործարար» պատասխաններով ու կենսափորձից քաղված օրինակներով: Օրագրերում՝ լեյտմոտիվային հաճախականությամբ, երևում են ևս երկու կարևոր խնդիր, մեկ՝ արտասահմանյան քաղաքական հոսանքների դիրքորոշման, մեկ էլ՝ սփյուռքի հեռանկարների:

Դարձյալ ելնելով իր թափանցումներից, Կապուտիկյանը դիտում է այն երևույթը, որ Հայաստանի հարուստ կենսագրությունը Սփյուռքի կուսակցությունների իրատես գործիչներին կողմնորոշել է դեպի աշխարհի քարտեզների վրա տեղ գտած հայրենիքը:

Սփյուռքը, ինչպես միշտ, ապրում է ապագայի երազանքներով:

Կապուտիկյանը պատմում է այդ տազնապանների, հոսանքային բախումների, ներհակությունների, հոգեվարքի, բայց և հայրենասիրական ուժերի այն հերոսական ջանքերից, որոնց նպատակն է վառ պահել ուղղային դիմագիծը, ժողովրդի կենսագրության այդ մշտական «պարբերությունը»՝ պատնեշել ձուլման դաժան ընթացքին:

Այդ մտքով է ողողված օրագրության յուրաքանչյուր տող ու պարբերություն, մանավանդ՝ հրապարակախոսական շնչի հետևյալ պատվիրանը՝ «Ո՛ր, ինչքան էլ հաստատեն պետությունների մերկ հաշիվներն ու իրերի մերկ ընթացքը, ինչքան էլ, մոտենալու փոխարեն, իրենց հիսնամյա հանգրվանները թողած, ավելի հեռու ու տարընթաց քայլեն քարավանները, ինչքան էլ ճշգրիտ լինի ուժացման անողոր թվաբանությունը, կա, այնուամենայնիվ, ինչ-որ մի բան, որ վեր է... ճշգրտությունից,—տնվանենք այն ոգի, ներքնատեսություն, հավատ, կենաց բնազդ և այդ ինչ-որ բանը ասում է, որ մեր ժողովուրդը պետք է ապրի, պետք է հառնի իր ճշմարտությունը...»:

«Խճանկար հոգու և քարտեզի գույներից»՝ գիրքը ոչ միայն կրթող վերապրումների հրապարակախոսություն է, այլև առանձին հոգվածներում գեղարվեստական արձակ՝ խոստովանաբային արձակի հուզական գծերով, հուզականության այնպիսի որակով, որը մի նոր կամուրջ է սփյուռքի ու հայրենիքի միջև...

ՀՐԱՉՅԱ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

1

Աշխարհի շատ բանաստեղծներ՝ հնօրյա և մերօրյա, դասական և նորարարական շնչի, բանաստեղծության ծնունդը բացատրող հոգևոր լիցքերի մեջ



Հրաչյա Հովհաննիսյան

Մի ծուխ քուլա-քուլա երազներ էր տանում
Ժայռից քարանձավոտ,
Անհո՞ւն հեռունեւում ծնվում էր մի անհուն,
Անպատմելի կարոտ:

Եվ աշխարհից այս լույս հավաքելով բոլոր
կարոտները պայծառ,
Ջարմանալի՞ մի օր, զարմանալի՞ մի օր
Դու բանաստեղծ դարձար:

«Ջարմանալի օրվա» շնորհներից Հովհաննիսյանի հուշերում առավելապես շեշտ են ստացել բնության գունտխաղերը, պիս-պիս ձևափոխությունները, հայրենի գյուղում թողած բազմազան տպավորությունների «անպատմելի կարոտը»:

առաջին տեղը տալիս են կարոտին՝ մանկության, բնության, սիրո, աշխարհի, ամեն ինչի կարոտին:

Այդ դավանանքին է նաև Հր. Հովհաննիսյանը, որը գրական մուտքից (1935) գրեթե երեք տասնամյակ անց գրեց «Բանաստեղծի ծնունդը» (1966) հրաշալի բանաստեղծությունը՝ ծննդյան «գաղտնիքների» վերաբերյալ:

Ջարմանալի պայծա՞ռ,
պայծա՞ռ մի առավոտ
Դու բանաստեղծ դարձար.
Դողգոջում էր մի երգ, մի
երգ և մի կարոտ
Արոտներում արձակ...

Արևն իր մատներով վերջին
մութն էր փնտրում
Կանաչ խրճերի տակ,
Քաղցր արբեցումից վաղուց
մայր չէր մտնում
Լուսնեղջյուրը ճերմակ:

Դրանք, սակայն, միակ աղբյուրները չեն, որ սնունդ են մատակարարել Շահար-Ջրվեժ հայրական-մայրական գյուղերից մայրաքաղաք եկած պատանուն, արդեն Ստ. Շահումյանի անվան դպրոցի աշակերտ դարձած Հրաչյա Հովհաննիսյանին՝ նրա գրական ճանապարհի սկզբին:

«Ոսկե ամպ» ինքնակենսագրական-հուշային վիպակում (1984) Հովհաննիսյանը ամենայն մանրամասնություններով ներկայացնում է մյուս այն շարժառիթները, որոնք այս կամ այն կերպ դեր են խաղացել իր բանաստեղծական ներշնչանքների ձևավորման մեջ:

Դրանց շարքում առաջին տեղում է «գրքերի աշխարհը»՝ շարենցյան հայտնի ձևակերպումով՝ «0», գրքերի աշխարհը—տիեզերք է անհրաժեշտ:

Հայրը՝ հյուսն Կարոպետը, կյանքի հարուստ ճանապարհ անցած, ուզգային-հայրենասիրական իդեալներին նվիրված, Ռուսաստանի և կովկասյան քաղաքներում արդար աշխատանքով տարիներն անցկացրած մի անձնավորություն,—ունեն «անհատական» գրադարան, որի գրացանկը դառնում է գրասեր պատանու առաջին ընթերցանության նյութը:

Հրաչյա Հովհաննիսյանը կարդում է նաև Բանաստեղծություններ, թրդթին է հանձնում նաև նախնական բանաստեղծական ներշնչանքները: 1935-ին «Պիոներ կանչի» հայտարարած պատանի ստեղծագործողների մրցույթի ամենատպալորիչ հայտնությունը եղավ նոր բանաստեղծությունների շարքը, որը լույս տեսավ Գուրգեն Բոբյանի Պոլիտիկական համառոտ խոսքով, լրագրի նկարիչ էդվարդ Իսաբեկյանի մատիտանկարով: Պատանին այլևս դուրս է գալիս երևանյան գրական հրապարակ՝ հաղորդակցության գնալով ժամանակի գրական երիտասարդության հետ: Նրա մտերիմներն են դառնում Գուրգեն Մահարու հոգևոր սանիկը՝ ճերմակ շուշանների ու կապույտ մանուշակների երգիչ Սուրեն Թարյանը, Սևանի ափի գյուղերից Երևան եկած, գրքերով հափշտակված Խաչիկ Մալխասյանը, «Գործնականություն» արվեստ գրական ուղեգիր ստացած Հովհաննես Շիրազը, դեռ այդ տարիներից ամեն տեսակի ֆանտաստիկական-անիրագործելի մտահղացումներով գերված Վիդոկ (Վիգին) Խելումյանը, ռոմանտիկական բացսիրտ, շուշլ բնավորության տեր Մեսրոպ Մերուժանը, ապա Կարլեն Մուրադյանը (հետագայում՝ Գեորգ էմին), որը ելումուտ ուներ Զարենցի մոտ, բոլորովին պատանի Վահագն Դավթյանը, տրիշ «գրական աստղեր»...

«Ռոմանտիկ երազողներին» նոր սիրունդը, ի տարբերություն նախորդ «բանավոր-հարվածայինների» սերնդի, որի նյութը մուրճի, մկանի, դեկի, ծխնելույզի երգն էր,—ասպարեզ եկավ «հոգու երգի», «կյանքի երգի», ներաշխարհի արտահայտման պահանջով:

Դրան նպաստում էր հայ իրականության մեջ ամենուրեք սկսված գեղարվեստի հզոր շարժումը՝ 30-ական թվականներին:

Իր սերնդի հետ Հովհաննիսյանը ապրում էր հոգևոր լիարժեք մթնոլորտում, շնչում էր «կապույտ թռչունի» երազներով, բարձր ու նուրբ «աստվածային» արվեստի մղումներով:

Ճիշտ է, 30-ական թվականների բուքմատրոփ մշակութային առօրյայից Ոգու և Մտքի անդուլ ջանքերի կողքին անպակաս էին նաև հետամնացություն և տգիտության ծառացումները, քաղաքական աշուղների ամբարտաճանությունը, բարբերի անկումը, սակայն նոր սերունդը հիմնական մասով կողմնորոշվում էր դեպի ռոմանտիկական մաքրաշունչ ոգու աշխարհը:

Հնդհանուր հոգեկան մեծ մթնոլորտից բացի, Հովհաննիսյանն ուներ նաև իր, այսպես ասած՝ «միկրոմթնոլորտը»: Դրանց մեջ էին առաջին հերթին Միսաք Մեծարհնցի սրնգավան ըղձերգերը, Վ. Տերյանի աշնան ու տերև-վաթափի նվագները, ապա «Արևմտահայ բանաստեղծներ» շքեղազգի գիրքը, Պուշկինի և Լերմոնտովի թարգմանությունները՝ սյուզերան ու արձակը, Ս. Եսենինը, ռուս և ֆրանսիացի սիմվոլիստները: Զոհաթուն Սվիֆթը, «Ժամն Քրիստոֆը», Չարենցի «Կապույտ առասպելները» և, բնականաբար, Հովհ. Թումանյանը: Խաչաբեկ տպավորությունների մթնոլորտում Հովհաննիսյանը որոնում է իր հունը:

Բանաստեղծական առաջին ներշնչանքների մեջ են հայրենի գյուղի պատկերները և վաղափթիթ սիրո ապրումները:

1935—37 թթ. գյուղանկարներում պատանի բանաստեղծը քաղաքային «նեղ ու բանուկ մայրերի» հարուցած հնչիչ տպավորությունների տակ վերադառնում է դեպի լայնարձակ դաշտերը, կանաչ մարգերը, ողջունում է այդ ամենը (օրինակ, 1935-ի «Ողջոյն» բանաստեղծության մեջ), ինչպես անում էին բնապաշտական շնչի բանաստեղծները՝ Մ. Մեծարենցը և Ավ. Իսահակյանը:

Առաջին ներշնչանքներում, այսպիսով, ուժեղ է հնչում գյուղի, բնության կարոտը, հասնելով էլեգիական թախծության.

Գյուղակ իմ հոռու, կածան իմ ոլոր
Արեւի կոժն է փշրվել գետում,
Ամառն է հեռւմ ստվեր լինարելով,
Մի՛ կարմիր ձի է վրնջում արտում...

Գյուղի կարոտի յուրթի վրա էլ սկզբնավորվում է Հրաշալի այգեպանի թեման, որը մի քանի տարի անց դառնում է Հովհաննիսյանի բանաստեղծական աշխարհի կենտրոնական առանցքներից մեկը:

Սիրային առաջին բանաստեղծությունների շարքը նա վերնագրել է «Վաղ սիրո էլեգիաներ»: Գրչերերգերում, թախծերգերում արտահայտված են սիրո իրական, տեղ-տեղ անգամ դրամատիկ ու պրումներ, ինչպես, «Գրչերները ես վառում եմ իմ սերը, Որ լույս լինի, քնքուշ լինի քո ճամփան...» (1936) և այլն:

Այդուամենայնիվ, հրազային սիրո կողքին կան նաև իրական հարուցումներ՝ «Ծա մի մանուկ, դու մի մանուկ, ես կամաց, Ծրգում էի բռնած նախշուն քո շորից», «Ինձ արտոյտն իմ տվեք—Բախտս ա՛մենաթանկ» և այլն:

Հր. Հովհաննիսյանը դեռ անուրջների հետ էր, արդեն հաղորդակցության էր գնում «կապույտ» Չարենցի հետ, արդեն ձեռք էր բերում հասարակական ճանաչում, Հովհ. Շիրազը նրան էր դիմում՝ «իննդ գաւուն, երգդ գաւուն» խոսքով, արդեն պատրաստվում էր թոհքների, երբ պայթեց պատերազմը...

2

Ծրեանի պետական համալսարանի բանասիրական ֆակուլտետի ուսանող Հրաշա Հովհաննիսյանը պատերազմը վերապրեց իբրև նոր կյանքի սկիզբ («Մնաս բարով, սե՛ր իմ», «Ողջո՛ւյն փոթորիկ ու վրեժ»): Հավատարիմ իր սերնդի երգման սոնետին՝ 1941-ի վերջերին մեկնում է ռազմաճա-

կատ՝ անցնելով պատերազմական փորձությունների դժվարին երթուղիները... Ջինվորական խրամատներում ևս հա շարունակում է բանաստեղծություններ գրել, բայց արդեն քաղաքացիական մարտական մոտիվներով:

Ճիշտ է, արդեն պատերազմից առաջ Հովհաննիսյանը մեկ-մեկ դիմում էր քաղաքացիական նյութերի (1940-ին գրում է Ե. Չարենցի բացակայությանը ողբացող «Մենած պոետին» տպավորիչ բանաստեղծությունը՝ «Այնտեղ ամեն ոք կար, և զածի՛ց էլ ավել, Միայն դու չկայիր...» մորմոքով), սակայն պատերազմը նոր ավյուն ու թափ է ներշնչում հրա շափատողերին:

Պատերազմական թեմատիկան Հովհաննիսյանի ստեղծագործության մեջ տեղ է գրավում երկու ուղղությամբ. մեկ իբրև պատերազմի մասնակցի անմիջական հուզապրումների վերարտադրություն, մեկ իբրև անցած պատերազմական օրերի հուշային իմաստավորում:

Առաջինները, որոնց պատերազմի տարիներին տրվեց «ռազմաճակատային քնարերգություն» դիպուկ անունը, ստեղծվում են կրակի առաջին գծում, զինվորական գետնատնակներում, դադարների ժամանակ կամ ուղղակի հրացանաձգության ու ականանհետի պայթյունների տակ: Առանձին բանաստեղծությունների գրության վայրերի ու գրության թվականների հղումները վկայում են դրանց, այսպես սուած, «իրական կենսագրությունը»:

Հետագայում զինվորական հուշերի հիման վրա գրածների հետ Հովհաննիսյանի ռազմական երգերը կազմեցին առանձին կայուն, անփոփոխ շարք՝ «Սուրբ դափնու վրա» գեղեցիկ խորագրով:

Պատերազմի առաջին արձագանքներին բնորոշ են խանդավառ շեշտերը: Այգլիսին է «Բալլադ պատանու և ձիու մասին» գործը, թեև նույն այդ բալլադում կան սքանչելի տողեր.

Հանկարծ նրա դիմաց կաճգնեց
Մի պատանի տղա,
Աչքերի մեջ՝ գլուղի աթև,
Թուխը՝ դեմքի վրա...

Պատերազմի դաշտում գրած բանաստեղծություններից, իհարկե, առե-նատպավորիչը 1942-ին Սալսկի տափաստաններում վերապրած «Ծանր քալե-րդ» բանաստեղծությունն է, խորհրդային զորքերի դաժան նահանջի թիրևս ամենանշմարտացի իմաստավորումը մեր պոեզիայում: Հրապարակախոսա-կան-պաթետիկ երգումների, մարտական ծնծղանների բնդհանուր մթնոլորտում այն շնչում է ամենաիրական, մինչև վերջ վավերագրական ճշմարտությամբ.

Մենք դեռ նահանջում ենք, մենք դեռ նահանջում ենք
Ճամփաների եզրով, ճամփաները շեղած...
Իսկ մեզ քաջերի տեղ հիշում ու կանչում են
Հեռվից մի հայր, մի կին, մի հրեխա...

Այսպես գիշեր ու զօր մենք քայլում ենք երկրով,
Ու երկիրը դեռ մեզ տեղ է տալիս, ներում...
Մեր հետևում հողն է՝ գեհնական հրով,
Իսկ մենք դեռ փախչում ենք հողից հեռու...

Պատերազմի ծանր իրականության գունազարդման և ոչ մի շեշտ: Իրա-կան ապրում, որը հաստատվում է հաս ռազմական օրերի, մասնավորապես նահանջի վերաբերյալ պատերազմից հետո հրապարակված բազմաթիվ հու-

Հագրություններով ու վավերագիր պատերազմական նամակներով սիրուծ աղջկանն:

Հիշատակի այդ երգերը իրապես էպիտաֆիաներ են՝ նվիրական ապրումներով լեփլեցուն:

Բուրբ դարձան հաղթության երթով,
Իսկ դու մնացիր մարտի դաշտերում,
Ես ի՛նչ լապտերով փնտրեմ աշխարհում
Շիրիմդ՝ ծածկված ցողաթուրմ խոտով...

Հովհաննիսյանը ուզումի հուշերում ունի մի շատ նշանակալից տող՝ «Ոսկեգոծվում է մեր տառապանքի անգին, Իմաստով է լցվում երեկվա օրը մեր»:
Ասել է, թե՛ միայն հաղթանակից հետո է իմաստավորվում կեցության արժեքը, խաղաղության, այգուբացի, հողի, գարնան, ծաղկումի զգացողությունը:

...Մենք սլանում էինք ժամանակից արագ,
Զտեսնելով հողի գեղեցկությունն անրավ,
Զթափելով հաճախ մեր արցունքը առատ
Ընկած ընկերների շիրիմներին խոտով:

Եկել է, սակայն, իմաստավորման ժամանակը, և բանաստեղծը պատերազմի նշանների՝ մարտական շքանշանի, արտերի մեջ հայտնաբերված սուղավարտի, հաղթանակի հրճվանքը բոլոր մարդկանց նվիրաբերող վարդավաճառի, խրամատի եզրին կանգնած զինվորականի սվինի հետ «զրույց» է բացում մարդու համար ամենաթանկ բանի՝ կյանքի թեմայով, մահվան փաստի մեջ իսկ գնահատելով կեցության սկզբունքը: Առարկայական բոլոր նշանները երևում են կյանքի խորհրդանշանի դերով, հարուցելով բանաստեղծի անմնացորդ թշնամությունը մարդկության ամենամեծ շարիքի՝ պատերազմի հանդեպ:

«Սուրբ դպինու վրա» շարքում ժամանակի քննադատությունը առանձնացրեց հատկապես երկու բանաստեղծություն՝ «Սուղավարտը» և «Վարդավաճառը». մեկը մահու և կենաց սկզբունքների իմաստավորման, մյուսը՝ որդուն պատերազմում կորցրած մարդու ճակատագրի և բարոյական վեհ նկարագրի համար:

Հատկապես «Վարդավաճառը» արժանացավ ընթերցողների ամենատաք վերաբերմունքին՝ խորապես դրամատիկական-հուզական-մարդկային բովանդակության համար: 1945 թվականի մայիսի 9-ին գրած այդ բանաստեղծության մեջ նա պատմում է հաղթանակի կարմիր վարդերը փողոցի անցորդներին բաժանող, Հյուզոյի դեմքով ծաղկավաճառի մասին, որը և ոչ մի վարդ չի դրել որդու անհայտ շիրիմին, սակայն, ամբողջ սերը նվիրաբերում է ուրիշ հարազատ մարդկանց:

«Վարդավաճառը» Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ առանձնանում է ոչ միայն հուզական թարմությամբ, այլև մարդու ասպետական նկարագրի արտահայտման խորությամբ, որը դարձավ նրա մյուս՝ «Հրաշալի ալգեպան», շարքի գլխավոր շեշտը:

3

Մարդու ասպետական նկարագրի մոտիվը առհասարակ շատ է զբաղեցնում Հովհաննիսյանին: Դրա տպավորիչ վկայությունն է նաև «Հրաշալի այ-

գեպան» շարքը, որը, դատելով բանաստեղծությունների թվագրությունից, սկսվել է դեռ պատերազմից առաջ (1935, 1937, 1938, 1939), շարունակվել պատերազմի ավարտման թվականներին (1944, 1945) և հարստացել 1948—1949, 1962—1963 թվականներին: Դրվագ առ դրվագ հյուսվել է Այգու՝ հողի գեղեցիկ այդ անկյան և Այգեպանի՝ բանաստեղծի կրկնորդի կենսագրությունը, վերաճելով քնարական պոեմի, որի առանձին մասերն ունեն «սյու-ժետային» ներքին կապակցություններ³:

Ռոմանտիկական շնչով հյուսված «Հրաշալի այգեպան» շարքի ընդհանուր գաղափարական-բարոյախոսական շաղախի համար վերին աստիճանի բնութագրական է դեռ 1938-ին գրված հետևյալ քրեստոմատիական, հայ պոեզիայի անթոլոգիաներին արժանի բանաստեղծությունը.

Լցնում եմ գինին խառ գավաթիս մեջ
Ու սովորությամբ հին ու հայրենի
Խմում եմ դանդաղ. թող սա մինչև վերջ
Իմաստունների կենսա՞ցը լինի...

Եվ այսպես՝ «Բարեկամների կենսա՞ցը լինի», «Սիրահարների կենսա՞ցը լինի», «Այգեպանների կենսա՞ցը լինի»:

Եթե նկատի ունենանք ոչ միայն բանաստեղծության լայնատարած մարդասիրական շունչն ու ոգին, այլև գրության ծանր ժամանակը՝ մարդկային հարաբերությունների իրարանցման ու անկման ժամանակը, ապա ավելի քան մեծանում է Հովհաննիսյանի հռչակած «կենացների» նշանակությունը (պատահական չէ, որ բանաստեղծությունը հետագայում թարգմանվեց իսպաներեն, գերմաներեն, ֆրանսերեն, անգլերեն, արաբերեն, ռուսերեն լեզուներով):

Ոչ միայն «Հրաշալի այգեպան» շարքը, այլև Հովհաննիսյանի ստեղծագործական հետագա ընթացքը անտարակուսելիորեն վկայում է, որ այդ բանաստեղծությունը ոչ միայն անցողիկ դրվագ չէր, այլև ծրագրային խոսք էր:

Եվ այսպես. աշխարհի հեռավոր անկյունում կար մի բերքառատ, գեղեցկահամ, իդեալական Այգի (մոտավորապես այն բովանդակությամբ, որ ներկայացնում է ռուս ականավոր գիտնական Դմ. Լիխաչևը այգիներին և զրոսայգիներին նվիրած հայտնի ուսումնասիրության մեջ)⁴, որը և՛ կոնկրետ-իրական այգի է, և՛ միաժամանակ կյանքի խորհրդանշան:

Այդ այգին, բնականաբար, ունի իր հրաշալի Այգեպանը, որը, դարձյալ օրոշակի իրական անձնավորություն լինելով, միաժամանակ մարմնացնում է իդեալ-անհատականության կերպարը:

Այգու և Այգեպանի հարաբերության մեջ, անշուշտ, կան հովվերգական կեցության շեշտեր, բայց շարքի տիրապետող երակը ռոմանտիկական բուռն հրճվանքն է՝ հարակցված նույն գոյության դրամատիկական շնչին: Այգեպանի հրճվանքն ու ցավը, կեցության արբեցումն ու դրաման անբաժան են իրարից:

Այգեպանը, նախ և առաջ, հողի մարդ է, նրա և՛ արդար մշակը, և՛ բարոյախոսն ու փիլիսոփան: Նրան մեծագույն բավականություն են պատճառում «հնաշխարհիկ այգու» գույնզգույն տեսարանները՝ բնության գունագծեր և գույներ, որոնք հիմք են տվել «Դրախտ է եղել իմ զմրուխտ այգին» հովվերգական հղմանը:

Ոչ թե ծագումնաբանությամբ, այլ աշխարհագրացողության որակով հրաշալի այգու հովվերգությունը հարում է Դանիել Վարուժանի «Հացին երգը» շարքին, ապա նաև մեծարենցյան անանձնական «ըլլայի»-ների հումանիստական կենսափիլիսոփայությանը:

Ամբողջ շարքն է համակված Այգեպանի սիրո ու նվիրումի պաթոսով, բայց առավել որոշակի է արտահայտված «Կյանքիս բերքն ու բարին ևս ցրեցի լրիվ», «Բացիր այգուս դուռը, եկ, սիրելիս», «Այս տարի էլ բերքս եղավ անափ...» և նման ըղձասացություններում, որոնցում բանաստեղծը հրավեր է կարդում բոլոր ազամորդներին՝ վայելելու կյանքը, ջահելության ակնադրյուրը, «արդար ու սուրբ հացը», «սիրո անմահությունը»:

Այգին խորհրդանշում է Հողի ավելի մեծ գաղափար. որի հանդեպ բանաստեղծական վերաբերմունքը վերաճում է պսակադրության: Այգեպանի հողային ներշնչանքների գաղափարական բարձրակետերն են՝ ժողովրդական հարուստ փորձի այն կուտակումները, որոնց համաձայն հողն է ամենայն բարյաց սկիզբը, կենաց արմատը.

...Հողի արյունն է բոց ավիշ դարձել,
Հոսել է մրգերի մեջ ու երկունքի
Գիշերներում այգիս հրաշագործել...

Զմրուխտ այգու կենսագրությունը ոչ միայն հրաշագործման, իդեալագործման արարողություն է, այլև նույն Այգուն՝ հայրենիքի խորհրդանշին, կյանքի ստեղծարար սկզբունքին հակադրվող տագնապաբեր, կործանարար սկզբունքների դատապարտում:

«Հրաշալի այգեպան» շարքին բնորոշ է անցումը կենցաղից դեպի կեցությունը, երբ շիկացման հասած զգացմունքը անսպասելիորեն վերաճում է փիլիսոփայական խորհրդածության, նկարագրվող հրեույթի մեջ հայտնագործելով փիլիսոփայական ներքին իմաստ:

Այգին կյանք է, ապրելակերպ, կենցաղ ու կեցություն, հող ու հայրենիք, նաև սիրո խորհրդանշան: Այս վերջինիս «նշանն է» հետևյալ բանաստեղծությունը, իր իսկ բանաստեղծի ամենասիրած, ամենանվիրական գործը.

Ինձ համար իմ այգում թող շմա ոչինչ,
Ո՛չ լիություն, ո՛չ փառք, ո՛չ էլ զանձեր անտակ.
Ծա կբանամ, հոգիս, թե այցելես դու ինձ
Ու կփռեմ այգիս ոտքերիդ տակ:

Միայն ոտքդ իջնի իմ ճոխ այգու ճամփին,
Միայն ձեռքդ դնես ցանկապատին նրա,
Ու թե անգամ նորից չես մտնելու այգին,
Գոնե արևի պես նրան շողա՛...

«Հրաշալի այգեպանը» գեղարվեստական համակարգի բնույթով վկայեց Հովհաննիսյանի տաղանդի գլխավոր ուղղությունը՝ կենդանի թրթիռների և բանաստեղծական գույների պես-պեսություն: Այդ շարքը մեր քնարերգության զարգացման համար ունեցավ բացառիկ արգասաբեր նշանակություն՝ հերքելով մանրախոսություններն ու գավառական խրատաբանությունները.

4

1968-ին լույս տեսավ «Վայրի վարդ» ժողովածուն՝ Մարտիրոս Սարյանի վրձնած դիմանկարով: Բանաստեղծական այլևայլ մոտիվների շարքում

այդ գողտրիկ ժողովածուի մեջ հատկապես շեշտվում է սիրո մոտիվը, որը Հովհաննիսյանը համարում է իր հոգեկան կառուցվածքի գլխավոր արժեքը.

Փոքրիկ, փոքրիկ իմ սեր՝ աշխարհի մեջ մեզ,
Աշխարհի մեջ կորած իմ տերություն փոքրիկ,
Լույսի բարակ մի շող գիշերվա մեջ մեկ,
Վազի դալար մի շիվ, մի գով կաթի: ջրիկ:

Թեև բանաստեղծությունը վավերացված է 1965 թվականով, սակայն մեծ ու ահեղ աշխարհի իր անկյան՝ սիրո «տերություն», իբրև փրկարար առաքաստի, զգացողությունն արդեն կար ավելի վաղ տարիների բանաստեղծություններում («Վաղ սիրո էլեգիաներում»), երբ ինքը հափշտակված էր Վահան Տերյանի մթնշաղկերի սիրային անտուրջներով, այնուհետև Սայաթ-Նովայի սիրային ըղձառայություններով, Գուշկինի և Տյուտչեի, Հայնեի և Շելլիի խոստովանություններով, Ֆրանսիական-պրովանսական տրուբադուրների և գերմանական մինեզինգերների ժողովրդական երգերով: Սիրային հղումները, խոստովանությունները, ծեսերը սկսվել են դեռ պատանեկան տարիներից և շարունակվում են մինչև նորօրյա՝ իրիկնային ղողանջները:

Առաջին շրջանի բանաստեղծությունները գերազանցապես ողմանախկական սիրային անդրադարձումներ են՝ առանց հոգեկան տառապանքի ու շարժարանքի դրամատիկ շեշտերի: Ապա գալիս են Վահան Տերյանի «կնիքի» սիրային բանաստեղծությունները:

Շատ տարիներ առաջ Հովհաննիսյանը «Գրական թերթում» տպագրեց համառոտ, բայց խորունկ մի հոդված⁵, որտեղ խոստովանում էր Տերյանի անփոխարինելի դերը իր սիրոյի և առհասարակ ամեն մի ջահել սերնդի կենսագրության մեջ: Վ. Տերյանը, նրա ասելով, դարձել է հոգեկան հաղորդակցության միջոց: Բնավ անտրամաբանական չէ, որ հինց Տերյանի կնիքով նա գրում է սեփական ապրումներն արտահայտող բանաստեղծություններ:

Հովհաննիսյանի սիրո Տաղարանը կամ «Ֆոլիանտը սիրոն» տարուբերվում է երկու բեռների միջև՝ «Բարի ֆեային» ուղղված ձոներից, «Սիրո լույս ասիների» ապրումներից մինչև տառապանքի ու մեղության բարձրաձայն խոստովանություններ: Մեկ բանաստեղծը հնչեցնում է սիրո ցնծության, կանացիության մեծություն, նաղալ-հովիտթանայան վայելքի նվազներ: Մյուս կողմից էլ դառնում է սիրո տառապանքին, նույն անկեղծությամբ ինչպես վայելքի երգերում, արտահայտելով մեղության դրաման («Որպես վերջին աղետյալ՝ կանգնած եմ մենակ»):

Հովհաննիսյանի սիրո ըմբռնումը հավասարաբեռ է սխրագործության, նրա քնարին խորթ են արևելյան խնեթ մեջլումներին բնորոշ արևելցիորեն անսանձ տրամադրությունները: Եվ եթե անհրաժեշտ է դիմել գրական զուգահեռների, ապա ամենահարմարը կլինեն երկու զուգահեռ. մեկ արևմտյան սերենադների, մեկ էլ սայաթ-նովյան այն խաղերի. որոնցով մեծ Սիրահարը կրակված սրտով մեծարում է իր Գողգարին: Նրա սիրային Տաղարանում սերը հանդես է գալիս նրբերանգային հարստությամբ և հոգեկան վիճակների բազմազանությամբ, բանաստեղծը զգում է սիրելու անհրաժեշտությունը և պահանջ, վերապրված սիրո մեջ գնահատում է գոյության ամենահարաշալի ակնթարթը:

Հր. Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ ունեն նաև հայոց պատմության արժարժումները: Թեև չունի ծրագրային-բանավիճային տողեր՝ ուղղված «ազգային զարգանալու» և «աշխարհագրական հայրենասիրության» շահարկության դեմ, ինչպես Գևորգ էմինը, սակայն Հովհաննիսյանը ևս այն բանաստեղծներից է, որը բնավ տուրք չի տալիս «օրնամենտին», այլ աշխատում է գտնել հայրենիքի պատմական մաքառումների էությունը, նրա ոգին:

Այս տեսակետից («Որնամենտի» փոխարեն Ոգի) ժամանակին մեծ տպավորություն թողեց «Nostalgia» բանաստեղծությունը: Ոչ այնքան ընդարձակ այս բանաստեղծության սկիզբը պատմում է ժողովրդին վիճակված ծանր ճակատագրից՝ հայրենի եզերքների կորուստներից և տարագրությունից.

Թողած երկիր, օրոցք ու տուն,
Թողած բարդին հայրենի տան,
Տան մոխիրն էլ տված քամուն՝
Մենք բռնեցինք գաղթի ճամփան:

Հող ու հովիտ արյամբ ներկած՝
Փախչում էինք վշտի բեռով,
Մեր վշտի պես դառն ու երկար
Կարսի մուր ճամփաներով...

Թեև ինչպես պատմության, այնպես էլ բանաստեղծության մեջ, որձանագրվում է ժողովրդի բախտորոշ, ճակատագրական ժամը՝ փրկությունը (նոր եզերքի նշանով), սակայն նույն այդ եզերքում դեռ մնում է կորուստների կարոտը՝ կարոտախտը Կարսի թափուր, լուծ, փոշոտ ճամփաների հանդեպ:

Հովհաննիսյանի հայրենական ներշնչանքների բարձրակետը, անտարակուսելիորեն, «Անի թռչող մեղվին» սյուժետային-նովելային բանաստեղծությունն է, որում անչար, իմաստուն, ոսկեթև մեղվի խորհրդանշանով արտահայտված է հայության մեծագույն բաղձանքը.

Գալիս ես մեր սարերի՛ց, ջրերի՛ց, տաճարների՛ց,
Գալիս ես սուրբ Անիից, տեսել ես քարը նրա,
Հոգեսել ես, կանգ ես առել կարմրուշեն կամարներիեն,
Անդորր ես առել Հովվի մատուռի սեմի վրա...

Այդ իսկ պատճառով էլ մեղուն դարձել է բանաստեղծի ամենամտերիմը աշխարհում.

Ախ, գեա՛, ճախրի՛ր նորից, բանբեր իմ փոքրիկ, բարի,
Թափառիր իմ հայրենի ծաղկավառ հանդ ու սարում,
Միայն թե տա՛ր թևերով կարոտիս արցունքն աղի,
Ծողիր որք ծաղիկներիեն, որոնցից հյուսվ ես քաղում:

Հայրենիքի էության հայտնաբերման գիծը շարունակվում է ստեղծագործական ճանապարհի բոլոր հանգրվաններում: էության հայտնաբերման առումով լայնագիծ ընդհանրացում է «Ճանապարհը հայոց» ասքը:

Հայոց անկանգ ճանապարհի հնագույն շերտերից առավել Հովհաննիսյանի քնարը հակված է դեպի ժողովրդի նոր պատմության էության իմաստավորումները: Հրաշալի է այն միտքը, որ նահատակների արյան գնով

է ծայր առել նոր հայրենիքը: Հայրենասիրական այդ բանաստեղծությունները գրված են ոչ թե հայեցաբար, նյութից զգալի հեռավորության վրա, այլ իր հոգեաշխարհի տաք վերաբերմունքով: Դրանք էությունմբ «անհատականացված» ներշնչանքներ են, ուստի և թողնում են համակող տպավորություն:

Իհարկե, նրա մոտ ևս կան «հանրահայտնություններ», որոնք կոչված են «հերքելու» հենց «հանրահայտնությունը»: Ինչո՞ւ. վերը նշված երևույթների «անհատականացման»՝ զգացմունքայնության միջոցով, նաև իր սեփական բանաստեղծական լեզվով, բառապաշարային և հնչերանգային նախասիրություններով, առօրեական փաստի մեջ օրինաչափություն հայտնաբերելու պայմանով: Ասացինք, որ նրա Հայաստանը ոչ թե ազգային նշխարներով ոճավորված, նախազարգված Հայաստանն է, այլ պատմական հնություններից դեպի պատմական գալիքը ձգվող հնամենի և նոր երկիր: Նա աշխատում է գտնել այն նշանները, որոնք իմաստավորում են Հայաստանի ապագա զարթոնքը, կենսունակությունը և ուժը:

Այդպիսին է, օրինակ, Սևանի կղզու մենավոր «Միրանի ծառի» փառաբանությունը՝ այս հետևությունմբ.

...Դու հեռավոր ու մենավոր ծիրանի ծառ,
Քարի՛ց անգամ քամել ես դու կյանքի ավիշ,
Եվ այդ ժայռից ինձ ես նայում կանաչավառ,
Իբրև հպարտ, հավերժ կյանքի խորհրդանիշ:

Այդպիսին է «Հայրենի անտառի» պատումը՝ նույնպես նշանակալից եզրակացությունմբ.

...Հենված քո կանաչ, կանաչ հացենուն,
Աչքերս փակած խորհում եմ դանդաղ,
Սոսափդ իմ մեջ աշխարհ է ծնում
Խոսի՛ր, լսում եմ, հայրենի՛ անտառ:

Հայրենի եզերքը նրա համար կյանքի սկիզբ է, ստեղծագործության ա-կունք, ամեն, ամեն ինչ: Բոլորը շեւ թվարկի: Կարելի է անգամ ասել, որ հայրենիքը գլխավոր առանցքն է, Հովհաննիսյանի պոեզիայի գլխավոր սյու-ժեն: Նրա հայրենական ներշնչանքների բնորոշ հատկանիշն է հայացքի պարզությունը, տեսողունակության հստակությունը:

Հայացքի պարզության շնորհիվ էլ կարողանում է առանձին մանրու-մասներից հանգել էական եզրակացությունների, կարելի է անգամ ասել՝ հայրենասիրության հոգեբանական իրադրությունների բացահայտման:

Այս առումով սքանչելի է «Հայրական երգ» շարքի համանուն անմտա-դիր, անցուցադրական, անկեցվածք, բայց խորապես հուզիչ, հոգեկան հա-ղորդակցության կունչող բանաստեղծությունը.

Մի երգ գիտե՛ր հայրս մանկույթ իմ Վրով,
Որ մինչ հիմա հագիվ իմ միտքն է գալիս
Իր պարզունակ և իմաստուն մի տողով,
«Բայց ես դարձյալ ծիծաղում եմ, չեմ լալիս»...

Այդ երգով էր ամեն գիշեր մտնում քոն,
Երբ իր որդին մարտիրոս էր սևակնած...
Այդ երգը միշտ երգեց ամբողջ իր կյանքում
Ու երեխ այդ երգով էլ նա գնաց...

Թեև ամենամտիրմուկան ապրումներ արտահայտող բանաստեղծություններն սնգամ ունեն քաղաքացիական շունչ, սակայն Հովհաննիսյանը հենց այն բանաստեղծներից է, որը հաճախ դիմում է քաղաքացիական քնուրերգությանը՝ արտահայտելու ժամանակակից մարդու բարոյական կոդեքսի գլխավոր կետերը: Կարելի է ասել, որ իր սերնդի բանաստեղծների շարքում նա առանձնանում է մարդու բարոյական չափանիշների, կենաց սկզբունքների լայն ու պարբերական արծարծումներով: Թեև, այն էլ ասենք, որ հրեման նրա քաղաքացիական բանաստեղծությունները հակվում են դեպի ճակատային, ուղղակի հրապարակախոսական հռետորությունն ու բարոյախոսությունը:

Ավելի տպավորիչ են այն բանաստեղծությունները, որոնք քաղաքացիական-բարոյական իդեալները արտահայտում են ոչ դատողաբար, այլ զգացմունքի միջնորդությամբ:

Այս իմաստով առանձնանում է հատկապես «Մովի լուռությունը» (1964) ժողովածուն, որը ինքնին հուշում է որոշ այլաբանական-այլախոսական մոտիվների փաստը: Ժողովածուի վերնագիրն իսկ այլաբանություն է՝ ժողովրդի լուռության և համբերության թեմայով: Իրապես, եղել են «լուռության տարիներ», որոնք հետագարձ հայացքով զննելով, բանաստեղծը տեսնում է մղձավանջային օրեր: Այդպիսին է «Կրազը», ուր ծիծաղին ու գարնան գույներին իրականության մեջ փոխարինում է անքնությունը. «Օ՛, անդարձ կորած երազ: Գարուն էր, ձյուն էր արել...»: Այդպիսիք են «Իմ Տարտյուֆին», «Մֆինբուր», «EX-ին», «Մեֆիստոֆել» բանաստեղծությունները:

Բարի կամեցող Տարտյուֆը,—գրում է բանաստեղծը,—իրենից ցանկանում է խել ամենաթանկ բանը՝ հոգու ազատությունը և տեղը թողնել խոնարհ ու հեզ ապրելաձևի, ստրկության լուծ:

Դիպուկ է գտնված սֆինքսի նմանվող մարդու բնութագիրը, որը «ցերեկը՝ ճերմակ, գիշերը՝ սև հագնում ու մտնում է դահլիճ, զբոսարան, կաֆե»: Սովետային գոյություն քարշ տվող այդ մարդակերպ արարածը «ամեն ինչ գիտեր», տեղյակ էր քաղաքային կյանքի ամբողջ անցուղարձին: Նա իր «խորհրդավոր դերում» էր.

...նա քայլում էր հետքով, նա շէ՛ր գնում հեռուն,
 Լույսի հետնն բեկած սովերի պես մթին...

Այս տիպի տարբերակն է ժամանակակից Քամելեոնը, որի հնավանդ սանդալները ժամանակի կլիմային համապատասխան դարձել են անմեղ, հեզ, մաքուր փայլի աչքեր:

Այնուհետև գալիս է Մեֆիստոֆելը՝ համարուն բանաստեղծությունից: Սա «տենչում էր» առնել բանաստեղծի հոգին, խոստանալով՝

...ե՛վ ջահելություն, և ուրախ հանգես,
 Ե՛վ շքանշան, և տուն, և անուն,—

մի խոսքով վայելքի դրախտ, որի խոստումներին անհաղորդ է մնում բանաստեղծի հոգին. «Հոգիս ինձ հետ է: Հոգե՛վ եմ հպարտ...»:

Ամեն մի ստիզծագործություն կառուցվում է սիրո հիմքի վրա: Անգամ ատելության, դատապարտման նվազները գալիս են: մարդու, մարդկային իդեալների հանդեպ - Հովհաննիսյանի սիրուց և հավատից:

Նրա «գրոհող» բունաստեղծությունները (ոչ միայն «Սատիրիկոն» շարքը՝ խայթոցներով), այլև մարդկային արատները պսակազերծող սոսնետները զինում են ընթերցողին իդեալներով, որովհետև անմիջական հաղորդակցության մեջ են մարդկային հոգիների հետ:

Սերը Հովհաննիսյանի պոեզիայում առանցքային խոսք է, բանալի խոսք՝ բազմաթիվ տարբերակներով ու նրբերանգներով: Այդ զգացմունքը համախմբում, իրար է մերձեցնում մարդկանց, այդ զգացմունքով սահմանագծվում են շարը՝ բարուց, հոգու գեղեցկությունը՝ գեշությունից:

Սերը բարձրացնում է մարդուն, հետ է վանում հուսահատության խավարը, լուսավորում է ճանապարհը, ուղի է բացում Ոգու իրացումների համար: Այս առումով հետաքրքրություն է ներկայացնում Հովհաննիսյանի շատ շարքեր, որոնք տեղ են գտել «Արևոտ կղզու երգը» հատընտիր ժողովածուի մեջ: Մանավանդ համահունչ շարքում, որի մուտքը՝ «Ձոներ», պարզում է նրա բովանդակությունը: Ահա այդ «Ձոներ»... «Շատ տարիներ առաջ, մի զրույցի ժամանակ Մարտիրոս Սարյանն ասաց.

— Ի՞նչ է կյանքը... Մի արևոտ կղզի: Մարդիկ խավար ծովից ելնում են, անցնում են այդ արևոտ կղզին և նորից սուզվում անհայտության խավար ծովը»:

Իսկապես արտաբնական պարզունակ և որոշ չափով միստիկական այս պատկերում շեշտվում է կյանքի և արևոտ կղզու համեմատությունը, որը հուշում է բանաստեղծին հնչեցնել կյանքի երազների, սիրո և հերոսության օրերի, խղճի և արդարամտության նվազներ, բոլոր աղամորդիներին հրավիրելու համատարած սիրո:

Այդ մասին է պատմում «Պատրանքը»՝ խղճի, ինքնահաղթահարման ձայներով.

Այսպես ապրում էի մի օր, գուցե օրեր,
Այսպես սիրտի մարեր կյանքիս ճրագը խեղճ,
Եթե չարթնանայի ու չզգայի նորեն,
Ինձ հոգևության, ցավի այս մեծ աշխարհի մեջ:

Այս կուպակցությամբ պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններում լայն տեղ են գրավում «երազները»՝ այդ բառի կենսաբանական նշանակությամբ: «Երազի» մեջ սուզված մարդը արթնանալով տեսնում է մի այլ աշխարհ՝ ավելի պայծառ ու ավելի գեղեցիկ:

Հովհաննիսյանը հնչեցնում է նաև հեծեծանքի նվազներ՝ անվերնագիր թվականների անմեղ հոգիների ողբերգության համար: Դրանց մեջ են նախ և առաջ Ակսել Բակունցը, որի հիշատակը Հովհաննիսյանը սգում է անփարատելի մորմոքով, ապա՝ Դուրգեն Մահարին, որը եղել է ջահելության օրերի կուռքերից, ապա Չարենցը («Չարենցի հետ»), այնուհետև անանուն, բայց հրեշտակի պես սուրբ մարդիկ, որոնք դարձան 1937-ի կամայականությունների զոհերը:

Կյանքի ստվերները առաջ են բերում սահմաններ չճանաչող ցասում մատնագրերի, դիմակների, ստերի, անօրինականությունների հանդեպ («Օգնիր ինձ, իմ բախտ»՝ 1967):

Ասեւության նյութերից Հովհաննիսյանը աղեղ է կապում դեպի «իր լեռան էտեր», դեպի կյանքի ու մահվան սահմանագիծը, գրելով թումանյանական «թեթև բուռի» շնչի մի շարք բանաստեղծություններ («Խնչ էր իմ տենչանքը», «Ծա ի՞նչ կուզեի իմ մահվան ժամին», «Կտակ», «Օրոր», «Մի-րանի ճյուղը», «Ծա ձեզ խնդրում էի...» և այլն): Թեև հիշատակված բանաստեղծություններում խոսք է գնում հրաժեշտի, «մահվան ժամերի» ու կտակների շուրջը, բայց դրանք, ըստ էության, դարձյալ ազդարարում են վայելքի՝ իբրև կյանքի հիմքի փոխոտփայլությունը: Թումանյանաբար բարձրանալով կյանքի կատարը, բանաստեղծը բոլոր ազամորդիներին հորդորում է «անշատվել» առօրեական իրարանցումներից, մանր, չնչին կրքերից և արժանապատվությամբ անցնել, դարձյալ դիմենք Թումանյանին՝ «...երկու օրվան էս ճամփեդ»:

7

Հովհաննիսյանի պոեզիայից միշտ էլ անբաժան են եղել գյուղական կյանքի պատկերները՝ կարոտի առումով: Դեռ «Հրաշալի ալգեպան» գրքի մի բաժինը նվիրված էր այդ նյութին...

Բացվում է առավոտը գյուղի լակում, աքաղաղների կանչի հետ շաղոտ գետափով անցնում է ջրվորը... Ժաղկունքն է փռվում արոտներում, լեռնային գետակում փշրվում է արևի կուժը, իրիկնադեմին դարձի ճամփան է բռնում գյուղի նախիրը... բակից-բակ, խրճիթից-խրճիթ է անցնում ճրագը: Մեր հովիվը թիկն տված մամռոտ ժայռին, գյուղի տղաներին զմրուխտ հավքի հեքիաթն է պատմում: Հայրենի եզերքը իր գույներն է ցուացնում բանաստեղծի հոգում՝ ներշնչելով ժողովրդական անզարդ ու անշուք գեղեցկության պաշտամունք: Գյուղական պատկերներն ավելի ու ավելի մեծ տարածություն են գրավում հատկապես վերջին տասնամյակի ստեղծագործության մեջ՝ հարուցելով անդարձ ու անցած օրերի, մահկության տեսիլքների, պատանության հուշերի, գյուղական մայրամուտների և լուսաբացների դրամատիկական շնչի վերապրումներ:

Բանաստեղծի «կորուստները» բառացիորեն դրամատիկական շիկացումներ են հարուցում նրա մի շարք բանաստեղծություններում («Մղրիդ», «Ոսկե աքաղաղ», «Հայրենի սրինգ» և այլն): Նրան խոր ցավ է պատճառում այն, որ ծղրիդը՝ «մահկության երգիչը», իր «խեղճ ընկերը» այլևս չի երգում և իբրև մի մեղավոր սրինգ, այլևս կորցրել է իր երգի տեղը, — որ լռել են այլևս աքաղաղների լուսադեմյան կանչերը՝

Հիմա մեկ-մեկ, ուշ գիշերին, մեր քաղաքի հայրից
Երբ գալիս է աքաղաղի խեղճ ու մոլոր մի կանչ,
Սիրտս մի պահ կանգ է առնում նրա թախտոտ ձայնից
Ու մահկության հուշն է գնում, որպես հեռու զողանջ,—

որ վերջապես, հայրենի սրնգի վերջին ձայներում կորչում էր մի «ամբողջ աշխարհ», այն աշխարհը, որը հայրենի սրնգի համատարած արձագանքներում ամփոփում էր մի անդարձ ու անվերադարձ գեղեցկություն: Բանաստեղծը ներկայացնում է գյուղական անվթար աշխարհի դրաման:

Չարաչար սխալված կլինենք, իհարկե, եթե այդ դրաման տեղադրենք «քաղաքակրթության» և «անաղարտ, շաղափաղված բնության» հայտնի աշ-

խարհազգացական ուսմունքների, օրինակ, ռուսոսյակսնություն կաղապարների մեջ և դրանից հանկնք հեռուն գնացող եզրակացություններ: Այս դեպքում դրամա հարուցողը մարդկայնորեն շատ հասկանալի կուրտուն է՝ անցած ճամփաների խաղաղ ու ներդաշնակ հրազանքով:

Առհասարակ, պետք է ասել, որ Հովհաննիսյանը իր իսկ բանաստեղծական աշխարհից անբաժան «պայթյունների» առկայության դեպքում էլ գերազանցությունը տալիս է խաղաղ ներդաշնակությանը: Նրա «պայթյունները» հարևանության մեջ են «երազներին» հետ, որպիսիք շատ-շատ են: Բերենք դրանցից մեկը.

Հիմա շրշում է իմ նշնին
Մի նուրբ ու մեղմիկ, մեղմիկ սիրերդ,
Հիմա կանչում է իմ տան շնմից
Մայրական ծանոթ, ծանոթ մի ձեռք...

Հիմա թռվում է նորքից ամռան,
Մի քնքուշ, քնքուշ, քնքուշ մի ձեռք...
Գալիս եմ կյանքիդ մասը դառնում,
Իմ անհւշ, անհւշ, անհւշ եղերք...

Բանաստեղծությունների այս երակը, կարելի է ասել, ունի կիսաֆանտաստիկ գունավորում: Նրա իսկ դավանանքով ոչ միայն չի անցել «Կապույտ թռչունի» հեքիաթի ժամանակը, այլև կյանքի ժխտն ու հակասությունները վերստին ասպարեզ են կոշել տեսիլքները.

...Արշալույսը մոտ է. նայի՜ր դու վանդակին,
Տես, այնտե՞ղ է կապույտ թռչունը:

էդ. Մեծելայտիսը ժամանակակից բանաստեղծներին կնքել է «ուկեգեղմ որոնողներ» խոսքով: Սխալված չեմ լինի, եթե ասեմ, որ «կապույտ թռչունի», «մենավոր տնակի», «հեռավոր ճամփաների», «Հարդագողի ուղիների» և նման պատկերային հղումները արտահայտում են «ուկեգեղմի»՝ երազանքների և անուրջների հոգեբանությունը:

Իսկ այդ հոգեբանությունը կոչված է լինելու մարդու մարդկայնացման հենակետը.

...Հավատում եմ ես, մի օր կդառնաս
Արևի ճամփորդ, լուսնի բնակիչ,
Բայց դու մա՛րդ կապրես ու մա՛րդ կմնաս
Մի քիչ խնդությամբ, տխրությամբ մի քիչ...

8

Հրաշյա Հովհաննիսյանը գեղագիտական դավանանքով հուղված է դեպի դասական ներշնչանքները, այդ հասկացության՝ ոչ միայն բովանդակության, այլև արտահայտման ձևերի իմաստով: Պարբերական մամուլում նա հաճախ է հանդես եկել բանաստեղծության զարգացման խնդիրներին նվիրված հոդվածներով ու նոթերով, որոնցից ամենանշանակալիցը և ուշագրավը «Մշտագալար ծառը» ընդարձակ նոթագրությունն է՝, ուր ամփոփված են բանաստեղծության իր ըմբռնումները և իր իսկ ճանապարհի փորձից քաղած եզրակացությունները:

Կրթով ու պոթոսով հանդես գալով պոեզիայի «կանոնազանցության» դեմ, այն երևույթի, որն ի վերջո հանգում է բուն էության՝ տրամադրության, վերացման, նա պաշտպանում է բնական, անմիջական, անկեղծ խոսքը՝ պեղված սեփական կենսագրությունից, բանաստեղծական ճակատագրից: Նա պաշտպանում է սուրբ պարզությունը, լսելիքի մարդկային լեզուն: Ոչ թե հնարանք, այլ ապրում և վերապրում,—սա է իր գեղարվեստական ճշմարտությունը, որի համար արժանացել է անարգարացի կշտամբանքների՝ իրրև «ավանդապաշտի»:

Իհարկե, Հովհաննիսյանը նշանակություն տալիս է բանաստեղծության տեխնիկական զինվածությանը, բայց բնավ չի ցցում այդ կողմը, նույնիսկ կարելի է ասել՝ աշխատում է թաքցնել «գրական արհեստի» հետքերը: Ես կարող եմ տասնյակ օրինակներ բերել, այսպես ասած, «արհեստի» ասպարեզից (օրինակ, ալիտերացիաների, ոճավորումների, հանգանակության, ռիթմերի փոփոխության, «ոճի իշեցման» և այլն), սակայն Հովհաննիսյանի համար էականը վերապրումն է, կամ՝ «զգացմունքի խտացումը»:

Հոգու, զգացմունքի խտացման օրինակները շատ-շատ են: Հիշենք թեկուզ Արփենիկի (Նալբանդյանի) հիշատակին ձուլած «Միրանի ճյուղը»: Կամ հիշենք բոլորովին այլ բնույթի՝ «փիլիսոփայական» թեքման բանաստեղծություն՝ «Յողի կաթիլը». «Ցայգուլույսի մառախուղից» ծնված ցողի կաթիլը դառնում է շարժառիթ՝ մտորելու կյանքի վաղաճիկության, ակնթարթի, կյանքը վայելելու ցանկության և իրականության խզման նյութի շուրջը:

Երկու օրինակ, երկու խտացում, որոնցում «գրական արհեստի» ոլորտից շեղվում է դրանց ներքին մեղեդայնությունը, երգը՝ իրրև բանաստեղծության պարտադիր պայմանը: Հովհաննիսյանի բանաստեղծություններին, մանավանդ մանրամասն շարքերին, հատուկ է հենց այդ երգը, հոգու երգը:

Ասելիքի մարդկային լեզվից բացի, կա նաև սեփական ձեռագրի խնդիրը, գրական կեցվածքը: Նրա ձեռագիրը այնքան ինքնուրույն է ու անկախ, որ բնավ չես շփոթի ուրիշ բանաստեղծի ձեռագրի հետ:

Արտահայտման անկախությունը, իհարկե, չի նշանակում խզում գեղարվեստական հարուստ ավանդներից: Հովհաննիսյանը, ինչպես ասում են, «մաղով է անցուցանել» համաշխարհային փարերգությունը՝ անտիկ աշխարհի (Անակրեոն, Սաֆո, Օվիդիոս), Վերածնության դարաշրջանի (Պետրարկա, ապա՝ Բոնսար), Արենիլի (Խայամ, Սադի, Հաֆիզ), եվրոպական և ռուսական 19—20-րդ դարերի (Հ. Հայնե, Բերանտե, Բյոռնս, Պուշկին, Լերմոնտով, Եսենին) և հայրենական (Սայաթ-Նովայից և Նազա Հովնաթանից մինչև Մ. Մեծարենց և Վ. Տերյան):

9

Հրաշյա Հովհաննիսյանի կոշումը, իհարկե, բանաստեղծությունն է, այն ասպարեզը, ուր ասել է ինքնուրույն խոսք, ուր առավել մաքուրզական ու շքեղ են արտահայտվել նրա գեղարվեստական հնարավորությունները: Բանաստեղծությունից բացի, հանդես է եկել նաև «զուգահեռ» ժանրերում՝ իրրև հրապարակագիր ու հուշագիր, ակնարկագիր, գրականագետ, քննադատ, արվեստաբան:

Տեսական թաղմազանությամբ առանձնացող արձակը ամփոփված է

երկու մեծագիր հատորներում՝ «Մատիկն ու հեռուն» (1967) և «Ժամանակի շունչը» (1976), բուցյալ հետազայում դրված նոթերը:

Հրապարակագրութայոն էջերը գիրազանցորեն նվիրված են հայ ժողովրդի պատմաքաղաքական մաքառումների պատմութայնը, որի գիտակներից մեկն է նա: Դեռ 1965-ին առաջիններից մեկը նա անդրադարձավ ղորավար Անդրանիկի գործունեութայնը: Վերանայելով տիրապետող մտայնութայունները, ի դեմս Անդրանիկի կերպարի ցույց տվեց ժողովրդական հերոսին, որի անունը լայն խավերում հնչում է առաւելի հերոսի լուսապսակով:

Հրապարակագրութայոն մեջ Հովհաննիսյանը անդրադարձել է նաև ոչ հայկական նյութերի՝ դրսևորելով լայնախոհ, միջազգայնական շունչ ու ոգի: Այդ նյութերի բարձրակետը, անտարակույս, Ասիայի և Աֆրիկայի երկրների երևանյան գիտաժողովի զեկուցումն է:

Ժամանակակից հայ գրողների շարքում լինելով ամենազարգացածներից մեկը, Հովհաննիսյանը ի հայտ է բերում քաղաքական մտածողութայուն, որի մի արտահայտութայունն էլ «Բեռլին—Վայմար» ճանապարհորդական ակնարկն է: Այստեղ ներկայացված է կուլտուրայի պաշտպանութայոն համաշխարհային համաժողովի իրադրութայունը և այդ ֆոնի վրա՝ Վիլյամ Սարոյանի կերպարը: Թեև հետազայում Սարոյանի մասին գրվեցին ուշագրավ հուշային-նոթագրական էջեր, սակայն Հովհաննիսյանը մեզանում առաջինն էր, որ դիպուկ, գունեղ մանրամասնութայուններով թափանցեց նրա բնավորութայոն և էութայոն խորքերը:

Հովհաննիսյանի հուշագրութայոն առանցքի վրա են, բնականաբար, իր ապրած ժամանակի նշանավոր հայ գրողներն ու դերասանները՝ Ավ. Իսահակյան, Դ. Դեմիրճյան, Ստ. Զորյան, Վ. Վաղարշյան, Թ. Ալթունյան, Գ. Մահարի և այլք: Դրանք առանձին դեպքերում կարող են ունենալ սկզբնաղբյուրի նշանակութայուն՝ նշանավոր մարդկանց կենսագրութայոն ապագա շարադրանքներում: Տպավորիչ մեմուար է հատկապես Վարպետի մասին պատմող «Ծաղկածորյան սոնատը»:

Հովհաննիսյանի գործի մյուս ասպարեզը գրական քննադատութայունն է: Այս ասպարեզում ես կան ընտիր էջեր, ինչպես 60-ական թվականների երիտասարդական արձակի «վթարների» քննութայունն է, ինչպես Հակոբ Հակոբյանի մասին գրած քննագրութայոն (Գր. Սարգսյանի) քննադատութայունն է, որում նա երևաց իբրև կրքոտ, սկզբունքային բանավիճող: Ապա գալիս են գրականագիտական և տրվեստաբանական վերլուծութայունները, որոնց թիվը հասնում է տասնյակների:

Գրականագիտական վաստակի մեջ տեղ ունեն և համաշխարհային ուռուս գրականութայոն սականավոր դեմքերը (ինչպես Հ. Հայնեն և Ռ. Բյոռնսը, Բերանժեն և Վ. Հյուգոն, Պուլկինը և Վ. Բրյուսովը) և հայ գրականութայոն մեծ անունները՝ Սայաթ-Նովա, Խ. Աբովյան, Հովհ. Թումանյան, Ավ. Իսահակյան, Ռ. Պատկանյան, Սիամանթո, Ծ. Զարեհյ և այլք:

Վերին աստիճանի խորունկ թափանցումներ են մանավանդ Սայաթ-Նովայի սիրո տաղարանին, Ռուփայել Պատկանյանի ազատագրական ոլոնգիային, Սիամանթոյի հայերգութայոնը նվիրված հողված-զեկուցումները, որոնց կողքով չեն կարող անցնել նրանց ստեղծագործութայոն մեկնաբանները:

Հովհաննիսյանը «որսում է» Սայաթ-Նովայի հոգու կրուկվածութայոն աղտնիքները (դիմելով մի շարք խաղերի քննութայոն), Ռ. Պատկանյանի

«Ազատ երգերի» համազգային տարածվածության պատճառները, Սիսումանթոյի բանաստեղծական, աշխարհի հարուստ շերտերը:

Անցյալի գրողները նրա էսսեներում երևում են իրենց ժառանգության կենդանի, արդիական նշանակությամբ, իբրև ժամանակակից հոգևոր լույսի աղբյուրներ: Դրանց բնորոշ են նաև կրթող շունչը, բնագրի ընթերցման թարմությունը, նաև գիտականությունը՝ այս հատկության պատմականության առումով:

Ավելի քան տպավորիչ են Վ. Փափազյանի, Վ. Վաղարշյանի, մանավանդ Թ. Ալթունյանի և Հր. Ներսիսյանի արվեստի մեկնաբանությունները: Իհարկե, դրանք անձնական տպավորություններին հենված մեկնաբանություններ են, արվեստաբանության՝ ժողովրդական երգի և դերասանի արվեստի խորքային սուղումներ, որոնք ունեն նաև մասնագիտական բարձր որակ: Հովհաննիսյանը հանդես է գալիս իբրև լազգագրական: տարազից վեր բարձրացած ժողովրդական երգի խոր գիտակ՝ Ալթունյանի սխրանքը գնահատելիս*, իբրև դերասանի արվեստի հմուտ մեկնաբան՝ Հր. Ներսիսյանի դերակատարումներին անդրադառնալիս:

10

Մինչև գրչաձայրի կիրառությունը գրում էին սագի փետուրով: Թերևս դրանով է բացատրվում անցյալ դարի շատ գրվածքներից ծորող մտերմական շունչը, մանավանդ ռոմանտիկների, որոնք գրում էին գերուզանցորեն իրենց հոգու հիշատակարանները, ողողելով լուսեղեն անուրջներով ու նվիրական գաղտնիքներով:

Թեև Հովհաննիսյանի «Ոսկե ամպ» հուշավիպակը վերաբերում է իր սերնդի կենսագրությանը՝ 30-ական թվականների գրական (և ոչ միայն գրական) անցուղարձին, բայց այն թողեց անցյալ դարի ռոմանտիկների շարսդրած հիշատակարանի տպավորություն՝ գրված ոչ թե մերօրյա գրչաձայրով, այլ հնամենի սագի փետուրով:

«Ոսկե ամպի» մեջ իբրև գլխավոր ասելիք Հովհաննիսյանը վկայակոչում է Սաադիի «Նրանցից ոմանք արդեն չկան, մյուսները տարագիր են հեռուններում» բանաստեղծական խոհը, որը գրականությանը հայտնի է նաև պուշկինյան խմբագրությամբ՝ «Иных уж нет, а те далече!...»:

Սաադի—Պուշկին առանցքով վավերացված բանաստեղծական վերադարձը սովորաբար ասպարեղ է հանվում անցյալի մշուշում սուզված կյանքի անցքերն ու դեմքերը վերակոչելու, դրանց հետ նորից ու նորից հաղորդակցվելու նպատակով: Ի դեպ այդ բանաձևին էր դիմել նաև Տերյանը՝ ճեմարանական տարիների ընկերների և Լուսուրյան ճեմարանի մարդկանց կարոտը հուշարկելիս («Հուշեր Լաղարյան ճեմարանից»):

Տվյալ պարագայում «անցյալ» կոչվածը բանաստեղծի ջահելության տարիներն են, անդարձ ջահելության, հիշտ և ճիշտ այն բովանդակությամբ, որն արտահայտում է Ավ. Իսահակյանից բաղված բանաստեղծական բնաբանը.

* Այդ հիմքի վրա էլ կայացավ համագործակցությունը Թ. Ալթունյանի հետ. նրա ղեկավարած խմբի երգացանկի, թերևս, ամենաբանուկ մասի («Վախենամ քեռմ...», «Էսօր հրկիքն ամպիւ ա», «Հոպինա», «Ես պուճուր հմ», «Նուրար-նուրար», «Իմ յարը գալիս է» և այլն) վրա կա Հր. Հովհաննիսյանի մշակումների կնիքը:

է՛յ դու, ջահել, հպարտ հասակ,
Անցան ոսկե ամպի պես...?

Իսահակյանի այս բանաձևը նույնպես իր տեղն ունի հուշավիպակի հուզական մոտիվների շարքում:

«...Մարդու «ջահել, հպարտ հասակը»,—մեկնաբանում է հիշատակարանը,— ոսկե ամպ է, որ մի ժամանակ երևում, ապա անցնում է կյանքի կամարից, այն ամպը, որ լերմոնտովյան երեակությունն մեջ գիշերում է ժայռի կողքին, իսկ առավոտյան լքում, հեռանում, թողնելով տրտմության ցողեր»:

Այնուհետև՝ «Ջահելության հրջանկությունը մենք զգում ենք հետո և, ինչքան հեռանում ենք նրանից... այնքան հեքիաթային է թվում նրա ժամանակը»:

Բանաստեղծի «ջահել, հպարտ հասակը» զուգադիպեց մեր հասարակության 30-ական թվականների հատվածին, որը ինքնակենսագրական պատումում երևում է բարդ ու հակասական այդ ժամանակի անդրադարձումներով:

Ռոմանտիկայի և ողբերգության, հեքիաթների և ծանր փորձությունների տարիներին ասպարեզ էր մտնում բարձր իդեալների տեղ ռոմանտիկների սերունդը: Այդ սերունդը, ի տարբերություն մերօրյա պրագմատիկների, ծննդ փորձությունների տարիներին անգամ անմնացորդ նվիրված էր հոգեկան բարձր մղումներին:

Այդ սերունդը շնչում էր 30-ական թվականների հայոց մայրաքաղաքի հոգևոր մթնոլորտում, երևանյան բազմատրոփ մշակութային եռուզեռի, որին շեշտ էին տալիս տարագրությունից տուն դարձած «հին» մտավորականները՝ Ալ. Թամանյան, Ավ. Իսահակյան, Շիրվանզադե, Հր. Աճառյան, բժիշկներ, նկարիչներ, գյուղատնտեսներ, դերասաններ, ճարտարապետներ, նաև նոր սերնդի գրողներ, արվեստագետներ, գիտնականներ: Հասակի բերումով հուշավիպակի հեղինակը միայն «անակնկալ» տպավորություններ է ստացել Երևանը զարդարող այդ մարդկանցից և նրանց մասին գրել էություններ բացահայտող հուշամեկնաբանություններ: Նախասիրությունների բերումով Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում յայն տեղ են գրավում գրական աշխարհից ստացած տպավորությունները առաջին տպավորություն, առաջին ընթերցանության գրքեր, առաջին ծանոթություն հանրաճանաչ գրողի հետ, գրական առաջին ընկերներ, առաջին հոնորար,— բոլոր, բոլոր այս «առաջինները», ինչ խոսք ջահելության տարիքի ամենալուսավոր էջերն են, որոնք տարիների հեռավորությունից երևում են նախնական հրճվանքի անմիջականությամբ և վերապրումներից անբաժան տխրությամբ:

Հովհաննիսյանի հիշատակարանի էջերում իրենց կեցվածքով երևում են Եղիշե Ջարենցը՝ «Գիրք ճանապարհի» տաճարի «խորաններով, պատկերներով, գավիթներով», Գուրգեն Մահարին մտերմական պայմաններում, ապա համսունյան և Եսենինյան ներշնչանքի պահերին, Վահան Թոթովենցը՝ գյուցազնի ծիծաղով և շքեղ գոյությամբ, որով «ջողվում էր Երևանի բոլոր մտավորականներից», Վահրամ Ալազանը՝ Հովհ. Շիրազի «գյուտով», և մյուսները: Անվանիններից բացի, հիշատակարանի լիարժեք «բնակիչներն են» ջահել հասակի գրական մտերիմները, մասնավորապես ավելի հասուն, շատ կարգացած ու զարգացած խաչիկ Մալխասյանը և «խենթ», շնորհաշատ բանաստեղծ

Առերեսն թարյանը, որի վերհուշը Հովհաննիսյանն ավարտում է դրամատիկ պատկերով. «...նայում եմ նրա հետևից տխուր հայացքով և ինձ թվում է, որ այլևս չեմ տեսնելու նրան: «Ջրաղացպանի տղան գնում էր ու մտորում»... հիշում եմ Համսունի «Վիկտորիայի» առաջին տողը: Այդ վիպակը մենք միասին ենք կարդացել»:

Գրքերի և գրողների աշխարհի կողքին հայտնվում է թատերական աշխարհը՝ ռոմանտիկ պատանիների սերնդի մյուս հափշտակությունը. «...մենք պատրաստ էինք մեռնելու մեր թուորոնի շքամուտքի դուրս լսատերի տակ, նրա շոր ու անշուք աթոռների վրա, մեր պաշտելի արտիստների ստեղծած»:

Արդարև, երեսնական թվականների մեր թատրոնն ապրում էր իր ռսկեդուրը՝ ի դեմս Հրաչյա Ներսիսյանի, Արուս Ոսկանյանի, Մկրտիչ Զանանի, Վաղարշ Վաղարշյանի և մյուս պաշտելի արտիստների արվեստի: Ճշմարիտ արվեստի մարդիկ, որոնց անանց հմայքից շփոթված պատանիները ստեղծում էին իրենց կուռքերը, իրենց հրկրային աստվածներին:

Քաղաքային բուլվարի, մանրածախ խանութների, բաղնիքների, սրճարանների, նորքի այգիների, երևանյան քամիների, մի խոսքով մայրաքաղաքային մթնոլորտին զուգահեռ Հովհաննիսյանի հիշատակարանում նախնական փայլով երևում են նաև գյուղական կյանքի պատկերներ՝ սայլի անիվների ու նախրի սմբակների տակ մտնող խոտածածկ ճանապարհ, գյուղի եկեղեցին՝ քարերի արանքից աճած մոմերիկ սեղերով, անդորր, լուսնային իրիկուններ, Ջրվեժի և Շահարի ազգական-բարեկամների գեղջկական կենցաղ, այդ շղթայի մեջ նաև իր հոր ու մոր դիմանկարային բնութագրությունները: Հիշատակարանի ծնողական գծի պատումի էական թեմաներից մեկը արհեստավորների՝ հոր և նրա նորքեցի, առնչեցի, գառնեցի և այլազգյուղացի մյուս ընկերների «ուրախության արվեստի» նկարագրությունն է: «Ոսկե ամպի» շատ էջեր բարոյախոսական դասեր են՝ ռեզլված ընթերցողների այն սերնդին, որը քաղաքակրթության բուռն զարգացման պայմաններում անհաղորդ մնաց մարդկային շատ գեղեցկությունների, թեկուղև հին արհեստավորների բարոյական հարուստ փորձին և նրանց իմաստուն դասերին:

«Ոսկե ամպը» այս առումով պարունակում է անցյալի մեջ սուզվող իրականի «պրովիցիայի մայրամուտի» ցավագին վերապրումներ:

«Ոսկե ամպի» նյութական տարածությունը, ինչպես ասացինք, մեր հասարակության կյանքի ամենաբարդ, դրամատիկական, հակասական հատվածն է՝ 30-ական թվականները: Կյանքի բոլոր սուպարեզները թափանցած ռոմանտիկական ոգու, բարոյական արժեքների զարգացմանը զուգահեռ դեր էին խաղում ժամանակի որոշ գործոններ՝ հարուցելով մարդկային կեցության դրամատիզմ: Արդեն գրական մուտքի օրերից Հովհաննիսյանը հաղորդակցվել է նաև ժամանակի դրամատիկ եզրերին՝ մի շարք դրվագներում արտացոլելով բարդություններ, հոգևոր կյանքի աղբառացման նշաններ, մարդկային վարքագծի սովերներ: Սա առավելապես վերաբերում է գրական միջավայրին, որտեղ կեցության հակասությունները արտահայտվում էին առավել ցայտուն կողմերով: Հեռացած օրերի հուշային վերապրումը ենթադրում է անցքերի և դեպքերի, իրողությունների և մարդկանց որոշակի զգացական նկարագրություններ, ժամանակի առարկայական և հոգևոր մանրամասների վերարտադրություն: Ոչ միայն դա: Հիշատակի գեղագիտությունը

ենթադրում է նաև անցքերի ու մարդկանց իմաստավորումներ, կյանքի հարուստ շերտերի և բարոյական արժեքների փիլիսոփայական թափանցումներ: Հեղինակը տիրապետում է նաև սեփական հայացքով կյանքն իմաստավորելու արվեստի «գաղտնիքներին»:

Անցքերի ժամանակագրությանը մեմուարիստի հետ հավասար մասնակցություն է բերում նաև բարոյախոս-մտածողը, որն այլևայլ կապակցություններով անդրադառնում է ազնվության և բարության, արիության և ճշմարտության, այլասիրության և մարդկային եղբայրության բարոյական արժեքներին:

Հուշավիպակի բարոյախոսական-իմաստասիրական շերտը՝ հուշի զգացական վերադրումի նկարագրության կողքին, ցուցաբերում է նաև մենախոսական-ինքնախոսական շեշտեր, որով և հիշատակարանը, փաստերի կուտակման հետ միասին ի հայտ է բերում «իր և ժամանակի» կապի խորքային բացահայտումներ: Արդեն գիտակցության ինքնուրույնության աստիճանին հառած պատանու առջև կյանքը դնում է բազում խնդիրներ՝ կենցաղի ու քաղաքականության, բարոյականության ու գեղագիտության ոլորտներից, որոնք ստանում են միանգամայն հստակ պատասխաններ: Ճիշտ է, գնահատման հստակության մեջ տեղ ունի հուշագրող-վավերագրողի նաև հետագա կենսագրության՝ նրա անցած հանապարհի փորձը, և սակայն, դա բնավ էլ չի խաթարում երևույթների ընկալման նախնական անմիջականությունն ու բնականությունը:

Սի տուսնձնահատկությունն էս. որքան ավելի հարուստ տպավորություններ են ներխուժում հուշագրողի ներաշխարհը, որքան մեծանում է նրա ստացած ինֆորմացիայի ծավալը, այնքան ավելի ամուր են դառնում կյանքի փաստերի իմաստավորումները:

«Ոսկե ամպը» Հովհաննիսյանի հետընթաց ճանապարհորդությունն է դեպի իր Սկիզբը, պատանության-ջահելության տարիները, կյանքի ամենաթանկագին օրերը: «Ոսկե ամպը» ջահելության հիմն-օրհներգություն է, նաև ջահելության անվերադարձ կորստյան թախծախառն պատում:

...Մի՞թե ինձ համար ամեն ինչ արդեն
Դարձավ նյութեղեն, երկրային ու պարզ,
Մի՞թե իմ հոգում էլ չկան վարդեր,
Ծիածանի հուր, փրուզե երազ...

11

«Ծս զգում եմ իմ ուսին գիշերատես բիբերով Միներվա բուն է նստում» — սա Հր. Հովհաննիսյանի «Հայրական երգ» խորագրով գրքի բանաձևումներից մեկն է: Իմաստության թռչունի հայտնությունը հեգելյան-գյոթեական մեկնարանությամբ նշանավորում է կյանքի երևույթների իմաստավորման հասունության որակ: Իսկապես. Հովհաննիսյանը քնարերգության էջերում, ինչպես երևաց այս շարադրանքից, գծում է մի շարք բնական և շատ հետաքրքրական կորագիծ՝ հովվերգական կեցվածքից մինչև կյանքի դրամաների ըմբռնումը, ապա նաև վերլուծական-փիլիսոփայական տարիք:

Վերջին շրջանի բանաստեղծություններում, նախ և առաջ, ուշադրություն են գրավում խոստովանության ժամիրը՝ ծնողների և հեռացած ընկերների հիշատակի սղագրությունը, կյանքի լուսավոր գրվագներին՝ սերերին, գար-

նանը, ծաղիկներին, հայրենի օջախին հղված օրհնության խոսքերը, անցած տարիների և օրերի մեծարանքները:

Բանաստեղծությունների մատրումային շերտը՝ կյանքի իմաստի մենախոսական կառուցվածքներով, Հովհաննիսյանի քնարերգության մեջ տեղ բացեց նաև բանաստեղծության ամենաբարդ տեսակի՝ քառյակ-ութնյակների շարքի համար, որոնք տեղ գտան «Իրիկնային ղողանջ» գրքում:

Գրքի խորագիրը, ինչպես հեղինակն է գրում նախախոսքում («Զոն») քաղված է անգլիացի բանաստեղծ Քոմա Մորի բանաստեղծությունից, որի թարգմանությունը դարձել է ռուսական ժողովրդական երգ.

«Вечерний звон, вечерний звон,
Как много дум наводит он...»:

Իրապես, իրիկնային ղողանջը հարուցում է մտորումների մի ամբողջ շարք՝ ալլելայլ թեմաներով: Իրիկնային ղողանջների ծննդյան նախապատճառը համարելով Պարույր Սևակի երազային տեսիլքը, Հովհաննիսյանը նրա հիշատակին է նվիրել մորմոքալի ութնյակների մի ամբողջ փունջ, իմաստավորելով նրա գեղարվեստական սիրանքը.

Կանգնած կանաչ սարի լանջին
Արևն առած որպես ծնողա,
Ծիծաղում է մի խանձադեմ
Ու հաստաշուրթ գեղջուկ տղա,
Ծիծաղում է, ու թվում է՝
Նա հնվել է աշխարհի մեջ
Մի շա՛տ երկար կյանքի համար,
Որ պիտի գա՛, որ պիտի գա՛...

Այնուհետև գալիս են սիրո՝ իբրև միակ «արդար օրենքի» մեծարանքները, անդարձ կորուծ ջահելության հիմները, մարդկային եղբայրության պատվիրանները, կարոտի և երազանքի նվազները: Ութնյակներում կան փիլիսոփայական աֆորիզմների խուցցման հասած չափատողեր, մանավանդ սիրո՝ իբրև հոգեկան ամենաանուրբ հաղորդակցության նյութի վերաբերյալ. «Սիրո մահը ծանր է անչափ, Քանզի սերը չի ժերանում», «Առե՛ք սերը ջահելներից. Որ ասում են՝ սերը հին է», և այլն և այլն:

Ութնյակներից մեկը ավարտվում է հետևյալ տողերով՝

Արևն արգեն մայր է մտնում,
Ծա էլ գնամ արևի հետ,
Բայց սպասի՛ր, կարծես կյանքում
Ինչ-որ կիսատ մի բան մնաց...

Սա վկայություն է այն բանի, որ դեռ ղողանջում են բանաստեղծի հոգեկան աշխարհի իրիկնային զանգերը. ♣

Վահագն Դավթյանը ծնվել է 1922-ին, Եփրատի վտակներից մեկի՝ Ոսկեգետակի վրա ծվարած Արաբկիր գյուղաքաղաքում:

Չորս տարեկան է հղել, երբ ընտանիքով տեղափոխվել են Կրասնոդար, այնուհետև՝ Երևանում կառուցվող Նոր Արաբկիր, բերելով ծննդավայրի ու հայրենի տան մխացող կարոտը: Ավարտել է Նոր Արաբկիրի Շիրվանդադեր անվան դպրոցը, այդ առիթով 1940-ին «Խորհրդային Հայաստան» օրաթերթում տպագրել է «Հրաժեշտ դպրոցին» բանաստեղծությունը:

Բանաստեղծություններ գրել է և՛ դպրոցում, և՛ զինվորական ծառայության օրերին, և՛ համալսարանական տարիներին, որոնք արժանացել են սկզբում հորեղբոր, այնուհետև մտերիմների խրախուսանքին: Նրա մասին առաջին գրավոր խոսքն ասել է Պարույր Սևակը՝ համալսարանի գրական խմբակի պարապմունքում (1944): 1947-ին տպագրվեց «Առաջին սեր»¹ ժողովածուն, որը լավ ընդունելություն գտավ: Տպավորիչ էին հատկապես՝ զինվորի կարոտն ու հայրենասիրությունը բացահայտող քնարական



Վահագն Դավթյան

մանրանկարները: Այնուհետև տպագրվեցին «Աշխարհի առավոտը» (1950), «Ճանապարհ սրտի միջով» (1953), «Լուսաբացը լեռներում» (1957) ժողովածուները, «Թռնդրակեցիներ» պոետական դրամատիկական պոեմի առաջին տարբերակը (1961): Ապա գալիս են «Ամառային ամպրոպ» (1964) և «Գինու երգը» (1966) հավաքածուները, ամբողջացնելով Դավթյանի ստեղծագործական ճանապարհի թուաջին շրջանը:

Այս շրջանի բանաստեղծություններում ևս Վ. Դավթյանը գրել է քաղաքացիական շնչի հրաշալի էջեր, օրհներգական հանգի հանդիսավոր բանաստեղծություններ, ասքեր, որոնցից առանձնանում է Հունան Ավետիսյանի սիրանքի մասին պատմող «Ճանապարհ սրտի միջով» գրվածքը սիրո ու կա-

րոտի նվազներով (նշանակալից են հատկապես «Ամառային ամպրոպ» գրքում տպագրվածները), նաև գինու երգեր, որոնք Դ. Վարուժանի շիրա-գործած ծրագրի իրացում են:

«Գինու երգը» Դավթյանի ստեղծագործության մեջ եղավ անցումային, որի ենթաբաժիններում՝ «Սեր», «Հուշ», «Դար», կամուրջ կապեցին նրա հիմնական մոտիվները: Հատկապես «Գինու երգը» շարքում հիանալի են ներկայացված այգեպանը, նրա աղջիկը և սիրուն տղան, որոնք ներկայացնում են կյանքի ու աշխարհի լիարժեքության գաղափարը:

«Ճանապարհ սրտի միջով» գրախոսության մեջ² Գ. Մահարին իբրև առավելություններից մեկը նշում է արևմտահայ մտածողության ձևերի կիրառությունը, ինչպես և բանաստեղծության գաղտնիքների խոր իմացությունները:

Արդարև, Դավթյանը դեռ պատանության օրերից քաջ ծանոթ էր Հովհ. Թումանյանի և Վ. Տերյանի, Դ. Վարուժանի և Մ. Մեծարեցիի, Պուշկինի և չերմոնտովի, Վլ. Մայակովսկու և Ս. Եսենինի պոեզիայի ավանդներին, որոնք էական դեր խաղացին նրա բանաստեղծական դիմանկարի ձևավորման մեջ:

2

...Ու կտեսնեմ ես նորից, թե անկումի ցավի մեջ
Ջրվիժները խելագար ինչ ցնորքներ են կախում...

Եթե փորձենք մի հայտարարի բերել Դավթյանի բանաստեղծական աշխարհը, երևի թե, հարմարագույնը կլինի կորուստների, տվյալանքների, թախծությունների միջով դեպի «կեցության արբեցումը» ընթանալու սահմանումը: Սա է նրա քնարական և էպիկական պատումների գլխավոր շեշտը, ապրումների գլխավոր մեղեդին: Դրանով են շաղախված ճանապարհի բոլոր հատվածները:

Ճանապարհի սկիզբը, իհարկե, սերն է՝ գոյության առաջին ճառագայթը, որը ցայգալույսներից ձգվում է մինչև ամառային ամպրոպներ, նախական, «անձև», «անկերպարանք» երազներից մինչև հոգու մեջ թափանցող կայծակներ, կապույտ գիշիւրների մեջ փշրված լուսնյակից մինչև «մանտելեկոյական», «լիլիթային» շիկացումներ, մեղմանուշ սրինգներից մինչև հրայրքոտ գալարափողեր: Մինչև մարդու հին տառապանքը, դրա հրահրած լուսավոր, մաքուր թախիծը, Կառնից որի անկարելի է աշխարհի արևալույս աղբյուրների ճանաչումը:

Լուսավոր թախիծը միայն սիրո ճանապարհի սահմանումը չէ, այն ճանապարհի, ուր նախրյան քաղաքի փոքրիկ մայրը ընդարձակվելով հասավ մինչև երկնային տարածություններ, չթե շորերով պարզ աղջիկը բարձրացավ հեքիաթի հավերժահարսի բուրձունք, իսկ հեքիաթ հյուսողը՝

Ու մնում եմ լուսաբացին ես մենակ,
Մեն ու մենակ, մի գահընկեց աստու պես...

Մենակության տառապանքը Դավթյանի բանաստեղծական զգացողությունների օրենքով ոչ միայն չի փակում գոյության ուղիները, այլև վերաճում է «անանձնական ուրախության» կյանքի բուռն ու անմնացորդ հրճվանքի, այն կյանքի, որը լցված է բնության, հողի, առավոտյան ու արևի խաչմանքներով, զրնգոցներով ու լուսհերով:

Երբ էջ առ էջ թերթում ես վահագն Դավթյանի խրատովանության մատ-
յանը, պարբերաբար երևում էն «կապույտում» ու «լույսը», երկինքն ու արե-
գակը: Ազգային ավանդական ոճաբանության խորհրդանշաններ (սարյանա-
կան-շարենցյան իմաստով) լինելուց զատ, դրանք կեցության արբեցման և
հավատի, ուժի և ամրության, հրճվանքի և կարոտի այն հենակետերն են,
որոնց միջոցով միևնույն գծի վրա են կանգնում Սերն ու Հոգը, Դարն ու
Պատմությունը:

Այդ արժեքները վ. Դավթյանի պատկերային համակարգում ոչ թե իրար
կողքի դարսված, տարբեր գույների խճանկար են, այլ իրար մեջ տարրալուծ-
ված, յրիվության եկած հոգեակար, որում անձնական ու անանձնական ապ-
րումներն ի մի են գալիս սիրիլի բանաստեղծի՝ Դանիել Վարուժանի, «Դեպի
աղբյուրը լույսին» թափանցումներով:

Լույսի աղբյուրների որոնումներով վ. Դավթյանն իր հոգեկան շրջա-
պտույտի մեջ է առնում և մանկությունը՝

Ու ես թոթափած իմ անքնության սովերները սև
եվ սովերներից միակ կապույտը՝
Կարոտը առած,
Դեպի սկիզբն եմ ընթանում ահա,
Քամիների հետ.
Ու թռչունների,—

և ծննդավայրը՝ սրա հուշատեսիլային, իրական-Ֆանտաստիկական պատ-
կերներով, մեկ խողաղվող, մեկ բոցավառվող, մեկ ամպերի պես թեթև, մեկ
արեգակի պես այրող հուզապրումներով:

Դավթյանի կապույտ առասպելների շղթայի մեջ մեծ տեղ ու կշիռ ունի
հայրենի հողը՝ իր սուր ու ձորով, արևաթաթախ հովիտներով, սերմնացան-
ներով ու հերկողներով, հեթանոսական եղեգան փողով ու դարավոր ծխան-
ներով, իր տառապանքով ու լույսով:

Երկիր,
Տառապանքն այն ակոսն է սև,
Որի մեջ լույսի ու իմաստության
Սուրբ հասկն է աճում,

Այդ ակոսն ես դու,
Այդ կնճիռն ես դու աշխարհի դեմքին:

Եվ ծանրացել է թո հասկը,
Երկիր,
Լցվել է լույսով,
Ցորյանով մաքուր...

Իր խառնվածքով Դավթյանը իրականությունը ուղի ու լեզենդի վերա-
ծող, իրականության ամեն մի կենդանի բեկորի մեջ նրա ֆանտաստիկական
շունչն ու հրաշքային տարբերակը որոնող բանաստեղծ է:

Նրա ճանաչման արմատները, ինչպես վայել է լեզենդիին, գալիս են
տարածությունից, հեռավորությունից, բարձրությունից: Ներքևի ու վերևի
սահմանագծի մեջ առաջին հերթին նրան հարազատ են բարձունքի ներշնչ-
անքները՝ կապույտ երկինք ու արև, լեռնային ձյուն ու ծաղիկ, ծիածան ու
կայծակների շանթ, աստղերի մեջ շողացող բարդիներ, աստղային միգամա-
ծություններից ծագող լույս:

Այսպիս եւն երևում նրան նաեւ դարի պատումները՝ բարձունքի վրա մեռնող անանուն գինվորի շմոխրացող հիշատակից մինչև հայոց փոքրիկ հողի միտ հերոսի լույսով ողողված հողաթումբը, մարդկության երջանկության համար ոտքի կանգնած առաջին մարտիրոսների երազներից մինչև հողագնդի լայնություններով քայլող նրանց գործի ժառանգորդները:

Այդպես եւն երևում «նախնիների սովերները», որոնց դարերի խորքում ճառագած լույսը՝ հայրենական պատմության վաղնշական ծխանների, մաշտոցյան սուրբ տառերի, թոնդրակեցիների ըմբոստացող տարերքի, մագաղաթյա գրերի, կոմիտասյան կարկաշող նվագների լույսերը գալիս և իրար ևն կապում ակնթարթն ու հավերժությունը, ժողովրդի պատմությունն ու հեռանկարը:

Աշխարհի հեթաթային դաշնության ու պարզության, հեռավոր դարերի և ընթացիկ կյանքի ծալքերում լույսի աղբյուրների, արդար արեգակների ու կապույտ առասպելների որոնումները, բնականաբար, Վ. Դավթյանի հոգեւկարը ողողում են դրամատիկ շեկացումներով, տագնապի ու մաքառման շեշտերով, կարմիրի ու սևի, արցունքի ու ժպտի, բոցի ու սառույցի հսկադրություններով, աշխարհի վրա «կարմիր աքաղաղի կոխած կարմիր հիշերով»:

Այսուամենայնիվ, դեռ այրվում է բիրլիական հնության մեջ իր արմատները խրած մորենին, դեռ բոցավառվում է կենաց ծուխը խոտտանալով լույսի նորանոր, անձնական ու անանձնական հրաշքներ:

Հայոց բանաստեղծության սրդի համապատկերում Վ. Դավթյանի պոեզիան առանձնանում է շատ կողմերով, ինչպես քնարական ապրումի էպիկական հնչեղությամբ, շարքերի կազմակերպման վիպաճառային սկզբունքով, դասական ներշնչանքների ու ժամանակակից զուգորդական կառուցվածքների համադրությամբ, ոճաձևերի բազմազանությամբ, բարձր արտիստականության հանցված տեխնիկայով:

Վ. Դավթյանը բանաստեղծության գերազանց կառուցող է, նյութին «վսեմ կերպարանք ու ձև» տվող, Զարեհի բառապաշարով առած՝ իր տողերը հին վարպետների դաշնության արվեստի «ոսկյա օրհնքով» հատող բանաստեղծ: «Պոեզիա, որ մաքրում է արյունը» հողվածում էր. Մեծելայտիւր գրե՛ է. «Ինձ թվում է, թի Վահագն Դավթյանն իր բանաստեղծություններն այնպես նրբորեն ու հմտորեն է քանդակում, ինչպես հայկական հին վարպետներն էին քանդակում խաչքարը: Նրա բանաստեղծական տեխնիկայի վրա ես հայ քարագործ վարպետների հզոր ազդեցությունն եմ տեսնում... Վահագն Դավթյանն իր մեջ ներծծել է այն ամենը, ինչ հնարավոր է ներծծել՝ բնապատկերով, պատմությամբ, ճարտարապետությամբ, գույներով, բույրերով հարուստ հայկական հողից»³:

3

Շատ հին ժամանակներից բանաստեղծներին տվել են երազող անունը, հետևաբար և բանաստեղծությունը նույնացրել են երազանքի հետ:

Դարերի ընթացքում փոխվել-փոխվել է բանաստեղծության կառուցվածքը, բայց պահպանվել է նրա տոհմիկ-ավանդական հատկանիշը՝ երազանքի էությունը:

«Երևի գրել սկսում են և առհասարակ գրում են ինչ-որ բանի կարոտից»,—գրական մի զրույցում այսպես ձևակերպեց բանաստեղծության շարժառիթը Վահագն Դավթյանը։ Հարցի այս պատասխանի մեջ կա նաև Դավթյանի սեփական փորձը, բանաստեղծական էությունը, որ ընթացել և ընթանում է կարոտ-երազանքի նվաճման ուղիներով։

Եթե վերջին գործերից մտովի աղեղ կապենք դեպի Դավթյանի գրական մուտքը, վերհիշենք ճանապարհի տարբեր հատվածներում գրած գործերը՝ և՛ մտերմական, և՛ քաղաքացիական, և՛ պատմական շնչի, ապա դժվար չէ նկատել, որ նրա բանաստեղծական աշխարհը իսկապես ծավալվում ու խորանում է կարոտի հունով, այդ համապարփակ զգացմունքի պես-պես դրսևորումներով։

Մարդկային մտերմության կարոտ, հոգեկան դաշնության ու գեղեցկության կարոտ, բնության, սիրո, նախնայաց հիշատակների կարոտ, ծննդավայրի, երգի, ինքնության, հեռաստանների կարոտ, «ամեն ինչի կարոտ», որը նրա բանաստեղծական ճանապարհը անընդհատ լիցքավորող, նրա էության նոր ծալքերն ու գույները բուցահայտող կենդանի վառելանյութ է։ Ընդ որում կարոտը նրա բանաստեղծության մեջ անձուկ, կաղապարված, ներամփոփ ապրում չէ, այլ աշխարհազգացողական լայն տրամադրության որոշակի համակարգ, որ ինքնին ենթադրում է հավասարազոր այլ տարերքների ներթափանցում այդ համակարգի մեջ։

Դրանցից մեկը Լույսն է, մյուսը՝ Թախիծը. սուղջին նվազ իրար հերքող, բայց ըստ էության միմյանց լրացնող հասկացություններ, որոնց բնական համադրությունից գոյանում է Դավթյանի լուսաստվերի բանաստեղծությունը։

Լույսն ու Թախիծը՝ երկու այս սկիզբներն են, ամսիս ճառագայթի պես, անցնում նրա բանաստեղծական աշխարհի միջով, այդ աշխարհին հաղորդելով տրամադրությունների ու տպավորությունների բազմազանություն։ Նրա բանաստեղծական աշխարհազգացման մեջ էական դեր ունի կյանքի ընդարձակության՝ հեռաստանների հուզապրումը, որը և մտալուրեզ է տալիս մեծ լույսին։ Այս գծով Դավթյանը շարունակում է հայոց բանաստեղծության հինավուրց ու նոր ավանդները՝ լուսերգության ազգային ավանդները։

Վ. Դավթյանը բազմակողմանի ու բազմալուր բանաստեղծ է. այս առումով արդի բանաստեղծության մեջ նրա հետ քշերը կարող են համեմատվել։ Բանը միայն այն չէ, որ Վ. Դավթյանը իր անցած ճանապարհին դրսևորել է թեմատիկ հարուստ նախասիրություններ՝ մտերմական ապրումներից մինչև քաղաքացիական նվաճներ, և ոչ էլ այն, որ նա շարունակ դիմել է բանաստեղծական բազմազան տեսակների՝ քնարական բանաստեղծություն, բալլադ, սոք, պատմական ու ժամանակակից պոեմ, չափածո ականարկ և այլն։ Սրանք իրենց հերթին։

Ավելի կարևոր է բանաստեղծական մտածողության ճկունությունն ու ռճական լայնությունը, նրա գույների ու փոխակերպումների հարստությունը։

Այն հարցին, թե պոեզիայում «Ո՞վ է իր նախասիրությունը», Վ. Դավթյանը պատասխանել է ոչ թե մեկ կամ երկու անվան առանձնացումով, այլ «սիրած անունների» շարքով, որոնց մեջ են հայրենական ու միջազգային պոետներ՝ Հովհ. Թումանյան, Վ. Տիրյան, Ավ. Իսահակյան, Զարենց, Մեծարենց, Վարուժան, Նարեկացի, ապա Ծսենին, Մայակովսկի, Լորկա, Պետեֆի, էլյուար, Բլոկ։

Անունների այս երկար ցանկը հիշատակելով նա ցանկացել է ընդգծել այն էական պարզեր, որ ստացել է մեծ պոեզիայից՝ ճշմարիտ բանաստեղծության ճաշակը: Մի հատկություն, որով ևս Դավթյանը առանձնանում է շատ ժամանակակիցներից:

Այդուամենայնիվ Դավթյանն ունի իր «թաքուն» նախասիրությունները. «Պոեզիայի մեջ ևս նախընտրում եմ եսենիյան անկեղծությունն ու անմիջականությունը, շարենցյան հզորությունն ու այրումը, վարուժանական կիրքըն ու պատկերավորությունը»: Իվ իրոք երգի իր հունը բացելով Վ. Դավթյանն անմիջական հաղորդակցության մեջ է եղել Եսենիյի, Չարենցի, Վարուժանի արվեստի «գաղտնիքներին», առանձնապես կարևորելով անմիջականության, ներքին այրումն, պատկերավորության չափանիշները՝ ավանդական բանաստեղծության միշտ կենդանի, «պահպանողական» գծերը: Ավանդական ներշնչումների սզնիվ հողի վրա էլ ամբողջել է նրա ոճական մտածողության լայն շառավիղը՝ քնարական թափանցիկ գույներին մինչև էպիկական թանձրություն, ջրանիւրկից մինչև գեղանկարչական խտացում, մեղմածայն նվագներից մինչև հորդառատ տարերք, ավանդուկան պարզ պատկերից մինչև ժամանակակից զուգորդական բանաստեղծության կառուցվածքներ:

4

Անկեզ մորենին այրվում է, այրվում

նվ չկա մոխիր,

Զկա սպառում և չկա վախճան...

Անկեզ, մորենու լեզենդից ճառագայթող իմացությունն առաջին հերթին վերաբերում է հայրենական սուան կուրտին՝ անվախճան ու անգնահատելի, ամբողջ կյանքում մարդուն ուղեկցող, մարդու հետ մտերմացող մի զգացմունք, մի թանկագին հոգեկան բեռ, որի անմիջական հրահրումներով Դավթյանը գրեց ժամանակակից բանաստեղծության ընտիր, խորունկ շարքերից մեկը՝ «Մենդավայր» շարքը:

Խոսքի վարպետության բարձր արտահայտություն է Վահագն Դավթյանի այդ շարքը՝ և՛ հուզական բացահայտման սկզբունքին ենթարկված կառուցվածքով (դրա համապատասխան մասերն են «Հուշը», «Կարոտը», «Տեսիլքը»), և՛ հայկական ֆրոնտիստների գույների թափանցումով, և՛ անխառն, գերնուրբ քնարական տարերքով, և՛ իմացական լայն սահմաններով, ավելի լայն՝ հայրենական տան ույն պատկերացումից, որ վաղ մանկական տպավորություններից վերաբաղում է բանաստեղծը: Ժամանակային մեծ հեռավորությունից Դավթյանը ևս, ինչպես հայրենական տան մյուս երգիչները, գնում է դեպի սկիզբը, այդ ճանապարհը բանաձևելով եզակիորեն ճիշտ Կարոտ հասկացությամբ:

Արդարև, այնտեղ ամենից ավելի զգացվում է «արյուն տրտմության», «անքնության»՝ կուրտի անլուելի շունչը.

...ինչ-որ թփի տակ

Իմ մակույթունից ծվեններ կան գե՞ն՝

Մուրված շաղի,

նվ անմոռուկի,

նվ խոտի տեսքով...

Ասպարեզ բերելով հուշերի, կարոտների, տեսիլքների «ոսկե շղթան», Դավթյանը՝ բուն հայկական օրնամիհետը շնչավորելուց բացի, իսկ նրա շնչավորման մեջ կան դասական խորության ու պարզության էջեր՝ «Անքնությանս մեջ ժայռեր էին...», «...Ու մինչև հիմա չգիտեմ հաստատ...», «Ո՛ր գերան է, սե պատ», «Եվ ես այդ գիշեր քնեցի մեր տան...», «Ես կալ եմ գնում», — հայրենական տան հենարանով բացում է իր աշխարհավերաբերմունքը, որին և, ինչպես ծննդավայրի անխորտակ կապին, լիովին պատշաճում է բոցավառվող, բայց անշեշ մորենու սահմանումը:

Բանն այն է, որ «աշխարհագրական ծննդավայրի» կորստյան թախծի և կարոտի վերապրումներից ավելի Դավթյանի այս շարքը հավասարապես կոչված է հայտնաբերելու «հոգեկան ծննդավայրի» ներգաղնիկությունը:

Վահագն Դավթյանն ունի կյանքի, բնության, աշխարհի «հրաշքներով» հիանալու-զարմանալու, աշխարհի ամեն մի քեցորի մեջ իսկ եղած գեղեցկությունը զգալու, ավելին՝ կյանքի հեքիաթային սկիզբը հայտնաբերելու և լույսի աղբյուրները ճանաչելու հազվագյուտ ձիրք:

Սա բնավ չի նշանակում, թե նրան անհարազատ, անմտաշելի է կյանքի դրամատիկ-մաքառող շունչը, թե, լույսից բացի, նրա աչքին չեն երևում կյանքի ստվերները, թե աշխարհը նա ներկում է «ծիածանով», նմանվելու դիցաբանական այն հերոսին, որ բոլոր առարկաները, ամեն ինչ դարձնում է ոսկի, դատապարտելով իրեն կործանման:

Ժիշտ հակառակը, Դավթյանի զգացումն ունի դրամատիկ-հոգեբանական խոր արմատներ, կյանքի գաղտնիքները ճանաչելու դրդապատճառները, կարելի է նույնիսկ ասել՝ ներգաղնիկության նրա հեքիաթը դեռ անկատար, անդաշն, հոգեկան բարձր սկիզբների կարոտ աշխարհի յուրօրինակ բանաստեղծական մեկնաբանություն է:

5

Ճշմարիտ բանաստեղծությունը, բոլոր դարերում, ապրում և շնչում է հոգեկոթով, պաշարները քաղում է պատմության տվյալ հատվածի հոգևոր բովանդակությունից, պիղծում և ասպարեզ է հանում բուցառսպես հոգեկան արժեքներ՝ շարժումներ և իրողություններ:

Սա բանաստեղծության անխափան զարգացման գլխավոր պայմանն է: Սա նաև այն վերին ճշմարտությունն է, որ բնավ ենթակա չէ տեղաշարժման:

Վահագն Դավթյանը, անկախ տարբեր տարիքների գրած բանաստեղծությունների նվազ կամ բարձր արժեքից, անկախ դրանց ինքնուրույնության աստիճանից (ինչպես ամեն մի բունաստեղծ, Վահագն Դավթյանը նույնպես «ազդեցության» լիցքերով է գնացել դեպի ինքնուրույնություն), արդեն իր գրական մուտքից եղել է հոգեկոթի քնարերգության դիրքերում, դեռ «էն գլխից» մերժելով մերժել է արտաբանաստեղծական վաղանցուկ և անբնական պատվաստները: Հոգեկան ներսուզման, Պ. Սևակի դիպուկ բառով՝ ներքնահայտության, տարերքը, իր իսկ բանաստեղծական վաղածանոթ շաղխում նոր աստիճան նվաճելով՝ «Տաղարան» շարքում:

Շարքը, ըստ էության, առանձին «սյուժետային պատումներից»՝ բանաստեղծական նովեններից կառուցված խոստովանանքային պոեմ է, որով պանծացվում են հոգևոր-զգացական այն արժեքները, որոնք անհրաժեշտ են մեծ կյանքի լիարժեքությանն ու ամբողջականությանը, այն արժեքները, որոնցով աշխարհը երևում է հարուստ և անհատների բովանդակությամբ:

«Տաղարան» շարքը անտուրախության խորքին կրում է պատմության արդիական հատվածի՝ ընթացիկ ժամանակի որոշակի կնիքը: Միայն թե այդ շարքի տաղերում ժամանակը երևում է ոչ թե արտաքին, «թեմատիկ», ականառու նշաններով, կամ էլ իրադարձությունների օրացուցային-սինխրոն (համաժամանակյա) արձագանքով, այլ ժամանակի «անտեսանելի» գույների ու գծերի հուզական թափանցման ձևերի մեջ:

Տաղերի հուզական ներշնչանքների կրողը, որին գրականության տեսության մեջ պայմանականորեն կոչում են «քնարական հերոս», այն անհատականությունն է, որը աշխարհին նայում է ոչ թե պղտորված, մշուշոտ, հոգնած աչքերով, այլ ջինջ, զուլալ, ինչ-ինչ տեղ նախնական հայացքով, որը կյանքի ընթացքը դիտում է ոչ թե իբրև մայրամուտային հոգեվարձ՝ դալկացող-խամրող-մարող գույներով, այլ իբրև լուսաբացի հայտնություն՝ լույսի ու գույնի զրնգուն խաղերով:

Վաղուց է ասված, որ Վահագն Դավթյանը կյանքի տարբեր երևույթների խճանկարում որոնում է նախ և առաջ այն եզրերը, որոնք թանձրացնում են բարձունքների ու հեռաստանների ներշնչանքները: Նրա ստեղծագործության միջանցիկ այս երակը ակոսել է նաև «Տաղարան» շարքը, որում, նյութի թելադրությամբ, տաղերը երևում են լեզենդային կառուցվածքով ու ութմերով:

Վ. Դավթյանը, իրապես, երևույթները բարձրացնում է հեքիաթի, լեզենդի աստիճանին: Սա բնավ չի նշանակում, թե նրա հեքիաթ-տեսիլքային կառուցվածքներում բացակայում են կյանքային չափանիշները, թե նրա տաղերի, այսպես ասած, լեզենդային ետնախորքում տեղ չունեն առարկաների իրական ու բնական տեսագծերը, իրական ու բնական կապերը:

Հեքիաթային աշխարհի ընկալման ու ճանաչման իր կերպն է, կյանքի սովորական առարկաներն ու երևույթները նոր, անսովոր չափումների աստիճանին բարձրացնելու բանաստեղծական կեցվածքը:

Ահա, օրինակ «Ձնծաղկի տաղը». բանաստեղծը գարնան ավետարեր ծաղկի «կենսազրույթյան» և «բնավորության» բացահայտման ճանապարհով յուրացնում է կյանքի հոգեոր շարժումների ու կապերի մի ամբողջական պատմություն: Այս տաղում, ինչպես և առհասարակ շարքի մյուս դրվագներում, ուշադրավ է կյանքը արարող ուժերի հաղթության, կյանքին լույս և բովանդակություն հաղորդող սկզբունքների գերազանցության ելակետը: Ձնծաղիկը այդ աշխարհազգացողության խորհրդանշանն է, ձմռան դուռնի հողմերի մեջ, մեն-մենակ, փխրուն ծուղիկը երազում էր բնության համատարած ծավալուն գարնան «կանաչ թրթիռ», «մանուշակների ծփանքը անափ», որպեսզի կյանքը լցվի համատարած հեքիաթով:

Ու տոն կլինի... Կենդան աշխարհն արեւի զանգից,
Հողը կդառնա հաց մի անսպառ, ու լույսը՝ գինի...
Բոլորը կգան, բոլորը կգան այդ իրախճանքին.
Բայց ինքը, ավաղ,
Մեռած կլինի...

Ձնծաղկին հատուկ «համասփյուռ» հատկություններով են օժտված բնության մյուս տարրերը, ինչպես ծառը, որը ներկայացնում է հողի ու երկնքի «զարմանալի առնչությունը» («Տաղ ծառի»), ինչպես ամպրոպը («Տաղ ամպրոպի»), որի կայծակի մեջ սիրո լույսն է թափառում, այն կայծակի, որի հանդեպ կուրծքն է բացում դարավոր կաղնին:

...Համ է մի վայրկյան ապրել բոցի պես, քան փտել դարեր,
Հրդեհվում է նա, կրակի թևով երկինք համբարձում
Իբրև կրակի մաքուր մարգարե...

Վ. Դավթյանի տաղերը ածանցում են այն բարոյախոսությունը, ըստ որի գոյության լիարժեքության ազդակները բոցի, խսրուկի, հրդեհի օրենքներն են:

Լինելով ոչ թե օրերի մասին պատմող, ոչ թե դրանց անցուդարձը վավերագրող, այլ ժամանակի հոգեկան արժեքները և իդեալները հայտնագործող, այդ արժեքների բարոյական դասերը մեկնաբանող, Դավթյանը, խստերկամ ճանաչող, բանաստեղծական և կարագրից բխող գեղարվեստական լուծումներ է բերում: «Վահագն Դավթյանը,—գրում է Ստ. Ռասսադինը,— բռնված է մարմնավորման ազահությամբ, մարմնավորել այս կամ այն բանը, ծառը կամ քարը, նա, ասես, ուզում է յուրացնել բազում կերպարանքներ, բայց ուշադիր նայեք. չէ՞ որ դա ազահությունն չէ, այլ շռայլություն, և ոչ թե այնքան մարմնավորում է, որքան վերամաշվաճում, որովհետև բանաստեղծը ոչ ավել, ոչ պակաս ընդունակ է հայտնաբերել, թե ինքը պատրաստ է ինքը չլինել. «Կապույտ ծաղիկ հմ, խրտ հմ ու սեզ, այնքան խոնարհ հմ, հող հմ ասես, այնքան թեթև հմ, անանձնական, որ բարի լույս հմ, որ ես չկամ»:

«Տաղարանը» այս առումով, անխառն ու անվթար դավթյանական գործ է: Հոգեբանության սուզումներից, երևույթների միջանկյալ մանրամասների նկարագրություններից ավելի շարքում առաջնային դեր են ստանձնում կառուցվածքի լայն, խոշոր գծերը, սուբային-հեքիաթային հնչերանգներն ու ռիթմերը. ինչպես, օրինակ, նժույգի տաղը.

Սլանում ես դու հեռու լեռների կանաչ երիզով,
Ուր արշալույսը շող ու շաղով է սեզերը օծել,
Քո աչքերի մեջ այդ արշալույսի տխրությունն է զով...

Սլանում ես դու...
Ու ծառս ես լինում, ու հողն ես փորում, ու խուլ վրնջում,
Հետո գլխահակ կանգնում ամայի լեռներին ի տես,
Եվ պայտերիդ մեջ նորից կայծերն են թափվել ննջում...

Նժույգի տաղի մեջ երևի թե ամենից ավելի որոշակի է արտահայտվել Վ. Դավթյանի Տաղարանին հատուկ ներքին դրամատիզմը, տրամադրությունների անցումները՝ մեղմ, «հանգիստ», «ներդաշնակ» տոներից դեպի տաք, բոցկլտացող, ահագնացող տոները, խաղաղ վիճակներից՝ հոգեկան անհանգիստ «պայթյուններ»:

Վահագն Դավթյանը այն բանաստեղծն է, որի գեղարվեստական կառուցվածքները չափազանց ազգային են, այնքան ազգային, որ դժվարանում ես դրանք պատկերացնել արտահայկական մշակույթի շրջանակներում: Իրապես, նրա քնարերգությունը արմատներով միտում է դեպի ազգային մշակույթի ամենավաղ շերտերը՝ մինչև հեթանոսական դարեր, մինչև «Վահագնի ծնունդ», մինչև միջնադարյան աշխարհիկ բանաստեղծության՝ Լույսի ու Արևի, Բնության ու Սիրո մեծարանքների, այստեղից մինչև Դանիել Վարուժան և Եղիշե Չարենց:

Հայոց բանաստեղծության դարից դար փոխանցված տոհմական շաղախի մեջ է նաև «Տաղսրանը»: Ժառանգականությունը վերաբերում է այդ շարքի և՛ բովանդակությանը, և՛ արտահայտման ոճին ու եղանակներին: Բովանդակությունը, արդեն սոսակներ, կյանքի ստեղծարար ուժերի հաստատման և աշխարհի պես-պես գույների ճանաչման բերկրանքն է՝ հայոց բանաստեղծության այն դոմինանտ գաղափարը, որը, այս դեպքում յուրովի բեկումներով, միանում է ազգային աշխարհազգացության լայն հոսանքին: Ժիշտ է ասված, որ «...Վահագն Դավթյանի գիրքը ժամանակակից է ոչ թե հրատարակման տարեթվով, այլ զգացմունքների համակարգով, միևնույն ժամանակ ասես գրված է անհիշելի ժամանակների առասպելաստեղծման ականատեսի կողմից»⁷:

Դալով «Տաղսրանի» արտահայտման ոճին, ապա նրանում դժվար չէ նկատել ոչ միայն միջնադարյան տաղասացության, այլև մանրանկարչության ու ճարտարապետության, մանավանդ տեսիլքի պես թուփանցիկ հայոց ճարտարապետության փոքր ձևերի որոշակի կնիքը:

6

Հայոց հին պատմության վրա բացված պատահանից այսօր շատերն են նայում: Խոսքը վերաբերում է գրչի մարդկանց՝ լինի նա պատմաբան թի գրող, հնագետ թե մեկնիլ: Այլ կերպ էլ չէր կարող լինել՝ մեր ժողովուրդը պատմական ժողովուրդ է:

Դեռ մեկ հարյուրամյակ առաջ Միքայել Նալբանդյանն է հպարտությամբ արձանագրել այդ ճշմարտությունը, տալով հետևյալ կոտ բանաձևումը. «...Իբրև ազգ անտիկյան հնք»:

Ժողովրդի պատմության անտիկյան հասակը—սա է, ըստ երևույթին, հոգեբանական այն դրդիչը, որ պարտադրում է նայել նաև հին դարերին, այստեղից դուրս հանելու ժողովրդի գոյության նախահիմքերը: Այս հոգեբանության հողի վրա էլ մեզանում, նաև գեղարվեստական գրականության մեջ, ընդարձակ տեղ է գրավում պատմական և պատմաավանդական նյութերի մշակումը:

Թեպետև շատերը՝ արձակագիր կամ բանաստեղծ, պատմական թեման համարում են դյուրամատչելի բնագավառ, բայց դա մոլորություն է: Պատմությունը նույնքան (եթե ոչ ավելի) դժվարին խնդիրներ է ներկայացնում գրողին, ինչքան ժամանակակից կյանքը: Խոսքը իսկական արվեստին է վերաբերում և ոչ թե «աշուտ-երկաթյան» բնույթի հեքիաթաբանությանը, որի շառավիղներն այսօր էլ օգտվում են «սև շուկայական» հարահուն գներից:

Սովորաբար պատմական թեմայի կարևորությունը հիմնավորվում է ժամանակակից կյանքը հուզող հարցերի ուղղակի պատասխանով: Դա պատմական թեմայի հիմնավորման այբբենական տեսակետն է: Ավելի խորունկն այն է, երբ պատմությանը նայում են ոչ միայն զուգահեռներ գտնելու, այլև ժողովրդի ժամանակակից կենսագրությունը հին արժեքներով լրացնելու նպատակով:

Ներկորդ գծի վրա է Վահագն Դավթյանի «Մուխ ծխանի» (1969) հավաքածուն:

Պատմության անհայտ ծալքեր վեր հանելու իմաստով բանաստեղծը ոչ մի նոր հայտնություն չի անում: Պատմիչների գրքերից կամ հինավուրց ա-

վանդություններից հայտնի դրվագներ են նրա գրվածքների նյութը: Մի դեպքում ~~դժ~~ հայոց շղթայակապ Արտավազդ թագավորի առասպելի հատվածն է («Ո՛ տայր ինձ՝ ասէր, գծուխ ծխանի»), մյուս դեպքում՝ Փառանձեմի և Գինի սիրո պատմությունը («Ասք սիրո և սրի»), երրորդ դեպքում՝ պարսից Շապուհ արքայի գերված կանանցի վերաբերյալ եղած զրույցը («Ճիւղմակ ձիավորը»), ապա Զվարթնոցի մասին պատմող ավանդությունը («Զվարթնոց») և, վերջապես, թոնդրակյան՝ աղանդավորական շուրժման կեց-պատմական, կես-ավանդական նյութը («Թոնդրակեցիներ»):

Մանոթ թեմաներ, որոնց մեկ անգամ չէ, որ դաբձել են հայ գրողներն ու մեկնելները:

Դիմելով այդ թեմաներին, Դավթյանն իր խնդիրը չի սահմանափակել ոչ պատմության հիշատակարան տալու, ոչ էլ պատմությունը ծանոթագրելու պատիվ մտեցումներով:

Ժողովրդի հիշողության նվիրական խորշերում պահված պատմական գրույցները նախ և առաջ նրա ազգային բնավորությունը ճանաչելու աղբյուրներ են: Մի դեպքում ճանաչվում է նրա հայրենասիրական անկոտրում կամքը, մյուս դեպքում՝ վեհանձնությունը, հետո՝ շինարարական ոգին և, վերջապես, բոլոր տեսակի շղթաներից դուրս նիստվող ազատության բռնկումը: Այս արժարժումներով հու կարծես թե հետամուտ է ժողովրդի հոգեկան աշխարհի կազմավորման ընթացքին, որտեղ հավասարապես իրենց տեղն ունեն և՛ զգացմունքը, և՛ միտքը, և՛ գեղեցկությունը, և՛ գործը, և՛ ծառացումը՝ ջտարի սրի ու քրիստոնեական խաչի դեմ, և՛ հայրենական սրբությունների պաշտամունքը:

Գաղափարական նման ուռաջադրությամբ Դավթյանի պատմական սրժարժումները գալիս-միանում են նրա ստեղծագործության այն երակին («...բայց ծնվեցի» և այլն), որին կարելի է տալ «ժողովրդի վերընձյուղում» անունը: Գալով երկու ծայրերից՝ ժողովրդի պատմաառասպելական հնությունից և նրա կյանքի ամենօրյա վերընձյուղումից, Վահագն Դավթյանի ստեղծագործությունը իրար է կապում հինն ու նորը, պատմությունն ու այսօրը, հողն ու դարը:

Թեև պատմական տարբեր ժամանակներ են ներկայացվում Դավթյանի գրվածքներում՝ առասպելական հնադարից մինչև քրիստոնեական խաչ ու խաչվառով ծանրացած միջնադար, բայց բոլորը ի մի են գալիս իբրև հայրենական ծխանի գոյության համար հայ ժողովրդի վարած «մաքառման սյուժեի» օղակներ: Սա վերաբերում է և՛ վերածնության շնչի առաջին լրաբերներին՝ միջնադարյան սղոթքների ու քրիստոնեական կուսանքների դեմ ծառացած թոնդրակեցիներին, և՛ սերը սրի դեմ պարզած մեծահամբավ նախնիներին, և՛ ազգային հպարտությունը ամեն ինչից վեր դասող մարդկանց, և շղթաների մեջ անգամ հայրենիքի մեծագույն իրավունքը հռչակած քաջ աշյուրին: Դեպի կառափնարան գնացող շղթայակապ Արտավազդի միակ բաղձանքը՝

Ո՛ տայր ինձ ծխանիս ծուխը սուր...⁸

իրենց հոգու մեջ կրում են բոլոր այն դրական դեմքերը, որոնց վարձագիծը դարձել է բանաստեղծի զննումների առարկա:

Զինի հայրենական կապույտ ծուխը, շեն լինի սիրո վայելքն ու հրկրի

արքայութիւն ստեղծելու երազը, լույսի ու երգի աղբյուրները: Հայրենի ծխանը սկիզբների սկիզբն է:

Մատենագրութեան մեջ կամ ժողովրդի ավանդութիւններում պահպանված տեղեկութիւններից վերաբաղելով կամ ամբողջական սյուժեներ կամ սյուժետային առանձին մոտիվներ, Դավթյանը դրանց տվի է ժանրային նոր կյանք ու նոր հնչողութիւն:

Իսկ ինչ ժանրով է նա յուրացրել պատմաավանդական նյութը:

Բացատրությամբ «Թոնդրակեցիների», որը նախնական տարբերակի դրամատիկական պոեմ բնորոշումից պահել է միայն (և իրավացիորեն) պատմական պոեմ անունը, մյուսները ժանրային նկարագրով ասքեր են՝ ասք հոգեկան ամբողջութեան, ասք մարդկային վեհանձնութեան, ասք զգացմունքի, ասք բանական լույսի և ազգային հպարտութեան:

«Թոնդրակեցիների» մեջ, ինչպես հատուկ է առհասարակ պոեմի ժանրին, լայն կտավի վրա երևում է պատմական ժամանակաշրջանը բնորոշ գույներով ու բնորոշ աշխարհայացք մտրմնացնող հերոսներով, միջնադարյան խավարը ճեղքող հոգեկան պրոֆիտներով: Այստեղ մի դեպքի տեղակ գործում է դեպքերի հարուստ շղթան՝ ներառնելով ժամանակի սոցիալական, քաղաքական, դավանաբանական երևույթներ: Մի խոսքով՝ «Թոնդրակեցիները» ժանրով պոեմ է:

Մյուս գործերը շունեն սյուժետային ճշուղավորումներ ու տարածումներ. մի դեպքի ու հոգեկան մի դրոթյան սահմաններում բանաստեղծն արտահայտում է իրեն զբաղեցնող ասքային գաղափարը:

Նկատի ունենալով դրանց բովանդակութեան դրամատիկ ընթացքն ու լուծումը, Վ. Դավթյանի այդ գործերը կարելի է խմբավորել նաև «փոքր դրամաներ» անունով:

Անացիւք, որ Դավթյանը նյութին չի մոտենում իբրև պատմութեան հիշատակարանի, Պատմական համարտութեան հետ միասին նրան մտահոգում է պատմութեան զգացողութիւնը: Դրանք հանդիս են գալիս կողք-կողքի, իբրև իրարահետ արժեքներ: Լավագույն օրինակը, անտարակույս, «Թոնդրակեցիների» պոեմի նոր տարբերակն է:

Պոեմի նախորդ տարբերակը ևս ուներ գեղարվեստական արժանիքներ, բայց ուներ մի էական պակասութիւն: Դա պատմական ժամանակաշրջանի հույժ սոցիալականացումն ու մոգեոնացումն էր՝ տեղ գտած իշխանուհի Փառանձեմի և ճորտ Սմբատի սիրային սյուժեի մեջ: Պոեմում անվերջ ու շարունակ արժարժվում էր ճորտական և իշխանական ժաշտումների սոցիալական տարբերութիւնը, որին տրվում էր նույնքան հասարակացված պատասխան, թե ոամիկն ու իշխանը հավասարապես իրավունք ունեն օգտվելու սիրո բարիքներից:

Պոեմում ընդարձակ տեղ գրավող այս դրվագը և դրանից ածանցված բարոյաբանական սրտառու զատողութիւնները՝ թե ճորտն էլ է մարդ, նա էլ կարող է սիրել, թե իշխանուհին էլ է մարդ, նա էլ է կարող դեմ գնալ իր արյան ձայնին, — բացի այն, որ չէր փայլում մտքի ինքնատիպութեամբ և չէր լայնացնում գրվածքի պատմականութիւնը, այլև հակառակը, թուլացնում ու նեղացնում էր գրքային կաղապարներով:

Հեղինակն զգացել է, որ սիրո ազատութեան այս դրվածքը հետագա դարերի, թերևս միայն Սայաթ-Նովայի ժամանակին բնորոշ գրվածք է («Ամեն մարթ իր սըրտին հավասար կուլի»)⁹, և հրաժարվել է դրանից:

«Թոնդրակեցիները» ինոր տարբերակը՝ համարյա կիսով չափ փոքրանալով, միաժամանակ նվաճել է ամենակարևորը՝ պատմության հարազատ շունչը:

Միջնադարի ամեն մի դար ունի իր բնորոշ գույնն ու գիծը: 9—11-րդ դարերը ոչ միայն խստակենցաղ կրոնականության, սպառնալիցության, երկրներից արքայություն հայցելու, եկեղեցական ծեսերի սաստկացման շրջանն էր, այն՝ նույն այդ սաստկացման պատճառով, նաև ծառացման ու փրկչական գաղափարների հրահրման ժամանակաշրջան էր: Գաղափարական այս կողմնացույցը ունենալով ձեռքին, Դավթյանը բանաստեղծական նուրբ տրամաբանությամբ վերադարձրեց է միջնադարում ծայր առած հակաճանության ոգին մարմնացնող աղանդավորական շարժման երևույթը:

Գաղափարական մյուս ցուցմունքը՝ միջնադարյան սոցիալական շարժումների կրոնական տարազի մասին, նույնպես օգնել է բանաստեղծին ավելի ճիշտ բացահայտելու աղանդավորների շարժման քաղաքական-ժողովրդական լայն բովանդակությունը: Թոնդրակեցիները իրենց առաջնորդի՝ Սմբատ Զարեհավանցու հետ միասին պոեմում երևում են թե՛ աստծո և մարդու միջև եղած միջնորդին՝ եկեղեցիները վերացնելու պահանջով, թե՛ ավելի լայն ծրագրերով, որ հանգում էր երկնքի արքայությունը երկրի վրա տեղափոխելու գաղափարին: Նրանց այս ծրագիրը, ինչպես երևում է պոեմի հյուսվածքից, ուներ առաջացման խոր արմատներ. Երկնային ճնշումներից ավելի ռամկական դասի վրա ծանրացել էին երկրային կապանքները՝ գերեվարություն, հարկահանություն, օտար բռնակալություն, մարդկային զգացմունքների բիրտ ոտնահարում և այլն:

Թեպետև թոնդրակյան շարժման մասին պատմությունը պահպանել է քիչ էլ քիչ տվյալներ, այն էլ աղանդավորների դեմ ուղղված նգովքների ձևով, բայց այդ քիչը լրացնելով դարաշրջանի հոգեբանությունը պարզող կողմնակի աղբյուրներով՝ դավանաբանական ճառերի, պատմական զրույցների, միջնադարյան քնարերգության տվյալներով, ինչպես և բանաստեղծական երևակայության ճախրանքով, Դավթյանը ստեղծել է հայոց պատմության երևելի դրվագի գեղարվեստական կառույցը:

Թոնդրակյան աղանդավորական շարժումը բնույթով վեճ էր իր ժամանակի դեմ: Այս բանը հիմնալի զգացել է բանաստեղծը և թոնդրակեցիների խռովությունը պատմականորեն հիմնավորելու համար ծանրացել է ժամանակի նկարագրի վրա: Ժամանակն են ներկայացնում և՛ օտարի ասպատակությունից ճարակված հայոց բնաշխարհը՝

Ամայի լեռներ,

Ամայի ճամփա, ամայի բլուր,—

և՛ Մանազկերտի շուկան, որտեղ հայոց գերյալների քարավանը դառնում է առուծախի առարկա, և՛ հնազանդության ու հպատակության պաշտոնական քարոզն ասող վանահայրը, և՛ Սիմավոն «նվաճող արեղայի» մատյանի մեջ գրանցված դառնակսկիծ ողբը՝

Եվ արդ, Հայոց աշխարհ, շունես խողաղություն,

Սավառնում է վրադ անագորույն մի ահ,

Ուրկանոցները քո լիքն են անմեղներով,

Եվ այրերդ խոհուն խենթանոց են նետված,—

և՛ սեահանդերձ վահականների ոգած աղոթքը, և՛ Քունձիկ արեղայի նյութած բանասարկությունը, և՛ պառակտության սերմերը հոգում ծրարած թոնդրակեցիներին աղվեսակերպ խարանելու հրեույթները:

Նույն այն դաժան ժամանակն է խաչում Սմբատ Զարեհավանցուն, որը ծառացավ նրա կապանքների դեմ իբրև ոգու մարտիկ՝ Ռիջնադարի հայ իրականության մեջ գցելով մաքսութան ու լույսի, վերածնության ու ազատության սերմեր:

Այս մեկնաբանությամբ՝ թոնդրակեցիներին իբրև ժամանակի հակաճառության ոգին մարմնացնող աքսորյալների ու դատապարտյալների մեկնաբանությամբ, Դավթյանը լուծում է գեղարվեստական կարևոր խնդիր. նա տալիս է ոչ թե շարժման ու Զարեհավանցու սոսկական կենսագրությունը, այլ բուն էությունը՝ կրոնի դեմ սկսած դատաստանի Ռիջից կայծակող գոյության երկրային ձևերի հաստատման ոգին:

Ամեն մի բովանդակություն ճանաչվում է մարմնավորման ձևի միջոցով: Սա գեղարվեստի այբուբենն է: Միաժամանակ հարկ է հաշվի առնել դժվարությունը, մանավանդ, երբ գործ ունես պատմության այնպիսի սուր երևույթի հետ, ինչպես թոնդրակյան խռովությունն էր: Այդ դժվարությունը հավանորեն ճաշակել է «Թոնդրակեցիները» հեղինակը և նոր տարբերակում՝ նվազեցնելով դեպքերի քանակը, ուժեղացրել է պատումի կպոսային երակը:

Եկեղեցու հավիտենական փառքը սուսանող և սովորական մարդուն երկրի աստվածություն հռչակող, — իսկ թոնդրակյան աղանդը հետապնդում էր երկնային շղթաներից մարդու ազատագրման նպատակը, — այդ երևույթը գեղարվեստորեն յուրացնելու ամենաճշգրիտ եղանակը էպիկական վեպն ու լայնահունչ ոճն է: Էպոսային արտահայտությունն առանձնապես ցայտուն է երևում պոեմի նկարագրական հատվածներում, ինչպես Թոնդրակի նժույգների վարդի նկարագրության մեջ.

Եվ պայտերը կայծի խրճեր հանում քարից,
Ապառաժից հուր են հանում ու խանձահոտ:

Եվ պայտերը ծեծում ամուսն գետինը շոր,
Խուլ վնգոց են կորզում հողից,
Կորզում մի խուլ, ա՛նեղ մի բոթ:

Եվ բաշերը նժույգների ալեվետում
Ու փոխվում են ծփուն բուքի
Ու բաշերը նժույգների կտ են նետվում

Ու խառնվում հեծյալների
Մաղ-մորուքին:

Մումբա ճամփան ոլոր-մոլոր՝
Թոնդրակն ի վար ձգված պարան,
Մումբա ճամփով վարգում են խուլ
Նժույգները փրփրաբերան...

Մումբա ճամփան վնգում է խուլ,
Տնքում են խուլ գետին ու քար,
Եվ փոշին է Մումբա ճամփի
Ջգվում դեղին հառաչի պես,
Հորանջի պես ձգվում երկար...

Էպոսային շունչը հրևում է նաև ժամանակի կենցաղը ներկայացնող հատվածներում, որոնց ցայտունացման համար բանաստեղծը դիմել է միջ-

նադարյան սկզբնաղբյուրներին՝ Մովսես Խորենացու Ողբի, Ֆրիկի Գանգա-տի, Գրիգորիս Աղթամարցու Այգու, Իրզնկացու Արեգուկի, Քուչուկի Հայրեն-ների, Լաստիվերտցու Հառաշանքի տառադարձության եղանակին,—պատմու-թյան վավերական նյութերով կենդանազարդելու նույն պատմության էջերն ու լուսանցքները:

Բայց այդ ամենը քիչ կլինեին, Լթի էպոսային մեկնաբանությունն և լու-ծում շունհնար Սմբատ Զարհհավանցու կերպարը: Սա էլ հենց «Թոնդրակի-ցիների» ամենակարևոր հայտն է: Պոեմում Զարհհավանցին երևում է իբրև ժողովրդի մաքառման և ծառացման ուժը խտացնող, կրտսեր Մհերի զարմից սերած հերոս, զնդաններում կայանված ազատության արդարադատ փրկիչ, ժամանակի դեմ պարզված «ահլ խարազան»: Թոնդրուկյան շարժման զը-խավորի էպոսային մեկնաբանությունը պոեմում ունի երեք կետ՝ փրկչի հայտնությունը, նրա երկրային զայրույթը և, վերջուպես, խառնությունը.

Ու երբ խաչվածը մի վերջին անգամ
Աչքերը բացեց,
Ամպած Լրկնքում շանթը թևածեց,
Ամեն ինչ մի պահ ողողեց, օծեց
Լույսով իր շողուն,
Եվ ինչ-որ մի տեղ ապառաժի դեմ
Իր շեղբը ջարդած,
Մահացավ հողում...

Հայոց ժողովրդական վիպերգության շունչը երևում է նաև Դավթյանի ասքապատումի մեջ: Ժողովրդական ասմունքը, ինչպես հայտնի է, առաջին հերթին կարևորում է եղելությունը, դիպվածը՝ նրան համապատասխան բա-րոյաբանական հավելվածով, և հակառակը՝ պակաս կարևորություն է տալիս եղելության մասնակիցների հոգեբանության նրբերանգներին: Մի խոսքով՝ ժողովրդական ասմունքը տալիս է հղելության բարձրաբանական և ոչ թե խորաբանական: Զի կարելի ասել, թե Դավթյանը իսպառ անուշադրության է մատնում իր ասքապատումի ներքին գալարումները, բայց նրա ասքերի հիմ-նորոշ որակը ավանդությունների ոչ-հոգեբանական, այլ ասմունքային լայ-նագիծ մատուցումն է:

Ավանդության էպիկական ոճի թանձրացումներ են նրա բոլոր ասքերի «մուտքերը»՝ երեք գուսանների հանդիսավոր մուտքը («Ասք սիրո և սրի»), հազար-հազար հանգերով հայտնվող գուլժը («Ճերմակ ձիավորը»), երկինքն իր թևերին առած արծվի ճախրանքը («Զվարթնոց»), «Մուխ ծխանի» ասքի արևապաշտության արարողությունը.

Եվ պղնձն հազար շեփոր պարզվեց ծագող արեգակին,
Եվ պղնձն արեգակից փայլատակեց հազար ծնծղա,
Եվ շեփորներն այդ պղնձն ղողանջեցին միանգամից,
Միանգամից ծիծաղեցին ծնծղաները պղնձաձայն...
Ու երկնային աներեւոյթ զորքի նման
Գունդը զնդին գումարելով,
Հազար-հազար այիք տալով,
Հոխորտայով ու ձիայով,
Ղողանջներն այդ ահագնացան
Ու գնացին նվաճելու երկինքն արար:
Պղնձաղեմ հազար քութեմը ծունկի եկան միանգամից,
Միանգամից ծունկի եկան հազար կրակ քրմուհիներ,

Մունկի եկան ու ոգեցին արևի դեմ.

— Փա՛ռք քեզ, արև, օրհնա՛նք քեզ, Ռա՛...

Պատումի առասպելական շունչը տարածվում է նաև ասքերում նկարագրվող եղելությունների վրա, որոնք ներկայացվում են ֆոլկլորային գեղագիտության գործողությունը առանց հոգեբանական մանրամասների հանրածանոթ սկզբունքով: Այս ոճի կերտվածքներ են «Մուխ ծխանի» և «Ասք սիրո և սրի» գործերը, որոնցում պատմվող դեպքերի բարոյական խորհուրդը (մի դեպքում՝ հայրենի ծխանի առաջնությունը, մյուս դեպքում՝ սիրո դեմ բարձրացած սրի դատապարտումը) ավանդությունը դնում է ներկայիս պահանջարկվող արժեքների շարքում:

7

Արդեն «Անկեզ մորենի» գրքից սկսած Վահագն Դավթյանի ստեղծագործության մեջ հուն բացեց տեսիլային արտահայտամիջոցը, որն ավելի լայնացավ և խորացավ հաջորդ ժողովածուներում, մասնավորապես «Լույս առավոտի» գրքում: Տեսիլայինի պարբերական հղումները բացատրվում են նրկու հիմնական դրդապատճառով. նախ՝ երևույթների, իրերի, հարաբերությունների հոգեբանական խորացման, երկրորդ՝ ազգային բանաստեղծության նախահիմքային կերպերի վերադարձով: Այս հանգույցում Դավթյանը արժանի ժառանգորդն է շարենցյան ավանդների, որը ՁՈ-րդ դարասկզբի տասական թվականներից մինչև ստեղծագործության վերջին հանգրվանը՝ «Գիրք ճանապարհին», հավատարիմ մնաց տեսիլային ձևակառուցվածքներին, հնագույն ժանրատեսակը նորոգելով պատմական նոր ժամանակներին բնորոշ բովանդակությամբ: Գեղարվեստական հնագույն արտահայտչակերպի նորացման դավանանքին է նաև Դավթյանը: Այդ դավանանքի ամենախոսուն էմոլշներն են նոր գրքի մեջ տեղ գտած երկու տեսլապոեմ՝ «Գիշերային զրույց Գրիգոր Նարեկացու հետ» և «Տհնդ»:

Միջնադարյան («հազար թվականի») բանաստեղծի հետ բացած զրույցի բուն շարժառիթը ժողովրդի կենսագրության՝ ազգային պատմության որոշակի գաղափարական շերտերի հայտնագործումն է:

«Զրույցի» սկիզբը տարուբերվում է երկու բեռների՝ նշանավոր ճգնալայացի Հույսին ուղղված օրհնաբանության և նրա ավանդած «մեղքերի» դատապարտման միջև: Մեծարելով Նարեկացուց ճառագած հզոր Հույսը, բանաստեղծը շրջադարձ անցումով բանավեճ է բացում նրա հետ.

...Ու ես որի ունեմ, քնն ունեմ քո դեմ,
Ծա գանգատ ունեմ և ունեմ անեծք.
Ինչո՞ւ սուզվեցիր
Դու աստվածային ոլորտն այն վսեմ,
Ինչո՞ւ բերեցիր ու դրիր մեր մեջ
Այս խիղճը անեղծ...

Մի ականթարթ տրվելով սրի և ասպատակի դավանանքին (սա, ըստ էության, շարենցյան «պղնձյա գալի», այսինքն՝ ամուր, զորեղ, մաքառող ոգու դավանանքի տարբերակն է), Նարեկացու տեսիլքի հետ զրույցը լարողը զրդշման մեղայական խոսքեր է ուսում իր «քենի» կապակցությամբ և այս սահմանակետից էլ անցնում հայոց պատմության գերակշիռ գաղափարի, այդ

պատմության մի ծայրից մյուսն անցնող վերաբերմունքին, որով առաջին տեղում է լույսի հավասարեցումը Կյանքին, մարդկային գոյությանը:

Լույսի և Կյանքի հավասարեցումից է ծնվել պոեմի հետևյալ ճշմարտությունը.

Քո աստվածն ինքն էլ
Խտացած լույս էր ու լույսի գումար,
Քո մատյանն ինքն էլ
Տառապած շուրթով լույս է բարրառում,
Ամեն ինչ կյանքում սպառում ունի,
Ունի վերջ ու մահ,
Եվ լույսը միայն շունի սպառում...

Այս ճշմարտությանը տեսիլքում հետևում են մի շարք այլ ճշմարտություններ: Նաև այս մեկը, որը ստեղծագործության, այսպես կոչված, «գաղափարական նեցուկն է»՝

Ու մեզ մաքրեցիր,
Որ դառնանք վերին լույսին արժանի, —
Որ անդունդներից հանենք բարության աստղերը կորած,
Եվ մեր քարը բիրտ,
Որ պիտի դառնար լոկ ոխ ու ժանիք,
Լույսի սյուն արինք,
Հրաշքի խաչքար
Ու խղճի խորան...

Շատ կարևոր է հոգևոր սկզբի, իբրև գոյության անմրցելի արժեքի, բանաստեղծական մեկնությունը: Ընկշտ է, հոգևոր սկզբի առարկայական մարմնացումների վկայակոչումների արանքում, յուրօրինակ «գաղափարների» ժամանակ, բանաստեղծը նորից ու նորից անդրադառնում է նարեկացու «մեղքերին»՝

Ջրահ էր մեզ պետք,
Դու մեզ աստըծո լույսը հագցրիր,—

և այլն:

Ջրույցի գլխավոր հունը որոշողը, սակայն, աչքի նման «զիգզագներն» են, այլ Հույսի, Խղճի, Բարության, Արդարության փառաբանությունները, հոգևոր այն գանձերի, որոնք հայոց պատմության տառապանքից անցնելով Տառապողի էության խորքերը, նրա իսկ շուրթերով հռչակեցին «աստվածային» գոյության չափանիշներ:

Դրիգոր Նարեկացու էությունը դարերի ընթացքում ունեցել է այլևայլ գաղափարական մեկնարանություններ, որոնք, ի վերջո, հանրագումարվում են կամ «մուսլ հանճար», կամ «լուսարար հանճար» հասկացություններում: Վերջին՝ «Լուսարարի» պատկերացումը, որի վրա հենվում է Դավթյանի տեսլապոեմը, ունի ժողովրդական ծննդաբանություն: Ժողովրդական ավանդազրույցներում և պաշտամունքային արարողություններում է նարեկացին հռչակվել իբրև համապարփակ, փրկարար լույսի աղբյուր: Դավթյանի վերաբերմունքը համահնչուն է դարից դար թանձրացած ժողովրդական պատկերացմանը:

Եթե «Ջրույցը» միտում է դեպի ազգային պատմության մի շարք տիրապետող շեշտերի հայտնագործումն, ապա դարձյալ տեսլապոեմի կանոն-

ներով կառուցված «Տենդը» ունի ինքնակենսագրական ատաղձ: Բանաստեղծի անքնությունը, նրա մտապատկերների մեջ խուժած այլևայլ տպավորությունները ստեղծում են տենդային կենսավիճակ: Հենց սկզբից պետք է ասել, որ առհասարակ շփազանց դժվարին և բարձր վարպետություն պահանջող խրնդիր է Տենդի՝ հոգեկան անհանգիստ, ակեղծվող ութմերի գեղարվեստական յուրացումը:

Վարպետությունից բացի, պահանջվում են նաև կենսական-ճակատագրական՝ «ցավահարույց» գրգիռներ, հոգեկան ապրումների զիզազաձև, ոչ ներդաշնակ ընթացքն ի մի բերելու կարողություններ:

Արդարև, Դավթյանի «Տենդը» շարահյուսվել է ճակատագրական-տեսիլքային գրգիռների հիմքի վրա. իրար են բերված զգացմունքային ներհակ, բայց այդ ներհակություններով իսկ ներդաշնակ շերտեր, որոնք միմյանց հաջորդում են զգացմունքային տոնայնության ոչ միանշանակ ալիքներով՝ բոցկըլտացող, հազնացող ութմերից մինչև մեղմօրոր, խաղաղաշունչ, դաշնություն ձգտող ութմերը: «Տենդը», հեղինակի իսկ մեկնությամբ, իր կյանքի՝ ճակատագրի պատումն է, կենսագրության տարբեր հանգրվանների հանգուցային կետերի կենտրոնացումը, այն պատումն է, որտեղ կենսաբանական և հոգեբանական անհրաժեշտությամբ մտապատկերների վրա ծավալվում է վերհուշերի շնորհատվող շղթան: Բնականաբար, վերհուշերի շղթայի առաջին օղակը հեռավոր, անվերադարձ ծննդավայրի հախնական տպավորություններն են՝ բարակ մի սղջիկ, գետափին կանգնած մի տղա, լուսազարդ, շաղոտ առավոտ, կապտագույն հավքեր, սպիտակ գառ, ոսկե գետակ և այլն և այլն: Հեռավոր եզերքի ումենուպարզ, ումենաերազային, ումենահարազատ և, միաժամանակ, հախնական այս տպավորություններին հետևում են գիշերային արթնացման սուր, կնճռոտ պահերը, դարձյալ հիշողության կծիկներով՝ «Այդ ով էր... Որ քսան տարեկան մեռավ, Հանճարեղ տրտունջը ոգեց...», «Հիշում ես, աշխարհում մի օր Ապրել է պոետ մի գանգուր, Երգել է Շահանե ու սեր, Դաշտային անամոք թախիծ...» (II, 409) և այլն: Հուշային վերապրումներին հետևում են՝ կյանքի, առհասարակ գոյության իմաստի հայտնագործմանը կոչված բարդ ու խորհրդավոր զուգորդություններ:

Ու քունս թեթև էր այնպես,
Ես ասես ամպերից կառելի
Ու թեթև փառերի նման
Բարձրանում, վեր էի հառնում...
Այդպես է, ասում են, երբ մարդ
Քնի մեջ սկսեց սառչել,
Ինքն այդպես անկշիռ, թեթև,
Մահն այդպես անցավ է դառնում...

Եվ, այսպես, տեսիլքի պարունակներում տինդի՝ բոցավառման գալարքով, հաջորդում են կենսագրության մյուս հատվածները, և «ցավից» հետո գալիս են հաշտության պահերը:

Ես գիտեմ, հաճախ է այդպես՝
Մի աղբյուր, շաղոտ մի ծաղիկ
Կամ գարնան ամպրոպ մի մաքուր,
Կամ անհայտ, անծանոթ մի կին
Հայտնվում է հրաշքի նման,

Քեզ հանկարծ փրկում են ցավից.

Ու կրկին աշխարհը անցավ,

Ու հաշտ է աշխարհը կրկին...

Բանաստեղծի անքնությունը ասպարեզ է կոշում նորանոր զուգորդություններ՝ արցունքի հրեղեն ծաղկի, կարոտից արտասվող նժույգների, սրբի գլուխը սկուտեղի վրա բռնած Սայումեի, «նավգիկին» ու «Լեռան աղոթքը» կիսատ թողած բանաստեղծի, նարեկա վանքի ճգնավորի և այլն, կերպար-խորհրդանշաններով: Զուգորդական խորհրդանշանները տանում են մեծ, անհանգչելի Կարոտի փափերը, դեպի հայրենի տունն ու հովիտը, գետինն ու երկինքը, դեպի կապույտն ու լուսը: Ի վերջո, միմյանց են մոտենում սկիզբը և կարոտը, նշանավորելով ինքնակենսագրության վերածումը ժամանակակից կենսագրության:

Նարեկացու ոգու հետ բացած գիշերային զրույցից և իր ճակատագրի տենդային բացահայտումից բացի, տեսիլքային արտահայտչության հիմքի վրա են կառուցված «Լույս առավոտի» ժողովածուի այլ էջեր նույնպես, ինչպես Պարույր Սևակի մասին պատմող «Կրկնվող հրազը», ինչպես «Հանդիպում պատանության հետ», «Անհայտ կղզիներ», «Երկիր՝ գաղտնարան», «Բանաստեղծի աստղը» շարքերի այլևայլ հղումները:

Մասնավորապես, ցնցող տպավորություն են թողնում մեռած մոր «գիշերային այցը» ներկայացնող հրկու բանաստեղծություն: Տերյանական հայտնի բանաստեղծության բանալիով («Այս գիշեր կրկին մայրըս մեռած...») Դավթյանը բացում է մեռած մոր գիշերային այցելության բուն խորհուրդը:

Այս գիշեր եկել էր նորից,
Եկել էր իմ մայրը մեռած,
Եկել էր, թեթևել էր վրաս
Ու ձեռքը դրել էր սրտիս,
Ասում էր.

— Քո վրա երեկ

Տեսել եմ ես մի շար երազ
Ու եկա, որ ցավի տանեմ,
Որ վրադ աղոթեմ, որդիս:

Աչքերդ հանգել են մի փիշ,
Մազերդ մոխիր են դարձել,
Կռպերիդ, տեսնում եմ ահա,
Թառել է թախիծը դեղին,
Երեխ ինձանից հեռո
Քեզ մենակ ու որբ են կարծել
Ու հացիդ լեղի են խառնել,
Ու գինուդ խառնել են լեղի:

Այս նույն նյութով Դավթյանը գրել է քրեատմատիական արժեքի մի այլ բանաստեղծություն.

Նա այդ գիշեր մինչև լույս խոնարհված էր սնարիս,
Դեռ ինձանից հողմի հոտ ու ծխի հոտ էր գալիս,
Վառողի հոտ էր գալիս սպիներից իմ ցավոտ,
Իսկ իմ բարձից՝ մանկության ու մայրական ձեռքի հոտ...

Մոր «գիշերային այցի» թիմայով գրված բանաստեղծությունները, ինչպես նաև սիրային վերհուշերը՝ պատանության պարզ ու նախնական տե-

սիլքային վերապրումները, պարունակում են դրամատիկական լիցքեր: Այլապես բանաստեղծությունները չէին ունենա այրող շունչ, հոգեկան գալստրքի նշաններ, զգացմունքների շիկացումներ:

Նորագույն հայոց պոեզիայի խորաթափանց ու ճշգրիտ մեկնաբաններից մեկը՝ էդ. Մեծելյատիսը, Վահագն Դավթյանի պոեզիան բնութագրել է նաև «երկրային ու ոգեղեն» խոսքով:

Սա, երևի թե, ամենուղիպուկ ու ստույգ սահմանումներից մեկն է, մանավանդ, տեսիլների կապակցությամբ: Իրապես, բանաստեղծի զգացմունքների ու մտորումների ուշխարհը բացառապես հենվում է երկրային հիմքերին, իսկ ցանկություններն ու իղձերն արտահայտվում են «ոգեղենացած»: Այս միացությունից էլ կառուցվում է տեսիլքը, որ տեղ ունի նաև գրքի մյուս շարքերում: Օրինակ, «Անհայտ կղզիներ» շարքում: Այստեղ տեղադրված «Ամպրոպի կարոտ», «Դաշտի կարոտ», «Գույների կարոտ», «Ձյան կարոտ», «Աղբյուրի կարոտ» բանաստեղծությունները, թեև ունեն իրական-երկրային դրողապատճառներ, սակայն, այնպես են մեկնաբանված, որ հունդես են գալիս յւրօրինակ ֆանտաստիկական շաղախով՝ իբրև տեսլական հայտնություններ:

Գեղարվեստական նույն սկզբունքով են հյուսված նաև «Լույս սուսվոշի» շարքի տաղերը, «Երգի ծվեհներ» շարքի մանրանկարչական խտացումները, մանավանդ հայ ժողովրդի գոյության «առեղծվածը» մեկնող «Երկիր գաղտնարան» շարքի բանաստեղծությունների փունջը: Վերջինիս խորագիրն անգամ հուշում է նրա գեղարվեստական լուծումների ուղղությունը: Հայոց պատմությունը, իրապես, «գաղտնարան է»՝ բազում գաղտնիքների, որոնց հայտնագործությունը դարեր շարունակ եղել է հայոց բանաստեղծության գլխավոր մտահոգություններից մեկը: «Գաղտնիքների» գրական-գեղարվեստական վերծանումը թուփ առնելով 20-րդ դարասկզբից՝ Հովհ. Թումանյանի, Սիամանթոյի, Վ. Տերյանի, Ե. Չուրենցի, Վ. Թեքեյանի ներշնչանքներից, լայնահուն շարժում է դարձել նորագույն բանաստեղծության մեջ: Այս ասպարեզում ևս իր խոսքն է ասել Վահագն Դավթյանը, գրելով բանաստեղծությունների ու պոեմների շարքեր, որոնցում, իմ տպավորությամբ, առանձնառիվ է հատկապես «Հայաստան» ասքը: Նոր գրքում նույնպես կան հետաքրքրական վերծանումներ՝ հայոց պատմության գերիշխող դասերի բացահայտումներով («Ձայն իմ արյան», «Նիբրող մայրենի լեզվին», «Հայոց լիզու», «Հայոց լեռներ», «Կայծքար», «Երգող խաչքար», «Տագնապ» և այլն):

Գրականության տեսությունը, ինչպես հայտնի է, դասակարգում է երկու տեսակ՝ բանաստեղծական խոսք և արձակ խոսք: Առանձնացնելով երկու տեսակը, առաջնությունը տալիս է բանաստեղծական խոսքին՝ վերջինիս իմաստային խտացման ու լիակատարության, պատկերային նշաններով երևույթը կամ առարկան մարդկային հիշողության մեջ ամրապնդելու համար:

Վահագն Դավթյանն այն բանաստեղծն է, որ էսպես զգում է բառային համաձայնությունների ներքին էությունը, այդ համաձայնությունների միջոցով բացահայտվող զուգորդական բովանդակությունը: Նրա տեսիլներն ինքնին զուգորդություններ են, որով յուրացվում է բանաստեղծության գլխավոր խնդիրը՝ համադրականությունը (սինթեզը), որը բոլոր ժամանակներում և ոճային բոլոր տարբերակներում եղել է (և մնում է) իսկական բանաստեղծության գլխավոր սկզբունքն ու նախադրյալը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը բնութագրելիս, թերևս, կարելի է բնաբան դարձնել «Կայսրան» պատմվածքի՝ գյուղից հեռացած, գյուղ վերադարձող ուսանող և լրագրող հերոսի հետևյալ մտորումը. «Գրողը տանի, մտածում էի ես, գնացել մտել են ծմակները. ոչ՝ գիտեն աշխարհում ինչեր կան, ոչ՝ ուզում են իմանալ... Խոտ են հնձում, խոտ են դիզում, կով են պահում, մթերում են յուղ, պանիր, միս, կաշի, էլի խոտ են հնձում, խոտ են դիզում... Գոնե գծին (երկաթուղուն—Ս. Ա.) մի քիչ մոտիկ, մի քիչ դեպի ապրեին։ Գնացել, ծրմակում տեղ են գտել»¹։

Սա հերոսի «անեծքը» չէ, իհարկե, այլ նրա թախիծը, կարոտը, նրա գերզգայուն, խիղճը շարժող վերաբերմունքը գյուղաբնակների հակատագրի հանդեպ, այն մարդկանց, որոնք ծվաբել են քաղաքակրթության բանուկ կենտրոններից հեռու, «կուսական» Մակուտում։ Այսուամենայնիվ, ծմակում ապաստանած այդ մարդիկ ոչ Ա. Բակունցի մթնաձորյան եզերքի անգետ-անհաղորդ բնակիչներն են, ոչ էլ Ստ. Զորյանի որոշ պատմվածքների գեղջուկները, որոնք շփոթվում են «գրսի աշխարհից» ստացվող ամեն մի նոր տեղեկությունից։

Մաթևոսյանի Մակուտի բնակիչները, թեև մեծ պատմության եռուզեռի մեջ չեն, սակայն իրենց կյանքի բոլոր քայլերով և հոգեկան-ֆիզիկական շարժումով, բոլոր թրթիռներով այս կամ այն շափով հաղորդակից են քաղաքակրթության նորություններին, ենթակա են նրա անկասելի ազդեցություններին։

«Այս գյուղը հազար թելերով կապված է աշխարհին»՝ Մաթևոսյանի գրած առաջին իսկ գեղարվեստական շնչի նախադասություններից այս մեկը շափազանց նշանակալից է ու տարողունակ՝ հատկապես նրա աշխարհայաց-



Հրանտ Մաթևոսյան

քային դիրքը պարզելու առումով: Մի դեպքում՝ աշխարհից ոչինչ չիմացող և իմանալ չցանկացող գեղջուկներ, մյուս կողմից՝ աշխարհի հետ հարուստ և բազմազան «շփման կետեր» ունեցող գյուղական համայնք, որն իրավունք է տալիս գրողին Մմակուտը համարելու մեծ աշխարհի մանրակերտը:

Ո՛չ պարտադրա է, ո՛չ էլ դիրքերի, պատկերացումների հակասություն: Ամեն ինչ իր տեղումն է:

Մմակուտցիները հիշարժան են և՛ իրենց համար նվիրական, ամենից էական, ամեն բանից վեր աշխատանքով (ժամանակ էլ շունեն ծանրութիթև անելու «աշխարհի բանը»), և՛ իրենց կուսական բնակավայրը մեծ աշխարհին կապող ինքնագիտակցության թաքուն զգացողությունների բնական փայլով ու ճշգրտությամբ, և՛ իրենց մարդկային էությունը:

Հր. Մաթևոսյանն ասել է. «Համոզված եմ, որ աշխարհի սմենացավոտ հարցերին կտրելի է պատասխան տալ՝ սյուժետային առումներով բառացիորեն չհեռանալով Մմակուտից»: Այնուհետև. «...յուրաքանչյուր Մմակուտ իր մեջ պարունակում է աշխարհի ամբողջ բարդությունը»:

Ռուս քննադատ Ալլա Մարչենկոյի հետ ունեցած և հանիրավի աղմուկ հանած (բացասական գրգիռներով) հարցազրույցում արտահայտած այս միտքը Մաթևոսյանի համար ոչ թե սովորական հոնտորական պերճախոսություն-գեղգեղանք է, այլ հարազատ ու կայուն, խորապես փաստարկված ու իմաստավորված գեղարվեստական դավանանք:

Մմակուտի պաշտպանությունը գրողի պատասխանն էր այն «մեկնիչնե-րին», որոնք այդ աշխարհը համարում էին նեղ, անձուկ, սահմանափակ: Բանի էությունն այն է, որ իր գրական տեսադաշտը «սահմանափակելով» «Մմակուտի աշխարհագրությամբ», հայոց բնաշխարհի ու բնանկարի որոշակի տեսագծերով, Մաթևոսյանը մշտապես ընդարձակում է ժմակուտյան տարեգրության սահմանները, ասպարեզ է տալիս նորանոր մարդկանց ու նորանոր դիպվածների, գեղջկական հումայնքի բարքերի ու կեցության ձևերի միջոցով հասնելով հիմնարար, անանցողիկ եզրակացությունների՝ աշխարհի ու մարդկային հոգու շարժումների վերաբերյալ:

Իր գրական գործունեության տևողությունը հաշվվում է քսանհինգ տարի: Այդ ընթացքը՝ նկատի ունենալով նրա արձակի գաղափարական-բարոյախոսական և գեղարվեստական-արտահայտչական ներքին տեղաշարժերը, կարելի է բաժանել երեք շրջանի՝ 60-ական թվականներ, 70-ական թվականներ, 80-ական թվականներ:

Ստեղծագործության ամեն մի շրջան ունի ոչ միայն արժարժած խընդիրների տոանցք, այսպես կոչված՝ գաղափարական էպիկենտրոն, այլև նյութի արտահայտման եղանակների իր կերպը, ձևագրի և ոճի ուրույն գծանկարը:

60-ական թվականների ստեղծագործության համար (այս թվականների հաշվեկշռի մեջ են մամուլում տպագրած մի շարք ուրվագծային, հեզնական շնչի մանրանկարներ և 1967-ի «Օգոստոս» գիրքը) այդպիսի գլխավոր՝ հանգուցային կերպար-գաղափար է բեռնաձին՝ սխա-պես արտահայտություններով, բազմազան տարբերակներով:

70-ական թվականների ստեղծագործության՝ «Մտերը» (1978) և «Մեր վազը» (1978) գրքերի պատումային շարքերը թաթախված են մարդկային կեցության «սկիզբների», «արմատների», «տոհմի կանչի», «մաքառման»,

«ինքնահաստատման» և հարակից գաղափարներով, իսկ նոր շրջանում, որի սկիզբը «Տաշքենդ» («Անձրևած ամպեր») և «Տերը» գրվածքներն են, իբրև առանցքային գաղափար-կերպար առանձնանում է հայրենի բնաշխարհի, հրկրի Տիրոջ հասկացությունը:

Բեռնաձի, սկիզբ-առմատ, տեւ. այսպիսին է Հրանտ Մաթևոսյանի արձակի զարգացման շղթայի պատկերը:

Քոլոր այս գլխավոր գաղափար-կերպարները արդեն տեղ ունենին ստանարյուն հրահանգիչների կնքած «ոմի Հրանտ Մաթևոսյանի» գրական մուտքի ուժեղ վավերագրի՝ «Ահնիձոր» երևելի ակնարկի էջերում, տեղ ունեին իբրև սերտաճած, անտրոհելի հասկացություններ:

Այն գրվածքի էջերում, որում, Անդրեյ Բիտովի դիտումների համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը երևում է իր հետագա ստեղծագործության բոլոր էսկան նշաններով: Բիտովը «Ահնիձորը» համեմատում է հողի մեջ արմատներ նետած այն ծառի հետ, որը աճում է մշտապես և ամեն անգամ հավելում ծառերի թվաքանական-տարեկան օղակները:

Ահնիձորյան խոր արմատից, իրապես, ձգվում և տեսք են առնում Մաթևոսյանի արձակի ճյուղերը, այս անգամ, իհարկե, ոչ թե իրական բնական վայրի (գրողի ծննդավայրի), այլ պայմանական տեղավայրի՝ **Մականթի** անունով: «Աշխարհագրական իրադրությանը, — գրում է Ա. Բիտովը, — փոխարինում է գոյաբանական իրադրությունը»³:

2

Եվ այսպես, «Ահնիձորի» բանաստեղծական-գունակարչական և կենցաղային-առօրեական տեսագծերի հետքերով, նրա «ակունքներից» սկիզբ առնելով, հայտնվում են «Մենք ենք, Մեր սարերը» վիպակը և «Օգոստոս» («Բեռնաձիեր») վերնագրված պատումների շարքը, 60-ական թվականների արձակի հանգուցային կերպարով՝ **Բեռնաձիերով**:

Կյանքի դրամատիկական շնչի խոր թափանցումներով իսկ այդ արձակը առավելապես հակված է դեպի հովվերգությունը, դեպի «20-րդ դարի պաստորալի ռոմանտիկան»:

Առաջին հերթին՝ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը:

Իհարկե, Անդրեյ Բիտովի «20-րդ դար. հովվերգություն»⁴ հոդված-գիմանկարի նշանակետը ոչ թե անցած գնացած, հեռավոր-ասպետական ժամանակների հովվերգությունն է՝ «դրախտային» գունագծերով, այլ 20-րդ դարինը, երբ գործում են ժամանակակից բարդ ու բարդացող կեցության բնորոշ օրենքները, երբ արտահայտվում են նորագույն սոցիալական, հասարակական ու հոգեկան կյանքի առանձնահատուկ հոճվածքները:

Դրամատիկական դժվարին իրադրության մեջ, մարդկային ծանրից էլ ծանր հոգսերի և ուժգին տխրությունների մեջ Մաթևոսյանը անկասելիորեն որոնում է մարդու, բնության, աշխարհի հովվերգական դաշնությունը, որոնում է ասքային-անխաթար-ունդարդ վաղեմի իրականությունը՝ իբրև իդեալ-հանգրվան: Սակայն նույն այդ իրադրությունը արձակագրին երևում է մերթ իբրև գլխավոր շրջված «հովվերգական» եզրք»՝ «հովիվների ինքնավար հանրապետություն», մերթ իբրև խաթարվող-փլուզվող իդիլիա, մերթ իբրև ամենաիրական, ամենատուրական ժամանակակից գյուղաշխարհ՝ ուր աս-

տիճանաբար պակասում են հեթիւթիւնները, ծղրիղիների հրգը, կապտամշուշ ամպերը, անտառային արջերը, հնավանդ գեղեցկութիւնները և մնում է թախիծը. «Ձորերի վրա մի այնպիսի մեղեդի է կախում անտառը»:

Դա «կորուսյալ աշխարհի», տխրութեան, թախծի էլեգիական մեղեդին է, որը և արձակագրին հուշում է բռնաձիւների պես-պես «սյուժեները», կամ ավելի ստույգ՝ բռնաձիւների կերպարները, նրանց յուրօրինակ երկխոսութիւնը (եթե նկատի ունենանք, որ Մաթևոսյանը հենց սկզբից էլ սյուժետային կառուցվածքների գրող չէր. նրան անմատչելի մնաց հետեւողականորեն, օղակաւ օղակ ընթացող, «ներդաշնակ» սյուժեների արվեստը):

Բռնաձիւների առաջին կերպարները հայտնվում են դեռ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում՝ ի դեմս անտառամիջյան հովիվների, որոնք օրնիբուն սարերում կոխվ են տալիս բնութեան դեմ՝ հանուն մարդու և նույն այդ բնութեան, քաղաքակրթութեան և բնական, անաղարտ գոյութեան ներդաշնակութեան: «Հովիվների ինքնավար հանրապետութիւնը», որ վիպակում հանդես է գալիս իդեալի դերով, բնավ էլ հովիւրգական իրականութիւն չէ, ինչպես արդեն նշեցի, այլ խորապես դրամատիկ կեցութիւն:

Թեև հովիվների սարվորային յուրահատուկ միջավայրում գործում են այդ միջավայրի բարոյական բարձր օրենքները, այդուամենայնիվ, այստեղ ևս թափանցում են նորդարյա բարքերը՝ ի դեմս համագոյուղացի գննարկի օտարացման, համագոյուղացի հաշվապահի անձնապաշտութեան, համագոյուղացի ուսուցչի ինքնակալութեան, անաշխատ կենցաղին վարժվող, գոլոր բաղաբում որոնող համագոյուղացիների:

Կյանքի ընթացքը անկասելիորեն ստեղծում է բախումային իրադրութիւն:

Բախման «շարժառիթը» մեծ իրողութիւն չէ՝ գողացված շորս ոչխարներ են, որի համար ոչխարների տիրը՝ Ռեազը, ստացել է հովիվների հատուցումը: Ո՛չ տերն է դժգոհ, ո՛չ հովիվները, — նրանք քվիտ են: Բայց... այս «անմեղ» պատմութիւնից մեծ գործ է սարքվում, բրեւական օրենքի կետերով հիմնավորվում, հովիվները կտրվում են բանից-գործից, և սկսվում է հետաքննութիւնը, որի գլխավոր դերը հանձնարարվում է միլիցիայի լեյտենանտին: Սա էլ, ինչպես ասում են, գեղջկական «զարմից» է, վերապրում է գյուղական-սարվորային կենցաղի ու բնութեան գեղեցկութիւնը, սակայն հանուն օրենքի տառի հարկադրված է դեմ գնալ իր իսկ մարդկային էութեանը, խլացնել ազատ բնութեան զավակի ներքին ձայնը: Վիպային ներհակութեան մի ծայրում բնութեան ազատ զավակներն են՝ աշխատանքի «ծառաները», մյուս ծայրում՝ օրենքի տառը մարմնացնող ուժերը, որոնք, ծնյալ «շարեր» չլինելով, կատարում են ոչ այնքան բարի գործողութիւններ:

Այս սուղամով վերին աստիճանի բնորոշ մանրամասն է լեյտենանտ քննիչ Հակոբյանի ակամա մասնակցութիւնը իշխանի եզնների փրկութեանը: Օգնելու համար լեյտենանտը, — ասվում է վիպակում, — պետք է իր էութեան մեջ հաղթահարեր մի շարք արգելքներ. հախ այն, որ ինքը օրենքի պաշտպան է, իշխանը՝ օրինազանց, ապա՝ իշխանը «թեկուզ հանցագործ, մեղք է». անուհետեւ եզր ոչ միայն միս է, այլև ուժ ու գեղեցկութիւն, վերջապես՝ եթե եզր սատկի, իշխանը պետք է հատուցի եզան զանգվածի չափ հատուցում: Միլիցիայի քննիչը ի հայտ է բերում զարմանալի քնքուշ և մարդկային խոր համագգացում հովիվների հանդեպ, նրանց հարցաքննութեան ընթացքում

ձևակերպելով մարդու և օրենքի իր ըմբռնումը. «...հս էլ եմ օրենքի ձեռքին, իշխան չա՛ն, դու էլ ես օրենքի ձեռքի՛ն, բոլորս ենք օրենքի ձեռքին: Օ՛րենքի՛: Ես չեմ լինի, դու չես լինի, օրենքը կլինի, օ՛րենքը՛: Հանցա՛նք ես գործում՝ պիտի տա՛ս պատասխան: Այդպես է, օրենք հնարողն է իր հնարածին պատասխան տալիս: Օրենքը վեր է ամեն ինչից»:

Շարադրելով վիպակի սյուժեն, Հրանտ Մաթևոսյանը դրա միջոցով հայտնագործում է գործող օրենքներից մեկի բարձր օրենքը՝ ժողովրդական-ավանդական պատկերացումներով ամրապնդված աշխատանքի գաղափարը իբրև կեցության հիմնական չափանիշ:

Հովիվներին վհատեցնում է քաղաքաբնականների վարքագիծը, որոնք «աշխարհը շինել են հաշվապահություն»: Այս առումով դիպուկ մտնրամասն է դատախազին Զավենի ուղղած մեղադրանքը. «—Հաշվապահ եք, հաշվապահ... Ձեզ հետ գլուխ դնիլ չի լինի, մեղալ եք հավաքում, պատվոգիր եք հավաքում, կենսագրություն եք հավաքում ու դառնում տեր...»:

Եվ մեղադրյալները դառնում են մեղադրողներ... հասարակական արատավոր բարքերի, պորտաբուծության, անտարբերության, անաշխատության: «Դատավորը հարցնում էր, մեղադրյալներն իսկույն էին. «մե՛զ ինչու ես հարցնում, մենք հո մեղադրյալ չենք»:

Մեղադրյալ-մեղադրող հարաբերության նման շրջադարձով գրողը ավելի քան որոշակիացնում է վիպակի հանգույցային՝ բեռնաձիերի մոտիվը, այն մարդկանց, որոնք բնիկ, տոհմական անտուռամեջքի են, այսինքն աշխատողներ. «դու ես՝ քո աշխատանքը, քո սարե՛րը, քո ոշխա՛րը...»:

«Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակում Մաթևոսյանը արժարժում է հաև գյուղի-սարերի «Հովիվների հանրապետության» փլուզման խնդիրը, Անտուռամեջի հեռանկարի խնդիրը իբրև նորագույն սոցիալական մեծ շարիք: Ահա-զանգով էլ փակվում են վիպակի էջերը. «...կինը Զավենի վիզն անընդհատ ծռում է դեպի քաղաք. «Պավլին որ էնտեղ ապրում է, մենք չե՛նք ապրի, շարժվիր, հս մի գործարանում հավաքարա՛ր կաշխատեմ»: Իշխո՛ն, Իշխո՛ն... Իշխոնն էլ է աչքը գցել քաղաքին: Իհա՛րկե, Իշխա՛ն, քաղաքն իստանց քեզ դժվար է ապրում, քնում է, արթնանում՝ Իշխանն ինչո՞ւ չեկավ: Գնա՛, Իշխան, քաղաքի հրապարակում կանգնիր ու շվշվացրու: Գիշերներն արթնացիր ու պատուհանից հովվական խուլիով ուղեկցիր սպանդանոց թշվոռ հոտը»:

Գեղարվեստական առաջին իսկ վավերագրերից հայտնի դարձավ Մաթևոսյանի խոր ու հնազանդ հավատարմությունը կյանքին, վերջինիս հընշումը նրա ձեռագրի վրա: Գրականությունը, ըստ նրա հայեցվածքի, ոչ թե սուտ բառախոսքերի, քաղցրօրոր նիրհի, զանգուլակ-պաճուճանքների հավաքածու է, այլ իրականության խորագույն արժատների ճանաչում: Նրա այս հայեցվածքը տեսական բավարար հիմնավորում գտավ «Այսպես կոչված գյուղագրության մասին» բանավեճային հոդվածում, որը նուև պատասխան էր իր ընդդիմախոսներին, մանավանդ ընդդիմախոսների այն առաջադրությունը, որի համաձայն ժամանակակից գրականության հեռանկարը իբրև թե քաղաքագրությունն է, իսկ գյուղագրությունը գրականության համաբանական միայն արժանի փաստ:

«Գյուղագրության-քաղաքագրության» վեճերի օրերին Հրանտ Մաթևոսյանը շարադրել էր արդեն «Բեռնաձիեր» հայտնի շարքը: «Բեռնաձիեր» շարքի պատումներով սկզբնավորվեց Մաթևոսյանի հարազատ գե-

դարվեստական-ազգագրական-մարդաբանական միջավայրը (այդ եզերքում տեղադրվեցին և՛ Ահնիձորը, և՛ Անտառամեջը՝ իր տարեգրության առաջին հանգրվանները):

Մմակաության եզերքը բառացիորեն յղողված է կյանքի անմարելի շընչով՝ գեղջկական համայնքի խոսք ու զրույցով, դեպքերով ու դեմքերով, բուսական և կենդանական աշխարհի գույներով, կին ու տղամարդով, հողով ու սարերով, եղանով ու բահով, հնձվորներով, հովիվներով, դարբիններով, այգեպաններով, քաղաքաբնակ հովեկներով, մի խոսքով «գեղջկական էթնոսի» ամենաբազմազան, ամենաբնորոշ հակատագրերով:

Մմակուտի իրականությունը, ինչպես հիանալի ցուցադրում է գրողը, ոչ միայն մեկընդմիջ կաղապարված կյանքի ցուցադրական մակետ չէ, այլև զարմանալիորեն ինքնատիպ աշխարհ է, որտեղ ամեն ինչ հոսում է և վերանորոգվում, ամեն ինչ քայքայվում է և դիմափոխվում, ամեն մի երևույթներքին թելերով կապված է մյուսների հետ: Դա բառիս բուն իմաստով իսկական ժողովրդական կեցություն է՝ մարդկային ճակատագրերի մի յուրօրինակ շղթա, որի ընթացքով սրձակագրի խորաթափանց հայացքը որոնում է բռնաձիբի երազների և իրականության կետերի բախման ամենադրամատիկ հանգույցները:

Հրանտ Մաթևոսյանին «գյուղ-քաղաք» հարաբերությունից ավելի մտահոգում է մարդու ճակատագիրը, նրա էության մեջ պահպանված կամ չպահպանված մարդու էության հայտնաբերումն՝ մարդկայնության, եթե էլ ավելի առաջ գնանք՝ մեծ գոյության հաստատման խնդիրը:

Բոլոր բռնաձիբի մաքուր երազանքը հիմնալի է արտահայտված Ալխանունով ձիու (համանուն պատմվածքից) թաքուն «մտորոմների» միջոցով. «Լինե՛ր մի կանաչ հովիտ, մեջը մի հստ աղբյուր: Անդրոն (ձիու տերը—Ս. Ա.) այդ հովտի տեղը չիմանար: Այդ կանաչ հովտում, աղբյուրի մոտերքը, արածեր մի կարմիր ձի: Ոչ ոք չիմանար, ուր այդ ձին Ալխոն է, բայց դա լինե՛ր Ալխոն: Արածելով պտուղներ հովտում, ջուր խմե՛ր, պոչով բշեր մի էրկու հատիկ ճանճը, թախծե՛ր, պառկե՛ր արևի տակ կանաչ հովտում սատկածի պես, աղվեսը գար պազեր հեռվում, կասկածելով ու չկասկածելով լպստեր շըրթունքները և այդ ժամանակ Ալխոն հո՛ շփոռացներ լայն ոռնգերով. աղվեսի լեզվին ճաքեր: Ալխոն աշխույժով կանգներ կանաչ մարգում՝ հովտի ծայրին արածելիս լինե՛ր լայնգավակ մուգ կարմիր զամբիկը: Արածե՛ր Ալխոն կանաչ հովտում, պառկե՛ր կանաչ բուրմունքի մեջ, սպիտակ ամպեր լողային վերևով, լինե՛ր տխուր ու գեղեցիկ: Ու հետո բանին գայլերը. կուշտ ու բարի Ալխոն նրանց շտանջե՛ր, ինքը շտանջվե՛ր, իրեն նրանց տար ուտելու, թող ուտե՛ին»:

Ալխոն, ինչպես արձակագիրն է մի առիթով նշել, ոչ թե «մարդկայնացված» կենդանի է, այլ «կենդանակերպ» մարդ, որի ուտե՛րին, ծննդյան իսկ օրից, ծանրացել են կյանքի անվերջանալի հոգսերը՝ բռնները:

Հսկայական բռն ու բարձով ծմակուտցի «աղվես» Դիքորը Ալխոյի հետ ճանապարհ է ընկնում դեպի Ղապախ: Դժվարամատչելի, զառիվեր կեռմաններով ճանապարհ է, Ալխոն ծերացած, հալից ընկած ձի, հանգամանք, որը, ի վերջո, շարժում է Դիքորի կարեկցանքը: Ինքն էլ, ինչպես երևում է պատումային շարադրանքից, նույնպիսի Ալխո է, նույնքան շարժարկած, նույնքան աշխատավոր, ինչպես Ալխոն: Դիքորը, տարիքն առած այդ գյուղացին, իր հաշվի տերն է, իր հոգսերի հետ, դարձյալ բռնաձիբի տոհմից: Նրան

խոր ատելութիւնն է պատճառում մարդկային «նոր տոհմը»՝ անաշխատ պորտաբուծներին, փափկակենցաղ քաղքենիներին և անհոգ քեֆչիներին տոհմը. «Ձորում, քարերի մեջ, գետը մրմնջում էր, աղջիկների մայրը գլուխը ծնկներին ոչ այն է նիրհում էր, ոչ այն է տխրում ջրերի վրա ու իր սպիտակ ոտքերի տակ, աղջիկներից մեկը խռովել էր ու նիհար մեջքը կեռած գրկել ծնկները, մյուսը խոտոր մտցնում էր նրա ականջը և խուլ ու խզված ծիծաղում, և քույրը, շրթունքներն ուռցրած, շուռումուռ էր գալիս նստած տեղը, վիթխարի մարդաթողը անում էր իր փափուկ պտույտները արևի տակ, իսկ Ալխոն կանգնել էր ու թախծում էր: Եվ այդ ամենը հանգած ու իզուր էր, ինչպես շաշխատող ջրաղացի ջուրը, ոտքի վրա փառող ծառը, տակին փռված արսւ շունեցող արևը: Գետակը պիտի բուժանված լինի մարգերի մեջ, աղջիկների մոր դիրքը իսկական բուրդ լվացողի էր, աղջիկները պիտի մոռ հավաքեն, հանդի տանձ հավաքեն, խոտ հավաքեն, հնձվորի համար պիտի ջուր տանեն, վիթխարին պիտի կանգնե դեզի տակ ու խոտ տար դիզողին, կամ թե չէ... Գիքորը կանգնեց, նայեց-նայեց և ժպտալով ու գլուխը թափահարելով գնաց դեպի Ալխոն:

— Պարապութիւնից սատկում ես,— ասաց Գիքորն Ալխոյին,— Ղազախի ճամփան միտդ է՞»:

«Պարապութիւն» վերաբերյալ միտքը բռնածի Գիքորի համար մի ամբողջ «փիլիսոփայութիւնն է», վարքագծի դավանանք, ինչին հանգում են նաև մյուս բռնածիները՝ սալլ սարքող Անդրոն և հնձվորուհի Մարիամը («Օգոստոս»), լրագրող Հրանտ Քառյանը և նախագահը («Կայարան»), քաղաքային կյանքի հրապույրներից հրաժարված Փոքր հորեղբայրը («Իժուլգա, նժուլգըս»), Սիմոնը, մյուսները:

Մակուտի համար վարքի շափանիչ է աշխատանքի շափանիչը:

Զգրված մի օրերի համաձայն այստեղ աշխատանքը գնահատում են իբրև կյանքի «շարժիչ ուժ»:

«Անդրոն սալլ է սարքում»՝ հասարակ մի գործողութիւն, որը արձակագրի գրչի տակ ձեռք է բերում մեծ բովանդակութիւն:

Այդպես սարողունակ են աշխատանքին-գործին, վերաբերող մյուս մտքերը. օրինակ, կնոջ և տղամարդու գործի հիերարխիային վերաբերող հետևյալ դատողութիւնը. «...Աշխենը կին է, տան տղամարդն Անդրոն է: Աշխենը չի խառնվում տղամարդկանց գործերին: Իրենց հաշիվներն իրենք գիտեն: Աշխենը կին է, կով է կթում, ոչխար է կթում, սպասում է Անդրոն փայտ բերի... Ժին վերաբերում է Անդրոյին: Անդրոն փայտ չի բերում՝ Աշխենը վիզը ծուռ կսպասի...»:

Հրանտ Մաթևոսյանը գեղեկական աշխատանքը ներկայացնում է իբրև կյանքի շարունակելիութիւն անհրաժեշտ տարր:

«Ընդհանրապես ինձ գրուվում են ուժեղ բնավորութիւնները, կրքերի բախումները, կյանքի լարված դրամատուրգիան»:

Արձակագրի այս խոստովանութիւն փաստաւորում են նրա «բռնածիների» պատմութիւնները. օրինակ, «Օգոստոս» պատմվածքի Մարիամ-Անդրո-Աշխեն փոխհարաբերութիւնները, հատկապես այդ կապի վերջաբանը, երբ Աշխենը մի կողմ է քաշում աղջիկ ժամանակվա իր ընկերուհուն՝ Մարիամին, այնքան է ծեծում, որ Մարիամը հագլիվ է ոտքի վրա կանգնում՝ «Հետո ջուր խմեցրեց Աշխենը Մարիամին, իր սանրը տվեց մազերը սանրելու, կապեց նրա գլխաշորը և դուլներն ինքը վերցրեց...»:

կամ հիշենք մտերմական զրույցի այն տեսարանը, երբ Անդրոն խորհուրդ է տալիս Մարիամին:

«— Մարիամ...—ասաց Անդրոն,— Մարիամ, կովն ի՞նչիդ է պետք, ինչու՞ ես կով պահում, Մարիամ: Ծախիր, գնա մուրդի: Գնա աղջկադ հետ փսիդ տանն ապրիր, ինչու՞ ես քեզ շարշարում, Մարիամ: Քանի՞ անգամ ես ապրելու, հիմար: Քո ի՞նչ բանն է կով պահելը, Մարիամ: Մարիամ,—գլուխը կախ ասաց Անդրոն,— էլ շալակով խոտ չբերես, քեզ մի՞ սպանիր, Մարիամ»:

Հրանտ Մաթևոսյանը առաջարկ է հանում Ծմակուտի ցավը, տառապանքը, անեկդոտը, հեգնանքը, զրույցը, անուրջը, ֆարսը, կատակերգությունը, դրաման,— ամեն, ամեն ինչ, վերջին հաշվով՝ իրականության բազմազան ու բազմաեզր ճշմարտությունը՝ հանուն ժողովրդական կյանքի հոգևոր ու բարոյական արժեքների պահպանության, հանուն Ծմակուտի «մարդկայնության», հանուն անխաթար գեղեցկությունների, ոչ թե «գյուղի և քաղաքի հակադրության», այլ մեծ, հարուստ, գեղեցիկ կյանքի գոյություն:

Այս «փիլիսոփայություն» համոզիչ ցուցադրումն է «նժույգս, նժույգս» պատմվածքը՝ Փոքր հորեղբոր «հակասական», բայց այդ հակասություններով իսկ միասնական կերպարով, այն կերպարով, որը, թեև ապրում է քաղաքի՝ Թիֆլիսի, կենցաղի հրազանքներով, բայց, ի վերջո, էություն միջից դատարկում է օտար-խորթ տարերքը և մնում հավատարիմ բեռնաձիերի տոհմին, իր ներքին տարերքին:

Հրանտ Մաթևոսյանի առաջին տպագրությունները ոչ միայն աննկատ չանցան, այլև դարձան քննադատական ասուլիսների առանցք:

«Ահնիժորի» պատահարից հետո քննադատական շրջապատույտի մեջ ընկան և՛ «Մենք ենք, մեր սարերը» վիպակը, և՛ «Օգոստոս» շուրքի պատմվածքները՝ հարուցելով իրարամերժ, ծայրահեղորեն հակադիր մեկնաբանություններ:

Մի կարծիքի համաձայն, Հրանտ Մաթևոսյանը նոր ուղղություն էր բացում ժամանակակից հայոց արձակի ավանդական նկարագրում, բերելով բովանդակության, ձևի, գրելակերպի իրական գեղեցկություններ, վերին աստիճանի ինքնանման, ժամանակակից ձևագիր. մեկ ուրիշ կարծիքի համաձայն Մաթևոսյանը շարունակում էր ավանդական-«պահպանողական» գյուղագրությունը, արձակի զարգացումը շրջում էր դեպի հտ, դեպի նախապապերի «անզարգացածություն» շրջանը, ինքն էլ դառնալով գրական «արհեստական միֆ»...

Հայ իրականության բուռն ու կրքոտ բանավեճերի օրերին ռուսական մամուլը պարզապես հեղեղվեց Մաթևոսյանի ռուսերեն թարգմանությունների մատենախոսություններով:

Այդ մատենախոսությունների գլխավոր շեշտը նոր արձակագրի հայտնությունն էր, որին ոչ միայն տեղ էին տալիս խորհրդային գրողների ամենաընտիր անունների պահուստակում, ժամանակակից արձակի զարգացման միտումներին և հեռանկարներին նվիրված գրական տեսություններում, այլև չէին քաշվում նրա անունը գնելու այնպիսի անունների կողքին, ինչպես և Տոլստոյը (Անդրեյ Բիտովը ասում է, որ «Ալխոյի» առանձին տեսարաններ գրված են «զարմանալի տոլստոյական ուժով»)՝, Ն. Վ. Գոգոլը («Նովի միր» ամսագրի գրախոս Գ. Տրեֆիլովան ոճի առանձին եզրեր կապում է «գոգոլյան ուղղության» հետ)⁶ և այլն և այլն:

Քննադատության ոգեշնչված պաթոսի հարուցիչը ոչ այնքան ձեռագրի ինքնուրույնությունն էր, ոչ այնքան «գրական հնարանքների» կիրառումն էր, որքան ամեն մի գրականության շափանիշների շափանիշ՝ գեղարվեստական ճշմարտությունը, որն ի դեմս Մաթևոսյանի գտավ իր անվերապահ և ուժեղ մարմնացնողին:

Ի տարբերություն կյանքը մակերեսից հերկողների, Մաթևոսյանի գրիչը ամրացավ նյութի խորություներում, առաջին հերթին մարդկային հոգեկան աշխարհի կամ «կենդանակերպ» մարդու խորքերում, նվաճելով բնավորությանը իբրև արվեստի վերին օրենք և այդ բնավորությունից ածանցված գաղափարական-բարոյախոսական հետևություն:

Մաթևոսյանը ռացիոնալիստ չէ իր գեղարվեստական կողմնորոշումներով, այն գեղագետը չէ, որը նախ ստեղծում է գրվածքի «գաղափարական կմախքը», կառուցվածքը, հետո նոր միայն այդ կառուցվածքին ձև ու մարմին տալիս գեղարվեստական մանրամասներով: Մաթևոսյանը իրականության անմիջական դիտորդ է և նույնքան անմիջական մեկնաբան. նա նյութից, իր ճանաչած-զգացած, նկարագրած նյութից է գնում դեպի գեղարվեստական «բանաձևը», դեպի գաղափարների մթնոլորտը:

Ստեղծագործական այս «գաղտնիքը» ճշմարիտ, մեծ, հարուստ գրականության նախապայմանն է:

3

Արվեստի ու գրականության այդ հզոր, ամենակարող և ամենաբանուկ «գաղտնիքին» տիրապետելով՝ Հրանտ Մաթևոսյանը սկսեց իր գրական կենսագրությունը: Զափազանց «անակնկալ» էր «Комсомолец» թերթի թղթակցի հետ ունեցած նրա հարցազրույցի⁹ մի կետը. մինչ գրողների մեծամասնությունը, այսպես կոչված, «թեման», «նյութը» համարում է ածանցային՝ գեղարվեստական մյուս տարրերի հարաբերությամբ, Մաթևոսյանը հենց «թեմային տիրապետելն է» համարում ամենաառաջնայինը, դրա հետ կապելով գրողի հաջողության սկզբնապատճառը:

«Նյութի», «թեմայի» յուրացումներով աչքի ընկավ նաև Մաթևոսյանի ստեղծագործության 70-ական թվականների հատվածը:

Ստեղծագործության այս շրջանի նշանաձողերն են «Մտերը» և «Մեր վազը» հալածաթուղթերը, երկուսն էլ տպագրված 1978-ին, մեկը իբրև «մեծական», մյուսը իբրև «պատանեկան» ընթերցանության գրքեր:

Լինելով հիմնականում վերլուծական-փիլիսոփայական տարերքի գրող, Հրանտ Մաթևոսյանը, այնուամենայնիվ, հակված է նաև դեպի երևույթների քնարական-ոռոմանտիկական ընկալումը («Արջը», «Միամիտ պատմություն» էտյուդներում, «Մենք ենք, մեր սուրբերի» հովվական-սարվորային կյանքի դրվագներում, «Բեռնաձիերի» հերոսների լուսի երանգափոխում, հայոց կապույտ, կապտամշուշ, կապտաերակ բնաշխարհի նկարագրություններում):

Ստեղծագործության նոր շրջանում, իհարկե, չեն վերադարձնում քնարական տեսագծերը, մանավանդ Մոսկուտի բնության պես-պես կողմերը ներկայացնող հատվածներում, սակայն ինչ-որ տեղ դրանք նվազում են և, հակառակը, ուժեղանում են վերլուծական պատմային շեշտերը:

Առաջին պատկերների նկարագրական տարերքին և զրնգուն, պարզա-

լուր, հեգնական հնչերանգին հատկուպես «Մատերը» գրքի պատումներում փոխարինում են փիլիսոփայական հնչերանգները:

Ինչպես և առաջին շրջանում, գրողի արձակը զարգանում է մարդագրության և կենդանագրության ուղղություններով, երկու ուղու մով էլ ի հայտ բերելով գեղարվեստական նշանակալից արժեքներ:

Պատումից պատում, դեպքից դեպք Մմակուտը ավելի ու ավելի է հայտնաբերում իր ներքին, բազմաշերտ, բազմակողմանի կոտորվածքը:

Հովիվների պարզակենցաղ «հանրապետությունից» մինչև «Աշնան արևի» («Երկրի ջիղը») մարդկանց տարբերազիրք դասավորությունը, «Բեռնաձիներից» մինչև «Գոմեշի» և «Կանաչ դաշտի» փիլիսոփայական սուգումները, գյուղական էություններից մինչև «Սկիզբի» և «Մատերի» բարդությունները, — սա մի դինամիկ, դժվարասահ ընթացք է, ուր ճակատագրերը (մարդկային և կենդանակերպ բնավորությունները) երևան են գալիս ավելի ցայտուն ու ներքին տարողությամբ ավելի հարուստ:

Հրանտ Մաթևոսյանը՝ խոր համոզվածությամբ, մարդու էությունը մեկնաբանում է ոչ այնքան ժառանգական-գենետիկական հատկանիշներով, ոչ այնքան բնագոյներով ու «հոգեկան գրգիռներով», որքան լայդ էության վրա իր ուժեղ դրեշմը դրած սոցիալական հանգամանքներով. նրա պատումի բոլոր հերոսները ոչ միայն «ազատ» չեն, այսպես սուսած, «գրոխի ազդեցություններից», այլև իրենց արարքներով, վարմունքներով արտահայտում են հենց այդ «ազդեցությունների» հետևանքները:

Նրա հերոսների համար Մմակուտը աշխատանք է, կյանք ու ճակատագիր: Դրա մի ուժեղ դրվագն է «Աշնան արևը»:

Այս վիպակի հայերեն ամսագրային հրատարակությունն ուներ «Երկրի ջիղը» վերնագիրը, որն, իմ տպավորությամբ, ավելի ստույգ է արտահայտում նրա գեղարվեստական բովանդակության էությունը:

Քննադատությունը՝ մեզանում և այլուր, անհամար անգամ անդրադարձել է այս վիպակին՝ գերազանցորեն Աղունի կերպարի կապակցությամբ: Իրապես, Աղունը կրում է վիպային խնդիրների ծանրությունը: Այս իսկ ճշմարտության պայմաններում, սակայն, մի տեսակ ստվերում է մնացել Սիմոնի կերպարը՝ «Աշնան արևի» և առհասարակ Մաթևոսյանի ստեղծագործության ամենահետադարձական, ամենահամակրելի, ամենախնայող կերպարներից մեկը:

Եթե կարելի է այսպես ասել՝ Աղունը վիպական հյուսվածքի բուն կենտրոնում է, իսկ Սիմոնը՝ եզրիում, թեև երկուսն էլ հավասար դեր են կատարում: Աղունը, արձակագրի մեկնաբանությամբ, Մմակուտի խռովարար, մոլեգնող, մաքառող ոգին է, Սիմոնը՝ նազանդ, խոնարհ տարերբը:

Խառնվածքային այս տարբերությամբ իսկ նրանք ապրում են նույն հոգսերով, նույն ուղղությամբ: Վիպական պատումի ձևը Աղունի «մեմուարն» է անցած կյանքի՝ որքի մոսկովյան, խորթ մոր հալածանքի, հարսնության օրերին վիճակված անմարդկային վերաբերմունքի, Սիմոնի հարազատներից ատաղսած վերավարանքների, մի խոսքով՝ «շան կյանքի» այլևայլ եղրերի դրվագներով:

Աղունի հուշերի կծիկը բացվում է այն իսկ աշնանային օրը, երբ նա ուրախ-հպարտ, բեռ ու բարձով շտապում է Երևան՝ ավագ որդու մոտ, որը պատրաստվում է ամուսնանալ:

Այլևս նա երբեմնի հայածված «անիծած հարսը» չէ, այլ ինքնագիտակ-

ցության եկած, տուն ու տեղ դրած, ամենքից անկախ գեղջկուհին, որն այդ դիրքին է հասել «սառը պատերազմի» զենքերով, իր մարդկային իրավունքները՝ գոյության գործարար սկզբի հաստատման ուղիներով:

Աղունի «մեմուարի» մեջ երևում են գյուղական կյանքի բազմազան տեսագծերը՝ երեսաներն ու ձիերը, հնձվորներն ու մյուս «տղերը», հայր իշխանն ու սկեսուրը, գանգատներն ու տրտունջները, կոյտնատեսության գործերն ու մենատնտեսի զբաղմունքները, բնությունն ու կենդանական կազմը: Նրա «մեմուարում» ամենից ավելի հաճախականությամբ, սակայն, երևում է Սիմոնը, սկսած ամուսնության ժամանակից, երբ նրան որակավորում են «աշխատող տղա է, դուրգար՝ հյուսն, հնազանդ», մի խոսքով՝ «արհեստավոր» բառով, մինչև այժմյան դիրքը, երբ Աղունը արտահայտվում է իր «կենսափիլիսոփայության» հիմնական կետը, հետևյալ բանաձևային դարձվածքներով. «ամբողջ աշխարհը Սիմոնին պարտք է», «աշխարհը գալիս գնում է, իսկ մենք պինդ ցեղ ենք, կունք», «մեր ցեղը գործ է անում»...

Ալիսների նման «տանջված-շարժարված» Աղունը իր մենախոսական պատումը աստիճանաբար թոթափում է առօրեական խռովության, առօրեական կենցաղի գծերից և բարձրանում փիլիսոփայական բարոյախոսության մակարդակը՝ «Այս աշխարհն ի՞նչու է այսքան դժվար»:

«Դժվար աշխարհի» ցայտուն վավերացումն է նույն ինքը՝ Սիմոնը. իր ճակատագրով, բնավորությամբ, կյանքի ընթացքով:

Եթե Աղունի մեջ բացորոշ արտահայտվում են նրա զարմանալի տոկունության հետ նաև ուժն ու եռանդը, անկախության և ինքնագիտակցության բնազդը, իր աշխարհի, ընտանեկան ոջախի՝ տան ըմբռնումը, ապա Սիմոնի մեջ նույն այդ զգացական տարերքը արտահայտվում է ավելի խորքից, հոգեկան ընդհատակից:

Սիմոնը Աղունի հակադրությունը չէ, ինչպես կարող է թվալ առաջին հայացքից, այլ նրա շարունակությունը, նրա բնավորության շնչավոր, շնուցադրվող տարբերակը:

Նրա մեջ ևս, ինչպես Աղունի կերպարում, առաջին տեղում է մարդկային արժանապատվության հասկանիշը, որը կապվում է աշխատավորի հոգեբանության հետ: Մեծագլուխ, սև դեմքով, լուսկյաց այդ գեղջուկը ամբողջ էությամբ, մարմնի բոլոր բջիջներով ու նյարդերով աշխատանքի հետ է: Աշխատավոր՝ այս հասկացության ամենամշտական ու տարողունակ նշանակությամբ: Ի՞նչ է նրա արածը: Առավոտ վաղ գնում է աշխատանքի, վերադառնում երեկոյան, երկար հրեկոն կարճում հայրական տանը, գիշերը գալիս իր խրճիթը, քնում այնտեղ, որպեսզի վաղ սուսվոտյան նորից գնա աշխատանքի: Եվ այսպես ամբողջ տարին, ամբողջ կյանքում:

Աղունը, թեև «օր չի տալիս» Սիմոնին պահանջներով, տուն կառուցելու անվերջ կարգադրություններով, նույնիսկ երբեմն ծեծվում է, սակայն ինքնախոստովանության պահերին գտնում է, որ ինքը սիրում է Սիմոնին, ամբողջ էությամբ նվիրված է նրան: Աղուն-Սիմոն՝ փոխհարաբերության մեջ, սակայն, տեղի են ունենում կորուստներ, որը հոգեբանական ամուր հիմնավորումով մեկնաբանում է Մաթևոսյանը:

Աղունը, տրվելով բարեկեցություն ստեղծելու տարերքին, չի նկատում, թե ինչպես ձեռքից գնում է Սիմոնը, թե ինչպես գյուղի որրևայրիները լուռ նախանձով են նայում իրեն և կարողանում են անգամ նվաճել Սիմոնի սիր:

տը: Իրա ապացույցն է Սիմոնի և գյուղի հարսներից մեկի՝ Սոնայի, մտերմական կապը:

«Աշնան արեւը» Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ այն գրքավածքն է, որով խաչավորվում են նրա գեղարվեստական-բարոյախոսական հիմնական մտահոգությունները:

Գեղարվեստն առհասարակ մշտապես դիմում է ոչ թե իր նյութի՝ արտացոլման անմիջական առարկայի, մասնակի յուրահատկություններին, այլ պատմում է կյանքի ամբողջության մասին, ժամանակի համընդհանուր բովանդակության մասին: Սրանով է բացատրվում «Աշնան արեւի» նկատմամբ քննադատության բացառիկ խնամքոտ վերաբերմունքը:

Բանի էությունը ոչ թե Աղունի կամ Սիմոնի, կամ Մմակուտի կենցաղի կերպարային մատուցումն է, ոչ թե իրականության գծերի բառային ինքնատիպ յուրացումն է, ոչ էլ անգամ «գյուղական պորբեմների» վերաբարձումը, այլ այդ բոլորի օգնությամբ անհատի և հասարակության, կենցաղի ու քաղաքակրթության տագնապալից հարցերի պատասխանների որոնումը: Մաթևոսյանը այդ հարցերին պատասխանում է ոչ թե ուղղակի-հրապարակախոսական բնույթի բանասկերտով, այլ ժողովրդական կյանքի խոր հերկումով:

Գրողը ժողովրդական կենցաղի՝ կյանքի իսկական ակունքների մեջ հայտնագործում է ճշմարտության, բարու, գեղեցկության, խղճի շփանիշները, դիմելով, իհարկե, իր հերոսների հոգեկան աշխարհին, ինքնագիտակցության ընթացքին, որով և նրանք գնում են ինքնահաստատման՝ դեպի իրենց Սկիզբը, դեպի արմատը:

Սկիզբների գաղափարը, — իրավացիորեն նկատել է Իգոր Զոլոտուսկին «Յեղի հավերժությունը» հոդվածում¹⁰, — Հր. Մաթևոսյանի արձակում ունի «առանցքային նշանակություն», հավասար մակարդակի վրա է «ցեղի», «տոհմի» գաղափարի հետ:

Այդ գաղափարի կրողները վիպակի էջերում երևում են իբրև մարդկային անհատականություններ՝ այս հասկացության ամբողջական, անթերի բովանդակությամբ, երևում են բարոյականության ճշգրիտ ըմբռնումներով, — ոչ թե աշխարհի միագիծ պատկերացումներով, այլ հարուստ, բազմակողմանի կյանքի տարերքով:

Հենց այս կետում էլ արտահայտվել է Մաթևոսյան-արվեստագետի շուրջ ձիրքը:

Աղունի կերպարը, իբրև գլխավոր կերպարներից մեկը, հայտնվում է նաև «Մառերը» գրվածքում, որի էջերում Մաթևոսյանը նրան դնում է շարի և բարու, ուժեղի և թուլի, հաղթողի և պարտվողի սահմանագծերը մեկնաբանողի փրիսոփայական կեցվածքի մեջ:

Մինչ «Աշնան արեւում» Աղունը իրականության առջև կանգնում է իբրև «մերկացած թուր»՝ պատրաստ կոիվ տալու ամենքի դեմ՝ հանուն արեւի տակ տեղ ունենալու, իր ծմակն ունենալու, ինքնությունը հաստատող գաղափարի, ապա «Մառերի» մեջ, ի վերջո, լիցքաթափվում է մեջը եղած «առնառության» գծերից՝ հանուն բարության տարերքի առաջնության:

Աղունի արտաբերած առաջին իսկ նախադասությունները որդուն ուղղած հանդիմանություններն են բարու և շարի նյութով. «Լա՛վր չես, խեղճ ես, լավը չես, գավա՛կս, որդիս, առաջինեկս, իմ հույսս, իմ թանկս, լա՛վր չես, մեջդ վրեժ չկա»:

Վրեժի կորստյան գիծը կուպելով որդու հորական պապի «քնած-թմրած», հոգնած-բարի արյան հետ, իսկ իր հոր՝ Իշխանից սիրող ժառանգական գիծը համարելով ուժեղ, գործող, վրիժառու տարերք, Աղունը, նրա հետ և արձակագիրը, ոչ միայն չեն սրբագործում վրիժառությունը, այլև ժառանգական տվյալների միջից կողմնորոշվում են դեպի «ավետախոս կողմի արյունը», — այսինքն՝ դեպի բարությունը, ներումը, մաքրությունը. խիղճը:

«Մառերը» նույնպես Աղունի «մեղմուսին» է, ինչպես «Աշնան արևը»: Այդ երկու նույնահերոս գրվածքների «տարբերությունը» հսկում է այն բանին, որ մի դեպքում՝ «Աշնան արևում», գործ ունենք սովորական ընտանեկան կենցաղի հուշային մանրամասնությունների հետ, «անիծած հարսի» վիճակում հայտնված հերոսուհու ծառացումների պատումի հետ, մյուս դեպքում՝ «Մառերում», նույն կենցաղային փաստանյութի փրկասփայլական իմաստավորման հետ:

Ճիշտ է, արդեն «Աշնան արևում» կտր աշխարհի փրկասփայլական ընկալման տարրը, սակայն «Մառերի» մեջ այդ ընկալման առձեռն տվյալներից ձևավորվում է փրկասփայլական ամբողջական կառույց:

Ինչպես ճիշտ նկատել է երիտասարդ քննադատ Սարգիս Փանոսյանը իր մենագրության մեջ՝ «Մառերի» Աղունը ցեղի պատգամախոսն է: Վկայակոչելով «Իշխանյան»-«ավետախոս» արյան բաղադրությունները, նա, իհարկե, մի ակնթարթ աշխարհի շարժիչ ուժը համարում է շարությունը, սակայն իր այդ «տեսությունը» շուտով նա սրբագործ է բարության, խղճի, վերջիվերջո՝ ուժեղին ներելու կամ շարի և բարու բեռները մերձեցնելու եզրակացությամբ¹¹:

Աղունն ասում է՝ «մեր ցեղում սեր չկա»: Դաժան խոսքեր՝ իր տոհմի հասցեին: Հենց այդ գիտակցությունն էլ Աղունին մղում է ներդաշնակության, հավասարակշռության, սիրո ափերը: Սա է «Մառերի» փրկասփայլական խոր ենթաբանագրի ուղղությունը:

Ներդաշնակության իդեալն է նաև «Սկիզբը» պատմվածքի բովանդակության ծանրության կենտրոնը:

«Սկիզբը» խորագիրը հիմք է տալիս ենթադրելու, որ խոսքը գնում է վիպակի հերոսի՝ Արայիկ տղայի կյանքի ճանապարհի սկզբի շուրջը, անկախ այն բանից, որ այդ խորագծի մեջ արտացոլված է նաև փրկասփայլական «սկիզբների» իմաստը: Այն իմաստը, որը Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործության «առանցքներից» մեկն է: Իր մտահղացման մասին արձակագիրն ասել է. «Ցանկանում էի գրել ...չափազանց դանդաղ թաց, տեսողական և հոգեբանական մանրամասնություններով հարուստ պատմվածք այն տղայի մասին, որը, լինելով չափազանց թույլ և փոքր, կտրիք է զգում հովանավորության և պաշտպանության, սակայն իր վրա է առնում պատասխանատվության լուծը և՛ իր ամբողջ ընտանիքի, և՛, հիմն կուզեք, ամբողջ աշխարհակարգի պատասխանատվության: Ծու ուղղակի էլ ուզում էի պատմվածքը վերնագրել՝ «Լուծը»¹²:

Արայիկ տղան բնության զավակն է, ինչպես Մաթևոսյանի շատ հերոսներ: Նրա նախնական զգացողությունները կապված են իր անտառի եղնանիստի, եղնիկների, մոռուտի, իր ամպ ու աղբյուրի, սար ու ձորի, իր գազաթների հետ:

Արայիկը կյանքը զննում է գազաթների բարձունքից, ցանկանալով ներ-

դաշնակության բերել անցյալ և ներկա ժամանակները, իր ժամանակը խա-
շավորել հորեղբոր «ծառային ժամանակների» հետ:

«Ծառային ժամանակը» հաճախեալ ընի վրա փորագրել է «Անդրանիկ
Քառ 1916 թ խոզ էի պահում մի ամպուտ օր էր» մակագրութունը, որը յու-
րապատուկ անդրադարձումներ է ունենում Արայիկի ներաշխարհում. հին,
ծառային ժամանակներում խոզ էին պահում, ծառը, Անդրանիկը, «մի ամ-
պուտ օր էր», իսկ Արայիկը նրանց մեջ չէր, տմառն օրով Արայիկը եկել-
նստել էր ծառի տակ և պարապ-սարապ գրել՝ «Արայիկ Քառայուն»: Արայիկ
տղան ծառային բնի ներգործութեամբ սուզվում է հուշերի ոլորտը՝ կեցու-
թյան դրամատիկ շերտերի, որոնց դեմ ուղղակիորեն ծառանում է անցյալից
ներկայի մեջ շարունակվող, հորեղբոր վաղեմի «ծառային հաշվից» իր կյան-
քի նոր հասակին փոխանցված, այսինքն՝ տղային իրեն ժառանգություն փո-
խանցված կենդանի, գործարար և մաքառող ոգին:

Արայիկ տղայի էութեան իսկական ժամանակը նրա կյանքամուտն է, նրա
Սկիզբը, որը և արթնացնում է բացասական գրգիռներ ոչ սկզբնային երե-
վույթների դեմ:

Արայիկ տղան իր «հաշվումներին», իր հուշերի մեկնակցության՝ կեցութեան
երանելի, բարձրագույն իմաստով ներդաշնակ հոգեկան պահին անգամ վե-
րապրում է կյանքի դրամատիկ շունչը. «...Փայտը լուռ ու խուլ էր, փայտի
մեջ խեղդվում էր սեպը, և սեպի հետ խեղդվում էր տղան»:

Այնուհետև՝ «Տղան տնքաց և լսեց իր տնքոցը: Եվ իր հոր տնքոցը: Եվ իր
ցեղի տնքոցը»:

Տղայի «տնքոցը» ունի սկզբնապատճառները կյանքում: Նրա հետ միա-
սին հառաչում է ամբողջ տոհմը, հառաչում է այն բանի համար, որ կյան-
քում ավելանում են «սկիզբների կորստյան» փաստերը, որ պարզության եր-
բեմնի աշխարհը ողողվում է բարդ ծուղակներով, որ մարդկային կեցութեան
առաջ ծառանում են բազմատեսակ խոշ ու խուլներ: Իր անուրջների, երազ-
ների հետևից ընկած Տղայի գիտակցության մեջ տեղի են ունենում այնպիսի
«դրամատիկ պայթյուններ», որ երազները շրջվում են դեպի մաքառում, դեպի
որոշ ճշմարտութունների հայտնագործում: Դրանցից մեկն այն է, որ Տղան
ամբողջ խորությամբ զգում է անարդարությունների ալլասերող դերը մարդ-
կային հարաբերություններում:

Այդպիսի դերով են հանդես գալիս քաղաքից գյուղ խուժած հովեկները,
այլ խոսքով՝ քաղքենիները:

Տղայի էութեան մեջ թափանցած «մածուցիկ խոհերի» (Ֆ. Մելոյան) մի-
ջոցով արձակագիրը իր զննումների ոլորտն է առնում անաշխատ կենցաղի
բազում-բազում արտահայտություններ: Այդ զննումների մի ցայտուն դր-
վագն է Արայիկի հոգեկան պոռթկումը—«մենամարտը» կենդանի հետ՝ վերջինիս
պապի հիշատակին կառուցվող աղբյուր-հուշարձանի տեղանքի վրա:

Բախվում են արդարությունը և անարդարությունը, «սկիզբը»՝ ի դեմս
տոհմի ավանդները շարունակող Արայիկի և «Օտարոտին»՝ ի դեմս ավան-
դական բնական հարաբերությունները ոտնատակ տվող կենդանի:

«Սկիզբների կորստյան» օտարացման երևույթն է «Խումհար» («Կենդա-
նին և մեռյալը») վիպակի գաղափարական սենսակետը:

Հերոսին՝ մայրաքաղաքի կինոաշխարհ մուտք գործած Արմեն Մնացա-
կանյան անուն-ազգանունով ապագա սցենարիստին, արձակագիրը անց է

կացնում փորձությունների՝ «բարոյական փորձարկման» միջոցով, ստուգելու նրա անկախության և ինքնության աստիճանը՝ իրարամերձ կեցության խաչմերուկներում: Միանգամայն իրավացի է և բովանդակալից վիպակի անվանափոխությունը՝ «Կենդանին և մեռյալի» փոխարեն «Խումհար»:

Սցենարիստ-ուսանող Արմեն Մնացականյանը պատմում է իր մայրաքաղաքային կյանքի մեկօրյա տպավորությունների, այդ կյանքից ստացած գրգիռների, մարդկանց-շրջապատի հետ ունեցած շփումների, հանրակացարանային կենցաղի, ռեստորանային խրախճանքի և այլնի մասին: Մեկօրյա տպավորությունների գրունցման մեկնակետը հին, ծմակուտյան «սարուծորային», հնձվորային-հովվական կյանքի վերհուշն է, որ Արմենին թելադրում է հետևյալ նշանակալից եզրակացությունը՝ «Եվ այդ ամբողջ օրը նրան այնպես դատարկ թվաց»:

Այդ մեկ օրը Արմենի գիտակցության մեջ երևում է իբրև մեռյալ կէտ, որտեղ իրենց տեղն ունեն կինոսցենիարիստ Վաքսբերգի և ասպիրանտ Եվա Օգերովայի արտաքուստ բովանդակալից, բայց ըստ էության դատարկ խրատախոսությունները, մորուսավոր Արտաշես Վառլամովի կեցվածքը, որը երեսի թանձր մորուքը ներկայացնում է իբրև հարգանքի տուրք հայոց եղենի զոհերի հիշատակին, հանրակացարանային միջուղեպը, ռեստորանային խրախճանքը և այլն:

Ի դեմս Արմեն Մնացականյանի Հրանտ Աթևոսյանը ներկայացնում է այն հերոսին, որը փորձում է իրականության քաոսային վիճակների լաբիրինթոսում գտնել ապրելակերպի հստակ գիծ, մեռյալ կետին հակադրվող կեցության կենդանի սկզբունքներ:

Արմենը, արձակագրի մեկնաբանությամբ, բարոյական նկարագրով, նույնպիսի մաքառող է, ինչպիսին են նրա մյուս գրվածքների հերոսները: Թեև նա նույնպիսի «խռովարար-կռվարար-պատերազմող» չէ, ինչպես «Աշնան արևի» Աղունը և նույնպիսի երազահայաց, իր անուրջների ետևից ընկած ռոմանտիկ չէ, ինչպես Արայիկ տղան, սակայն նա ևս էության խոր ծալքերում կրում է «խռովության» և «երազանքի» գեները, որոնք նրան բերում են դեպի «Սկզբի» ճանաչումը՝ «Ըս գյուղում եմ»: Նրա ներքին խռովությունն ուղղված է աշխարհի ապամարդկայնացնող կապերի, բնական հարաբերությունների անկման երևույթների դեմ: Այդ խռովության նպատակակետը այն բանի ինքնագիտակցումն է, որ պետք է ի մի բերել էության «փախստական բևեռները» (այս դարձվածքով էր Պարույր Սևակը սահմանում ներքին միասնության ճանապարհը), իր սեփական, ծմակուտյան հարազատ և օտարամուտ, խորթ գրգիռների միջից սահմանազատել արգասավոր սկիզբը: Այդ «սկիզբը» գրող-սցենարիստ Արմենին է հասնում տնից եկած լուրերի և իր հոր «համբույրական» շնչի նամակների, իր «Գիքորական» մտապատկերների սուռչ շարունակ հայտնվող սարերի կարոտի, հնձվորների ուշխատանքի, հուշերի կծիկի, հանրակացարանում գյուղից ստացած խնձորների տարածած բույրերի և հարակից գուգորդական զգացողությունների միջոցով: Եվ աստիճանաբար նրա մտապատկերներից հեռանում են «ոչ սկզբային» կյանքի պատկերները՝ Անտոնիոնիի «Գիշերը» ֆիլմի իրիկնային տեսիլները, իր «Խումհարային» վիճակի գծերը, քաղաքային կենցաղի մշուշները:

Բանի էությունը, իհարկե, չի հանգում քաղաքակրթության և հովվերգության անհաշտելի հակադրությանը, այլ՝ ավելի կարևոր գաղափարի: Դա

մարդկության այսօրին շատ անհրաժեշտ բարոյական արժեքների դարավոր կուտակումների պաշտպանության խնդիրն է, այն արժեքների, որոնք աստիճանաբար իրենց տեղը գիշում են մարդկային քանդվող, սկիզբներից հեռացող բարքերին:

Ինչպես Աղունը, ինչպես Արայիկ տղան, ինչպես Արմեն Մնացականյանը, Հրանտ Մաթևոսյանի Գոմեշը ևս՝ համանուն պատմվածքից, ասպարեզ է եկել ինքնահաստատման մեծ նպատակով: Գոմեշին ևս ինքնահաստատումը տրվում է մաքառման, անդուլ մաքառման գնով, այն մաքառման, որի հանգրվանը իր սկիզբների հայտնագործումն է: Սկզբի հետ՝ նաև տոհմի շարունակության: Գոմեշը դուրս է եկել ճանապարհորդության՝ գտնելու այն Մեկին, իր հարազատին, որը՝ «Հեռունների շեկ հովիտներում մշուշների տակ գոմեշների շոգած խմբերի» մեջ թախծում է իր համար, կունչում է իրեն:

Նրա ճանապարհորդությունը շարունակվում է ձորից անտառ, անտառից գյուղ, գյուղից քաղաք, քաղաքից անհայտ հեռաստանի՝ երթուղով: Վերին աստիճանի դժվարանց ճամփորդություն: Գոմեշն անցնում է անտառի եզրով, գյուղի եզրով, քաղաքի եզրով, անդունդների վրայով, հայացքի մեջ ճոճվում են «սարահարթի ուրթերը», իր դեմ պատնեշներ են դառնում բետոնի ու սաֆալտը, աշքերի առջև աղոտանում են կունաչ հովիտների զրնգուն գույները, դեռ ճանապարհին էլ երևում էին «ուղեկից» աղվեսներ, գայլեր ու շներ:

Գոմեշի ճամփորդությունը բառիս ուղղակի իմաստով մաքառում է, մաքառում այն բանի համար, որ աշխարհին վերադարձվեն հովիտների ու սարերի մաքրամաքուր թախծը, բարձունքների և հեռաստանների վիհությունը, «կանաչ աշխարհի» և «նարնջի տրեխի» գեղեցկությունները, աշխարհին վերադարձվեն նրա հեքիսթային եզրագծերը: Այդ նպատակին է կոչված, օրինակ, պատմվածքի իմաստովից խորհրդանշանը. «Սարի գլխին մի կտոր սպիտակ սառույց կար, սառույցի վերևը խանձարուրի կապերը լուռ քանդում էր մի փոքրիկ ամպ: Ամպի տակ հրճվում էր արտուտիկը, իսկ ամպի վրայով, նախիրների վրայով, բազեի, սարերի, ուրթերի ու անտառների վրայով ուրիշ աշխարհների մաքուր քամիները հուրհրալով տանում էին մի մեծ արև»:

Աշխարհի այս հեքիսթի կողքին պատմվածքում անմիջապես հայտնվում է առօրեական-իրական կերպը. «Գոմեշն արածում էր ձորակում»:

Եվ այսպես, էության մեջ կրելով ողբերգական լիցքեր, Գոմեշը շարունակում և ավարտում է իր ճանապարհորդությունը, նորից վերադառնալով մեկնակետին. «Հինգերորդ օրվա երեկոյան, աղջամուղջի հետ, երբ տավարը ծանր կրծերով կիթ էր գալիս, նա հոգնած-հոգնած մտավ ուրթ: Նա ուրթ մտավ հերկից եկող եզան պես, հնձից դարձող մշակի, դարբնոց գնացող գութանի պես, կեսգիշերին տեղ հասնող ճանապարհի նման, որպես գյուղի մոման երեկո: Մանրումեծ սպասող կովերի միջով նա հկավ, կանգնեց թաղիքի հին վրանի դռանը, և ինքը վրանի շափ էր, ու հոգնած մոլնգաց. ը՛րբմ:

— Զա՛ն,— ասաց նաևր,— եկա՞ր»:

Գոմեշի ճանապարհը տառապանքի ճանապարհ է: Այն էլ դժվարին, ոչ սովորական տառապանքի:

Այդ ճանապարհով նա վերադառնում է դեպի իր սկիզբը, դեպի իր ինքնության ճանաչումը:

«Արևի տակ մի հոգնած գոմեշ էր գնում»,— պատմում է արձակագիրը, միաժամանակ նկարագրելով գոմեշին ոչ իբրև «կյանքի ունայնության» տի-

սիւքներին հետամուտ արարածի, այլ իբրև մեկին, որը փնտրում է աշխարհի հեքիաթային կառուցվածքը՝ իրական գեղեցկութունների տեսքի մեջ:

Գոմեշը քայլում է դեպի աշխարհի լուսաբուցյալ տարերքը, դրական ու բնական գոյաձևը: Մաքառման ուղիներով, գալարումներով, նա, ի վերջո, հասնում է գոմշացուլի կանչին: Դրան հետևում է արձակագրի նուրբ միջամտությունը՝ «Աշխարհը դարձավ աշխարհ»:

«Գոմեշը» պատմվածքը ոչ թե գոմշամարտի սովորական նկարագրություն է, այլ փիլիսոփայական անզուգական ասք՝ մաքառման, մայրության, կյանքի անհանգչելի կարոտի, ինքնամոռաց նվիրումի, սպասման ու ըղձախքի թեմաներով, որոնք, ի դեմս Հրանտ Մաթևոսյանի, գտիլ են գեղագետ-փիլիսոփային:

Մաքառման՝ ինքնահաստատման շունչը զարկերակվում է նաև «Մեր վագրը»՝ պատանիներին հասցեագրված ժողովածուի պատումներում: Ոչ միայն «Կանաչ դաշտը» անզուգական ասքի մեջ, որում զարմանալի թափանցիկությամբ Մաթևոսյանը վերարտադրել է կարմիր ձիու և ծեր մայր գայլի մենամարտի ոթմանական հլեղները, այլև «Վագրը», «Պատիժը», «Հացը», «Իմ գայլը», «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքներում, որոնց պատանի «գործող անձինք» գերազանցապես պատերազմի դաժան տարիների գյուղի անշափահաս տղաներ են: Պատերազմը սովորածության հետքեր է թողել նաև հեռավոր հայկական փոքրիկ լեռնային գյուղում. «Ռազմաճակատից քառասունութ տղա ետ չէր եկել, քառասունութ հնձվոր, ուսյվոր, եզնարած, ուսուցիչ, մաճկալ, փայտահատ, հյուսն՝ մի ամբողջ զնգուն համերգ» («Պատիժը»):

Ահա նաև պատերազմական իրականության մի ուրիշ՝ բիբլիական թափի տեսարանի նկարագրություն. «Մեր մայրերը հունձ էին անում ու լաց էին լինում: Զիբրին տարել էին պատերազմ--եզների հետ բանում էին ու լաց էին լինում: Գուպա էին գործում ու լաց էին լինում: Հետո լուռ էին լաց լինում, հետո երգելով էին լաց լինում: Երգելով լաց էին լինում և լացի մեջ ասում էին «Շաքրո՞ո», «Մարտիրո՞ո», «Շաքրո՞», «Պիո՞ն», «Գիբո՞ր»: Մենք նրանց լավ չէինք տեսել, մենք նրանց չէինք հիշում, մեր մայրերը լացոտ երգի միջից ասում էին «Շաքրո՞ո», և մեր սիրտը լցվում էր մի տևույթ տխուր ուրախությամբ, մի տեսակ թախծոտ ուժեղությամբ, ինչ-որ ծանր հույսով: Դեղին, խշշան արտերում թուխ, մերկ տղերքը հնձի էին եղել՝ նրանց տարել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դիմ: Փափուկ սարերի մերկ երամակները քշել էին պատերազմ, գերմանական տանկերի դիմ: Մերկ այդ երամակից ոչ մի ձի ետ չեկավ: Տղերքից մի երկուսը եկան, և մեր մայրերը լաց էին լինում և լացի միջից ասում էին. «Անդրանիկն եկավ, Շաքրո՞ո» («Բաց երկնքի տակ հին լեռներ»):

Նման դրամատիկ դրվագներ կարելի է վկայակոչել նաև մյուս պատմվածքներից:

Այդ պատմվածքներին նվիրված վերլուծական հոդվածում ուս հայտնի քննադատ Վ. Տուրբինը ընդգծում է «այն ժամանակ», «այժմ», «հետագայում» հենակետային բուռ-հասկացությունների որոշիչ դերը Մաթևոսյանի շարադրանքում¹³:

Մի այլ հոդվածում՝ ուկրաինացի հվգենի Գուցալույի, այդ պատմվածքների «տղաների» աշխարհագրական կոորդինատները հարստերվում են

«սարերի ձայներին», այն սարերի, որոնք մարմնացնում են «մարդկային ոգու բարձունքը»¹⁴:

Հրանտ Մաթևոսյանի գեղջուկ պատանիները, իրապես, հզոր ոգու մարմնացումներ են: «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքում այդպիսին է պատմողը, այդպիսին է նաև հովիվ Քառանց Վանին՝ «մի քիչ ծաղրածու, աչքի բիբն սպիտակած» Վանին, որի հուզմունքներին հակադրված է անասնապահության Գլխավոր մասնագետի խիստ գործնականությունը: Վերջինս խոսում է ոչխարի հոտի արածեցման անգլիական փորձի՝ էլեկտրալարերով բաժանված տեղամասերի, «թույլ հոսանքների» մասին, հանգելով հովվության ավելորդության մտքին:

Գլխավոր մասնագետ... անհոգի, անտեղյակ, գյուղի հոգսերին անհաղորդ անձնավորություն, որին հակադրված են նույն Վանին, սպա պատերազմից մեղալներով վերադարձած Առատուրը, որը այլևս ուրախության ժպիտներ է սյարգևում երեսաներին՝ «փայտը ձորերի անտառներից եզնիկով կերելի»:

«Բաց երկնքի տակ հին լեռներ» պատմվածքի գլխավոր դերակատարը, իհարկե, Վանին է, սարերի վերջին հովիվը, ինչպես նրա մայրամուտը ներկայացնում է արձակագիրը:

Հովիվ Վանին գյուղի արթուն ոգին է, հասարակության վստահված անձը: Հին լեռներում, ինչպես մեկնաբանում է գրողը, Վանին պահպանում է ժողովրդական համայնքի շահերը (ամոռաց է նրա երկխոսությունը թուրք հովվի հետ՝ գողացված շան ձագերի կապակցությամբ), հպարտ է այն գիտակցությունից, որ ինքը «լավ չոբան է», սիրված է համայնգողացիներից, չնայած խեղդատակային-ծաղրածուական շարժումներին: Գյուղի կոնայք «նրան շրջապատեցին, իրենց հրամի մեջ առան նրան, խոսելով-խոսխսելով, քաշելով-հրելով, ծիծաղելով-լացելով տուրան լուանց հարսի դուռը, հետո հրեցին ու դրսից դուռը փակեցին: Լուանց հարսը դարձավ Քառանց հարս, և ուրթը լուռ էր»:

Վանին ձուլված է հայրենի բնությանը: Նրա հուրազատ որդին է, նրա անմիջական-տարերային փիլիսոփան: «— Գիտեք ինչ հովիվ էր, գիտեք ինչ կատակ էր անում, գիտեք սիրտն ինչքան էր բարի... հրճվանքը մեջը չէր տեղավորվում, բաժանում էր ամբողջ ուրթին»:

Նրա աշխարհը բնության աշխարհն է: Քաղաքը, չնայած հրաշալիքներին, ամենեկին տեղ չունի Վանու գրգիռների մեջ:

Հրանտ Մաթևոսյանը զարմանալի ուժով է վերարտադրել գյուղի «վերջին հովիվ» մայրամուտը:

«...Ահնիձորի մեր բաց սարերն էին, և օդանավի աղմուկը հավասարապես մաղվում էր Սևանի, սարերի, սվտոմբենանների վրա, որոնցից մեկի մեջ Զարիկն ու Զավենը փոխնիփոխ ասում էին Վանուն.

— Հիմա քո սարերը կերևան:

— Մի քիչ էլ համբերիր՝ քո սարերը կերևան:

— Հենց որ սարերը տեսնես՝ ցավը քո միջից կանցնի:

— Այ, հիմա-հիմա կտեսնես»:

Վանու պատմությունն ուվարտվում է ողբերգական հնչեղության տեսարանով. «Պատերազմից հետո, երբ ես փոքր էի և սարում էի և Վանու համար շներ գողացա, երբ գայլը շատ էր, և բոլոր հովիվների համար միայն մի մաշված Զամբուր կար, հրբ Վանուն ամուսնացրին, հրբ Ասատուրը բա-

նակից եկել էր, երբ Գլանելունց Արտեմ քեռին դեռ չվի էր փչում, երբ թուրքերի քոշը գալիս ու գալիս էր, այդ գարնանը Խաչա Տոփիվանիին հրացան էին տվել, ամեն մի կրակոցից շները ցրիվ էին գալիս—և այդ գարնանից Խաչա այդ շունը ճանաչում էր հրացանը, վախենում էր հրացանից, բայց հիմա չփախավ, մնաց այդտեղ, գերեզմանի վրա»:

«Վերջին հովվի» մայրամուտը ներկայացված է խորհրդանշական բովանդակությամբ, մոտավորապես թուամսնյանական «սարերը մնացին որը ու անշուրան» դարձվածքի ոգով:

Ինչպես «Բաց երկնքի տակ հին լեռներ», այնպես էլ գրքի մյուս պատումներում ներկայացված են «ցուրտ, քաղցած, դաժան աշխարհի» բնորոշ սուրսուզողցիկ պատկերներ՝ պայթար գոյություն համար («Իմ գայլը», «Կանաչ դաշտը»), ապա նաև մութառում հոգեկան պարզության համար («Մեր վազքը»): Տիրապիտող հեն, իհարկե, ծանր կյանքի վերամարմնավորման շեշտերը, մանավանդ «Պատիժը» պատմվածքում, որի բոլոր գործող անձինք՝ տղան, հայրը, հորեղբայրը, պապն ու տատը, մայրը, հարևանները, բոլորը դրված են մաքառման դժվարին հարաբերությունների մեջ, իշխումանային, այդ պատումներում կան լուսավոր շերտեր, որոնք և հիմք են տվել ուսումնադատին՝ խոսելու նորոգության հովվերգության ժանրատեսակի ստեղծագործման փաստից:

Արդեն հիշատակված հոգվածում Վ. Տուրքինը գրում է. «Թեև դարիս տեխնոկրատը... երկրի երեսից ջնջում է հովվերգությունը—պաստորալը, սակայն գեղարվեստական այդ հնագույն ժանրածեր վերածնունդ է ապրում՝ օրհներգերով հովվին, «թեմի-հոտի առաջնորդին», աշխատավորին, միաժամանակ և այն քուրմին, որը մարդուն միացնում է կենդանի բնության հետ, խոտի, ծաղիկների, ծառերի, իսկ ամենից ավելի՝ կենդանիների՝ և՛ կերակրողի, և՛ զոհի հետ»:

Այնուհետև քննադատը գտնում է, որ Հրանտ Մաթևոսյանի «դժվար աշխարհ», ըստ էության, «բերկրալից հովվերգական աշխարհ է», այդ աշխարհի հովիվը ոչ միայն իրական կերպար է, այլև «կերպար-հիշողություն», որի ուղիներով էլ նա վերստեղծում է սեփական պոստորալը, ուր հովիվը գոյություն ունի ոչ միայն իբրև դարավոր պատմական անցյալի երևույթ, ոչ միայն իբրև ժամանակակից իրականություն, այլև իբրև ապագայի ըզձանք. «Հովիվը մեկնաբանվում է իբրև իդեալ, իբրև իրականացած հրազանք»¹⁶:

Պաստորալը ենթադրում է նաև բնություն, որը Մաթևոսյանի ստեղծագործական երկրորդ շրջանում, հատկապես «Մեր վազքի» պատումներում, երևում է ամենևին էլ ոչ հովվերգական գունագծերով: Ընդհակառակը, բնությունը դրանցում «հերդաշնակության» մեջ է մարդկային «դաժան աշխարհի» հետ՝ խիստ ու խստադեմ. «...Հին գոմերից ներքև, համարյա թե անտառում, քարուտ լանջին տղայի Ավետիք պապի խոտհարքն էր, ձորի անտառների վրայով ձրագթաթ անտառուտ լեռան Մեծ բացատում՝ Հարություն պապի հին գոմերն ու հին խոտհարքը: Բոլորը, բոլորն ամույի ու լքված էին, ոչ մի տեղ գերանդի չէր շարժվել: Միայն այստեղ՝ Կապույտ աղբյուրի տակ, բաց լանջին մի երկու ժամով եղել էր տղայի հայրը»:

Բնության դրամատիկ շնչի վերարտադրության առումով Մաթևոսյանի արձակի բարձրակետը, անտարակույս, «Կանաչ դաշտը» պատմվածքն է:

Հայոց գրականության մեջ հազիվ թե գտնվի այդ պատմվածքի գունավոր բնության զուգահեռը: Թիրևս միայն «Միրհավը»:

Պատահական չէ, որ Հրանտ Մաթևոսյանը սիրահարված է Մ. Սարյա՛նին (նրան համարում է «նոր ճամփաներ բացող»՝ ավելի բարձր գեղանկարչից), ապա նաև Մինաս Լվեւսիւսյանի գունային հյութեղ, ծանրախոստ սարերգին: Պատահական չէ նաև, որ քննադատության մեջ հայտնվել է Մինասի և Հրանտի ներքին հոգեկան ազգակցության տեսակետը:

Դրա համար ա՛հե՛նավճռական կովանը «Կանաչ դաշտի» բնապատկերներն են, որոնց ճկուն գունախաղերով վերաործարծվածը մի մեծ դրամա է՝ իր ազատությանը, իր կյանքային վայելքը, իր տոհմի շարունակելիությանը շար ուժերից պաշտպանող պառավ կարմիր ձիու և «հղյա՛մի հատիկների նման աստղիկներով» ծածկված քուռակի կերպարներով: Բնության հեթանոսական-տոնական շունչը կրող փոքրիկ հովիվը բացում է «սյուժետային պատմությունը» ժայռերին բուխվող կայծակների, կարմիր ձիու և քուռակի մոր-զավակային հարազատության պահի նկարագրությամբ, որին հետևում է բուն դրաման. «Կանաչ հովտի միջ անշարժ կանգնած, գլուխը բարձր՝ կարմիր պառավ ձին երկար հայեց հովտին և երկար ունկնդրեց լուսությունը: Ամեն ինչ առաջվա պես էր, կաղնին կեցած էր հանդարտ, ժայռը նիրհում էր, քուռակը թռչկոտում էր մասրենու մոտ: Եվ կարծես թե կարելի էր արածել, բայց կարմիր ձին մոռթը չիջեցրից մինչև գետին, գլուխը կտրուկ վեր նետեց և սպասեց ականջները սրած՝ որսալու համար հովտի բոլոր թաքուն ձայները: Եվ սպասեց ռունգները լայնացրած՝ զգալու հովտի օտար հոտերը: Թիթեռները շրջում էին, բզեզները երգում էին, առուն խոխոջում էր, վիզը ձգած՝ քուռակը պտտվում էր թիթեռի ետևից մասրենու շուրջը, բայց պառավ կարմիր ձին ուզում էր լսել ոչ այդ ձայները և ուզում էր տեսնել ոչ այդ պատկերները: Հովտում, համեմայնդեպս, վտանգ կար...»:

Այնուհետև՝ «Կանաչ հովտի մեջ այդպես անշարժ կանգնած էին ժայռը, կաղնին, մասրենին, ձին: Ժայռը նիրհում էր: Կաղնիները սպահնով զրահների մեջ լցվում էին հյութով, և կաղնու համար ամեն ինչ լավ էր: Մասրենին իր ծաղկեբաժակները բացել էր արեգակի դեմ և արև էր խմում, իսկ կարմիր պառավ ձին զայրույթից դողում էր: Երբեք, ոչ մի անգամ հովիտը ձիուն այդպես չէր դավաճանել»:

Նախադրամայի գեղանկարչական հակադրություններով հարուստ պատումին հետևում է առավել կարևոր շերտը՝ քուռակին փրկության հասած արագընթաց զամբիկի և «թշնամի» գայլի, զամբիկին օգնության հասած հովվական գամփռ շների և դորձյալ գայլի, կարմիր ձիու և գորշ գայլի սուր, անհաշտ մենամարտը, գայլի նահանջը, կարմիր ձիու թոխը, գայլի հակահարձակումը, կարմիր ձիու պարտությունը և մահը կանաչ հովտում. «Շները կորցրին գայլին, ապա կորցրին նաև հետքը, բայց երկար ժամանակ պորտվում, վազում, խառնվում ու ոռնում էին կանաչ հովտի մեջ, ուր հիմա մըթնել էր ժայռը, հանգիստ կանգնած էր կաղնին, իր մի երկու ծաղկաբաժակը ցող հավաքելու էր պարզել մասրենին, և ուր ընկած էր կարմիր պառավ ձիու մարմինը: Քուռակը կանգնած էր մոր մոտ և մի քիչ անհանգստանում էր, կարծես թե արդեն հասկանում էր պատահածը»:

Մայրամուտի տակ մաքրող հովիտը լուսավոր կանաչ էր, և սև էր, շատ մուգ սև էր պառավ կարմիր ձիու շուրջը: Պառավ ձիու կորմիր մարմինն ըն-

կած էր այդ սե շրջանակի մեջ: Այդ սե շրջանակը ձիու և գալլի կովի տեղն էր...»:

Կանաչ հովիտ—կարմիր ձի—սե շրջանակ. այս գունախառնուրդը, ըստ էության, արտահայտում է կեցության մի հատվածի պարունակություն՝ նախնական գեղեցկության վեհությունից մինչև փուլում, որը, սակայն, ոչ միայն վերջնական չէ, հավիտենական չէ, այլև իր մեջ կրում է նախնականի վերադարձի արգասավոր հատիկը. այլև բացասման իսկ կետից սահմանում է կյանքի վերածնունդը. «Երբ բուրների գլխից նայում ես, կանաչ հովիտը լիովին կանաչ է, կաղնին վեհորեն կեցած է կանաչ հովտում, ժայռը նիրհելով ունկնդրում է ամպերի շրջյունը, մասրենին իր հինգ հատ ծաղկաբաժակը պահել է արևի տակ, և կանաչ դաշտում կապած արածում է աստղազարդ մի ձի...»:

Աստղածաղիկ ճակատով ձին բարձրացնում է գեղեցիկ գլուխը, և նրա աչքերի մեջ արտացոլվում են ժայռը, կաղնին, ծաղկած մասրենին, կանաչ հովիտը և կապույտ երկնքի սպիտակ ամպերը»:

Փոքրիկ հովիվը ասքային պատումը վերստին շարունակում է այն կետից, որտեղից սկսել էր մի քանի տարի առաջ. «Կայծակը չոր ճայթյունով բախվեց որձաքարե ժայռին, մի կողմ շարավեց և թաղվեց կանաչ գետնի մեջ...»: Կանաչ հովիտը վերստին լցվում է կայծակներով, օտար ձայներով և օտար բույրերով, սպառնումներով և զայրույթներով, մտրուկին իր պատարանն է կանչում պառավ կարմիր ձին...

Հյուսելով կանաչ հովտի ասքը, Հրամա Մաթևոսյանը թափանցում է կյանքի բարձրագույն շերտի՝ աշխարհի էպիկական անսահմանության շերտի մեջ, այսինքն՝ դրամայից կառուցում է աշխարհի էպիկական ներդաշնակության պատկեր: Սրան են ձգտում բնության բոլոր մասերը՝ ժայռը, կաղնին, մասրենին, հովիտը, երկինքը, ամպը, ձին, ծեր հովիվը, փոքրիկ հովիվը, գամփռ շները, հսկա ձագերի համար որսի ելած մայր գայլը, որը տվյալ իրողության մեջ ներկայացնում է «մայրական բնազդի», իր տոհմի պահպանության հանգույցը և ոչ թե միայն աշխարհի «շար ու դածան» սկիզբը, ինչպես կարող է թվալ մականբեռից:

Ինչպես երևաց մեջբերումներից, Մաթևոսյանի արձակագրական գույնը իր լրա է վերցնում հոգեբանական զննումների, սյուժետային բովանդակության արհեստական կարեոր դեր: Լրդարև, գրողը տիրապետում է աշխարհի գունային գաղտնիքներին:

Այդ մասին գրել են Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեկնաբանները, օրինակ, Կամիլա Շուքուրովան¹⁵, Իգոր Զոլոտուսսկին: Վերջինս նկատել է. «Մեակուտը ամուր կերպով անմիջապես թափանցում է մեր գիտակցության իբրև Հողի կերպար (և նախակերպար): Դրա գույները բոցկտում են կրակով, ինչպես գույնը կարող է բոցկտալ միայն Հայաստանում: Որովհետև արևը այդպես «հսկա-վիթխարի է» միայն այստեղ, արջի կանաչ աչքերը վառվում են միայն այս անտառի խորքում, կարմիր նոսրագույնները, կարմիր եղնիկները, շեկ ճանապարհը և սպիտակ ձյունը միասին հանդիպում են, միայն այստեղ՝ լեռան գագաթին, իսկ նարինջ զամբիկին և կարմիր գելսեղդին դուր ուրիշ տեղ չեք հանդիպի: Դեղին արևածաղիկը, կարմիր գելսեղդ շունը, սև գոմեշը, նարինջ զամբիկը, ծխնելույզի կապույտ ծուխը, լարված գույները, վառ, խելահեղ, հագեցած են, այրում են աչքերդ: Գույներն այդպես

80-ական թվականների գրական երկերը՝ «Տերը» կինովիպակը, որն ար-
դեն դարձել է կինոժապավեն, «Անձրևած ամպեր» վեպը, նշանավորում են
անցումային որակ՝ պատումի պարզ ձևերից դեպի առավել բարդ, բարդաց-
ված ձևերը, դեպի բազմաձայնական արձակը։ Սա Հրանտ Մաթևոսյանի հա-
մար դառնում է դեղորվակատեղան խնդիր, ինքնաառաջադրանք, որի մասին
նա պատմում է «Լեզվի պոեզիան» հարցազրույցում¹⁸։

Այդ հարցազրույցում նախորդ բոլոր գրվածքները ակնհայտ սխալմուն-
քով համարելով «մենախոսություններ», որոնց մեջ իբրև թե իշխում է «լեզ-
վական մտածողության» մի կիրպ, մի եղանակ, — Մաթևոսյանը «Տաշքենդը»
համարում է «սկզբունքային բազմաձայնության» փորձ, որում իրար են հան-
դիպում Մմակուտի գեղջկական ամենատարբեր և իրենց տարբերության մեջ
չափազանց արտահայտիչ «լեզվամտածողության տարբերքներ»։

Բազմաձայնական արձակի կողմնորոշումը, անտարակույս, կապված է
հյուսիսամերիկյան և լատինաամերիկյան արձակի, մոսնավորապես Ֆոլկ-
ների և Մարկեսի վեպի նորագույն ավանդների յուրացման հետ։

Վերջերս ռուս քննադատ Լև Աննինսկին, գրախոսելով «Լատինաամերիկ-
յան նոր վեպը» քննադատական ժողովածուն, գրեց. «Այդ վեպի ազդեցու-
թյունը զգացվում է ժամանակակից խորհրդային արձակի վրա։ Ընթերցողը
հեշտությամբ կարող է բերել և ակնհայտ ազդեցության օրինակներ Չինգիզ
Այթմատովից մինչև Եվգենի Եվտուշենկո և ոչ ակնհայտ (բայց ես կարծում
եմ ավելի խոր) օրինակներ՝ սկսած Հրանտ Մաթևոսյանից մինչև վրացական
նոր դիցավեպը»¹⁹։

Մարկեսի Մակուդան «Մենության հարյուր տարին» վեպում և Ֆոլկնե-
րի Յոկնապատոֆան ֆանտաստիկական, բայց և իրական ույդ բնակավայ-
րերը կանխորոշել են Մաթևոսյանի Մմակուտի գեղարվեստական սահման-
ների ընդարձակման, այսինքն՝ սոցիալական-բարոյական նոր խնդիրների
առաջադրման պահանջը։ Այդ պահանջից ծնվել են և՛ «Տերը», և՛ «Տաշքենդ»
վեպը։

Նախ՝ «Տերի» մասին։

Սա Մմակուտի անտառապահ Ռոստոմ Մամիկոնյան-Սարգսյանի հուկա-
տագրի ու հոգեկան ներքին շարժումների պատմությունն է՝ մարդկային այլ-
ևայլ հարաբերությունների ֆոնի վրա։

Նրա կյանքը, ինչպես համեմատարարում է ինքը՝ Ռոստոմը, «ես»-ի փոխա-
րեն օգտագործելով պատումի «մենք» հոգնակի եղանակը, նման է լեգենդի
Միջանկյալ ասենք, որ «մենք» կիրառությունը հավասարաբեռ է այն բա-
նին, որ ի դեմս Ռոստոմի խոսում է Մմակուտի համայնքը։

Ահա նրա «կյանքի լեգենդի» բնութագրությունների շարքը՝ բոլոր աչքե-
րով։

«— Անհեր-անմեր իմ ախպերր...

— Անտառից գտած, աստծու ծնունդ իմ ախպերր...

— Պախրեն կգա ծիծ կտա, քամին կգա կորորի...

- էս ոտավոր երկրում մի կենտ ձիավոր իմ Ռոստոմը...
- Իմ աղքատ հպարտ թագավոր ախպերը...
- էս միլիոնանոց ծմակիցը մի կոպեկի օգուտ չպոկեց ու մաքուր մնաց,
գրպանը դատարկ իմ ախպերը:
- Իմ ազատ ախպերը...
- Անմեր իմ ախպոր վրա ես մեր եմ եղել,
- Իմ ախպոր վրա ես քուր եմ եղել...
- Բարձր բարոյական իմ ախպերը...
- Մի օգնական շունեցով իմ ախպերը...
- Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը...»:

Ասես ժողովրդական վիպերգից պոկված մի դրվագ է, այնքան անմիջական, խոր, շանքան տպավորիչ ու բովանդակալից է բնութագրություններից յուրաքանչյուրը:

Իրապես, սա պատումային արվեստի «հրաշք» է, ինչպես հրաշալի են «Տերը» կինովիպակի շատ ու շատ էջեր:

Տերը, անտառապահ Ռոստոմը, ինչպես հրեաց վերոբերյալ բնութագրություններից, դժվար ճակատագրի և միաժամանակ բարոյական վեճ նկարագրի տեր մարդ է: Կյանքը նրա համար եղել է կորուստների անընդհատ շղթա: Անտառի ծնունդ, անգամակ, անարժույթ, աղքատ, անշահասեր այդ մարդը, այսուամենայնիվ, ունի բարձր առաքինություններ, որոնք կապված են նախ և առաջ Մամկուտի համայնքի շահերի խոր գիտակցության հետ. «Ժողովրդի թիկունք իմ ախպերը»:

Արդարև, նա թիկունք է, անտառի իսկական, բարձրակարգ Տերը, որը ստիպված է դրամատիկական ուժգին բախումների մեջ լինել «ոչ տերերի», սպառողների, քաղբեհիության հետ:

Եվ, այսպես, պատումի մի ծայրում Ռոստոմն է, մյուս ծայրում՝ միացյալ տնտեսության ղեկավարը, նրա «հպատակ» բաճկոնավոր տղաները, Վիթխարիին՝ վիթխարի չափերով կինը և այլք: Անտառաքնականների հին տոհմից սերած Ռոստոմը՝ Մամկուտը, նրա անտառները, խոտհարքները, սարերը, լանջերը, ամեն-ամեն ինչ համարում է տերունական-տոհմական, ուստի և վկայում է՝ «էս երկրում ինչ-որ լինում է՝ ամեն քարուքփի համար մենք պատասխանատու ենք»:

Ասում է նաև, որ ինքը պարտավոր է «էս երկրի առաջ ընդօրինակելի տիպար լինենք»:

Տիրոջ ինքնագիտակցության այս մակարդակը Ռոստոմին թելադրում է հետևյալ կեցվածքը՝ «ինքնամեծար ու հպարտ որպես երկրի միակ տեր՝ մենք մյուս օրը դարձյալ մեր հեծույգի վրա կինք»:

Թեև նա ինքնամեծար մարդ է, այնքան հպարտ, որը ասում է՝ «Մամկուտի տերը դեռ չի մեռել», սակայն այդ կեցվածքի դեպքում իսկ անգոր է խափանելու Մամկուտի անկման երևույթը, այն Մամկուտի, որը «դեպի վառն է փոխվել, բայց անունը դեռ Մամկուտ է»: Հենց այդ անվան համար էլ Ռոստոմը կռիվ է տալիս ամեն տեսակի օտարոտի երևույթների դեմ՝ անտառտնտեսության ղեկավարի մենատան, որը կառուցվում է գետափնյա հին այգու և ջրաղացի տեղանքում, Վիթխարիի («Օրիորդ եք, տիկին եք, ինչ եք... գալիս եք էս ժողովրդին փշացնում եք...»), անտառագող Ալբերտի, օղիցարանի, որը կուլ է տալիս անտառի հարստությունը և գեղեցկությունը, չորտաբույժ, վայելող խնջույքասերների («Կենտրոնը հավաքվել տասը մայրով վաղը գալիս է») և այլն:

Աներկբայորեն կարելի է տեսլ, որ «Տերը» գրված է իբրև ժողովրդական վիպերգ-ողբերգություն, այնքան նշմարելի են էպոսային արվեստի շահու նշանները:

Էպոսային մասշտաբների կրողը ոչ միայն Ռոստոմն է՝ իր ուժգին ժողովրդական սահմանագծերով, այլև քույր Շուշունը՝ ողբասացությամբ ու աղոթք-օրհնություններով, «Ռոստոմի հույս, Ռոստոմի լույս» խոսքերով նրան մեծարող կինը, այլև «աշնան մութուր արևի տակ ելեջող մեր հյն... մաշված երկիրը», այլև հակառակ բևեռի հերոսները՝ ղեկավարը («խաղեին-պարոն տերն ինքն էր՝ մեզ էր խաղեին ասում»), նրա մենաստան տեսքի տաճար շարշարվողները, ողջկա հեքիսթ-երազը, այլև անտառի տիրոջը անտառից «օտարացնելու» վերադասի հրամանը:

Ծիշտ է նաև այն դիտողությունը, որ Ռոստոմի կերպարով Մաթևոսյանը արժարժում է ոչ միայն բնության, տոհմի պաշտպանության խնդիր, այլև բարոյական հին արժեքների պահպանման: Ռոստոմը նաև այդ արժեքների պատգամախոսն է. «Ժողովուրդ եք, հավաքվել եք, մի երգից-երաժշտությունից, մի զրույց-պատմությունից, մի խաղից-տեսարանից... նայողը նայի, փառավորվի, աբի՛ հայ ժողովուրդ է...»:

«Տիրոջ» մոտիվը Մաթևոսյանի ստեղծագործության մեջ ամենևին էլ նորություն չէ (դրա սկզբները հաճում են մինչև «Հովիվների ինքնավար հանրապետության» ժամանակները). բայց ամբողջական աշխարհայացքի տեսք է առնում «Տերը» և «Տաշքենդ» գրվածքներում:

Դրանք արտացոլում են ժամանակային համայնքի փլուզման երևույթներ՝ հասնելով ողբերգական շեկացման: Ռոստոմը այդ ողբերգության կրողն է, մոռումնասլ մի կերպար, որը ցավագնորեն, խոր կսկիծով վերապրում է Մակուտի՝ բարության և սիրո աշխարհի, կործանման իրողությունը:

Հրանտ Մաթևոսյանը ամբողջ էությունը հակված է դեպի գեղարվեստական ճշմարտությունը: Համարության շուրջը բանակիմաները թեև նոր շնն, սակայն շարունակում են մնալ դրականության կենտրոնական հանգույցներում: Դրանց ընթացքում առավելապես շոշափվում է կենցաղի և կեցության ճշմարտությունների խնդիրը, որին յուրովի է պատասխանում գրողը: Ոչ թե այդ երկու ճշմարտությունների անջատման, այլ դրանց սերտաճման տեսքով: Մեկը մյուսի պայմանավորվածությամբ:

Կենցաղի ճշմարտությունը իբրև կյանքի նյութի հարազատ վերադասողություն, կեցության ճշմարտությունը՝ իբրև նույն նյութի փոխադասական իմաստավորում: Այստեղ է հենց Մաթևոսյանի արձակի գեղարվեստական մեծ ուժը: Այդ արձակը հետաքրքրական է ոչ միայն կյանքի ձևերի հավասարակշռությամբ, այլև գեղարվեստական խորությամբ: Այս հայացքով Մաթևոսյանը արտահայտում է իր իդեալը՝ հայ մարդու ազգային բնավորության կապակցությամբ:

Իրականության բազմաձայնական (պոլիֆոնիկ) արտահայտման պահանջը նշանակում է տեսանկյունների բազմազանություն: Դրան է ձգտում Հրանտ Մաթևոսյանը նաև «Տաշքենդում» («Անձրևած ամպեր»):

Բազմաձայնական բարդությունը պայմանավորել է գրվածքի սյուժետային «միջուկի» նվազ չափը:

Այստեղ էս ուզում եմ վիճել ձեռն Հախվերդյանի մի տեսակետի հետ, որ առնչվում է վեպի սյուժեին²⁰: Ծիշտ է, որ Մաթևոսյանը խոստովանում է

իր գրվածքների սյուժետային կառուցվածքի «վրիպանքը», ճիշտ է, որ նա կուռ ու համաչափ սյուժետային պատմությունների հեղինակ չէ, ճիշտ է, որ նրա պատումը ոչ թե հասարակացումների, այլ բարբառացումների պատում է: Ինչպես բարդ է նրա նյութը՝ փուլավոր գյուղաշխարհը:

Մեջբերելով Մաթևոսյանի ինքնախոստովանությունը՝ «սյուժետային մտածողության» «անգործության» վերաբերյալ «Վոպրոսի լիտերատուրի» ամսագրի հարցազրույցից, Լևոն Հովսեփյանը աչքաթող է անում մի հատված, որը ամեն ինչ գցում է իր տեղը. «Իսկ հետո նորից սկսում եմ կարտեկ սյուժեն, սեփական փորձով համոզվել, որ սյուժեի մեջ ես կորցնում եմ ինձ, իմ դեմքն հմ կորցնում»:

«Անսյուժետայնությունը» նրա արձակի առանձնահատկությունն է, թեև այնքան էլ ստույգ չեն արձակագրի ինքնաբերորոշումները: Ճիշտ է, նա շունի դասական իմաստով սյուժեններ, «դեպքերի սրակյալ, լավ դասավորված անընդմեջություն», բայց նրա գրվածքներում՝ մեկում ավել, մյուսում պակաս չափերով գործում են «ներքին սյուժենները»՝ պատումները, առանց «վիճերի»... Ինչևէ. «Տաշքենդը» Հրոնտ Մաթևոսյանի այն գրվածքն է, որում նվազագույնի է հասցված դեպքերի հերթականությունը և առավելագույնի՝ գյուղական համայնքի անմիջական խոսքն ու գրույցը՝ մենախոսությունը, երկխոսությունը, ղեպիկը, վերհուշը, սրախոսությունը, կալամբուրը և այլն:

Գյուղական ակումբում հավաքված ծմակուտցիները ընդհատում շունիցող խոսակցություն են բացում իրենց մտահոգող խնդիրների, առաջին հերթին՝ Մմակուտի անկման շուրջը:

Լեոնահովտի «սիրուն անկյունը», Մմակուտ փոքրիկ գյուղը վերադասի կարգադրությամբ վարչականորեն դասնալու է Հովիտ գյուղի կցորդը: Լեյա հարաբերությունը իրողություն է, եղելություն՝ գրողի ծննդավայր Ահնրձորի և հարևան Աթան գյուղի տարիների վեճ:

Մմակուտը ըմբոստանում է «անօրինականության» դեմ, այն երևույթի, որը սպառնում է վերջնականապես քայքայել գյուղը:

Քայքայման բնորոշ նշանն այն է, որ անհետացել են հին Մմակուտի առարկայական նշանները՝ կոռպերատիվ, դպրոցական դահլիճ, կապի միջոցներ, կոլխոզ, «համայնքի» անդամների մեջ սրվել է քաղաք գնալու ցանկությունը:

Ջանգառ Թեանը՝ հովիվներից մեկը, իբրև անհամերաշխության դրսևորում, վերադառնում է չկայացած «շուրջերկրյա ճամփորդությունից», մյուսը՝ Սիրուն Թեիկը, մտքում դնում է գնալ Տաշքենդ՝ իբրև թե կարևոր գործով, այնինչ իրականում ցանկանում է փախչել Մմակուտի սարերից:

Հետո ուրիշ, մեծ ու մանր գեպքեր են հիշատակվում ծմակուտցիների խոսակցության մեջ, խոսվում է որբևայրի կանանց, տղերքի, գյուղական շների, գյուղական վերջին ձիերի մասին, որոնք անտեր խրխնջում են սարերում, խոսվում է գյուղացիների շարությունից, նախանձից, բարությունից, լավությունից, փոխհարաբերություններից, ամեն-ամեն ինչից:

Խորաթափանց է Ֆ. Մելոյանի նկատումը. ըստ որի վեպի բազմաշերտ հյուսվածքում «...խոսքը խոսք է բերում, հուշը՝ հուշերի շղթա, և պատումի ճապուկ ու դյուրագրգիռ հայերենը անարձագանք չի թողնում ոչինչ՝ ո՛չ լուռ մրմունջ, ո՛չ աներևույթ երանգափոխություն և ոչ էլ խելքային որևէ շարժում...»:

...Թծի, երանգի, շարժման հետ պատկերվում, նկարվում է նաև խոսքը; և այս «գեղարվեստական փաստագրությունը», կենսական հյուսթի այս «բեղարվեստական պատմահնահանումը» մտային ու զգայական այնպիսի պաշարներ է բացում, որ՝ գրողական ոճի իր գործառնությունից անկախ, իր ներկայությունը կարող էր բերել նաև որպես վիպակի բովանդակություն ու ասելիք...»²¹:

Դրանց առանցքը, սակայն, գյուղի ամայացման երևույթն է, որը գլխավոր պատմողը ձևակերպում է հետևյալ կերպ. «Մմակուտի գլխին կայծակ է տրաքելու»: Ինքնուրույնությունից զրկվող Մմակուտի գլխին եկած պատուհասը հավասարապես վերաբերում է նաև Հովոին, որը կորցնում է հին հախազահին և որոշում՝ «Մենք կամ կոլխոզ չենք ուզում, կամ Վաթինյանի նախագահությամբ ենք ուզում...»:

Մի խոսքով՝ ոչ մի բան իր տեղում չէ, ամեն ինչ վերածվել է քաոսի, մեկը մյուսի լավը չի ուզում, «չոբանների ցեղը» կարիք է զգում նոր չոբանների, ով կարողանում է՝ իրեն գցում է քաղաք, հգորացել են ընչաքաղցությունը, բարոյական այլասերումը, անմարդկայնությունը:

Քաոսային, անկարգ այլ իրադրության մեջ խորհրդանշական իմաստ է ստանում «Տաշքենդի» թեման, որը, ինչպես երևում է բնութանից, Մաթևոսյանը «յուրացրել է» Ակսել Բակունցի «Կածանով» ակնարկի մի փոքրիկ հատվածից²²: 1927-ին Բակունցը գյուղական հոգսերով եղել է Ահնիձորում և գրել վերոհիշյալ ակնարկը, ուր պատմում է իր զրույցը մի ծեր շինականի հետ, որը գնում է Տաշքենդ՝ մեծավոր տղայի մոտ: Այս «միջադեպը», ինչպես ասացինք, Մաթևոսյանի գրվածքում վերածում է կենսական մեծ խորհրդանշանի:

Տաշքենդ՝ նշանակում է քաղաք, երանելի հանգրվան...

Տաշքենդ՝ նշանակում է նաև հեռացում սարերից, օտարացում սեփական արմատներից:

Բնական է, որ Սիրուն Թեանի որոշումը քննարկվում է ամեն կողմից և ամենքի մասնակցությամբ: Բնական է նաև, որ Մմակուտը մաքողական կազմով դիմադրում է այդ որոշմանը, դրանով իսկ արտահայտելով գյուղի հեռանկարի հանդեպ իր անհանգստի հավատը, անհանգստությունը:

Տաշքենդի «ճամփորդի» ճանապարհին կանգնում է ողջ ցեղը, ամբողջ գյուղը: Արդեն «գրախտային» կյանքի հասած Աղունը Սիրուն Թեանին է դիմում հետևյալ խոսքերով. «Ձերոնք, որ փախչում են՝ իրենցից են փախչում—կարծում են գյուղից ու տեղից են փախչում»:

Սա վերին աստիճանի նուրբ նրբերանգ է, որով արձակագիրը նորից դառնում է «Տերի» կենսափոխոփայության ոլորտը:

Մմակուտի ապագան նրա «տերերի»՝ հնձվորների, հովիվների, արարող ումերի ձեռքին է:

«Տաշքենդը» խոր, ենթարկագրային շերտերով հարուստ ստեղծագործություն է, որը դեռևս կարիք ունի հետազոտական մեկնաբանությունների և՛ հարցազրույցների, և՛ ձևականուցվածքի առումներով:

Ասենք միայն, որ «կյանքի ժամանակագրությունը» ներկայացնելու համար Հրանտ Մաթևոսյանը ներդրել է իր ավյունը, իմացությունները, խիղճն ու հավատը, իր սիրտն ու հոգին:

Հարցազրույցներում և գրքերի նախախոսքերում մեկ անգամ չէ, որ Մաթևոսյանը իրեն համարել է իր օրերի ժամանակագիր (летописец) և սեփական եղերքի տարեգիր (хронист):

Նրա ստեղծագործությունը, արդարև, հայրենական եզերքի, վերանվաճող Մակուտ, տաղեգրություն-ժամանակագրությունն է («ժամանակագրությունը վեպ չէ, նրանից չես կարող դուրս թողնել ոչ մի օր»,—այսպես է բնութագրել իր պատմմաների շարքը²³։

Այդ տարեգրությունը ամփոփված է «Օգոստոս», «Ծառերը», «Մեր վազքը» ժողովածուներում, «Տաշքենդ» վեպում, «Տերը» կինովիպակում, մասամբ էլ կինոսցենարներում։

Հրանտ Մաթևոսյանի Մակուտը, ինչպես ռուս հանաչված գրողներից Ֆ. Աբրամովի Պեկաշինոն, խորհրդային մյուս նշանավոր գրողների «փոքր հայրենիքները»,— համամիութենական քննադատության բնութագրությամբ, — հայտնաբերում է էպոսային-ասքային հարուստ բովանդակություն և էպիկական գորեղ շունչ։ Էականը ոչ թե պատմական իրողարձությունների լայն ընդգրկումն է (էպոսին վերագրվող տեսական թյուրիմացություն), ոչ թե ժամանակային և տարածական ընդարձակ կոորդինատներն են, այլ գեղարվեստական հայացքի խորությունը։

Մակուտը ոչ լայնահամրավ աշխարհագրական բնակավայր է (այդ անունը հիշատակվում է լոկ տեղական նշանակության աշխարհագրական քարտեզներում), ոչ էլ պատմական նշանակալից, ուղափայլի հռչակավոր իրադարձություններով փառաբանված տեղավայր։ Ընդարձակ չեն նաև գրական Մակուտի ժամանակային ծայրակետերը՝ առանձին բեկորներ պատերազմի տարիների «մանկության երկրի» տպավորություններից, ավելի ամբողջական դեպք ու տեսարաններ պատերազմին հետևած տարիների՝ 40—70-ական թվականների անցուդարձից, սրանց էլ հավելած ավելի վաղ օրերին վերաբերող ավանդապատմաներ, հին-հին հուշեր, խոսք ու զրույցներ, վավերագրական տվյալներ։

Ձնայած ժամանակային և տարածական հայտնի «սահմանափակությանը», ժմակային անձուկ տեղագրությանը, Մաթևոսյանի Մակուտը իր իսկ բնակիչների ճակատագրերի, բարքերի, հայացքների, պատկերացումների միջոցով ի հայտ է բերում առանձին, նորօրյա և պատմական ժամանակների խոր առնչակցություն, պատմական ժամանակի մեջ հաստենացող-հունդավորվող սոցիալական-հոգևոր նոր բովանդակության տարբեր-տարբեր եզրեր։

Ներկայացնելով «Մակուտի տարեգրությունը», Հրանտ Մաթևոսյանը բնավ էլ հակված չէ դեպի գաղափարային այս կամ այն շերտի, կյանքի այս կամ այն եզրի շեշտումը։ Նա ներկայացնում է կյանքն իբրև անընդհատ շարունակվող ընթացք, իբրև մի պարունակություն, ուր կա ամեն ինչ՝ սոցիալական փաստ ու փաստանյութ, հոգևոր նյութ ու դերանյութ, բարոյական էություն ու շափանիշ, մարդկային վարքագծի ձևերի մի ամբողջ բանակ՝ մաքառում, հավատ, ծառայություն, խիղճ, պատվախնդրություն, զգացմունք, հաշիվ, սեր, ատելություն, բարություն, շարություն և այլն և այլն։ Իրար բերելով գեղարվեստական տարեգրության բոլոր էջերը, կարող ենք ասել,

որ Մմակուտը նաև ընտանեկան-ազգակցական-տոհմական ասքապատում է. նրանում յուրաքանչյուր լսնձնավորութիւն, սկսած ամենաշարքայինից մինչև շարքայինի շարքայինը, ունի իր որոշակի տեղն ու որոշակի դերը:

Յուրաքանչյուրի տեղի ու դերի հայացքով Մաթևոսյանը լուծում է իր ստեղծագործութեան վերին խնդիրներից մեկը՝ մարդու մարդկայնութեան, մարդու կատարելութեան, մարդու կարոտի, ամենաստվորական, «աննշան», գրականագիտական վաղեմի տերմինով ասած՝ «փոքր մարդու», որին հարազատ են մարդկային բոլոր զգացմունքներն ու տալանայները, հոգեկան ապրումներն ու ելուզները, հույսերն ու գրգիռները: Կյանքը, հեղինակային նման վերաբերմունքի դրվածքով, անշարժութիւնից կարող է տեղաշարժվել միայն և միայն գոյութեան պաշտպանութեան համառոտութիւնը կրող այնպիսի մարդկանց միջոցով, ինչպես Աղուն ու Սիմոնը, Լեւոնը ու Գիքորը, Մարիամն ու Աշխենը, Փոքր հորեղբայրն ու Արայիկը, Հրանտ Քառյանն ու Արմենակ Մնացականյանը, Ռոստոմը, Քանանները՝ Զանգառն ու Սիրունը, հովիվները, հնձվորները, սալվորները, պայտառները, դարբինները, այգեպանները, մեղվապահները, բոլորը-բոլորը, կանայք ու տղամարդիկ, ահելներ ու ջահելներ, երեսաններ ու պատանիներ, նաև Ալիսոն, Գոմեշը, զամբիկներն ու հովատակները, Մմակուտը՝ մարդկային և կենդանական ամբողջ կազմով, աշխարհագրական սահմանակետերով ու լսնձնական բնությամբ:

Մաթևոսյանի տարեգրութեան էջերում շարժանուններ, կան, որոնք այս կամ այն կերպ միմյանց հետ կապված են ազգակցական-տոհմական կապի բով: Նրանց համար Մմակուտը ոչ միայն ընտանեկան օջախն ու տունն է, այլև ազգային հայրենիք: Մմակուտիները ծառայում են ոչ միայն անձնական բարեկեցութեանը, այլև սովելի մեծ բանի՝ ազգի ապագային, և դրա համար դիմում են նաև պատմական հիշողութեանը:

Քեկ այնքան էլ շատ չեն հայոց պատմութեան հղումները, սակայն դրանք ոչ թե պատմական ժանյակներ են, այլ երկրի արմատների թափանցումներ:

Դրանք տեղ ունեն և՛ «Մեսրոպը» պատմվածքում, և՛ «Մեծամոր» գոյաբանական հարցեր շոշափող գրվածքում, և՛ «Չեզոք գոտի» դրամատուրգիական ստեղծագործութեան մեջ:

«Մեսրոպը» պատմվածքն ունի երկու շեշտ, մեկ՝ ներման, մեկ էլ՝ մաքառման:

Ներման շեշտն ընկնում է գյուղի ձիապան Մեսրոպի և կազմակերպիչ-ակտիվիստ Լեոնի «միջադեպի» վրա: Մեսրոպը վերադարձել է Սիբիրից՝ աքսորից, և Լեոնի հետ վարվում է այնպես, ինչպես կվարվեն բարեկամի հետ, այնինչ Լեոնը՝ «զգոն», «արթուն», պատեհապաշտ, ճառախոս այդ մարդը վճռական դեր է խաղացել նրա ճակատագրում:

Մեսրոպը ուժեղ բնավորութիւն է (վկայում են «ուժեղ արջի» նյութով նրա մտորումները), բայց ոչ վրիժառու: Նա ներող է՝ ոչ թե տոլստոյական կրավորական համակերպման առումով, այլ ավելի կարևոր մտահոգութեան:

Ձիապան Մեսրոպը իր միջավայրում առանձնանում է հայոց պատմութեան քաջատեղյակութեամբ (նրա մեղքն էլ եղել է Լեո կարգալը, այն Լեոյին, որ իբրև թե «հնարել է հայերին»): Ազգային պատմութեան հիշողութիւնը նրա մոտ վերաճում է ազգային ինքնագիտակցութեան, հետևաբար նաև՝ մաքառման փիլիսոփայութեան: «Այ տղա, մեր էս հայ ազգը վայ թե մի մեծ սուտ է», — ինքն իրեն մենախոսում է ձիապան-պատմաբանը:

Մեսրոպին շարշարող այս հարցի պատասխանն է «Մեծամոր» էսսեն, որ համադրելով պատմության վաղնջական և նորագույն շերտերը, հին, «թանգարանային» և նորագույն «աշխարհային» Հայաստանների զարգացման ուղիները, Մաթևոսյանը վերին աստիճանի ինքնատիպ մեկնաբանություններ է տալիս «հայոց առեղծվածին»:

Այդ մեկնաբանությունների շարունակությունն է «Զեզոք գոտին» պիեսը, որը տեղ է գտել կիճուցենարների «Տերը» խորագրով գրքում (1983):

«Զեզոք գոտին» առաջին նվազ մեկուսացված է «Մմտկուտյան տարի-գրությունից», բայց իրականում գտնվում է այդ տարեգրության գեղարվեստական առանցքի վրա: «Զեզոք գոտին» պիեսում, կործանված Անի մայրաքաղաքի պեղումների նյութի հիման վրա, Մաթևոսյանը անդրադառնում է «հայոց գայլի», ասել է թե՛ մաքառման գաղափարին:

Ճարտարապետը, վանահայրը, թափառական կույր աշուղը, վանքի ծառա Սիմոնը (որը խաչքար է շինում), գյուղացիները, պատանիները՝ Անիի պեղումների վայրում, ամեն մեկն իրենց գործին, դառնում են նաև «հայոց առեղծվածին»:

Մասնավորապես ուշագրավ է ճարտարապետի և վանահոր երկխոսությունը Բագրատունյաց ուժեղ վագրի, Բյուզանդիայի հայոց թագավոր Վասիլի գահի և թագի թեմայով, այն դիսկոզը, որով հայոց «ծանրաշունչ պատմության» «հանելուկը» մեկնաբանվում է Հովհ. Թումանյանի՝ մեծ իմաստունի, հետևյալ տողերով.

...Տեսավ՝ ուտում են ամենքն ամենքին,
Ամեն հայրենիք՝ իրեն զավակին.
Եվ իր պաշտողին՝ ամեն մի աստված,
Եվ կյանքը տանջանք, ցավ համատարած:

Ու ոչ մի երկիր չկա հանգչելու—
Խոր, արարչական հանգիստն անխըռով,
Ու ոչ մի անկյուն չկա շնչելու
Շունչն աստվածային՝ լի անվերջ սիրով...²⁴,

Այս իմպատությունը բանաստեղծին ներշնչել է, նախ և առաջ, հայոց ճակատագիրը, որի շուրջը, «հին ճշմարտություններ էին արածում երկու պառավ ձի՝ ճարտարապետն ու վանահայրը»:

«Հին ճշմարտությունները» ոչ մեկն են, ոչ երկուսը, ոչ երեքը, այլ բազմաբանակ են, որոնց թվում կա, սակայն, մի գլխավոր ճշմարտություն՝ հայրենիքի գաղափարը, հայրենյաց տիրոջ արժանապատվության ճշմարտությունը: Հայրենիքը՝ սեփական ծմակը, պաշտպանելը, ըստ ճարտարապետի ու վանահոր համոզմունքների, ամեն մի հայ մարդու գերագույն պարտականությունն է:

Ճարտարապետի և վանահոր վիճաբանական զրույցի մեջ ուժեղ կողմը վանահայրն է, հասարակ, բայց իմաստուն գյուղական մի վարդապետ, որը կարդում է. «Քո տեր աստվածդ քո առջևից երբ վերացնի այն ազգերը, որոնց երկրները դու պիտի ժառանգելու գնաս, և երբ նրանց այդ երկրները դու ժառանգես և բնակվես այդ երկրներում, զգույշ կաց, չլինի որ... նրանց բնաջնջվելուց հետո նրանց հետևելով դու ինքդ հայտնվես որոգայթի մեջ, և չլինի որ հարցափորձ լինես նրանց աստվածների մասին, թե ինչ աստվածների էին պաշտում այն անցած ազգերը և ինչպես էին պաշտում՝ ես էլ պաշ-

տեմ այն աստվածներին և ա՛յնպես: Քու տեր աստծուդ դու չպաշտես նրանց պես, քանզի նրանք իրենց աստվածներին պատվելու համար սպանում էին մինչև անգամ իրենց որդիներին և իրենց դուստրերին և իրենք իրենց էին սպանում...»:

Հայրենիքի ճակատագրի և ազգային արժանապատվության մոտիվը գաղափարական ամբողջական ասուլիսի է վերաճում պիեսի այն դրվագում, որը պատմում է Անիի պեղումների տեղանքը եկած հանձնախմբի ազնվական հարուստ անդամների և Թիֆլիսի հայ ճարտարապետների մասին: Այդ ասուլիսի ընթացքում իմաստուն խորությամբ, ինչպես վայել է Հրանտ Մաթևոսյանի գրչին, շոշափվում են ազգային գոյության բազմազան եզրերը՝ սկսած հոգևոր արժեքների (օրինակ՝ խաչքարի) պաշտպանությունից, իրական և կարծեցյալ հայրենասիրություններից մինչև «հոգևոր հայրենիքի» գաղափարի թուժանյանական-տեղայնական հայտնագործությունը:

Այդ խնդիրները արծարծվում են ոչ թե հրապարակախոսական թեզերով, այլ երկխոսության և ենթաբնագրի արվեստով, որի անգերազանցելի վարպետն է Մաթևոսյանը:

«Զեզոք գոտի» պիեսը սպասում է իր խորաթափանց և բանիմաց բեմական մեկնաբանին: Տեքստին համարժեք բեմադրության դեպքում պիեսը կարող է զարդարել հայոց թատրոնի խաղացանկը:

Հրանտ Մաթևոսյանը գտնում է, որ «գյուղագրություն» հասկացությունը ոչ թե քննադատների հորինած պայմանական ու պատահական անվանում է, այլ «կյանքի պահանջմունքներից ծնված» գրական երևույթին համապատասխանող տերմին:

Ասում է նաև, որ ինքը «համոզված գյուղագիր է»՝ ոչ թե նախահեղափոխական տարիների նարոդնիկ-գյուղագիրների նշանաբանով (որոնք պարտադրում էին՝ «գյուղում են ճշմարիտ մարդիկ ու արժեքները, իսկ ինչ-որ գյուղից դուրս է՝ եղծված է ու խաթարված»), այլ մերօրյա գյուղագիրների (սկսած Ակսել Բակունցից), որոնք, ինքն էլ դրանց շարքում, արտացոլում են պատմականորեն իրական, կյանքի որոշակի ձևեր և պատմականորեն իրական, որոշակի մարդկային բնավորություններ²⁵:

Հրանտ Մաթևոսյանն, արդարև, ներկայացնում է ոչ թե իրականության մակերևույթը (ինչպես վարվում են նյութի մակերեսային հերկողները), այլ շարժվող, փոփոխվող, փլուզվող, հին դեմքը կորցնող, նոր դեմքը գտնող կյանքը: Ժողովրդական կենցաղը՝ իր բոլոր շերտերով: Այդ կյանքի սոցիալական և բարոյախոսական կտրվածքները՝ ոչ թե դրանց սխեմատիկ ուրվագծերը, այլ երևույթների տարիքը, կենսական արժեքների համակարգված, ներքին, անտեսանելի և արտաքին, երևացող կերպարանքը:

Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը լուծում է այնպիսի բարդ գեղարվեստական խնդիր, ինչպիսին «ազգային բնավորությունն» է:

Վերջին տարիների գրականագիտական առուլիսներում պարբերաբար խոսք ու զրույցի առարկա դարձած այդ խնդիրը ի դեմս Մաթևոսյանի ունի իր գեղագիտ.-հետազոտողին, որի մոտեցումների արգասավոր նշանակությունը «ազգային բնավորություն» ստեղծման ուղղությամբ խոստովանում են նաև այլազգի գրողներ: Գրողի ստեղծագործության քննությունը այս անկյունաքարով տեսական խոր հետաքրքրություն է ներկայացնում:

Արդեն բազմիցս ասվել է, որ Մաթևոսյանի արձակը շունի իր զուգահեռը, որ այդ արձակը «ունիկում է» և այլն և այլն:

Դա իրապես ճշմարտություն է, թեև չեն անտեսվում «ազդեցությունները»՝ ազգային ասացողական բանավիճակից, հնադարյան պատմագրությունից, Հովհ. Թումանյանի, Ստ. Զորյանի, Ա. Բակունցի՝ իր սիրելիների հոգեկան մթերանոցներից, ապա նաև համաշխարհային գրականության հուշարձաններից:

Ազդեցություն՝ ազդեցություն, բայց Հրանտ Մաթևոսյանը յուրացրեց արտահայտման այն ոճը, որն ունի և՛ դասական պատումների էպիկական շունչը, և՛ ժամանակակից գրողների մտածողության դրամատիկ ուղղությունը:

Գրականություն բերելով Մակուտի ռեալությունը և միֆը, «գաղտնիքն» ու «փորձը», մարդկային համայնքի ներքին շղթան և բնությունը, բառն ու բանը, կենսաբանական-սոցիալական-էկոլոգիական-հեռագաղթի խնդիրների ամբողջությունը, Մաթևոսյանը փոքրիկ Մակուտի միջոցով յուրովի ներկայացնում է մարդկության պատմությունը, կամ ինչպես գրում է վրաց արձակագիր էբանոիձեն՝ Մաթևոսյանը իրար է մերձեցնում «մարդու և աշխարհի թիբլիսական կենսագրության ծայրերը»²⁶:

Հրանտ Մաթևոսյանը ձևավորվեց իբրև սինթեզների՝ համադրությունների, մեծատաղանդ գեղագետ, իսկ սինթեզների մեջ մտնում են և՛ բովանդակությունը, և՛ պատումային ձևակառուցվածքները, և՛ խոսքը՝ լեզուն ու ոճը, որն ունի շափազանց բարձր արժեք, այնքան բարձր, որ կարող է մրցության դուրս գալ հոգևոր արժեքների համաշխարհային հրապարակ:

**Ս. Բ. ԱՂԱԲԱՐՑԱՆԻ ԱՇԽԱՏՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐԻ ՀԱՄԱՌՈՑ
ՄԱՏՆԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ**

- 1 Նաիրի Զարյան, Երևան, Հայպետհրատ, 1954, 131 էջ:
- 2 Նաիրի Զարյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1954, 219 էջ:
- 3 Ստեփան Զարյան, Երևան, ԳԱ հրատ., 1955, 206 էջ:
- 4 Ստեփան Զարյան, Երևան, «Սովետ. գրող», 1976, 108 էջ:
- 5 Ակսել Բակունց, Երևան, 1959, 252 էջ:
- 6 Ակսել Բակունց, Երևան, ԳԱ հրատ., 1963, 503 էջ:
- 7 Ակսել Բակունց, Երևան, 1971, 275 էջ:
- 8 Գուրգեն Մանարի, Երևան, ԳԱ հրատ., 1959, 152 էջ:
- 9 Իերենիկ Դեմիրճյան, Երևան, «Գիտելիք», 1977, 58 էջ:
- 10 Նդիշ Զառենց, գիրք 1, Երևան, ԳԱ հրատ., 1973, 441 էջ:
- 11 Նդիշ Զառենց, գիրք 2, Երևան, ԳԱ հրատ., 1978, 399 էջ:
- 12 Հովհաննես Շիրազ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984, 84 էջ:
- 13 Արձագանքներ (Հոգվածների ժողովածու), Երևան, Հայպետհրատ, 1963, 305 էջ:
- 14 Արդիականություն և գրականություն, Երևան, «Հայաստան», 1965, 268 էջ:
- 15 Գրական հերկերում, Երևան, «Հայաստան», 1974, 316 էջ:
- 16 Դեպի աղբյուրը լույսի, Երևան, «Սովետ. գրող», 1979, 348 էջ:
- 17 Հոգվածներ, դիմանկարներ, հուշեր, Երևան, «Սովետ. գրող», 1982, 368 էջ:
- 18 XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք I, Երևան, «Սովետ. գրող», 1984 432 էջ:
- 19 XX դարի հայ գրականության գուգահեռականներում, գիրք II, Երևան, «Սովետ. գրող», 1985, 524 էջ:
- 20 Դասականներ և ժամանակակիցներ, Երևան, «Սովետ. գրող», 1986, 476 էջ:
- 21 Հայ սովետական գրականության պատմություն, Երևան, ԳԱ հրատ., 1986, 576 էջ:
- 22 Наири Зарян, Е., 1956, 80 с.
- 23 Стефан Зорьян, Е., Армгосиздат, 1956. 111 с.
- 24 Аксель Бакунц, Очерк творчества, М., «Сов. писатель», 1965, 267 с.
- 25 Егизше Чаренц, М., «Советский писатель», 1982, 359 с.
- 26 Современность и литература, М., «Совет. писат.», 1973, 248 с.
- 27 Образы и стили армянской литературы, Е., «Совет. грох», 1980. 264 с.
- 28 Армянская литература. в кн. История советской многонациональной литературы, т. 1, М., 1970, с. 211—243.
- 29 История армянской советской литературы, М., «Наука», 1966 (разделы Литература 20-х годов, Лит. периода Вел. Отеч. войны, Мовсес Арази, Аксель Бакунц, Гурген Маари, Наири Зарян).
- 30 Советская армянская литература, в кн. Армянская литература, М., «Высшая школа», 1976.

ՄԱՆՈՔԱԿՐՈՒԹՅՈՒՆՆԵՐ

1941—1956 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 1 Տե՛ս Ա. Մնացականյան, Հայ ժողովուրդը Հայրենական մեծ պատերազմում, 1954, էջ 531:
- 2 «Правда», 1943, 27 февраля.
- 3 Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. 5, 1977, էջ 340:
- 4 «Սովետահայ գրականության տարեգրություն», 1957, էջ 424:
- 5 Юзовский Ю., Образ и эпоха, 1947, М., с. 189.
- 6 Ադ. Մասին տե՛ս Алянский Ю., Сурен Кочарян, 1983, М., с. 82—86.
- 7 Նույն տեղում, էջ 86:

ՀՐԱՊԱՐԱԿԱՆՍՈՒԹՅՈՒՆ

- 8 «Սովետական Հայաստան», 1942, 24 օգոստոսի:
- 9 Ավ. Խաճակյան, Նույն տեղում, էջ 326.
- 10 Фадеев А., За тридцать лет. М., 1957, 'с. 257.
- 11 «Սովետական Հայաստան», 1941, 17 օգոստոսի:
- 12 Նույն տեղում, 1941, № 65:
- 13 Նույն տեղում, 1943, 23 ապրիլի:
- 14 Նույն տեղում, 1943, 27 փետրվարի:
- 15 Նույն տեղում, 1943, 23 մայիսի:

ԳՈՅԶԻԱ

- 16 Չափածո քաղվածքները Ավ. Խաճակյանի Երկերի ժողովածուի նշված հրատարակությունից:
- 17 Թ. Հուրյան, Բանաստեղծությունների և պոեմների, 1949, էջ 21:
- 18 Չափածո քաղվածքները՝ Գ. Բոդյան, Երկեր, 1982:
- 19 Шагинян М., Армянская поэзия в Отечественной войне, в кн.: Поэзия Советской Армении, М., 1947, с. 7—8.
- 20 «Սովետահայ գրականության պատմություն», հ. 2, 1965, էջ 463:
- 21 Ա. Գրաշի, Երկեր, հ. 1, 1965, էջ 186:
- 22 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու 14 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 239:

ԳՆՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 23 Հր. Փոշար, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1971, էջ 230: Ենթադիտի մեջբերումները Նույն հրատարակությունից:
- 24 Նույն տեղում, էջ 232:
- 25 «Սովետական գրականություն», 1944, № 1, էջ 66—79:
- 26 «Правда», 1945. 26 ноября.
- 27 Հր. Փոշար, Երկերի ժողովածու, հ. VI, էջ 262:
- 28 Фадеев А., За тридцать лет, 1959, с. 753.
- 29, 30, 31, 32 Տե՛ս Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. VII. Կ. Տիրատուրյանի «Վարդանանքի» ստեղծման պատմությունից» ծավալուն կոմենտարիները, էջ 628—642:
- 33 Ստ. Զուրյան, Երկերի ժողովածու 12 հատորով, հ. VIII, 1983, էջ 696:

- 34 նույն տեղում, էջ 698;
- 35 նույն տեղում, էջ 694;
- 36 նույն տեղում, էջ 699;
- 37 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 183;
- 38 «Գրական թերթ», 1945, 20 հոկտեմբերի;
- 39 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. 5, էջ 47;
- 40 «Գրական թերթ», 1966, 22 հուլիսի;
- 41 Էդ. Թոփչյան, «Պատերազմ» վեպի մասին, «Գրական թերթ», 1943, 30 նոյեմբերի, Ս. Ազարայան, Հր. Քամրազյան՝ «Մեծ թեման փակուղու առաջ», «Գրական թերթ», 1950, 10 ապրիլի;
- 42 «Գրական թերթ», 1956, 31 մայիսի;
- 43 Հր. Քամրազյան, Գրական ուղիներում, 1962, էջ 94;
- 44 «Правда», 1953, 4 июля.
- 45 Տե՛ս «Հուլիսի եղիշե Զարենցի մասին», 1986, էջ 296—307;
- 46 Խ. Դաշտենց, Ռանչպարների կանչը, 1979, էջ 10; Մեջբերումները՝ նույն հրատարակչությանից;
- 47 Алексанян Е., Движение литературы, Е., 1985, с. 92, 81.
- 48 Մ. Գալստյան, Բովտուն (ժողովածու), 1982, էջ 508, 506;
- 49 Ի. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1985, էջ 272—280;
- 50 Մեջբերումները՝ Ա. Սահիբյան, Խաչուղիներ, 1979-ի հրատարակչությունից;

ԹԱՏԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 51 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 147;
- 52 Լ. Հախվերդյան, Մեր օրերի գրամատուրգիան, 1954, էջ 18—21;

ՓՆԱԴԱՏՈՒԹՅՈՒՆ ԵՎ ԳՐԱԿԱՆԱԳԻՏՈՒԹՅՈՒՆ

- 53 Ս. Սարիճյան, Գրական գիտողություններ, 1964, էջ 244—246;
- 54 Ս. Հառուբյունյան, Մանուկ Աբեղյան, 1970, էջ 357—418;
- 55 «Литературная газета», 1948, 31 июля.

ՄԱՆԿԱԳԱՏԱՆԿԱՆ ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

- 56 Վ. Անանյան, Հայաստանի կենդանական աշխարհը, հ. 1, 1961, էջ 372;
- 57 Հովհ. Թումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1945, էջ 322;
- 58 Ալֆրեդ Էդմունդ Քրեմլի (1829—1894) «Կենդանիների կյանքը» պատկերազարդ, հանրամատչելի գիրքը (հ. 1—6, 1863—1869);

ՆԱԽԻՒ ԶԱՐՑԱՆ

- 1 Ն. Զարյան, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. 1, 2, (1984), հ. 3, 4 (1985), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I (1962), «Սպասում եմ քեզ» (1968);
- 2 Зарян Н., О себе, в кн. «Советские писатели. Автобиографии», т. III, М., 1966, с. 272—277.
- 3 «Знамя», 1956, № 2, с. 167—168.
- 4 Ս. Դառնեյան, Նախի Զարյան, 1982, էջ 88—96;
- 5 «Երիտասարդ գրող», 1933, № 2, էջ 18—19;
- 6 «Дружба народов». 1959, № 11, с. 208.
- 7 «Գրական թերթ», 1933, № 16;
- 8 «Երիտասարդ գրող», 1933, № 2, էջ 19;
- 9 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1947, № 2, էջ 100;
- 10 Ս. Դառնեյան, նույն տեղում, էջ 102—104;
- 11 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 208.

- 12 «Գրական թերթ», 1932, 10 մարտի:
- 13 Էդ. Ջրբաշյան, Գրականությունը և ժամանակը, 1980, էջ 103—105:
- 14 «Комсомольская правда», 1941, 17 мая.
- 15 Գրիգոր Աղբամարցի, Տաղեր, 1984, էջ 107:
- 16 «Գրական թերթ», 1945, № 20:
- 17 Վ. Սաֆարյան, Նաիրի Ջարյան, 1985, էջ 126:
- 18 «Коммунист», 1946, 25 июня.
- 19 «Սովետական գրականություն և արվեստ», 1946, № 11, էջ 116—134:
- 20 «Գիտական աշխատություններ», 1954, հ. 12:
- 21 Մ. Պետրովիխի ողբելիցած նամակներում նշվում է նաև Բ. Պատերնակի «Խանդավառ ժերարբերությունը» տե՛ս Մ. Դարոնյանի նույն գիրքը, էջ 292:
- 22 «Дружба народов», 1959, № 11, с. 210—211.
- 23 Գր. Ղափանցյան, Արա Գեղեցիկի պաշտամունքը, 1944, էջ 5—15:
- 24 Ե. Զաւենց, Անտիպ և չհավաքված երկեր, 1983, էջ 194:
- 25 Ա. Ինճիկյան, Մտերիմներ և մտորումներ, 1967, էջ 3—114:
- 26 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 27 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1972, էջ 233:
- 28 Այդ մասին մանրամասն տե՛ս Մ. Դարոնյանի «Ն. Ջարյանի «Արա Գեղեցիկը» և դասական ողբերգության ավանդույթները» հոդվածում. «Պատմա-բանասիրական հանդես», 1981, № 4, էջ 54—67:
- 29 «Երեկոյան Երևան», 1968, 15 հունվարի:
- 30 «Գրական թերթ», 1958, 24 դեկտեմբերի:
- 31 Арфо Петросян, Заметки о современном армянском романе, в кн. «Пути развития современного советского романа», М., 1961, с. 278.
- 32 «Дружба народов», 1963, № 6, с. 259.
- 33 «Գրական թերթ», 1967, 20 հունվարի:

ԳԵՂԱՄ ՍԱՐՅԱՆ

- 1 Գ. Սարյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I—V, (1969—1972):
- 2 Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. 2, 1961, էջ 56:

ՀՈՎՀԱՆՆԵՍ ՇԻՐԱԶ

- 1 Հովհ. Շիրազ, Երկերի ժողովածու երեք հատորով, հ. I (1981), II (1982), III (1984), «Հատերնոր» (1954):
- 2 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 165:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1943, № 4—5, էջ 118:
- 4 Щеглов М., Спускаясь с гор, в кн. Литературная критика, М., 1971, с. 396.
- 5 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գ. II, 1967, էջ 130—131:
- 6 Բնորոշ է, օրինակ, Հր. Գրիգորյանի «Հովհաննես Շիրազի լիրիկան» հոդվածը. տե՛ս Գրական ակնարկներ, 1955, էջ 172—173:
- 7 Первый всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет, М., 1934, с. 396.
- 8 «Литературная газета», 1956, 5 июня.

1956—1985 թթ. ԳՐԱԿԱՆՈՒԹՅՈՒՆԸ

Պ Ո Ջ Ե Ւ Ա

- 1 «Գրական թերթ», 1965, № 28, 37, 40, 41:
- 2 Նույն տեղում, 1965, 10 դեկտեմբերի:
- 3 Նույն տեղում, 1966, 7 հունվարի:
- 4 Նույն տեղում, 1957, 21 նոյեմբերի:

- 5 Նույն տեղում, 1958, 21 փետրվարի:
- 6 Նույն տեղում, 1958, 8 մարտի:
- 7 Տե՛ս Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 337—349:
- 8 «Вопросы литературы», 1974, № 3, с 63—84.
- 9 «Սովետական գրականություն», 1972, № 6, 7, էջ 45—60, 90—103:
- 10 «Գրական թերթ», 1976, 7 հուլիսի:
- 11 «Սովետական գրականություն», 1979, № 12, էջ 132—161:
- 12 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, 1968, էջ 423:
- 13 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 279:
- 14 15 «Литературная газета», 1981, 4 ноября:
- 16 «Գարուն», 1982, № 2, 3, 4:
- 17 Ս. Աղաբաբյան, Դասականներ և ժամանակակիցներ, 1986, էջ 215—225:
- 18 «Գրական թերթ», 1985, 12 ապրիլի:
- 19 Նույն տեղում, 1974, 6 փետրվարի:
- 20 «Սովետական գրականություն», 1967, № 4, էջ 126—134:
- 21 «Գրական թերթ», 1966, 18 մարտի:
- 22 «Литературная Армения», 1985, № 11, с. 40—41.
- 23 «Литературная газета», 1981, 4 ноября:
- 24 «Գրական թերթ», 1984, 22 հունիսի:
- 25 Ал. Топчян, Время и образ, 1983, с. 63—82:
- 26 «Գարուն», 1985, № 12, էջ 64—70:

ԳԵՂԱՐՎԵՍՏԱԿԱՆ ԱՐՁԱԿ

- 27 «Литературное обозрение», 1985, № 10, с. 32—37.
- 28 Иосиф Гришашвили, Литературная богема старого Тбилиси, Тб. 1977.
- 29 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987, с. 13—24.

ԲԱՅՆԵՐԱԳՐՈՒԹՅՈՒՆ

- 30 Ա. Հունանյան, Արդի հայ դրաման, 1964, էջ 48:
- 31 Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Արամաշոտ Պապույան, 1979, էջ 68:
- 32 Լ. Հախվերդյան, Բեմադրիչներ և բեմադրություններ, 1983, էջ 193:
- 33 «Սովետական արվեստ», 1978, № 2:
- 34 Ар. Григорян, Стилевые искания и литературное развитие, Ер., 1987, с. 49—58.

ՊԱՐՈՒՅՐ ՍԵՎԱԿ

- 1 Քաղվածքները՝ Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1972, էջ 136: Մեջբերումները նույն հրատարակությունից՝ հ. III—VI, 1972—1976, և «Մուտք» (1985) գրքից:
- 2 Կենսագրական տեղեկությունները քաղված են Ա. Արիստակեսյանի «Գլխի միտում» (1974):
- 3 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու, հ. V, 1974, էջ 389:
- 4 Պ. Սևակ, Մուտք, 1985, էջ 189: Չորենցից քաղված տողերը՝ Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 411:
- 5 Պ. Սևակ, Մուտք, էջ 195—196: Չարենցից քաղված տողերը՝ Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 389:
- 6 Ե. Չարենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 418:
- 7 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 257:
- 8 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, 1966, էջ 197:
- 9 Ст. Рассадин, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 236—253.
- 10 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 258:
- 11 Խ. Սարգսյան, Տասնամյակների միջով, էջ 202—203:
- 12 Նույն տեղում:
- 13 Պ. Սևակ, Սայաթ-Նովա, 1969, էջ 363:

- 14 «Գրական թերթ», 1973, 2 փետրվարի:
- 15 С. Гайсарян, В стране поэзии, 1973, М., с. 208.
- 16 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 164—185:
- 17 «Литературная Армения», 1980, № 10, с. 88.
- 18 «Գարուն», 1969, № 11, էջ 6:
- 19 Քաղված է Ա. Արիստակեսյանի «Պարույր Սևակ» գրքից, էջ 163:
- 20 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 392:
- 21 «Գրական թերթ», 1960, 13 մայիսի:
- 22 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 23 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի չափածոյի բառարան, հ. I, 1981, էջ 8:
- 24 Ա. Պապոյան, Պ. Սևակի աշխատությունների և թարգմանությունների բառարան, 4 II, 1986, էջ 6:
- 25 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 400:
- 26 Ա. Արիստակեսյան, Պարույր Սևակ, էջ 375:
- 27 «Գրական թերթ», 1984, 24 փետրվարի:
- 28 «Новый мир», 1956, № 10, с. 181—187.
- 29 Նույն տեղում, էջ 187—196:
- 30 «Комсомольская правда», 1956, 3 ноября.
- 31 «Молодая гвардия», 1957, № 1, с. 229—230.
- 32 «Литературная газета», 1956, 27 ноября.
- 33 Ս. Սողոմոնյան, Ժամանակակից հայ բանաստեղծներ, գիրք II, 1967, էջ 470—477:
- 34 «Коммунист» (журнал), 1957, № 5, с. 76.
- 35 Ս. Սողոմոնյան, Նույն գրքում, էջ 494:
- 36 Ա. Արիստակեսյան, Նույն գրքում, էջ 313:
- 37 Պ. Սևակ, հ. VI, էջ 423:
- 38 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 102:
- 39 Պ. Սևակ, հ. V, էջ 398:
- 40 Նույն տեղում, էջ 267—268:
- 41 Նույնը, հ. VI, էջ 417—418:
- 42 Поэзия Армении под редакцией В. Брюсова. 1966, Ер. с. 67.
- 43 Պ. Սևակ, Սայաթ-նովա, էջ 339:

ՀԱՄՈՒ ՍԱՀՄԱՆ

- 1 Համո Սահյան, Երկերի 2 հատորով, հ. I, II, 1984:
- 2 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119—123:
- 3 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, 1984, էջ 169:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1974, № 5, էջ 119:
- 5 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 44:
- 6 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 7 «Литературная газета», 1956, 31 мая.
- 8 «Գրական թերթ», 1959, 20 փետրվարի:
- 9 «Սովետական գրականություն», 1973, № 8, էջ 152:
- 10 «Գարունի» 1984-ի № 9-ում տպագրված հարցազրույցի վերնագիրն է՝ «Բանաստեղծությունը ծնվում է ցավից»:
- 11 Ե. Զառենց, Երկերի ժողովածու, հ. IV, էջ 17:
- 12 «Дружба народов», 1978, № 7, с. 268.
- 13 Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, 1973, էջ 353:
- 14 «Սովետական Հայաստան» (ամսագիր), 1984, № 5, էջ 11:
- 15 Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. VI, 1979, էջ 216:
- 16 Ст. Рассадин, Цена гармонии, Ер., 1976, стр. 222—236.
- 17 К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочин., изд. 2-ое, т. I, М., 1955, с. 519.
- 18 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 19 «Вопросы литературы», 1976, № 1, с. 106—124.
- 20 «Литературная Армения», 1978, № 4, с. 100—102.

- 21 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 46:
- 22 Сазиян А., Годы мон. Е., 1971, с. 3—4.
- 23 Լ. Մկրտչյան, Զրույցներ բանաստեղծի հետ, էջ 179:
- 24, 25 Տ.т. Рассадин. Цена гармонии, стр. 222—236.
- 26 «Գարուն», 1984, № 9, էջ 47:
- 27 «Գրական թերթ», 1984, 20 ապրիլի:
- 28 Նույն տեղում:
- 29 «Սովետական Հայաստան», 1984, 15 ապրիլի:

ՍԵՐՈ ԽԱՆՁԱԴՅԱՆ

- 1 Ս. Խանզադյան, Երկերի ժողովածու 5 հատորով, հ. I և II (1967), «Կորած արաճեսներ» (Պատմվածքներ և նովելներ, 1964), Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. I, II (1981), հ. III, IV (1982), հ. V (1983), «Հայրենապատում» (1960, 1981):
- 2 Քաղված է ձեռագիր «Ինքնակենսագրությունից»:
- 3 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու, հ. XIII, 1983, էջ 72, 73, 74:
- 4 «Литературная газета», 1956, 2 июня.
- 5 «Սովետական գրականություն», 1961, № 11, էջ 161—174:
- 6 Ս. Սարիճյան, Գեղարվեստական գրականության պատմականությունը, 1979, էջ 256—275:
- 7 Ս. Սարիճյան, Սերունդներ և ավանդներ, 1984, էջ 210—215:
- 8 Նույն տեղում, էջ 213:

ԳԵՎՈՐԳ ԷՄԻՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Գ. Էմին, Երկերի ժողովածու 3 հատորով, հ. I, II (1985), «Ցոթ երգ Հայաստանի մասին» (1981):
- 2 «Հիշողություններ Եղիշե Զարենցի մասին», 1961, էջ 379—392:
- 3 «Սովետական գրականություն», 1941, № 1, էջ 96—97:
- 4 «Геворк из Аштарак», Е., 1979, с. 30.
- 5 «Գրական թերթ», 1949, 17 օգոստոսի:
- 6 «Գրական թերթ», 1949, 24 օգոստոսի:
- 7 «Геворк из Аштарак», с. 23—29.
- 8 «Октябрь», 1954, № 9, с. 161.
- 9 Ա. Արժապետյան, Բանաստեղծների և բանաստեղծության մասին, 1971, էջ 173:
- 10 «Геворк из Аштарак», с. 47—56.
- 11 Նույն տեղում, էջ 34—44:
- 12 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. V, 1974, էջ 208:
- 13, 14, 15, 16 Նույն տեղում, էջ 217, 219, 224:
- 17 «Геворк из Аштарак», с. 156.
- 18 Նույն տեղում, էջ 78:
- 19 Նույն տեղում, էջ 169:
- 20 Նույն տեղում, էջ 158:
- 21 Նույն տեղում, էջ 94—105:
- 22 Նույն տեղում, էջ 59, 60:
- 23 Նույն տեղում, էջ 62, 65:

ՍԻՂԱ ԿԱՊՈՒՏԻԿՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, II (1984), հ. III (1985):
- 2 Капутикян С., О себе, в кн. «Стихотворения», 1959, М., с. 11.
- 3 Խ. Սարգսյան, Հայրենական պատերազմը և գրականությունը, 1946, էջ 195:
- 4 Գ. Դեմիրճյան, Երկերի ժողովածու 15 հատորով, հ. XIII, 1983, էջ 193:
- 5 «Новый мир», 1952, № 4, с. 266.
- 6 «Знамя», 1956, № 4, с. 180.

- 7 О сердце и любви вступит. статья к кн. Капутикян С., Моя страница, М., 1970, с. 5, 12.
- 8 Поэзия большой любви /вступл. к кн. Капутикян С., Избранная лирика, 1966, М., с. 4.
- 9 Вступл. к кн. Капутикян С., Избранные произведения в 2-х томах, т. I, М., 1973, с. 12.
- 10 Слово о камне, в кн. Капутикян С., Посвящение М., 1979, с. 6.
- 11 Инбер В., О Сильве Капутикян, в кн. Капутикян С., Лирика, М., 1964, с. 6.
- 12 «Знамя», 1956, № 4, с. 180.
- 13 Պ. Սևակ, Երկերի ժողովածու 6 հատորով, հ. VI, 1976, էջ 381:
- 14 Նույն տեղում, էջ 383:
- 15 Капутикян С., О себе . . . , с. 14.
- 16 Էդ. Զրաշյան, Կես դար գրականության մեջ առաջադիմ Ս. Կապուտիկյան, Երկեր 3 հատորով, հ. I, 1984, էջ 15:
- 17 Капутикян С., О себе . . . с. 15.
- 18 Պ. Սևակ, հ. VI, էջ 391:
- 19 Նույն տեղում, էջ 396:
- 20 Էդ. Զրաշյան, Կես դար գրականության մեջ..., էջ 18:
- 21 Абрамов Ф., «Нива», 1980, № 2, с. 189—190.
- 22 Бакланов Г., «Новый мир», 1979, № 10, с. 270—272.
- 23 Рассадин С., «Литературная Армения», 1980, № 4, с. 98—102.
- 24 Межелайтис Э., «Дружба народов», 1980, № 1, 250—253.
- 25 «Վ. Քեբեկյանի նամակները Լևոն Զ. Սյուրմելյանին» գրքի բնագրան է, 1956, Նյու-Յորք:

ՀՐԱՋԱՆ ՀՈՎՀԱՆՆԻՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Բանաստեղծություններ հ. I, II (1971, 1972), «Ոսկե ամպ» (1984), «Արևոտ կղզու երգը» (1980), «Հայրենական երգ» (1977), «Իրիկնային ղողանը» (1982):
- 2 Առանձին էջեր տե՛ս Հր. Հովհաննիսյանի «Պատերազմի դեմքը» վիպակում (1986):
- 3 Տե՛ս Ս. Աղաբաբյան, Արձագանքներ, 1963, էջ 219:
- 4 Лихачев Д. С. Поэзия садов. Л., 1982.
- 5 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Մոտիկն ու հեռուն, 1967, էջ 121—126:
- 6 Տե՛ս Հր. Հովհաննիսյան, Մշտադալար ծառ (Հողմածներ, էսսեներ), 1985, էջ 268—375:
- 7 Բնագրում՝ «Թուր ոսկի աստղի պես»։ Ավ. Խաճակյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1973, էջ 213:

ՎԱՀԱԳՆ ԳԱՎԹՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Վ. Դավթյան, Երկերի ժողովածու 2 հատորով, հ. I, II, 1985:
- 2 «Գրական թերթ», 1966, 21 հոկտեմբերի:
- 3 Տե՛ս Վ. Դավթյան, Երկեր 2 հատորով, հ. I, էջ 7—14:
- 4 «Սովետական գրականություն», 1971, № 5, էջ 7:
- 5 Նույն տեղում, էջ 15—16:
- 6 «Литературная газета», 1981, 15 апреля.
- 7 Նույն տեղում:
- 8 Գրիգոր Մազիստրոսի «Թղթերը», Ալեքսանդրապոլ, 1910, էջ 87:
- 9 Սայաթ-Նովա, Հայերեն, վրացերեն, ադրբեջաներեն խաղերի ժողովածու, 1963, էջ 158:

ՀՐԱՆՏ ՄԱԹԵՎՈՍՅԱՆ

- 1 Քաղվածքները՝ Հր. Մաթևոսյան, Երկերի ժողովածու 2 հատորով, հ. I, II, 1985, «Տերը» (կինովիպակներ), 1983:
- 2 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 196.

- 3 «Литературная Армения». 1983, № 3, с. 102—106.
- 4 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 5 «Գրական թերթ», 1968, 13 սեպտեմբերի:
- 6 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 204.
- 7 «Литературная газета», 1967, 28 июня.
- 8 «Новый мир», 1966, № 3, с.252.
- 9 Զհաղողից գտնել:
- 10 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 11 Ս. Փանոսյան, Հրանտ Մաթևոսյանի ստեղծագործությունը, 1984, էջ 149—155:
- 12 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 200.
- 13 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 14 «Литературная газета», 1981, 4 ноября.
- 15 «Новый мир», 1982, № 3, с. 208.
- 16 «Литературное обозрение», 1984, № 2, с. 44.
- 17 «Литературная газета», 1979, 28 марта.
- 18 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с. 190—222.
- 19 «Литературная газета», 1984, № 37.
- 20 Լ. Հախվերդյան, Մտորումներ, 1984, էջ 184:
- 21 Յ. Մելոյան, Իմաստավոր ճանապարհ, տե՛ս Հր. Մաթևոսյան, Երկեր 2 հատորով, հ. II, 1985, էջ 609—610:
- 22 Ալ. Բակունց, Երկերի ժողովածու 4 հատորով, հ. II, 1979, էջ 409—416:
- 23 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 24 Հովհ. Քումանյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, 1950, էջ 161—162:
- 25 «Вопросы литературы», 1980, № 12, с.200.
- 26 «Вопросы литературы», 1978, № 5, с. 83.

ԱՆՁՆԱՆՈՒՆՆԵՐԻ ՑԱՆԿ*

- Արեւիյան Հովհաննէս 59, 275
 Արեւիյան Մանուկ 23, 32, 109—111, 125, 169, 333
 Արով Գ. 27, 110, 112, 169
 Արովյան Խաչատուր 8, 10, 11, 27, 30, 105, 115, 212, 215, 286, 291, 428
 Արրահամ Երեանցի 371
 Արրամով Ֆեոդոր 290, 410, 480
 Աղալյան Ն. 223
 Աղմիրալսկի Ա. 392
 Աղոնց Ն. 23, 107
 Աթարով Ն. 392
 Ալազան Վ. 187, 430
 Ալամդարյան Հ. 113.
 Ալաշաշյան Ստեփան 74—77, 103
 Ալեքսանյան Ելենա 82
 Ալթունյան Թ. 428, 429
 Ախմադովիչնա Բ. 291
 Ախմէրոյան Գ. 332
 Աղարարյան Սուրեն 5—13, 15—17, 19, 20, 22—24, 30, 113, 133, 168, 172, 384
 Աղայան Ղ. 108, 113
 Աղաճնի (Գրիգորյան) 34, 95—99
 Աղբալյան Ն. 332, 333
 Աճառյան Հր. 32, 126, 185, 430
 Աճեմյան Վարդան 106, 148, 159, 160, 165, 281, 282
 Ալթմատով Զինգիզ 475
 Ալվազյան Աղասի 263, 264, 267—271
 Ալվազյան Արարատ 47
 Ալվազովսկի Հովհաննէս 213
 Այունց Ս. 290
 Անակրեոն 427
 Անանյան Գ. 225
 Անանյան Ժ. 283
 Անանյան Վախթանգ 26, 30, 48, 99, 114—122, 264, 286, 290
 Անանուն պատմիչ 321
 Անդերսեն 286
 Անենսկի Լ. 340, 475
 Անտոկուսկի Պ. 142, 291
 Ապոլինսկի 327
 Առաքել Դավրիժեցի 371, 380
 Ասատրյան Աս. 8, 107, 112
 Ասատուր Գ. 290, 332
 Ասրյան Ա. 281
 Ավազյան Արիգ 99—102
 Ավազյան Արեւատ 251, 252, 254, 255
 Ավազյան Էդուարդ 284
 Ավազյան Հովհաննէս 352
 Ավետիսյան Ավետ 165, 275
 Ավետիսյան Միհայ 408, 473, 475
 Ատրպետ 186
 Արազի 108
 Արամյան Ռաֆայել 99, 102, 260—263
 Արամյան Վալտեր 115, 284
 Արաքս 108, 114
 Արաքսմանյան Ա.-տե'ս Արաքսմանյան-Մանուկյան Ալեքսանդր 103, 105—107, 278
 Արեշյան Ս. 112
 Արզումանյան Աշոտ 275
 Արիստակեսյան Ա. 316, 322, 324, 385
 Արիստոտել 157
 Արմեն Մկրտիչ 93, 107, 108, 114, 232, 290
 Արտունի Գ. 26
 Արուտյունով Լ. 19
 Առեւզով Մ. 291
 Բարաշանյան Ա. 46
 Բազրիցկի 142
 Բաժան Մ. 167
 Բալայան Զորի 274, 275
 Բալզակ 290
 Բախ 316
 Բախտին Մ. 84
 Բակլանով Գ. 410
 Բակունց Ակսել 6—13, 23, 30, 58, 78, 107, 108, 118, 185, 258, 273, 290, 336, 350, 354, 369, 370, 381, 424, 479, 483, 484
 Բալանդուր Անահիտ 79
 Բայրոն Զ. 27, 287, 289, 290
 Բարաթաշվիլի Ն. 190
 Բաբիլի Անտոնիո 150
 Բարսեղյան Ա. 283
 Բարտո Ա. 114
 Բեթհովեն 141, 316

* Անձնանունների ցանկը կազմեց Լ. Ս. Սարաֆյանը:

Բելով վ. 290
 Բեն Գարեգին (Սարինյան) 26, 48, 59
 Բերանձև 427, 428
 Բիտով Անդրեյ 456, 461
 Բլով Ալ. 127, 289, 290, 394, 438
 Բլոնս Բ. 427, 428
 Բուրլյան Քաթուլ 241
 Բուկաշո 35
 Բորյան Գուրգեն 26, 34—39, 105, 115, 279, 414
 Բրյուսով վ. 27, 289, 333—335, 428

 Գարբինյան Գուրգեն 286
 Գաթրճյան Ա. 111
 Գալշոյան Մ. 83, 85, 239, 274
 Գալսար Ա. 119, 286
 Գալսարյան Ս. 308
 Գասպարյան Դ. 225
 Գառնակերյան 167
 Գարագաշյան Մաղաթիա 61
 Գարսիա Լորկա 353, 388, 439
 Գերասիմով վ. 323
 Գերցեն 290
 Գյուլիթեկյան Հայկ 32, 112, 126
 Գյուլյան Մ. 291
 Գյուլնազարյան Խաժակ 41, 99, 115, 276, 285—287
 Գյոթեն 27, 32, 125, 141, 291, 294, 351
 Գոգու Ն. վ. 258, 289, 290, 461
 Գուստորգի Զ. 290
 Գոնշարով 290
 Գորբատով Բ. 108
 Գորկի Մաքսիմ 27, 104, 203, 276, 289, 290
 Գորոդեցկի Սերգեյ 133, 150
 Գրաշի Աշոտ 33, 40, 44—46, 222
 Գրեբեն Ն. 291
 Գրիբոյեդով 27, 55
 Գրիգորիս Աղթամարցի 30, 145, 448
 Գրիգորյան Արամ 17, 19, 271, 283
 Գրիգորյան Հովհ. 225, 255
 Գրիգորյան Հրաչյա 18, 29
 Գրիգորյան Վահագն 271, 313
 Գրիգոր Նարեկացի 13, 206, 213, 291, 295, 300, 321, 331, 334, 335, 353, 438, 449, 450, 452
 Գրիմ եղբայրներ 114, 286
 Գրիշաշվիլի Իոսեթ 269
 Գուլակյան Ա. 103
 Գուրամիշվիլի Դ. 291
 Գուսև վ. 342, 361
 Գուցալու Եվգենի 470

 Դարազյան Նորայր 17, 18
 Դանթես Ալիգիերի 27, 212, 213, 289, 324
 Դանիելյան Հայկանուշ 32, 397

Դաշտենց Խաչիկ (Տոնոյան) 21, 58, 77—79, 81, 83—85, 103, 273, 290
 Դավթյան Գագիկ 256
 Դավթյան Մ. 93
 Դավթյան Շուրա 361
 Դավթյան Վահագն 21, 42, 43, 47, 221, 228, 226, 231 236, 240, 244, 291, 342, 344, 414, 434—453
 Դավիթ Հովհաննես 255
 Դավոյան Բ. 21, 224, 242, 244—251, 284
 Դարբինյան Մ. 282
 Դարբեի Արշավիր (Մնացականյան) 47, 48
 Դարգեն 150
 Դարյան Զ. (Մովսիսյան) 102, 115, 276, 283
 Դարոնյան Սերգեյ 127, 133, 137, 148, 160
 Դերենց Ավետիս 26
 Դեմիրճյան Դերենիկ 6, 7, 9, 12, 20, 21, 23, 26, 27, 29, 30, 32, 48, 51, 60—63, 76, 86, 103, 108, 112, 114, 159, 263, 363, 376, 397, 428
 Դեմուրյան Քամար 159
 Դեթոմովի Վ. 291
 Դիմշից Ալ. 24
 Դյուկլո Ժակ 26
 Դոստոևսկի Զ. 269, 270, 290
 Դուդին Մ. 263, 291, 361
 Դուրյան Լ. 237—240
 Դուրյան Պ. 27, 321

 Եղիազարյան Հայաստան տե՛ս Զարյան Նաիրի
 Եղիկյան Գր. 287
 Եղիշեն 27, 60
 Եսայան Դ. 209
 Եսայան Զ. 6, 8
 Եսենին Սերգեյ 289, 290, 294, 353, 394, 397, 427, 435, 438, 439
 Եվուսուլենկո Եվգենի 323, 390, 392, 394, 403, 475
 Եվրիպիդես 157
 Երիցյան Բ. 281

 Զամինյան Ա. 111
 Զասլավսկի Դ. 28
 Զարհանալյան Գ. 111
 Զարյան Նաիրի 7, 12, 27, 30, 33, 34, 40, 41, 44, 47, 103—105, 113, 115, 123—152, 154, 156—165, 167—171, 220, 226, 283, 317
 Զարյան Ռուբեն 62, 107, 112, 159, 192, 275, 276
 Զեյթունցյան Պ. 257, 283
 Զյուսուսկի Իգոր 465, 474
 Զոշենկո Մ. 290
 Զորյան Ստեփան 5—7, 9, 10, 12, 23, 27.

30, 58, 60—62, 76, 107, 108, 114, 290.

337, 363, 376, 382, 428, 484

Հվյալահեցեալ Վ. 291

Էրանոսի 484

Էդուան Զեհրիկ 255

Էյուուար Պոլ 26, 438

Էմին Գևորգ 21, 40, 41, 44, 46, 47, 102, 222, 223, 226, 276, 291, 382—394, 397, 403, 414, 421

Էնգելս Յո. 352

Էնֆիեշյան 68

Էսքիլես 157

Էրենբուրգ Ի. 108

Քամանյան Ալ. 430

Քամարզյան Հր. 9, 30, 111, 113, 384

Քարգուլ Լյուսի 85, 86, 114

Քարյան Սուրեն 414, 431

Քափալցյան Քրիստափոր 17, 26, 68, 70—72, 93

Քերզիրաշյան Վ. 7, 107, 112

Քեքիլան Վահան 42, 175, 453

Քոթովենց Վահան 6, 8, 430

Քոմա Արփինացի 330

Քոփչյան Ալ. 223, 225, 256

Քոփչյան Էդ. 7, 8, 23, 26, 29, 30, 107, 112

Քումանյան Հովհաննես 5, 6, 8, 9, 12, 21, 22, 30, 42, 58, 60, 108, 110, 112, 113, 115—117, 120, 125, 131, 132, 175, 177, 187, 194, 222, 250, 258, 291, 331—334, 353, 357, 381, 396, 403, 410, 415, 428, 435, 438, 453, 482, 484

Քուրշյան Հ. 290

Քուրսուն-Ջաղե Մ. 167

Քուսյան Հ. 275

Փերմունսկայա Տ. 391

Փերեր Վերա 397, 398

Փեհիկյան Ա. 8, 26, 72, 112, 113, 125, 148, 150, 160

Փարեկյան Էդվարդ 414

Փոսկով Հ. 275

Փոսակյան Ավետիք 7, 11, 13, 31, 223, 25, 27, 29, 30—34, 37, 40, 42—44, 58, 84, 113, 159, 175, 187, 190, 193, 194, 196, 211, 216, 222, 291, 343, 352, 385, 391, 396, 399, 415, 428, 429, 430, 438

Փվանով Մ. 323

Փարալի Օրի 372

Լաստիվերտի 448

Լեո 371

Լեոնիդ Գ. 332

Լերմոստով Մ. 27, 126, 142, 190, 289, 290, 415, 427, 435

Լիրալե Դմ. 418

Լիպկին Ս. 169

Լիսիցյան Ստ. 113

Լյուբիմով Ն. 169

Լոնգֆելլո Հ. 287, 290

Լոնդոն Ջեկ 284

Լոմիձե Գ. 23

Լուի Արագոն 26

Լևոնյան Գ. 332

Խալափյան Ջորայր 271—273, 284

Խանդադյան Սերո 16, 68, 99, 274, 276, 362, 363, 365—378, 380, 381

Խանզանդյան Տոյակ 23, 126

Խան-Մասեհյան Հովհաննես 78, 125, 289

Խանջյան Գրիգոր 207

Խալամ 427

Խաչատրյան Արամ 32, 45, 46

Խաչատրյան Պ. 8

Խաչատրյան Ս. 290

Խաչատուր Կելառեցի 30

Խարազյան Սարգիս 115, 241, 242, 287

Խելումյան Վիգեն (Վիդոկ) 62—67, 102, 414

Խիտարովա Ս. 17

Խնկոյան Աթաբեկ 113, 286

Խնկո Ապեր տեւ Խնկոյան Աթաբեկ

Խոչարեկյան Վանո 84

Վապուտիկյան Սիլվա 15, 16, 41, 44, 46, 47, 108, 115, 159, 231, 276, 395—412

Վասիլ Լե 114, 119, 285

Վալերին Վ. 119, 286

Վարապետյան Ա. 111

Վարսես Յու. 364

Վարենց Վահագն 42, 237, 240

Վարիկյան Ա. 32, 112

Վարսեցյան 167

Կեկելիձե Կ. 332

Կիպլինգ 287, 383

Կիրիկա Ա. 323

Կիրպուտին Վ. 148

Կնուտ Համուն 431

Կոժինով Վադիմ 224, 244, 245

Կոմիտաս 110, 184, 213, 215, 262, 263, 313—320

Կոստանդին եղբկացի 30

Կորյուն Մկրտիչ 110, 114, 115

Կորենլի 157

Կուլիկ Կայսին 352, 354, 361

Կուպալա 142

Հախումյան Տ. 29, 107, 111, 276

Հալվերդյան Լեոն 105, 113, 282, 283, 477, 478

- Հակոբ Աղաբաբ 114
 Հակոբ Մովսես 225, 256
 Հակոբյան Հ. 30
 Հակոբյան Միքայիլ 102, 274
 Հակոբյան Պ. 8, 113
 Համբարձումյան Վ. 281
 Համգատով Ռաուդ 354, 394
 Հայնե 27, 222, 294, 420, 427, 428
 Հայրապետյան Հայրապետ 113
 Հաշեկ Յ. 290
 Հասմիկ 275
 Հարությունյան Գևորգ (Ժորա) 278, 281—283
 Հաֆիզ 427
 Հասրաթյան Մ. 332
 Հարությունյան Արտեմ 255
 Հարությունյան Հ. 290
 Հարությունյան Սաղաթել 29, 30, 42, 104, 112, 132, 227—229
 Հերակլիտ 197
 Հեքիմյան Ա. 46
 Հյուզո Վիկտոր 428
 Հոմերոս 289
 Հովհաննես Երզնկացի 30
 Հովհաննես Թլկուրանցի 30, 448
 Հովհաննիսյան Աննա 133
 Հովհաննիսյան Աշոտ 10, 11, 290, 371
 Հովհաննիսյան Ար. 26
 Հովհաննիսյան Հովհ. 8, 27, 108, 187
 Հովհաննիսյան Հրաչյա 21, 26, 35, 41, 42, 47, 226, 231, 240, 413—418, 420—429, 431—433
 Հովսեփյան Բաղիշ 258, 271
 Հովսեփյան Ռ. 284
 Հովնան Գ. 26, 112
 Հորացիոս 360
 Հրանտ Արմեն 167
 Հրաչյան Խաչիկ (Մեսրոպյան) 115, 259, 287
 Հուրյան Թաթուլ 26, 34—36
 Հուրունց Լեոնիդ 94, 102
 Դազարյան Հովհաննես 293
 Դազարյան Պարույր տե՛ս Սեակ Պարույր
 Դազիսյան Ա. 8
 Դանալանյան Ա. 109, 110, 169
 Դանալանյան Հ. 112
 Դարազողդյան Լ. 105, 277
 Դարիրյան Ռ. 115
 Դափանցյան Գր. 23, 112, 149
 Դափանյան Հր. 282
 Դուկասյան Հ. 116
 Դուկասյան Մարգո 274
 Դևոնդ Ալիշան 203
 Մազմանյան Հ. 290
 Մաթևոսյան Հրանտ 12, 13 21—23, 258, 289, 284, 354, 358, 454—466, 468—475, 477—484
 Մալխասյան Խաչիկ 26, 414, 430
 Մալյան Հենրիկ 264, 286, 289
 Մակինցյան Պ. 290
 Մահարի Գուրգեն (Ահեմյան) 6, 8, 10, 23, 46, 99, 125, 126, 216, 221, 222, 240, 275, 290, 339, 414, 424, 428, 430, 435
 Մամիկոնյան Հովհ. 29
 Մամյան Ի. 255, 256
 Մայակովսկի Վլ. 18, 19, 27, 186, 127, 142, 259, 289, 290, 294, 384, 385, 394, 435, 438
 Մանանդյան Հակոբ 23, 32, 126
 Մանուկյան Ս. 8
 Մանուշյան Մ. 11, 26
 Մառ Ն. 23, 107
 Մարգարյան Արշալույս 47, 227
 Մարգարյան Մարո 46, 47, 231—236
 Մարկես 475
 Մարկ Տվեն 286
 Մարշակ Սամուիլ 114, 287, 338
 Մարշենկո Ալլա 358, 361, 455
 Մարտինով Լ. 394
 Մարտիրոսյան Արմեն 255
 Մարտունի Ալ. տե՛ս Մյասնիկյան Ալ.
 Մեծիլալտիս էդուարդաս 20, 22, 228, 291, 298, 307, 309, 322, 361, 410, 426, 437, 453
 Մեծարենց Միսաք 15, 30, 352, 415, 427, 435, 438
 Մելիք-Օհանջանյան Կ. 110, 169
 Մելոյան Ֆելիքս 251, 467, 478
 Մելքոնյան Հովհաննես 271
 Մեսրոպ Լ. 29
 Մեսրոպ Մերուժան 26, 35, 414
 Մեսրոպ Մաշտոց 212, 239, 313
 Միլիտոնյան էդվարդ 255, 256
 Միլտոն 289
 Միխալկով Ս. 114
 Միրաբյան Վ. 114
 Միքայելյան Կ. 289, 290
 Միքայելյան Նանսեն 115, 237, 240, 241, 287
 Մկրյան Մ. 29
 Մկրտիչ Ղրիմեցի 30
 Մկրտչյան Լևոն 276, 337, 359
 Մկրտչյան Հ. 27, 48
 Մկրտչյան Մհեր 281
 Մյասնիկյան Ալ. 9, 126
 Մովսես Խորենացի 27, 61, 112, 149—151, 154, 448
 Մոտալովա Լյուդմիլա 291
 Մորից Յու. 230
 Մորոզով Մ. 28
 Մոցարտ 316
 Մուրադյան Կարլեն տե՛ս Էմին Գևորգ

Մուրադյան Հր. 8, 107, 112

Մուրադյան Ն. 8

Մուրադյան Սուրեն 115, 287

Մուրացյան 30, 104

Մուր Թուման 433

Ցաղչյան Գր. 283

Ցուզովսկի Ցու. 27

Նազարյան Նորիկ 26

Նալբանդյան Արփենիկ 427

Նալբանդյան Միքայիլ 8, 27, 30, 105, 107, 108, 112, 113, 443

Նահապետ Փուշակ 30, 206, 291, 334, 336, 353, 448

Նաղաշ Հովնաթան 334, 427

Նանումյան Ռ. 8

Նավոթի Ա. 291

Ներսես Շնորհալի 353

Ներսիսյան Հր. 59, 275, 429, 431

Նիկոլանկայա Ն. 291

Նորենց Վ. 8

Նևերով Ա. 289

Շաթիրյան Մ. 68

Շահազիզ Ն. 8

Շահազիզ Ս. 172, 194, 211

Շահինյան Ազատ 283

Շահինյան Մարիետա 39, 363, 384

Շահնազար Գ. 291

Շալոն Աշոտ (Գասպարյան) 115, 284

Շանթ Լևոն 21, 104, 157, 159

Շելլի 420

Շեկոյան Արմեն 255, 256

Շեմա Ասատուր 41

Շերամ 187

Շեքսպիր 27, 28, 258, 264, 287, 289, 294, 334

Շիլլեր 27, 125, 294, 322

Շիրազ-Հովհաննես 12-15, 27, 30, 34, 40-42, 44, 46, 47, 186-201, 203-219, 222, 240, 396, 414, 415, 430

Շիրվանզադե 6, 9, 430

Շուխով Մ. 129, 131, 290

Շչեգլով Մ. 197

Շուքուրովա Կամիլա 474

Շեչենկո Ցարառ 185, 291

Ոսկանյան Արուս 275, 431

Ոսկերյան Ա. 112

Ռբրունի Զ. 29

Ջապիկ Կ. 259

Ջարդգ Ա. 29

Ջարխյան Դերենիկ 35

Ջարենց Եղիշե 6-9, 12-14, 17-20, 23, 27, 30, 78, 108, 114, 126, 140, 141, 151, 175, 185, 194, 212, 222, 223, 229, 244, 259, 290, 293, 294, 316, 317, 327, 329, 331, 341, 353, 382, 384, 394, 414-416, 424, 428, 430, 437-439, 442, 453

Ջեխով Ա. Պ. 6, 27, 290

Ջերմի 44

Ջուպանյան Արշակ 216

Ջուկովսկի Կ. 114, 287

Պալասանյան Ստ. 111

Պապյան Աշոտ տե՛ս Պապյան Արամաշոտ

Պապյան Արամ 105, 279

Պապյան Արամաշոտ 105, 279-281

Պապյան Նադեժդա 5

Պապոյան Արտաշես 321

Պաստերնակ 327

Պատկանյան Ռ. 8, 27, 203, 428

Պարոնյան Հակոբ 8

Պարսամյան Անահիտ 242, 243

Պարտիզուկ Վ. 112

Պելիկանյան Մ. 27, 113

Պետեֆի 438

Պետրարկա 284, 391, 427

Պետրոսյան Արփո 17, 168

Պետրոսյան Վ. 257, 258, 271, 276, 283

Պետրովիխ Մարիա 148, 160, 291, 337

Պոռչյան Պ. 108, 113

Պողոսյան Ա. 290

Պողոսյան Հո. 114

Պոսպելով Պ. 111

Պրիշկին Մ. 12, 118, 350

Պուզաշով Նմելյան 267

Պուշկին Ա. Ս. 27, 35, 125, 142, 157, 222, 235, 258, 289, 290, 415, 420, 427-429, 435

Ջանան Մկրտիչ 431

Ջանիբեկյան Գ. 275, 281

Ջանիկյան Գր. 274

Ջավախիշվիլի Ի. 23, 107

Ջիվանի 187

Ջրբաշյան Էդ. 9, 20, 113, 141, 223, 401

Ջուտովի Նաֆի 353

Ռաբր Ժումա 291

Ռաբլե 169

Ռայնիս 3. 291

Ռասինի 157

Ռասպուտին Վ. 290

Ռասսադին Ստանիսլավ 298, 301, 352, 359-361, 397, 410, 442

Ռեբրին Վ. 323

Ռենան Էրեստ 32

Ռեմարկ 394
 Ռիլսկի Մարսիմ 291, 394
 Ռոմեն Ռուան 94, 141, 290
 Ռոնսար 427
 Ռոշլին Մ. 385
 Ռունին Բ. 339
 Ռուսթավելի Ե. 290, 291

 Սաադի 427, 429
 Սադաթյան 125
 Սաթյան Աշոտ 185
 Սալախյան Հակոբ 8, 18, 19, 113, 148, 169, 384
 Սալմաշի Պետեր 291
 Սալտիկով-Շչեգորին 290
 Սահակյան Արամայիս 237, 241
 Սահակյան Ցուրի 242, 243
 Սահինյան Ալեքսանդր 86
 Սահինյան Անահիտ 17, 86—88, 90—93
 Սահյան Համո 12, 14, 15, 26, 35, 40, 41, 108, 226, 230, 236, 240, 336—361
 Սալաթ-նովա 30, 206, 222, 291, 332, 333—336, 353, 356, 420, 427, 428, 445
 Սանահյան Օ. 290
 Սարգսյան Գր. 428
 Սարգսյան Խորեն 6—8, 23, 49, 50, 107, 108, 189, 298, 301
 Սարգսյան Մկրտիչ 257
 Սարինյան Ս. 9, 46, 113, 168, 225, 256, 376, 378, 379
 Սարմեն (Արմենակ Սարգսյան) 27, 40, 44, 45
 Սարյան Գեղամ 27, 34, 40—42, 44, 103, 108, 115, 148, 172—185, 226, 317
 Սարյան Թաթևիկ 165
 Սարյան Մարտիրոս 8, 23, 32, 192, 221, 228, 246, 262, 263, 281, 402, 419, 424, 473
 Սարոյան Արշալույս 35, 43
 Սարոյան Վիլյամ 251, 263, 281, 408, 428
 Սարուխան Հրալդա 242, 243
 Սաֆյան Ե. 102
 Սաֆո 427
 Սելվինսկի Իլյա 37
 Սեկոյան Ան. 93
 Սելյանյան Բենիկ 99, 100
 Սեբաստիանովիչ Ա. 289
 Սերվանտես 169, 289
 Սիամանթո 21, 27, 30, 42, 86, 175, 184, 212, 239, 294, 321, 322, 329, 428, 429, 453
 Սիկորսկի Պ. 291
 Սիմակ 114
 Սիմոնյան Կ. 257, 284, 285
 Սիմոնով Կ. 29, 148, 167, 385
 Սիտալ Կ. 29
 Սիրադեղյան Վ. 271

Սիրաս Հմայակ (Ոսկանյան) 16, 26, 29, 68—70, 102
 Սիրունյան Ղուկաս 255, 256
 Սկոտ Դոնա 330
 Սմոուլ Յոհան 398
 Սյուրմեյան Լևոն-Ջավեն 411
 Սնեգովա Ի. 291
 Սոբոլև Լ. 108
 Սոզոմոնյան Ս. 8, 13, 26, 44, 112, 198, 373
 Սոմալյան Ս. 111
 Սոտնիկ Յու. 114
 Սվախյան Մելիքսեթ 148
 Սվետլով Մ. 385
 Սվիֆթ Զոնաթան 289, 298, 415
 Ստեփանյան Գ. 112
 Ստեփանյան Անժելա 68, 284
 Ստիվենսոն Ռ. 287
 Սրվանձտյանց Գարեգին 169
 Սուլթանով Կ. 390
 Սունդուկյան Գ. 30
 Սուրենյան Կ. 290
 Սուրենյանց Վարդգես 151
 Սուրովցև Յու. 323, 397
 Սևակ Գուրգեն 148, 160
 Սևակ Պարույր 13, 21—23, 47, 65, 108, 109, 221—224, 226, 229, 230, 244, 256, 292—318, 321—327, 329—336, 351, 356, 359, 384, 386, 387, 392, 400, 401, 404, 405, 433, 434, 440, 452, 468
 Սևակ Ռ. 30
 Սևան Հենրիկ 287—290
 Սևոնց Գարեգին (Գրիգորյան) 26, 72—74, 114

 Վահյան Վ. 29
 Վահունի Սուրեն 34, 35, 42, 222, 290
 Վաղարշյան Վ. 30, 104, 428, 429, 431
 Վասիլևսկայա Վ. 108
 Վարդապարյան Ռ. 29, 107
 Վարդանյան Զ. 106
 Վարդանյան Վ. 114, 115
 Վարուժան Դանիել 27, 30, 86, 175, 184, 322, 327, 419, 435, 436, 438, 439, 442
 Վերդյան Բ. 68
 Վերֆել Յոհան 376
 Վիրապյան Գ. 290
 Վիրգելիուս 289
 Վլադիմիր Ա. 26, 27
 Վոդնեսենսկի Ա. 251, 316, 394
 Վուրդուն Սամեդ 148, 167

 Տալլան Վ. 114, 115
 Տալան Ա. 290
 Տարլե Ե. 73
 Տարկովսկի Ա. 385

Տարոնցի Ս. 27, 33, 34, 42, 44
 Տեր-Գրիգորյան Գ. 105, 277, 278
 Տեր-Գուլանյան Մ. 274
 Տերյան Վահան 27, 42, 108, 125, 151, 172,
 175, 194, 211, 222, 294, 399, 420, 427,
 429, 435, 438, 453
 Տերտերյան Արսեն 7, 33, 32, 108, 125
 Տիգրանյան Ա. 32
 Տիշինա Գ. 291, 394
 Տիրատուրյան Կարինե 60, 486
 Տիրունյան Ս. 29
 Տյուտչե Յ. 233, 420
 Տուստոյ Ալեքսեյ 373
 Տուստոյ Լև 6, 258, 263, 289, 290, 461
 Տվարդովսկի Ալ. 129, 290, 301
 Տրեֆիլովա Գ. 461
 Տուրբին Վ. 470, 472
 Տուրգենև Ի. Ս. 116

 Բաֆֆի 27, 104, 264

 Յվետաևա 327, 394

 Ուխտմեն Ուլուտ 142, 329

 Փանոսյան Սարգիս 225, 466

Փափստոս Բուզանդ 61, 149
 Փափազյան Վահրամ 275 429
 Փափազյան Վրթանես 111
 Փիրոսմանի 84
 Փոցխիշվիլի Մ. 291

 Քալաշյան Գառնիկ 336
 Քալանթարյան Արտ. 283
 Քարամյան Մ. 42
 Քուլար Հրայր (Գաբրիելյան) 16, 26, 49—
 54, 56, 57, 59, 68, 273
 Քուլարյան Մ. 105
 Քուլարյան Սուրեն 28

 Օգնե Վ. 208, 391
 Օգերով Լև 356
 Օվիդիոս 427
 Օրբելի Հովսեփ 31—33, 169

 Յադեն Ալեքսանդր 32, 56, 289
 Յելդի Յ. 291
 Յիրդուսի 140, 290
 Յլոբեր Գ. 290
 Յուկենր 475
 Յրիգրիխ Մեծ 32
 Յրիկ 448

Ի Ռ Վ Ա Ն Գ Ա Կ Ո Ւ Թ Յ Ո Ւ Ն

Սուրեն Աղաբաբյանի գրականագիտական ուղին-Ալմաստ Զաֆարյան	5
1941—1956 թթ. գրականություն	25
Հրապարակախոսություն	31
Պոեզիա	33
Գեղարվեստական արձակ	42
Թատերագրություն	103
Քննադատություն և գրականագիտություն	107
Մանկապատանեկան գրականություն	113
✓ Նաիրի Զարյան	123
Գեղամ Սարյան	172
✓ Հովհաննես Շիրազ	186
1957—1985 թթ. գրականություն	220
Գեղարվեստական արձակ	257
Վավերագրական արձակ	274
Թատերագրություն	273
Մանկապատանեկան գրականություն	283
Թարգմանություն	289
✓ Պարույր Սևակ	292
✓ Համո Սահյան	330
✓ Սերո Խանզադյան	352
Գևորգ Էմին	382
✓ Սիլվա Կապուտիկյան	395
Հրաչյա Հովհաննիսյան	413
✓ Վահագն Դավթյան	434
✓ Զրանտ Մաթևոսյան	454
Ս. Բ. Աղաբաբյանի աշխատությունների համառոտ մատենագրություն	465
Մանոթագրություններ	486
Անվանացանկ	494

ՍՈՒՐԵՆ ԲԱՐԴՈՎԻՉԻ ԱՂԱԲԱՅԱՆ

Արդի հայ գրականության պատմություն

Հատուր երկրորդ

СУРЕН БАРДУГОВИЧ АГАБАБЯН

История современной армянской литературы

Том второй

Հրատ. խմբագիր Լ. Ս. Սարգսյան

Կազմը Հ. Մ. Մատուռյանի

Տեխ. խմբագիր Ա. Պ. Շահինյան

Արտատպիչ Գ. Է. Գեորգիյան

ИБ № 1576

Հանձնված է շարվածքի 23.05.1990 թ.: Ստորագրված է տպագրության 24.09.1993 թ.:
Չափը 70×108¹/₁₆: Թուղթ № 1: Տառատեսակ «Գրքի սովորական», բարձր տպագրություն:
Պայմ. 47,8 մամ., տպագր. 31,05 մամուլ: Հրատ.-հաշվարկ. 43,4 մամուլ: Տպարանակ 1000:
Պատվեր № 661: Գինը՝ պայմանագրային:

ՀԳԱԱ Հրատարակչություն, 375019, Երևան, Մարշալ Բաղրամյան պող. 24 գ.
Издательство НАН Арм., 375019, Ереван, пр. Маршала Баграмяна, 24 г.

ՀԳԱԱ Հրատարակչության տպարան, 378410, ք. Աշտարակ, 2:
Типография Издательства НАН Арм., 378410, г. Аштарак 2.